



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

**СОВРЕМЕННЫЙ СПОРТИВНЫЙ  
БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ**  
**ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ, СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ,  
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

**Межвузовская научно-практическая конференция  
22 февраля 2013 года**

Рекомендовано к публикации  
редакционно-издательским советом СПбГУП,  
протокол № 5 от 21.11.12

Санкт-Петербург  
2013

ББК 71  
С56

*Ответственный за выпуск*

**Р. Е. Воронин**, заместитель заведующего кафедрой хореографического искусства СПбГУП по научно-исследовательской работе, кандидат искусствоведения, доцент

*Рецензенты:*

**О. Л. Орлов**, заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, доктор культурологии, профессор, народный артист России;  
**А. А. Соколов-Каминский**, доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ

С56 **Современный** спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития : Межвузовская научно-практическая конференция, 22 февраля 2013 г. — СПб. : СПбГУП, 2013. — 64 с.

ISBN 978-5-7621-0707-5

В сборнике опубликованы материалы Межвузовской научно-практической конференции «Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития», состоявшейся в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов 22 февраля 2013 года.

В конференции приняли участие известные специалисты в области хореографического искусства, тренеры по спортивному бальному танцу, преподаватели и аспиранты высших учебных заведений Санкт-Петербурга и других городов России. Спортивный бальный танец — сравнительно молодая дисциплина, находящаяся на стадии самоопределения и остро нуждающаяся в расширении собственной научно-теоретической и методической базы. Особое внимание уделено актуальным аспектам бального танца: философским, художественно-эстетическим, историко-социальным, психологическим, методико-практическим, спортивным и др.

Адресовано педагогам по спортивному бальному танцу, танцорам, студентам и аспирантам профильных вузов, а также всем интересующимся историей и теорией современного хореографического искусства.

**ББК 71**

© СПбГУП, 2013

Научное издание

**СОВРЕМЕННЫЙ СПОРТИВНЫЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ**  
**ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ, СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

Межвузовская научно-практическая конференция  
22 февраля 2013 года

Ответственный редактор *И. В. Петрова*; редактор *Я. Ф. Афанасьева*;  
дизайнер *Д. Л. Аксенов*; технический редактор *Л. В. Климкович*; корректор *Т. А. Кошелева*

ISBN 978-5-7621-0707-5



9 785762 107075

Подписано в печать с оригинал-макета 15.01.13.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Гарнитура Time New Roman.  
Усл. печ. л. 4,0. Тираж 200 экз. Заказ № 2

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

## СОДЕРЖАНИЕ

---

<b>А. С. Запесоцкий,</b> <i>ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук, академик Российской академии образования, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАУКИ И ПРАКТИКИ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА . . . . .	5
<b>В. В. Матвеев,</b> <i>заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП, доцент</i> ЗНАЧЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В РОССИИ . . . . .	7
<b>Д. Н. Катыхева,</b> <i>профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ</i> БЫТОВОЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК ИСТОЧНИК ЛЕКСИКИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА . . . . .	10
<b>С. В. Шанкина,</b> <i>доцент кафедры хореографии Академии культуры и искусств Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, доктор педагогических наук</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ НЕПРЕРЫВНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА . . . . .	13
<b>С. Н. Кошелев,</b> <i>член экспертного совета Союза танцевального спорта России (Москва)</i> БИОМЕХАНИКА СПОРТИВНОГО ТАНЦА КАК НЕОБХОДИМАЯ МЕТОДИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТРЕНЕРСКОЙ И СУДЕЙСКОЙ РАБОТЫ . . . . .	16
<b>Р. Мотеюнас,</b> <i>судья WDC, профессиональный тренер, руководитель DSC “Atjalinas” (Литва)</i> НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА. ЕВРОПЕЙСКАЯ ПРОГРАММА . . . . .	21
<b>Д. Новак,</b> <i>судья WDC &amp; WDSF, профессиональный тренер, руководитель DSC “Fredidance” (Словения)</i> ОСНОВЫ МЕХАНИКИ ТЕЛА В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦАХ . . . . .	26
<b>Е. Ф. Блинов,</b> <i>доцент кафедры экономики и управления учреждениями здравоохранения Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики, кандидат технических наук</i> СПОРТИВНЫЕ ТАНЦЫ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ . . . . .	31

- Т. П. Градова,**  
*доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП*  
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СРЕДСТВ. РИТМ ..... 34
- С. Г. Стоборова,**  
*директор детско-юношеской спортивной школы № 14  
по танцевальному спорту г. Мурманска,  
почетный работник общего образования РФ*  
ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЮСШ ПО ТАНЦЕВАЛЬНОМУ СПОРТУ ..... 37
- Р. Е. Воронин,**  
*заместитель заведующего кафедрой хореографического искусства СПбГУП  
по научно-исследовательской работе, кандидат искусствоведения, доцент*  
ОТ БАЛЬНОГО ТАНЦА К ТАНЦЕВАЛЬНОМУ СПОРТУ:  
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ..... 40
- С. Ю. Бакина,**  
*доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП,  
кандидат искусствоведения*  
ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИИ  
В СПОРТИВНОМ БАЛЬНОМ ТАНЦЕ ..... 47
- Ю. А. Стадник,**  
*старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП*  
БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ И ФОЛЬКЛОР В РОССИИ. .... 53
- Е. В. Завьялов,**  
*аспирант кафедры хореографического искусства СПбГУП*  
ВЕНСКИЙ ВАЛЬС В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОГРАММЕ СПОРТИВНОГО  
БАЛЬНОГО ТАНЦА. ГЕНЕЗИС. ТЕНДЕНЦИИ. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК .... 55
- А. С. Дробышева,**  
*аспирантка кафедры хореографии Академии культуры и искусств  
Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина*  
ФУНКЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ  
В КОЛЛЕКТИВАХ БАЛЬНОГО ТАНЦА ..... 60
- Р. С. Журавлев,**  
*аспирант кафедры хореографии Академии культуры и искусств  
Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина*  
РОЛЬ КОНТРОЛЯ СОРЕВНОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КОНКУРСНЫХ ПАР  
В КОЛЛЕКТИВЕ БАЛЬНОГО ТАНЦА. .... 61

**А. С. Запесоцкий,**

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

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАУКИ И ПРАКТИКИ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА**

Уважаемые коллеги! Нам приятно сегодня приветствовать и принимать в стенах Университета выдающихся профессионалов в области танцевального спорта и бальной хореографии!

История бальной культуры нашей страны тесно связана с нашим прекрасным городом. Именно в Петербурге почти 300 лет назад впервые в России начала зарождаться, «насаждаться» императором Петром I культура бальной хореографии, что принесло со временем замечательные результаты.

История развития бального феномена определяет несколько значительных вех:

— петровский период — период непосредственно возникновения бальной культуры в России;

— 1957 год — год проведения первого в стране конкурса исполнителей бальных танцев по критериям мировой классификации в рамках проведения VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве;

— 1993 год — год подписания президентом Международного олимпийского комитета Хуаном Антонио Самаранчем декларации о возникновении нового вида спорта (танцевальный спорт).

Наш Университет первым в стране еще в начале 1990-х годов начал подготовку творческих кадров с высшим образованием для профессиональной деятельности в области бальной хореографии. Юрий Иосифович Громов — заведующий кафедрой хореографического искусства, народный артист России, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, замечательный организатор и педагог, сумел привлечь в педагогический коллектив лучшие творческие силы страны. Среди тех, кто принял участие в подготовке первых дипломированных специалистов, — известнейшие в бальном мире имена: заслуженные артисты Литвы, кандидаты медицинских наук Юрате и Чесловас Норвайша; ныне действующий президент Российского танцевального союза, вице-президент Всемирного танцевального совета, заслуженный работник культуры РФ Станислав Попов; чемпион СССР Игорь Кондрашов; многократный финалист чемпионатов Европы и чемпион России среди

профессионалов Сергей Дуванов; чемпион Европы и чемпион России среди профессиональных исполнителей Александр Зенкевич и многие другие выдающиеся личности.

В 2000-е годы впервые в стране на базе кафедры хореографического искусства проведены две международные научно-практические конференции по проблемам развития танцевального спорта в России. Эти форумы дали определенный толчок научному осмыслению жанра. Сегодня кафедра хореографического искусства нашего Университета динамично развивается, реализует свой научно-педагогический потенциал. Преподавателями кафедры подготовлен и защищен целый ряд актуальных диссертационных исследований в области балльной хореографии и танцевального спорта. Среди выпускников кафедры известнейшие творческие личности: чемпион мира среди профессионалов по латиноамериканскому секвею А. Парамонов, президент Федерации танцевального спорта России П. П. Дорохов, целая плеяда достойных представителей президиума Федерации танцевального спорта России: А. Ф. Кочетков, В. Н. Секистов и др.

Как известно, одной из самых активных и деятельных организаций, развивающих балльный танец, является Союз танцевального спорта России. Замечательно, что представители Союза являются участниками нашей нынешней конференции.

Как показывает практика, сегодня подавляющее большинство лучших танцевальных пар мира во всех номинациях танцевального спорта — российские спортсмены. Но путь к этому был труден и тернист. Это путь, проделанный большой плеядой тренеров, педагогов-практиков, которые в течение многих десятилетий на основе мирового опыта создавали свои оригинальные методики. Но, чтобы удержать это первенство, необходимо плодотворное взаимодействие теории и практики. Особенно важна совместная работа Союза танцевального спорта России и соответствующей кафедры нашего Университета.

Процесс современного разделения балльного феномена на танцевальный спорт, сценический балльный танец и общедоступные формы балльной хореографии является естественным для более чем 300-летнего периода развития жанра. Однако необходимо учитывать, что все три направления имеют общий фундамент, одну этико-эстетическую основу. Все это — часть нашей общечеловеческой культуры. И необходимо обеспечить постоянное взаимодействие всех трех составляющих.

Наш Университет готов продолжать организацию творческих, научных, учебно-методических мероприятий по пропаганде и внедрению новых технологий в тренировочный, репетиционный и другие процессы

бальной хореографии и танцевального спорта. Вместе, тесно сопрягая практику с наукой, мы сможем добиться дальнейших успехов на этом поприще.

Желаю участникам Межвузовской научно-практической конференции «Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития» удачи в реализации намеченных планов, творческого общения и успешной плодотворной работы!

**В. В. Матвеев,**

*заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП*

## **ЗНАЧЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В РОССИИ**

Совершенно очевидно, что столетнее бурное развитие бальной хореографии привело к возникновению более узкой и жесткой специализации: делению педагогического состава на тренеров танцевального спорта, преподавателей и балетмейстеров сценического бального танца и учителей танцев (общедоступные формы). Тем не менее это не значит, что кадры сегодня необходимо готовить в рамках этой узкой специализации, вернее одной из них. И тренер, и педагог, и учитель должны в обязательном порядке обладать всеми основными навыками профессии, ее исторической основы.

Такие предметы, как «Мастерство хореографа», «Историко-бытовой танец», «Детский бальный танец», «Общедоступные формы бального танца», занятия джаз-модерном, современными направлениями танцевального искусства, классическим и народно-сценическим танцем — все это должно быть в профессиональном арсенале любого специалиста и, конечно, в программе обучения любого вуза, любой кафедры, готовящей профессионалов в области бальной хореографии и танцевального спорта. Предметы «Европейский танец» и «Латиноамериканский танец» не подлежат обсуждению, но, к сожалению, бытует мнение, что педагогу школы танцев, или учителю ритмики, или преподавателю сценических форм бальной хореографии нет необходимости досконально знать эти предметы, что губительно сказывается на подготовке профессионалов.

На сколько бы составляющих в дальнейшем ни делилось балльно-хореографическое искусство, все равно совершенно очевидно, что оно является фундаментом любого ответвления. И не только обойти, но и упрощать эти фундаментальные основы нельзя. Постановщик сценических номеров и учитель танцев общедоступной балльной школы могут «не расползаться» вширь и хорошо не знать всю палитру движений «стандарта» или «латины», но в глубину учения, в основы правых и левых поворотов им не просто необходимо заглянуть, — это необходимо знать досконально, на уровне тренера, воспитывающего танцевальные дуэты для участия в соревнованиях. Так же важно владеть основами музыкальной грамоты, анализом музыкальных произведений и форм, приобрести художественный вкус на основе предмета «Сценическое оформление и костюм» и знать целый ряд других «премудростей», которые входят в профессиональный «арсенал» специалиста определенной степени.

Сегодня в нашей стране достаточно широкое распространение получила культура балльного танца, возник большой и устойчивый интерес к танцу, а также сформировался широкий круг людей, занимающихся преподаванием. Но далеко не всех можно причислить к специалистам в этой области. Педагогика, знание основ возрастной психологии и многие другие науки питают и являются основой и фундаментом этой специализации.

Проводимое нами в течение двух лет исследование показало, что в области балльного танца и танцевального спорта в Санкт-Петербурге лишь 28–40 % преподавателей имеют специальное образование. Причем сюда включается не только высшее специальное образование, но и среднее специальное образование, и даже рядовые курсы повышения квалификации в области балльного танца. Сам факт очень приблизительного процентного вычисления (28–40 %) говорит о том, что сегодня отсутствуют учет и необходимые определенные требования к приему специалистов на работу, которые предъявлялись, к примеру, в 1960–1980-х годах.

Крайне необходимо по ряду вопросов, и в том числе по этому (прием на работу специалистов в области культуры и искусства), найти общий язык ряду ведомств при Правительстве Санкт-Петербурга: Комитету по культуре, Комитету по образованию, Комитету по физической культуре и спорту, Комитету по молодежной политике и взаимодействию с общественными организациями — ведь именно эти организации должны прийти к определенной совместно проводимой политике.



Под крылом Союза танцевального спорта России Федерация танцевального спорта Санкт-Петербурга должна идти к созданию в недрах своей организации вневедомственного методического центра, поддерживаемого вышеназванными ведомствами. Данная структура должна не только осуществлять контроль за выдачей направлений на работу истинным специалистам (а не всем кому попало), но и проводить в жизнь необходимые линии общего развития и танцевального спорта, и направлений сценической бальной хореографии, и школ танцев. Конечно, методический центр может иметь и другие самые необходимые функции, но главная на сегодня — подъем качественного уровня подготовки тренерско-педагогического состава. Это наше лицо — лицо жанра. Это наш имидж, наша реклама, наше движение вперед к развитию.

Правильно это или нет, но сегодня тренер и руководитель танцевального клуба — это и организатор, и продюсер, и источник методического и технического материала, и психолог, и спортивный врач, и многое другое.

Пройдет ряд лет и за этим видом спорта, несомненно, будут закреплены все составляющие и привилегии самых развитых современных спортивных клубов: тренерская команда, состоящая из различных специалистов (психолог, спортивный врач, художник-разработчик); группа менеджеров; хозяйственные службы и т. д. Но даже тогда и ведущий тренер, и тренеры-разработчики программ все равно неизбежно должны будут обладать достаточно глубоким пониманием не только фундаментальных основ танца, но и всех остальных его составляющих.

Начинать необходимо сейчас. Иначе «кризис жанра», который мы переживаем сегодня, не просто затянется, а затянет нас в труднопроходимую трясиину. Еще 10–12 лет назад залы были полны, и ежегодно в сентябре каждый коллектив города производил набор новичков минимум из 20–40 человек. Сегодня группа новичков более 10 человек — это радость для руководителя коллектива. Да, есть ансамбли, где продолжают традиции «полнометражного» набора, но это, скорее, исключение из правила.

Конечно, высшее образование — это не панацея от всех бед, и далеко не каждый окончивший, к примеру, наш вуз станет отличным тренером или руководителем прекрасного в будущем ансамбля бального танца. Но программа обучения, например, на нашей кафедре построена таким образом, что за годы учебы будущий мастер сможет определиться и выбрать направление, в котором в дальнейшем он будет специализироваться.

**Д. Н. Катыхева,**

*профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП,  
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ*

## **БЫТОВОЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК ИСТОЧНИК ЛЕКСИКИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА**

Проблема лексических ресурсов современного балетного театра сегодня весьма остра и актуальна. Еще несколько десятилетий назад на отечественной балетной сцене появилась плеяда выдающихся самобытных балетмейстеров, продолживших лучшие традиции мирового и в первую очередь отечественного балета. Их имена вошли в историю: Ф. Лопухов, К. Голейзовский, А. Горский, Л. Якобсон, В. Вайнонен, К. Сергеев, Р. Захаров, Л. Лавровский, Ю. Григорович, И. Бельский и др. Они внесли неоценимый вклад в развитие языка, лексики хореографического искусства. Они активно черпали из родника фольклора, бытового бального танца. При этом продолжали традиции русского балета, заложенные М. Петипа и Л. Ивановым.

Анализируя хореографию М. Петипа и Л. Иванова в «Лебедином озере», Ф. Лопухов обращает внимание на то, как два хореографа — «обрусевший француз» и «офранцузившийся русский» — сочинили на музыку П. Чайковского русский балет на либретто псевдонемецкой сказки, балет, в котором «национальные особенности» перебороли «франко-итальянскую» основу танца<sup>1</sup>.

Что касается знаменитого вальса 1-го действия, то здесь, продолжая мысль Лопухова, можно увидеть то, как хореографы структурно преобразовали одновременно с бальным танцем элементы русского фольклора. Появление пейзажей — подготовка к вальсу: поздравление принца Ф. Лопухов отмечает как «волновой принцип» этого акта к вальсу — построение, типичное для славянского фольклора, в котором наблюдается соло «хоровод с волновым наступлением линий».

Но вальс здесь именно пейзажный, а не крестьянский — на этом настаивает Лопухов: «в вальсе Чайковского нет ничего помпезного, он изящен и очень прост по построению, даже наивен»<sup>2</sup>. И вместе с тем «он предполагает владение изощренным мастерством хореографической школы». Как известно, истоки вальса — это народные танцы. Произошел он от народного танца *ландер*, бытовавшего в Австрии в XVIII веке. Славу вальсу принес XIX век, когда он прошел путь от танца слуг (*walzek* — извалять в грязи), шутов до «короля» танцев в дворцовых залах.

<sup>1</sup> Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1971. С. 96.

<sup>2</sup> Там же. С. 108.

Проникая в фольклор, в бальный танец, хореограф постепенно узнает о вальсе, подлинно овладевает им, происходит освоение (то есть превращение в собственное достижение хореографии).

Это относится к такого рода преобразованиям в отношении целого ряда как народных, так и бытовых, а также бальных танцев, вошедших в дворцовый быт. Достаточно привести примеры полонеза, мазурки, польки, гавота, менуэта, контрданса, которые преобразованы в хореографию, как у Петипа, Иванова, так и в мировой хореографии. М. Петипа иногда прибегал к целой сюите из старинных бальных придворных танцев. Так это было в начале 2-го акта «Спящей красавицы» Чайковского, когда после игр придворных принца Дезире исполняются менуэт, гавот, пассенье, ригодон.

Все это необходимо балетмейстеру, чтобы ярче обрисовать беззаботную, весьма легкомысленную жизнь своего щеголеватого героя до встречи с истинной любовью.

М. Петипа и Л. Иванов становятся подлинными творцами художественной культуры, классического балета, впитавшего лексику народного и балетного танца. Они усовершенствовали характерный (народно-сценический) и историко-бытовой танец в балетном театре и поставили его в один ряд с классической хореографией.

Последняя неизбежно обогащается, рождая новые танцевальные движения, окрашенные знакомыми оттенками, штрихами многонациональной народной танцевальной культуры.

Как верно отмечает Ю. Слонимский, расцвет балетной музыки был «неразрывно связан с усвоением будущей песни и пляски»<sup>1</sup>. Творчество Адана, написавшего музыку к балетам «Корсар» и «Жизель», — яркое тому свидетельство. Нетрудно увидеть в танцевальных формах его балетов (в «Жизели» особенно) воздействие бытовых плясок с их ритмоформулами: «вальс, полька, галоп, салонный романс, фортепианный ноктюрн и т. п. находят достойное воплощение»<sup>2</sup>. Подобно тому, как композитор претворял бытовые формы музыки, пения, бальные танцы в новые музыкальные структуры, интонации, так и хореографы воплощали эти ритмоформы в язык классического танца. Бальный танец становился источником лексики классического танца.

Б. Асафьев увидит (а Ю. Слонимский его поддержит) черты национальной французской музыки в партитуре «Жизели» Адана — «мелодичность, наделенная ясностью очертаний и грацией образов... с одной стороны, отвечающая человеческой поступи, обнаруживающая характеры

<sup>1</sup> Слонимский Ю. Жизель. Л., 1965. С. 75.

<sup>2</sup> Там же. С. 79.

и движения, с другой — корнями глубоко уходящая в народную культуру с ее реалистическим отражением многовековой жизни — быта, нравов, обычаев»<sup>1</sup>.

По мере развития спорта в XX веке, его движенческой системы входят в моду теннис, гимнастика, в первую очередь среди состоятельного сословия, возникает стремление использовать в балетном спектакле новую пластику и элементы движения в спорте. Так возникает танец, поставленный и исполненный В. Нижинским в балете «Игры».

А его сестра Б. Нижинская, ставшая впоследствии известным хореографом мирового балета, обратилась к элементам спорта в своем известном балете «Голубой экспресс», который в настоящее время с ее «Свадебкой» Стравинского реконструирован и идет в Большом театре.

Это было предвосхищение новой лексики балетного театра, соединение спорта и танца, что впоследствии породит целое направление хореографического искусства — спортивный бальный танец.

Далее это будет продолжено К. Голейзовским — сценическая миниатюра, посвященная состязанию в танце в исполнении В. Васильева и Е. Максимовой.

Тема использования лексики бытового бального танца исследуется автором данной статьи более подробно в монографии «Бальный танец: его преобразование в хореографию балетного театра» (2008).

К примеру, можно остановиться на таком бытовом бальном танце, как танго, и проследить его путь на сцену балетного спектакля в XX веке. Исследователь танго, его генеалогии О. Зеленкова подробно рассказывает об истоках его зарождения в конце XIX века на территории Уругвая и Аргентины. Поскольку танго активно распространялось в столице Аргентины Буэнос-Айресе, оно стало называться аргентинским танго<sup>2</sup>. Автор справедливо пишет о влиянии на него африканской культуры, о преобразовании его в сценическое танго. Мы знаем о месте танго в конкурсных программах спортивного бального танца, но оно находит место и в балетных спектаклях. Прежде всего в знаменитом балете Д. Шостаковича «Золотой век» в постановке Ю. Григоровича.

Интересна интерпретация танго в балете И. Моисеева «В таверне», в котором действие перенесено в заграничную таверну, где моряки смотрят состязание профессиональных танцевальных пар, исполняющих танго, а затем все посетители таверны принимают коллективное уча-

<sup>1</sup> Слонимский Ю. Указ. соч. С. 76.

<sup>2</sup> Зеленкова О. В. Танго — исторический танец XX века. Тенденции развития // Материалы IV ежегодной конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. СПб., 2012.

ствие в танце. Балет имел и свои варианты. В одном из них выбрано время действия 1960–1970-е годы.

Итак, в качестве вывода следует заметить, что бытовой бальный танец — мощный источник рождения и обновления лексики мирового хореографического искусства. Об этом же свидетельствует целая серия балетных дипломных спектаклей на кафедре хореографического искусства СПбГУП, поставленных на принципе преобразования лексики бального танца в полноценную хореографию, ограниченную школой академического балета.

**С. В. Шанкина,**

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

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ НЕПРЕРЫВНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА**

Изменения в системе социально-экономических отношений и кризисные процессы в современной России сопровождаются отчуждением личности от общества, отрывом от национальной культуры, обогащенной интернациональным содержанием. В этих условиях возрастает значимость государственной политики, направленной на укрепление здоровья нации, на духовное, нравственное, эстетическое воспитание молодежи. Важным интегрирующим компонентом воспитания является развитие танцевального искусства, в частности спортивного бального танца — одного из наиболее востребованных, доступных, массовых видов хореографического искусства и танцевального спорта. Занятия спортивными бальными танцами обеспечивают положительную активность, способствуют укреплению межличностных взаимоотношений, гармонизации физического и душевного состояния человека, интеграции музыкального, пластического, этического и художественно-эстетического развития личности, приобщению к достижениям мировой культуры.

Потребность общества в расширении образовательных границ и доступности для населения обучения бальному танцу, значимость бального танца для социально-культурной и образовательной сфер обуславливают высокие требования к уровню подготовки педагогов бального танца в современном российском образовании.

Основными *тенденциями* развития системы непрерывной профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев в настоящее время были определены следующие:

- синтез хореографического искусства и танцевального спорта;
- новые требования стандартов профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев;
- интеграция традиционных и инновационных подходов к подготовке специалистов спортивных бальных танцев, проявляющаяся в возникновении новых направлений, стилей, видов соревнований по спортивным бальным танцам и т. д.;
- развитие внебюджетных источников финансирования образовательных программ профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев;
- активизация процессов популяризации бальной хореографии и танцевального спорта;
- появление потребности общества в реализации эстетического потенциала средствами спортивных бальных танцев.

В соответствии с этими тенденциями важнейшими *направлениями оптимизации* системы подготовки педагогов бального танца были выделены следующие: усиление ориентированности на запросы практики; усложнение ее структуры и дифференциация образовательных учреждений; демократизация подготовки; гуманизация образовательного процесса, переход на еврообразование; расширение спектра экономических механизмов регулирования процессов профессиональной подготовки; развитие социально-функционального взаимодействия между образовательными структурами; стимулирование социализации и инкультурации соответствующих групп населения, занимающихся бальными танцами.

Таким образом, уровень готовности педагогов бального танца к профессиональной деятельности в условиях современного образования может быть существенно повышен, если:

- концептуально определена перспектива развития системы подготовки педагогов бального танца;
- разработаны, обоснованы и внедрены в педагогическую практику методологические и теоретические основы подготовки педагогов бального танца;
- определены комплекс научных подходов (историко-логический, синергетический, кибернетический, культурологический, системный, компетентностный, инновационный, акмеологический, личностно-деятельностный), факторы (внешние, внутренние), предпосылки (социально-экономические, социально-культурные, образовательные, лич-

ностные). Будучи применены к формированию системы подготовки педагогов бального танца, они обеспечивают выявление и обоснование ее сущности как ценности (общественной, государственной, профессиональной, личностной), процесса и результата формирования готовности к профессиональной деятельности педагогов бального танца;

— сформулирована и обоснована теоретико-прогностическая модель подготовки педагогов бального танца, которая включает: этапы, уровни и ступени подготовки; компонентный состав готовности к профессиональной деятельности, реализуемый на разных этапах подготовки; модель проектирования педагогического процесса; дерево педагогических целей; функции управления системой непрерывной профессиональной подготовки; совокупность критериев оценки эффективности системы; модель формирования специальных знаний на этапе профессиональной подготовки; модель степеней свободы при составлении индивидуальной технологической карты обучающегося; варианты индивидуализированных маршрутов подготовки педагогов бального танца на этапе совершенствования профессионального образования и др.;

— определены цели для каждого этапа подготовки педагогов бального танца и разработано дерево целей, включающее компоненты мотивации, деятельности, личностных образовательных результатов, обеспечивающие генеральную цель подготовки на данной ступени;

— уточнены современные направления, условия подготовки специалиста спортивных бальных танцев как синтез педагога–тренера–хореографа;

— разработано содержание и выявлены образовательные технологии, обеспечивающие преемственность и интеграцию этапов подготовки педагогов бального танца;

— разработаны базовые методы аудиторной и внеаудиторной работы студентов — будущих педагогов бального танца. Обосновано, что аудиторную работу целесообразно осуществлять в интерактивных формах (своеобразная творческая мастерская, в которой нарабатывается опыт изучения лексики бального танца, его исполнительских стилей и т. п.) и проектировать как систематическое решение комплекса профессионально-дидактических проблем на основании разработанных автором структур опорных действий;

— разработан комплекс критериев и показателей оценки эффективности системы подготовки педагогов бального танца (на этапах проектирования, функционирования и оценки результатов системы);

— расширены связи образовательных учреждений, обеспечивающих подготовку педагогов бального танца, с общественными организациями,

связанными с решением общих проблем социализации и аккультурации групп населения, занимающихся бальными танцами и т. д.

Интеграция бального танца и спорта требует создания и обеспечения специфической профессионально ориентированной образовательной среды на основе комплексного использования инновационных технологий в области педагогики хореографического искусства и танцевального спорта, которая выступает системообразующим элементом подготовки педагогов бального танца.

**С. Н. Кошелев,**

*член экспертного совета Союза танцевального спорта России (Москва)*

## **БИОМЕХАНИКА СПОРТИВНОГО ТАНЦА КАК НЕОБХОДИМАЯ МЕТОДИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТРЕНЕРСКОЙ И СУДЕЙСКОЙ РАБОТЫ**

### **Основные проблемы и задачи**

*1. Проблема прикладного изучения и использования в тренерской и судейской работе.* Двигательные действия человека изучаются на протяжении 2 тыс. лет. Знания биомеханики применяются во всех областях двигательной активности человека, и особенно в спорте. В настоящее время невозможно создать значительного спортсмена, основываясь только на опыте тренера. В различных видах спорта существуют свои особенности подготовки спортсменов. Особенности двигательных действий в каждом виде спорта изучаются и систематизируются благодаря имеющейся научной базе знаний. На ее основе разрабатываются методики подготовки спортсменов, в которых учитывается не только стремление достичь наилучшего результата, но и то, что может помешать реализации этой цели, выясняется, как избежать вредных явлений и травматизма.

В танцевальном спорте без знаний биомеханики не обойтись. Нельзя утверждать, что знание фигур — это и есть знание техники спортивного танца. Техника спортивного танца — это совершенное двигательное действие, производимое танцевальной парой в соответствии с законами биомеханики. Знание биомеханики необходимо для определения ряда судейских критериев, таких как: техника шага, поза в танце, музыкальность, ритм и др. Точная интерпретация критериев позволит оцени-



вать мастерство танцевальных пар более объективно. Значение работы судейского корпуса для определения вектора развития танцевального спорта трудно преувеличить. Чтобы у судей были одинаковые взгляды на критерии судейства, необходимо проводить систематическую учебную работу.

*2. Область объектов изучения и задач биомеханики спортивного танца (БСТ).* Биомеханика спорта — наука, изучающая оптимальные двигательные действия спортсмена в предлагаемых условиях, предусмотренных техникой того или иного вида спорта, с использованием физиологических возможностей организма человека и его двигательного аппарата и взаимосвязанное функционирование всех систем организма, направленных на совершенствование выполняемых действий и технических приемов данного вида спорта. Существуют исследования, посвященные биомеханике различных видов спорта. Техника исполнения, в свою очередь, является наилучшим способом решения двигательных задач и направлена на оптимизацию двигательных процессов, делая их менее энергозатратными и отвечающими данному виду спорта.

Биомеханика спорта изучает движение человека, то есть особенности организма человека в движении, мышечные и другие органические реакции на необходимость двигаться, степень и возможность контроля человека за движением, подчинение движения физиологическим и экстрафизиологическим целям и условиям спорта. Физиологические — потребность в движении, польза для здоровья, укрепление групп мышц, развитие координации; экстрафизиологические — эстетические (красота движения, чувство музыкальности, ритм) и психологические — все это должно быть и средством, и объектом деятельности спортсмена.

Одной из главных задач биомеханики как науки является популяризация имеющихся фундаментальных знаний медицины, физиологии, механики и тому подобных, их перевод в область прикладных проблем. Для этого необходимо определить несколько системных объектов прикладного описания БСТ; эти объекты, с одной стороны, лежат в основе тренерской работы над техникой танца, с другой — должны составлять основу критериев судейских оценок.

Одним из таких системных объектов БСТ является танцевальный шаг. Ниже приводится возможная трактовка танцевального шага с точки зрения биомеханики и применение знаний о танцевальном шаге в решении отдельных проблем техники танца.

*3. Танцевальный шаг как основа техники танца и предмет БСТ.* В основе танцевального шага вперед лежит обычный шаг, который в тео-

рии биомеханики именуется как простая ходьба. Обычный шаг является результатом нарушения равновесия, то есть происходит падение вперед. В результате падения вперед центральная нервная система запускает рефлекс шага. Процесс шага — это циклическое локомоторное двигательное действие. Если тело человека примет положение, при котором общий центр масс тела (ОЦМТ) проецируется в центр опоры, то есть между стопами и носками и каблуками обеих ног, то мы получим устойчивую позицию — баланс или равновесие. Находясь в этом положении, невозможно начать движение.

Для того чтобы начать движение вперед, необходимо нарушить баланс (равновесие), переместить ОЦМТ вперед в пределах площади опоры. При этом ослабевает давление на каблуки, хотя они все еще находятся в контакте с полом, возникает напряжение в области позвоночника на всем его протяжении, что важно для поддержания постоянной позиции спины, а при увеличении тянущего действия нога рефлекторно выносится вперед и принимает тело. При продолжении тянущего действия то же происходит с другой ногой. Так мы шагаем.

Здесь следует определить правило и последовательность двигательных операций — сначала падает корпус, затем двигается нога, но не наоборот. При переносе тяжести тела на опорную ногу начинается процесс амортизации ударных нагрузок. Внешне это выглядит как перекал стопы с каблука на всю ступню, сгибание колена и движение общего центра масс тела вниз. Однако есть параметры двигательных действий, скрытые от наших глаз. В периоде амортизации происходит рекуперация энергии упругой деформации связок и сухожилий.

Сухожильно-связочный аппарат обладает рядом особенностей. Он состоит из коллагеновых волокон, которые могут растягиваться, накапливая энергию, и вытягиваться. Растягиваясь, волокна накапливают энергию рекуперации, которая необходима для выполнения отталкивания от опоры. Энергию рекуперации необходимо быстро использовать, чтобы не наступила релаксация, в результате которой сухожильно-связочные волокна вытягиваются, теряя энергию — она рассеивается. Последующие действия потребуют больше усилий и энергии для выполнения движения. Существуют два вида энергии: метаболическая и неметаболическая. Они существенно отличаются друг от друга.

Метаболическая энергия связана с биохимическими процессами в клетках мышечных волокон. В результате этой химической реакции образуется много тепла, а биохимические процессы требуют большого количества кислорода. Метаболическая энергия является энергозатратной.

Неметаболическая энергия — это энергия рекуперации; она использует накопленную энергию деформации связок и сухожилий и не требует большого количества энергии мышц, то есть метаболической энергии. Энергия мышц используется на оптимальном уровне. Это обстоятельство делает использование энергии рекуперации менее энергозатратной для выполнения двигательных действий.

Было отмечено, что при ходьбе ОЦМТ совершает вертикальные колебания. В периоде амортизации ОЦМТ двигается вниз, а при отталкивании — вверх. Запомним это правило.

В технике спортивного танца уделяется большое внимание подъемам и опусканиям. В танце это действие необходимо не только с эстетической точки зрения. Надо обратить внимание прежде всего на функциональную сторону этого двигательного действия. Ранее говорилось о накоплении энергии при совершении шагов простой ходьбы и о вертикальных колебаниях ОЦМТ. Подъемы и опускания в технике танца выполняют ту же функцию, кроме этого, они влияют на многие параметры танцевальной техники — скорость движения, ритмическую выразительность, взаимодействие в паре и другие параметры.

Точность исполнения шагов зависит от понимания структуры шага и знания базовых элементов простой ходьбы. Один из базовых элементов — это точное представление о начале и окончании цикла шага. В теории танцевального спорта ответом на этот вопрос чаще всего является кинематическое описание процесса шага, что, по сути, не имеет никакого практического применения. Биомеханика дает однозначный и простой ответ на этот вопрос — началом шага является отрыв опорной ноги от опоры в результате отталкивания, а окончание шага совпадает с моментом отрыва опорной ноги в результате отталкивания в следующий шаг.

Физиологические параметры танцевального шага связаны с экстрафизиологическим — музыкальностью исполнения. Теория музыки оперирует понятием «длительность». Сам термин предполагает временную протяженность звучания, у которого есть начало (метрический удар, обозначающий долю) и завершение (следующий метрический удар).

Например, размер  $3/4$  означает, что такт состоит из трех долей (одной сильной и двух слабых), временное расстояние между этими долями-ударами будет равно музыкальной четверти, то есть условно просчитываться как «раз» (при быстром темпе музыки) или «раз-и» при медленном темпе, если при исполнении актуально деление четверти на восьмые. Для нас важно понимание временной протяженности между двумя метрическими ударами.

Теперь соединим теорию шага с теорией музыки. Получается, что музыкальная четверть и танцевальный шаг имеют длительность. Ошибочным является мнение, что танцоры должны наступить маховой ногой на музыкальный удар. Начало шага должно совпадать с началом музыкальной четверти, то есть с музыкальным ударом. Значит, в тот момент, когда раздается первый удар, необходимо оттолкнуться от опоры и продолжить движение до следующего музыкального удара. Когда раздается второй удар, первый шаг заканчивается, и в момент отталкивания на втором ударе начинается второй шаг и длится до третьего музыкального удара, и т. д. Если на музыкальный удар отталкиваться, а не вставать, то можно достичь точного воспроизведения ритма шагов любой длительности, добиться хорошего взаимодействия партнеров, сделать танец менее энергозатратным, контролировать двигательные действия. Это значительно облегчит учебно-тренировочный процесс для тренеров, позволит судьям точно определять музыкальность и ритмический рисунок танцевальных фигур.

Системными объектами прикладной БСТ также могут быть важные технические составляющие танца, такие как поза в танце, использование наклонов, способы взаимодействия в паре и другие технические приемы.

*Заключение.* В статье приведена небольшая часть из теории биомеханики спортивного танца. Биомеханика — это объемная тема, охватывающая многие аспекты двигательных действий танцевальной пары любого уровня. О многих вопросах взаимодействия партнеров и особенностях исполнения ряда фигур необходимо говорить отдельно.

Предложенная теория, изложенная в биомеханике спортивного танца, является иным, научным взглядом на технику спортивного танца, который по некоторым параметрам не согласуется с существующими канонами. Возможно, эта теория вызовет протест у коллег. Хотелось бы услышать аргументированные возражения.

Я уверен, что только радикальное изменение существующей системы и научный подход к проблеме могут повлиять на сложившуюся ситуацию в танцевальном спорте и сделать рывок в подготовке тренеров, судей и танцевальных пар.

В своей книге «Биомеханика спортивного танца» я рассматриваю и уточняю большинство технических параметров спортивного танца. В рамках конференции не представляется возможным говорить о них подробно. Существующее положение в нашем танцевальном спорте оставляет желать лучшего. В танцевальном спорте есть краеугольные проблемы, о которых говорят, используя традиционную лексику

и понятия, применяемые в мировом танцевальном движении. Мы мечтаем создать российскую школу спортивного танца. Для осуществления этой мечты необходимо провести анализ ситуации и определить, где мы сейчас находимся и куда нам двигаться дальше.

Хочу отметить, что без системного подхода к проблеме это не представляется возможным. Когда я говорю о системном подходе, то имею в виду весь танцевальный спорт, всех действующих лиц: руководство, тренеров, судей, танцоров; систему подготовки всех, кто участвует в этом процессе. Это серьезная аналитическая работа, которая требует забыть на время личные амбиции и попытаться абстрагироваться от собственных представлений и теоретических установок.

Любой вид спорта ищет варианты противопоставления себя соперникам, способы стабильно добиваться победы. К сожалению, поиски критериев оценки танцевальных пар не являются главными в рамках существующей системы. Чтобы найти объективные способы оценки пар, необходимо изменить взгляды на весь спектр вопросов теории и практики танцевального спорта. Надо опираться на собственные ресурсы, а не идти в фарватере существующих в мире взглядов на теорию танцевального спорта.

**Р. Мотеюнас,**

*судья WDC, профессиональный тренер, руководитель DSC "Atjalinas" (Литва)*

## **НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА. ЕВРОПЕЙСКАЯ ПРОГРАММА**

Каждый ваш день должен начинаться самыми важными вопросами: «Почему я здесь? Имеет ли моя жизнь смысл и цель? Кто я такой?»

Как говорил Леонардо да Винчи, «воистину великая любовь проистекает из великого знания любимого предмета» («Трактат о живописи»). Полную истину нельзя увидеть одним лишь зрением. Все повторяется в жизни, то есть движется циклично, прогресс человечества развивается по спирали вверх, и мы, совершенствуясь душой и телом, развиваем общий дух человечества. Это значит, что спортивные достижения, как бы они ни были высоки и гениальны сегодня, совершенствуются не только вместе с техническим, но и вместе с духовным ростом человечества.

Анализ танцевальных турниров за последние 10 лет показывает, что техническое развитие спортивного бального танца во всем мире очень

сильно продвинулось вперед, как в индивидуальном, так и в массовом направлении. На больших турнирах, таких как, например, “Blackpool Dance Festival” и “United Kingdom Open Championships”, видно, что очень хорошо танцующих исполнителей не десятки, а сотни. И разница между первой десяткой и первой сотней совсем небольшая, особенно среди любителей. У профессионалов эта разница гораздо заметнее.

Почему исполнение танцев профессионалами так отличается? Здесь танцуют пришедшие из любителей призеры и чемпионы мира. Каждый из них имеет свойственную только ему, усвоенную за долгие годы энергетике танца и понятие динамики — нестандартное, индивидуальное, отличающееся от других пар. Это создает своеобразный, неповторимый танец. Зрители на турнирах, многие из которых сами раньше были танцорами, хорошо понимают любимый вид спорта, потому во время выступления такой пары гремят овации, и неважно, в какой стране или в каком зале она выступает.

В своей статье я хочу рассказать о некоторых новых направлениях в развитии спортивных танцев за последние 10 лет, которые помогли бы стремительно совершенствоваться танцорам. Только работая с интересом, творя, не копируя движения других, мы можем поднять на более высокий уровень дух мирового танца.

Сформировались три направления развития мирового танца: умственное, физическое (техническое), эмоциональное. Хотел бы обратить внимание на два новейших направления. Умственное и эмоциональное направления танца появляются в 1990–1995 годах. Для усовершенствования техники, динамики и музыкальности танца особо важную роль играет умственная работа танцора, то есть не только визуальное познание сути танца.

Танцор и тренер должны видеть разницу между знанием и пониманием танца. Знание — это мысленное видение, неглубокий смысл, запись информации в голове. Понимание — это осознание чего-либо в глубине души в результате умственной и творческой работы.

Взятая снаружи информация смешивается с внутренней, давно имеющейся. Понимание — это ежедневные маленькие открытия в любимом деле. Для такого вида совершенствования тела и души нет никаких ограничений. Совершенствовать понимание танца можно и путем использования новейших достижений современной науки.

Леонардо да Винчи, величайший гений в истории человечества, писал о принципах, которые можно приспособить к современной эпохе, много столетий назад:

- 1) искать истину;
- 2) принимать ответственность;
- 3) улучшать восприятие;
- 4) использовать тень;
- 5) выдерживать равновесие (между левым и правым полушариями мозга);
- 6) сохранять в единстве душу и тело;
- 7) слиться с любовью. Осознать и найти взаимосвязь всех вещей и явлений.

Первый и второй принципы не требуют более четких объяснений. Третий принцип — улучшать восприятие — это ежедневный труд по улучшению человеческих ощущений. Нетренированный человек имеет только пять ощущений, а тренированный может достичь семи. Их можно тренировать постоянно, с раннего детства и до старости. Для танцоров это ощущение трехмерных пространств — танцора, пары и зала во время выполнения движения или фигуры; это улучшение баланса между мышцами и скелетом. С помощью применения динамического баланса, и особенно использования динамических боковых осей, современный танец стал бы намного динамичнее и пластичнее.

Лучшие танцоры мира, творя своеобразный индивидуальный танец, сливаясь с музыкой, научились вовремя переносить свой весовой центр от оси левого бока на правый бок в конце движения (фигуры), выполняя повороты и вращения вправо, и ось правого бока переносить на левый бок, выполняя повороты и вращения влево.

Перенос весового центра с одной оси на другую может быть сделан разными тренировочными способами. Например, в паре, стоя на месте, мысленно имитируется движение в пространстве. Основное внимание надо обратить на первичные импульсы, выполняя их весовым или балансовым центром, увеличивая или уменьшая амплитуду движения тех же центров. Начало движения выполняется с небольшой скоростью и мощностью, потом меняется скорость и мощность движения от весового давления в пол через стопу, а также меняются боковые оси с разной скоростью и т. д. Тогда фигуру, например «Правый спин поворот» медленного вальса, можно исполнить разными способами, смотря какую динамику и объемы мы хотим создать.

«Правый спин поворот» — одна из самых трудных динамично выполняемых фигур (партнер за два такта пять раз меняет свои динамические оси, а партнерша — три раза). Танцуя с динамическими осями, исполнитель должен переосмыслить и изменить общепринятую технику

подъема и спуска, а также переосмыслить и изменить понятие создания силуэта («стойки») в паре во время движения.

Теперешний привычный силуэт пары «рамка», где основное внимание сосредоточено на параллельности рук партнера и партнерши по отношению к полу, надо поменять, отдавая первенство динамично обоснованному музыкальному движению, к которому приспосабливается силуэт «стойка» танцевальной пары. Многие из сегодняшних танцоров злоупотребляют неизменяемым во время исполнения движения (фигуры) силуэтом пары, что вызывает напряженность и подъем линии плеч и приводит к высоко поднятому, неправильно расположенному центру тяжести, то есть весовой центр в теле (паре) фиксируется. Весовые импульсы в теле танцора, особенно из весового центра, становятся невозможными. С такой неперемещающейся в теле фиксацией центра невозможно на нужной высоте и под нужным углом передать партнерше информацию, идущую от весового центра, от чего сильно изменяется и ухудшается общая музыкальность и выразительность всей пары. Музыка перестает звучать во всем теле танцора, а сам танец становится монотонным, «тяжелым» и не имеет равноскоростной музыкальной текучести.

В начальных классах мастерства эта ошибка ведет к неурегулированному, несбалансированному, немusикальному движению, которое в более высоких классах мешает расти даже профессиональным парам.

Когда танцоры начинают учиться переходить из статического на динамический баланс, то есть на ощущения динамических осей в своем теле и контрбаланса в паре, партнеры, и особенно их партнерши, бывают не готовы реагировать на меняющуюся динамику во время каждого движения, фигуры и всего танца. Партнерши часто не способны правильно реагировать на большинство импульсов: реагируют с опозданием или слишком быстро меняют оси не от импульса весовой оси пары (например, создают неправильное, не обоснованное динамикой положение головы или держат ее только в одном статическом положении). Такая партнерша называется «тяжелой», потому что она не успевает реагировать вовремя на импульсы весовой оси пары, посылаемые из постоянно меняющегося в теле и пространстве пары весового центра партнера. Такая партнерша не может помочь создать интересный, динамичный и тем более индивидуальный силуэт пары.

Особо интересен и поучителен цикл из пяти лекций очень знаменитого и, на мой взгляд, самого интересного среди современных профессионалов танцора, а теперь и тренера Л. Барикки (его идеи мне очень близки). Для создания еще более мощной, интересной и музыкаль-



ной модели танца будущего и сознания динамического баланса в теле танцоров он принимает за основу систему из двух центров — весового и балансового (в паре их будет четыре). Он также делит тело на многие части, которые выполняют круговые движения в противоположные стороны. Его кредо — тело танцора должно быть естественным, динамичным и пластичным, центры и все остальные части тела должны работать по принципу контрбаланса, создавая бесконечность движений и разновидностей различных возможных координаций. В таком понимании танец становится настоящим шедевром динамики и пластики, в котором можно ответить на мельчайший, созданный музыкой импульс, тон, настроение. Танец становится похож на картину художника, нарисованную в момент прекрасного полета душ и тел партнеров. Такие танцоры становятся полноправными творцами своего танца. Сейчас в этом направлении работают лучшие танцоры Италии, и именно они занимают большинство первых мест среди элиты лучших стандартистов мира.

В Литве, чтобы пары спортивного танца смогли успешно перейти от статического к динамическому балансу в стандарте и латине, надо полностью менять методику подготовки в спортивных танцах для детей и подростков, руководствуясь новым уровнем понимания и познания динамического баланса. Для этого требуются более низкие и легкие положения рук в паре, а также смена методических уровней самых повседневных танцевальных понятий — подъема, спуска. Надо создать новую методику обучения для построения новой динамики и новой техники. Для этого перехода на новые уровни понимания современного танца и танца будущего тренеры и танцоры должны по-новому осмыслить суть новых мировых идей в танцах и начать работать в новом направлении уже сейчас.

Для тренеров необходимо постоянно проводить сборы, свободные дискуссии, конференции на всех уровнях, как это делали раньше, 15–20 лет назад в городах Паланга, Кретинга, Каунас. На сегодняшний день много начинающих пар (особенно в латиноамериканской программе) выступают с вариациями ведущих профессиональных пар, совсем не понимая даже смысла отдельной фигуры, не говоря уже о смысле всего соединения и его динамических особенностей. Они побеждают среди танцоров своего уровня (класса) за счет сложности и эффектности вариаций, а не за счет мастерства и музыкальности. Все это — результат спешки и непонимания основной философии самого танца: танец хорош и красив только тогда, когда он естественный, вызывает только положительные эмоции, является для человека «крыльями», позволяющими полететь вверх к еще не достигнутым высотам и в искусстве, и в жизни.

**Д. Новак,**

*судья WDC & WDSF, профессиональный тренер,  
руководитель DSC "Fredidance" (Словения)*

## **ОСНОВЫ МЕХАНИКИ ТЕЛА В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦАХ**

Конкурсные бальные танцы (танцевальный спорт) сегодня изменяются быстрее, чем когда-либо. Желая достичь наиболее эффективного исполнения, учителя, тренеры и танцоры ищут способы улучшить физические способности и заставить тело работать на максимальной мощности. Хореография становится все более быстрой и требовательной в каждом аспекте, так что танцоры сегодня должны быть как можно более подготовленными и квалифицированными.

Более глубокое понимание основных принципов механики движения становится основным ключом к улучшению его качества.

В нашей работе с танцорами мы всегда делаем сильный акцент на базовое обучение технике тела, поэтому наши студенты изучают самые различные танцевальные техники, а также системы телесных упражнений, такие как pilates, gyrokinesis, gyrotonic и т. д. Для достижения высокого уровня свободы движения, которая позволяет танцору выразить себя, изучение основных механических принципов движения является обязательным!

В этой статье мы обсудим вопросы, которые считаем важными для понимания, чтобы иметь возможность повысить эффективность танцоров и качество контроля движения.

### *Основные понятия*

Баланс (balance) — вертикальное падение веса; тело находится в равновесии, когда линия тяжести проходит через площадь его опоры.

Осанка (posture) — это не позиция, а балансирование.

ЦТ (COG) — центр тяжести; точка, где сконцентрирован усредненный вес тела.

ЛТ (LOG) — линия тяжести.

БО (BOS) — база опоры.

Тенсегрити (tensegrity): напряжение целостности; модель того, как кости и мышцы в организме взаимодействуют, чтобы обеспечивать гибкость и силу.

Основная идея заключается в развитии понимания того, что для выполнения движений тела наиболее эффективным способом мы должны увеличивать точность движений, а не только физические способности. Если мы хотим использовать его по-разному, так, чтобы расширить лексику и проявлять творческий подход в танцах, гораздо более важно на-

учиться развивать определенные связи внутри нашего тела («внутренние мосты»), чем просто сделать тело сильнее физически.

Один из наиболее важных вопросов — научиться использовать силу тяжести. Позволяя весу существовать в равновесии, танцор должен научиться управлять своим весом тела, как хороший баскетболист играет с мячом. Вертикальное падение веса (чувство гравитации) является ключом к поддержанию баланса при перемещении веса с ноги на ногу.

Мы должны понимать, что есть разница между передвижением и танцеванием. Мы используем давление стоп, чтобы передвигаться, а действия тела — чтобы танцевать. Другими словами, тело должно танцевать, а стопы и ноги используются в основном для перемещения.

Конечно, стопы и ноги также могут быть элементом выразительности в танце, но в основном они используются для перемещения через пространство, и это приоритет. В общем, мы используем тело, не чтобы передвигаться, а чтобы танцевать «здесь и сейчас».

1. **От стопы к центру.** Прежде чем задать направление движения тела с помощью давления стопы, мы используем это давление, чтобы активировать центр. Действие-противодействие происходит вдоль вертикальной оси, проходящей через опорную ногу. При давлении в пол мы создаем вектор силы в противоположном направлении, от стопы к центру, расположенному в области таза. Оттуда энергия может продолжать путешествовать вверх, к верхнему центру, и использоваться для активации любой части тела, как мы захотим. Эта энергия центра отвечает за общее количество энергии, которое мы накапливаем и используем для действий тела, то есть танцевания. Ощущение активного центра может двигать ваше тело через пространство, как «ковер-самолет», который поддерживает таз и освобождает ноги. Нам не нужно думать о наших ногах, только одно давление стоп с осознанием того, что оно делает с центром внутри тазовой «чаши», — это все, что нужно, чтобы использовать мышцы ног правильно. Красота работы ног — в первую очередь результат хорошей механики, и только после этого может быть добавлена «косметика», чтобы улучшить линии. (Это как накладывать макияж на лицо: хороший макияж может творить чудеса, но искаженное лицо никогда не будет выглядеть красиво, независимо от того, насколько хорош макияж!)

Вот почему я не поклонница обучения действиям ног. Это всегда выглядит неестественно, если мы сначала не установим связь между стопой и центром. Если я обращаю внимание на ноги учеников, они, вероятно, не подключили их к центру и остальным частям тела. Красивая работа ног является отличным активом для любого танцора, особенно для партнерши в латиноамериканских танцах, но она заключается

в активности стоп и голеностопа, что, в свою очередь, приводит к хорошей «артикуляции» ног и их взаимосвязи с тазовой областью.

2. *С ноги на ногу*. После «пробуждения» центра («зарядив» его энергией) мы можем перемещать его в нужном направлении. Обе стопы и ноги работают как один механизм, отталкиваясь друг от друга (обе ноги работают!), а также притягиваясь друг к другу (опять же обе ноги работают). Благодаря этой деятельности мы перебрасываем «мостик» между движением одной и другой ноги через активный центр.

Этот способ перемещения веса мы называем «техника выталкивания и приема». При обычной ходьбе мы проходим этап перехода нашего тела в неустойчивое равновесие, а затем этап потери равновесия, когда мы подходим к переднему краю нашей стопы (после перемещения по стопе в направлении «пятка — центр стопы — подушечка»). ЛТ оказывается слегка впереди нашей БО, что приводит к рефлекторному выносу ноги и переносу веса с ноги на ногу. Мы можем это быстрее почувствовать при беге. Не беге с прямым позвоночником и в вертикальном положении, но при так называемом «чи-беге», где мы слегка наклоняемся вперед, чтобы создать ситуацию потери равновесия и поймать падающий вес. Это самый естественный способ бега, и мы можем в этом удостовериться, наблюдая, как бегают дети. Нога подхватывает вес тела, находясь уже под телом, а не перед ним, так что тело находится в ситуации постоянного падения и подхвата.

Этот тип переноса веса с ноги на ногу мы называем «техника падения и подхвата».

3. *Движения тела*. Движения нашего тела — это то, что наделяет наш танец отличительными чертами, наша личная подпись.

К какому танцевальному направлению мы бы ни относились, мы используем все три пространственных измерения в нашем движении. Мы движемся благодаря движению в наших суставах, и мышцы соответственно реагируют на эти движения. Независимо от танцевального стиля мы должны задействовать все тело, когда танцуем. В классическом стиле конкурсного латиноамериканского танца принято сохранять спокойствие в верхней части тела, делая акцент на движениях бедер, но современный стиль латины гораздо более активен в области корпуса.

Позвоночник отвечает за гибкость тела танцора. Он никогда не должен двигаться как единое целое. Основная идея заключается в том, чтобы избежать перемещения нижнего центра («центра тяжести») и верхнего центра («центра легкости») в одно и то же время в одном и том же направлении. Верхняя и нижняя части тела должны двигаться в противоположных направлениях (принцип действия-противодействия) во всех трех плоскостях движения: в фронтальной плоскости происходит вращение верхней и нижней части позвоночника к пупку или от него, в боковой

плоскости — свинг бедер и грудной клетки в противоположных направлениях, относительно вертикальной оси — скручивание отдельно по частям (или в одном и том же направлении, но не в то же самое время).

Когда мы добавляем к этому понимание противоположных движений в других суставах тела, таких как бедра и плечи, мы становимся ближе к осознанию своего тела как инструмента со многими, различными возможностями (есть, конечно, еще большее количество суставов, которые можно включить в движение), позволяющими нам выразить все, что мы хотим в каждый отдельный момент в нашем танце.

Мы можем принимать сознательные (добровольные) решения о том, что и как хотим делать, но мы также можем позволить чему-то случиться неожиданно, как реакции на ситуацию, исходящей с нашего глубокого, инстинктивного уровня сознания. Иногда мы просто должны довериться нашему тренированному телу. Безусловно, прежде чем довериться, должна быть проведена большая работа (практика с большим количеством повторений).

Но как только это достигается, танец становится самым честным, искренним, реальным и повсеместно несет ваш личный отпечаток. Тело никогда не лжет!

**4. От тела к телу.** Сколько мускульной силы мы будем использовать для движения? Мы должны понимать, что наши кости и мышцы с соединительной тканью работают вместе и что кости обеспечивают организму жесткость структуры, тогда как мягкие ткани придают ему гибкость. Тело — не как здание, где мы положили слои кирпичей друг на друга. Это бы создало структуру с высокой степенью сжатия. Мышцы выступают в качестве эластичных соединений, связывая жесткие кости вместе, чтобы создать напряжение в системе. Сжатие плюс напряжение — то, как функционирует наше тело. Работа танцора заключается в том, чтобы исследовать, когда он должен использовать мышцы (и сколько), а когда кости.

Тенсегрити-модели: название происходит от слов «напряжение целостности», элементы конструкции парят, не касаясь друг друга, связанные эластичными соединениями. Это закрытая система. Если мы потянем за одно из соединений, это повлияет на всю структуру.

Наше тело также является замкнутой системой. Это означает: что бы ни случилось где-то в организме (под воздействием внешней силы или импульса, возникшего внутри тела), это будет отражено в какой-то реакции. Тенсегрити-модель дает нам представление о том, как это работает. Она также учит нас, что, когда мы будем полностью осведомлены о различных связях внутри тела (связывая всю структуру воедино и осознавая движение энергии через тело), то сможем взаимодействовать

с другим телом. Мы можем связать свою тенсегрити-структуру с другой, чтобы создать новое соединение, которое опять же функционирует по тем же принципам (природные законы физики, законы действия и противодействия Ньютона), как единое тело. Когда оба тела полностью взаимосвязаны и существует постоянная осведомленность о «целостности» движущегося тела, где бы мы ни осуществляли контакт с другим телом (от которого также требуется это понимание!), мы можем передавать информацию о том, где мы находимся, что происходит в нашем теле, и мы будем полностью готовы воспринимать то, что происходит в другом теле. Мы начинаем ощущать другое тело как продолжение собственного и как бы интегрируем его в нашу систему, сохраняя достаточно «расстояния», «пространства», чтобы использовать активное взаимодействие. Теперь мы можем создавать игривость или любые другие формы действия-противодействия между этими двумя телами. Мы чувствуем полную взаимосвязь друг с другом и при этом можем свободно разъединиться по собственной воле.

Для достижения такого взаимодействия танцоры должны развивать максимально возможную готовность к тому, что они хотят создавать. Для хорошего партнерства мужчина и дама должны быть на одном уровне. В физическом смысле естественно, что мужчина имеет больше силы, но важно, чтобы оба партнера имели одинаковый уровень интеграции своих тел в общую структуру.

Конфликт, который мы наблюдаем сегодня по поводу оценки танца, — во многом результат противоречивых идей о том, что такое качество движения.

Наибольшие расхождения возникают по вопросу усилий, которые прикладывает танцор.

Мы все согласны с тем, что хотим делать мощное движение, но мы, очевидно, расходимся во мнениях относительно усилий. Физическая сила ценится в настоящее время гораздо выше, чем это было в прошлом. Мы считаем, что более мощное движение не должно быть результатом увеличения силы мышц в результате походов в спортзал, оно должно быть результатом точности и контроля движения через лучшее понимание того, как это работает.

Чем глубже мы погружаемся, тем больше мы понимаем и тем выше качество движения, которое мы можем производить.

Это — бесконечное путешествие для каждого танцора, педагога, тренера.

**Е. Ф. Блинов,**

*доцент кафедры экономики и управления учреждениями здравоохранения  
Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики,  
кандидат технических наук*

## **СПОРТИВНЫЕ ТАНЦЫ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ**

Танцевальная терапия как понятие и как целенаправленная форма лечения зародилась в США в 1940-х годах. В настоящее время такая терапия активно распространяется по всему миру. Танцевальная терапия — это психотерапевтическое использование танца и движения как процесса, способствующего интеграции эмоционального и физического состояния личности.

В термине «танцевальная терапия» заключены разные направления, идеологические различия, которые находят отражение в практической работе. Методы работы могут сильно различаться.

В прошлом танец играл большую роль в жизни человека. Он сопровождал его в разные фазы жизни: рождение, вступление в брак, смерть. Люди обращались к танцу, чтобы собрать хороший урожай, провести удачную охоту или победить в бою. В то же время танец имеет собственный ритм и эстетическую форму, которые нормализуют энергетику человека. Эти две стороны танца оказывают лечебное воздействие. В течение многих лет люди инстинктивно этим пользовались, но только в наши дни терапевтическое воздействие танца получило научное подтверждение.

В современной танцевальной терапии находят применение самые разнообразные танцевальные стили. Выбор определенного танцевального стиля и танцевальных движений зависит от многих причин. Прежде всего он обусловлен теми проблемами, с которыми пациент обратился к танцевальному терапевту, а также особенностями его индивидуальности.

Для раскрытия чувств подходят любые танцевальные шаги. Можно пытаться разучить шаги полонеза (этот танец носит успокаивающий характер), а тем пациентам, которые решили продолжить обучение, можно предложить освоить более сложные движения, которые в большей степени богаты чувственными нюансами и регистрами.

Если, например, тренируется социальная адаптация, то для решения этой задачи можно использовать спортивные танцы: вальс, танго, фокстрот. Движения этих танцев очень подходят для тех пациентов, кто долгое время был изолирован от общества. На танцевальном полу легче разбить одиночество и выйти на контакт. Для застенчивого и стыдливого

человека подходит пасодобль, для неуверенного в себе человека, который теряется в различных ситуациях, подходят активные джазовые движения, как в джайве. Иногда танцевальная форма подбирается специально, чтобы раскрыть какие-то конкретные чувства.

В этом отношении знаменателен опыт работы Труды Шуп с пациентом, которому было сложно выразить агрессию. Танго дало потрясающую реакцию. Сначала мужчина стоял тихо, затем через некоторое время сделал несколько ударов по полу ступнями. Сперва эти удары были неуверенными, но потом с нарастающим ритмом ноги свободно пошли с крутыми поворотами по полу, руки отбивали ритм сильными хлопками. Темп увеличивался, дыхание участилось, и энергия движений стала интенсивнее. Танец закончился спиральными движениями по кругу. С исключительно сильным топающим движением он поставил точку в своем «танго ненависти».

При работе с группой пациентов используют те танцевальные движения, которые подходят всем без исключения. Танцевальный терапевт Мэриан Чейс, чтобы «настроить группу», часто использовала венский вальс. После вальса она рассказывала о себе, «открывала» себя группе, и пациенты отвечали ей.

Во время лечения можно переходить от одного танцевального стиля к другому, проигрывая разные характеры и движения. Канадский танцевальный терапевт Мелани Дансон разработала танцевальную и двигательную программы для пациентов, которые были на особой диете из-за своей нездоровой полноты. Программы состояли из трех разрешенных чувственных состояний.

Во время первой стадии нужно дать телу энергию. Потому что, если в организм почти не поступает питание, то необходимо получать больше чувственной стимуляции. Она достигается в танце, за счет чего чувства становятся более оптимистичными.

Вторая фаза — это работа с депрессивным состоянием, которое отражается в виде тяжелой безнадежности в теле. В животе урчит, рот и глаза поглощают еду, в голове все мысли о еде. Здесь нужны кружащиеся движения, например тихий вальс, который успокаивает и дает утешение.

На третьей, последней фазе пациенты эйфорически кружатся с разрешением своего веса и чувствуют легкость и счастье. В круговом танце развиваются групповые чувства, позволяющие ощутить совместный успех.

Когда пациент учится использовать пространство комнаты, играть с разными уровнями пространства, варьировать силу и энергию в собственном теле, сознательно работать с ритмом и темпом из свободных



композиций, вырастает собственная хореография пациента. Человек придает своему импровизированному танцу эстетическую форму. Поставленная им самим композиция становится лучшей собственной жизненной историей.

Танцевальная терапия может применяться в работе с людьми разных возрастных групп: от маленьких детей до людей пожилого возраста. Она используется для снятия эмоционального и психического напряжения у персонала, работающего в больнице, в фирмах, на предприятиях. Поэтому существует и другое название — «танцевальная психотерапия».

В настоящее время в большинстве школ ввиду перегруженности учебного плана уроки танцевальной терапии отсутствуют. В основном они вносятся в расписание только по желанию класса или школы. А такие уроки очень нужны детям, которые подвергаются большой нагрузке в школе, по окончании уроков посещают различные кружки по интересам и до позднего вечера делают домашние задания. В их семьях часто беспокойная обстановка, негативно влияющая на них.

С каждым годом возрастает число детей, страдающих психосоматическими заболеваниями. Зачастую, не учитывая состояния здоровья детей, родители отправляют их в специализированные школы с изучением нескольких иностранных языков. И подчас такой ребенок становится заложником амбиций родителей.

Родители часто обеспокоены рассеянностью своего ребенка, жалуются на плохую концентрацию его внимания в школе и дома. Дети, особенно в младших классах, часто жалуются на головные боли, тошноту, резь в глазах, усталость. Все чаще подрастающее поколение ходит сгорбившись, мышцы рук и ног напряжены, порой дети не умеют от души посмеяться. На уроках по танцевальной терапии, кроме каких-либо танцевальных элементов, возможны различные упражнения, направленные на снятие мышечных зажимов. А с расслаблением тела постепенно начинает отдыхать и мозг. В танцевальных и художественных импровизациях выходят на поверхность бессознательные эмоциональные переживания. Темы уроков могут быть очень разными. Соответственно многообразны и психотерапевтические проблемы, которые могут быть проработаны на уроках.

Рекомендуется очень осторожно подбирать музыку. Она должна нравиться всем: ребенку, который посещает индивидуальные занятия, или всем детям в классе, если планируется групповая работа. Важной задачей занятий является снятие эмоционального напряжения и выявление тревожности.

Для работы с опорно-двигательным аппаратом необходимо выполнять обязательные подготовительные упражнения. Упражнения выполняются в различных положениях на шейный отдел позвоночника, на плечевой пояс и руки, на реберно-грудные и реберно-позвоночные соединения, на тазобедренные суставы, на бедра и голени, на мышцы голени и стопы.

В танцевальной терапии терапевтический процесс между танцевальным терапевтом и пациентом происходит очень интенсивно и быстро. Осуществляясь на уровне физического взаимодействия, он создает очень глубокое включение друг в друга. В процессе танцевальной терапии раскрытие индивидуальности, как пациента, так и терапевта, происходит очень легко. То же самое происходит и с участниками группы.

Танцевальный терапевт является активным слушателем и участником исцеляющей игры. Он танцует с пациентом сам или со стороны наблюдает его движения и танец, рассказывающий терапевту о процессе работы. Танцевальный терапевт отвечает на движения пациента своими движениями. Вместе с другими участниками в движении он делит пространство, образуя со всеми очень близкий телесный контакт. Он двигается и дышит вместе с ними. В работе с детьми танцевальный терапевт помогает им понять свое тело.

**Т. П. Градова,**

*доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП*

### **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СРЕДСТВ. РИТМ**

Обучение студентов искусству постановки танца — достаточно сложный и многокомпонентный процесс. Один из наиболее важных элементов мастерства хореографа — музыкальное искусство. Успешное соединение хореографического решения с уже существующим и самодостаточным музыкальным материалом — это один из главных залогов успеха. В данной работе происходит анализ средств музыкальной выразительности, проецируемый на хореографическое прочтение.

Вопрос синтеза музыкального и хореографического текста волнует многие поколения балетмейстеров-постановщиков и балетоведов. Почему некоторые хореографические работы воспринимаются как «немузыкальные»? По каким признакам мы можем отличить «музыкальную»

хореографию от «немузыкальной»? Как добиться органичного синтеза музыки и хореографии? Как этому научить? Ответы на эти вопросы до сих пор представляют определенную проблему. В данной работе автор предлагает свою точку зрения, основанную на многолетнем опыте работы музыканта с хореографами.

Прежде всего зачем необходима так называемая музыкальность постановки? Ведь каждый хореограф как-то воспринимает музыку, когда ставит на нее хореографический текст. Если музыка ему нравится, у него рождается танец, навеянный вдохновением, и зрители, возможно, должны проникнуться балетмейстерским творением, пережить то, что переживает постановщик в этом сочинении. Но это почему-то не всегда происходит, и зрители могут воспринять постановку холодно или не воспринять ее вовсе. Возможно, все дело в том, что звучит музыкальное произведение, которое уже содержит в себе образную и эмоциональную информацию. Это произведение не могут не слышать и не воспринимать зрители. Оно вызывает у них определенную реакцию, и она не согласуется с образной и эмоциональной средой хореографического текста. Мы прекрасно знаем то, что разные произведения воспринимаются по-разному. Это зависит от возраста, эмоционального и жизненного опыта, настроения, темперамента и многих других факторов. Поэтому происходит тщательное исследование музыкального материала с целью выявления объективных факторов, влияющих на образно-эмоциональный смысл (то есть музыкально-выразительные средства).

Попробуем выявить средства музыкальной выразительности, наиболее часто влияющие на хореографическое прочтение музыкального материала. Как показывает практика, эти средства весьма ограничены, и хореографы подходят к их прочтению по-разному. В этом и заключается неповторимость творческого почерка и уникальность постановок.

В данной работе рассматривается ритм как средство, наиболее активно влияющее на балетмейстерское прочтение.

*Метроритм.* При создании хореографического текста ритмический рисунок в большинстве случаев отделяется от метра. Разумеется, метр и ритм тесно взаимосвязаны, но в силу того что отображение в хореографическом тексте метрической сетки вносит монотонность и однообразие, хореографы используют этот прием в том случае, когда необходимо придать именно такой образный смысл. Во всех других случаях происходит работа с ритмическим рисунком. Особенность исследования ритма заключается в том, что нередко хореограф сталкивается с несколькими ритмами, звучащими одновременно в разных элементах фактуры. Наиболее явно звучит, как правило, ритм основного голоса (это

может быть мелодия или какое-либо движение, воспринимающееся как основной голос). Если фактура полифоническая, то во всех самостоятельных голосах возникают различные ритмические рисунки. Кроме того, самостоятельным ритмом может обладать фоновый материал, аккомпанемент, подголоски. Естественно, у балетмейстера возникает необходимость выбора, так как если он попытается отреагировать на все ритмические рисунки, звучащие одновременно, то скорее всего попадет в метрическую сетку. Очевидна необходимость исследования ритма всех слоев фактуры и выбора наиболее интересных и ярких ритмических сочетаний.

В удачных балетмейстерских работах мы можем видеть, как решаются хореографическим текстом акценты, синкопы, паузы, повторяющиеся сочетания (ритмоформулы). Кроме того, интересной находкой становится возможность создать ритмическую полифонию между музыкальным и хореографическим текстом (полиритмические эпизоды), где звучанию ярко выраженного ритмического рисунка в музыке соответствует противопоставление хореографического ритма. Это очень мощное средство, и, если это решить недостаточно убедительно, прием может выглядеть как балетмейстерская или исполнительская небрежность. Поэтому в работах хореографов это встречается нечасто и не всегда удачно. Гораздо чаще используется ритмическая полифония внутри хореографического текста, то есть полиритм между отдельными партиями. Как правило, ритм хореографического текста одной партии реагирует на ритм одного фактурного слоя в музыке (например, мелодии), а ритм другой партии — на ритм другого фактурного слоя (например, фона). То есть хореографическое решение ритмически соответствует тому, что уже создано в музыке. В этом случае возможно и противопоставление метров (например, дуэт Балерины и Арапа из 3-й картины балета И. Стравинского «Петрушка», где соединяются размеры  $3/4$  и  $4/4$ ).

Возможен еще вариант работы с ритмом — это полное противопоставление ритма музыки и ритма хореографии. В этом случае соединение двух разных ритмов — музыкального и хореографического — не воспринимается как взаимодействие двух самостоятельных ритмов (то есть полиритмия). Это именно противопоставление, и в этом, как правило, заключается противопоставление темпов.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод о том, что вариантов работы с музыкальным ритмом у хореографа достаточно много. То, какой вариант ритмического прочтения музыки постановщик выберет, зависит от его художественного вкуса, драматургических задач, темперамента, настроения, воспитания и т. д. То есть здесь в полной ме-

ре предоставляется возможность творческого отражения его индивидуальности. Но это произойдет только в том случае, если ритм исследован и балетмейстер понимает возможности, которые у него возникают при работе с ритмом. На взгляд автора, это — возможность избежать случайного («немузыкального») прочтения ритма.

**С. Г. Стоборова,**

*директор детско-юношеской спортивной школы № 14 по танцевальному спорту  
г. Мурманска, почетный работник общего образования РФ*

### **ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЮСШ ПО ТАНЦЕВАЛЬНОМУ СПОРТУ**

Как определено Федеральным законом № 329-ФЗ, подготовка спортивного резерва — это многолетний целенаправленный учебно-тренировочный процесс по видам спорта в учреждениях различных организационно-правовых форм, осуществляющих деятельность в области физической культуры и спорта. Основы подготовки спортивного резерва закладываются в спортивных школах.

Рассмотрим особенности организации деятельности спортивных школ.

#### *Общие положения о деятельности спортивной школы*

Деятельность спортивных школ регулируется «Методическими рекомендациями по организации деятельности спортивных школ в РФ» (Письмо Федерального агентства по физической культуре и спорту от 12 октября 2006 г. № СК-02-10/3685), которые разработаны в целях оказания содействия в организации деятельности детско-юношеских спортивных школ всех наименований (ДЮСШ, ДЮСТШ), детско-юношеских спортивных школ олимпийского резерва (СДЮШОР), независимо от их ведомственной принадлежности и организационно-правовой формы, а также других учреждений, осуществляющих физкультурно-спортивную деятельность, в том числе школ высшего спортивного мастерства (ШВСМ), училищ олимпийского резерва (УОР), физкультурно-спортивных клубов по месту жительства и других физкультурно-спортивных организаций. Спортивная школа является образовательным учреждением с дополнительным образованием детей путем их спортивной подготовки. При этом реализация образовательного процесса осуществляется в соответствии с законодательством

в сфере образования, реализация спортивной подготовки — в соответствии с Федеральным законом № 329-ФЗ.

В рамках организации спортивной подготовки спортивная школа решает следующие вопросы: участие спортивной школы в реализации единой политики в области физической культуры и спорта; участие в реализации целевых программ развития физической культуры и спорта; ежегодное рассмотрение итогов развития физической культуры и спорта и утверждение мероприятий в данной области на следующий год; осуществление физического воспитания детей; организация спортивных соревнований и других мероприятий физкультурно-оздоровительного характера; формирование сборных команд территорий и обеспечение подготовки резервов для сборных команд по различным видам спорта; установление и выполнение нормативов физической подготовленности различных категорий населения; реализация установленных (в том числе федеральных) нормативов финансирования физической культуры и спорта; установление нормативов оказания физкультурно-оздоровительных услуг населению, создание льготных условий для занятий физической культурой детей и инвалидов; использование в работе Всероссийского реестра видов спорта; применение Единой всероссийской спортивной классификации и присвоение спортивных разрядов и званий; участие в составлении единого календарного плана физкультурно-оздоровительных и спортивных мероприятий; исполнение социальных нормативов развития физической культуры и спорта, а также норм и правил использования физкультурно-оздоровительных и спортивных сооружений; предоставление ежегодного анализа деятельности спортивной школы на основе данных государственной статистики (форма № 5-ФК).

#### *Организация спортивной подготовки*

Спортивная школа создается в целях реализации программ физического воспитания детей и организации физкультурно-спортивной работы по программам дополнительного образования детей. Спортивные школы призваны: а) вовлекать максимально возможное число детей в систематические занятия спортом, выявлять их склонность и пригодность для дальнейших занятий спортом, воспитывать устойчивый интерес к ним; б) формировать у детей потребность в здоровом образе жизни, осуществлять гармоничное развитие личности, воспитание ответственности профессионального самоопределения в соответствии с индивидуальными способностями обучающихся; в) обеспечить повышение уровня общей и специальной физической подготовленности в соответствии с требованиями программ по видам спорта.

*Система многолетней спортивной подготовки*

Спортивные школы организуют учебно-спортивный процесс в соответствии с научно разработанной системой многолетней спортивной подготовки, обеспечивающей преемственность задач, средств, методов организационных форм подготовки спортсменов всех возрастных групп. Организационная структура многолетней спортивной подготовки основывается на реализации следующих этапов подготовки: а) спортивно-оздоровительный; б) начальной подготовки; в) учебно-тренировочный; г) спортивного совершенствования; д) высшего спортивного мастерства. Для обеспечения многолетней спортивной подготовки спортивная школа использует систему отбора, включающую: тестирование детей; сдачу контрольных нормативов с целью комплектования учебных групп; просмотр и отбор перспективных юных спортсменов на учебно-тренировочных сборах и соревнованиях. Занятия в спортивной школе проводятся по учебным программам, разрабатываемым и утверждаемым учреждением на основе примерных (типовых) программ по виду спорта, допущенных, утвержденных федеральным органом управления в сфере физической культуры и спорта.

Типовые и утвержденные образовательные программы по танцевальному спорту отсутствуют.

*Из опыта работы ДЮСШ № 14 по танцевальному спорту г. Мурманска*

ДЮСШ № 14 — это муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей спортивной направленности, созданное в августе 1996 года.

Школа в своей деятельности реализует ряд образовательных программ как на бюджетной, так и на платной основе. Основная реализуемая программа — «Спортивный танец».

*Авторская образовательная программа «Спортивный танец»*

Автор программы — директор ДЮСШ № 14 по танцевальному спорту г. Мурманска, почетный работник общего образования РФ С. Г. Стоборова.

Отсутствие типовой образовательной программы по танцевальному спорту подтолкнуло к созданию данной авторской программы.

Структура и содержание представленной программы соответствует требованиям, предъявленным к программам дополнительного образования детей, определенным Письмом Федерального агентства по физической культуре и спорту от 12 декабря 2006 года № СК-02-10/3685(Д)

«Методические рекомендации по организации деятельности спортивных школ в Российской Федерации» и Письмом Министерства образования РФ от 11 декабря 2006 года № 06-1844 «О примерных требованиях к программам дополнительного образования детей».

В основу программы положены научные рекомендации спортивной медицины, возрастной психологии и физиологии, теории и методики физического воспитания. Программа аккумулирует опыт практической деятельности ведущих отечественных и зарубежных педагогов по спортивному и бальному танцу и опирается на использование современных педагогических технологий.

Целью программы является подготовка спортсменов высокой квалификации в области спортивного бального танца в возрасте от 6 лет до 21 года. Обучение строится на теоретической, общефизической и специальной подготовке. В программе уделяется особое внимание воспитательной и психологической подготовке. Предусмотрены практические занятия и контрольные мероприятия по оценке результативности освоения программы. Представлен комплекс упражнений по развитию физических качеств, формированию осанки с использованием элементов классического танца. Данные об апробации программы «Спортивный танец» в течение 12 лет подтверждают эффективность ее реализации.

**Р. Е. Воронин,**

*заместитель заведующего кафедрой хореографического искусства СПбГУП  
по научно-исследовательской работе, кандидат искусствоведения, доцент*

### **ОТ БАЛЬНОГО ТАНЦА К ТАНЦЕВАЛЬНОМУ СПОРТУ: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Проблема сохранения высочайшей культуры бальной хореографии и обеспечения ее качественного развития, возникшая в ходе «перехода» конкурсного бального танца из сферы искусства под эгиду спорта, носит естественный характер. Бесспорно, становление теперь уже спортивного бального танца связано с внесением в его технику и манеру исполнения известных инноваций, однако при этом не должны нарушаться феноменальные качества, определяющие специфику бальной хореографии.

Задача определения критериев допустимости в изменении хореографии бального танца достаточно сложна, ибо требует системного представления о природе данного феномена. Ее решение существен-



но осложняется в условиях стихийного развития современного спорта, не имеющего в своей основе сколь-нибудь осознанного начала. В 1960–1970-х годах одной из ведущих тенденций его развития было повышение эстетической значимости. Вхождение художественного языка в спорт приветствовалось в первую очередь заполненными до отказа трибунами, особенно на соревнованиях по спортивной гимнастике и фигурному катанию. А выделение в спорте особой группы технико-эстетических дисциплин, названных крупнейшим отечественным философом М. С. Каганом спортивными танцами, придавало присоединению к ней конкурсного бального танца естественный характер.

В последующие годы, характеризующиеся глобальными природными, социальными, экономическими и нравственными катаклизмами, характер развития спорта резко изменился в сторону экстрима. Влияние современной атмосферы общественного развития здесь очевидно, но с гуманистических позиций трудно найти объяснение предпочтению в современном олимпийском движении экстремальных спортивных дисциплин, опасных не только для здоровья, но и для жизни спортсмена. Заметно и поощрение судейским корпусом экстрима в технико-эстетических видах спорта, что ведет к снижению эстетического уровня спортивного мастерства.

Странным представляется и отсутствие какой-либо координации в решении одноплановых вопросов в различных видах спорта. В первую очередь это касается выработки единых принципов системы оценок исполнительского мастерства спортсменов, обеспечивающих их обоснованность, а соответственно и объективность.

Культура бального танца восходит к традициям, заложенным на придворных балах XIV века, хотя истоками его возникновения были бытовые танцы, имеющие фольклорный характер (хороводы, карнавальные танцы). По мере расслоения общества усиливался и процесс дифференциации танца на собственно бытовой (главным образом на селе), городской и придворный. Народные истоки бального танца обеспечили его высокую жизненную информационность и широкое распространение среди различных слоев населения, при этом каждый социальный пласт по-своему воспринимал и перерабатывал исходный материал.

Развитие придворных бальных танцев носило более «международный» характер. В XVII веке танцы распространились по всей Европе: национальная стилистика обогащалась элементами танцев, заимствованных в других странах. В этих условиях роль создателя стилистики отдельных танцев взяла на себя Франция. Здесь в 1661 году была основана

Академия танца, в обязанность которой входили регламентация стиля и манеры исполнения отдельных танцев.

На рубеже XIX–XX веков значительное влияние на развитие бального танца оказала танцевальная культура Америки. Интерес специалистов бальной хореографии к поиску новых форм танцевальной культуры сосредоточился на представлении широкой публике народных танцев афро-латинского происхождения. Их увлекающая ритмическая структура вызывала самый живой интерес, чему в немалой степени способствовала активная пропаганда соответствующей музыки. Она звучала повсюду в живом исполнении многочисленных оркестров, демонстрирующих ее в своих оригинальных трактовках.

В первой половине XX века на мировой арене бального танца уже происходит формирование программы конкурсных соревнований, проходивших сначала в отдельных странах, а затем — и в статусе международных. Постепенно число отобранных конкурсных танцев международного стандарта стабилизировалось на десяти, подразделенных на две программные группы: европейскую и латиноамериканскую. Лидерами среди исполнителей бального танца стали англичане, сформировавшие правила международного стандарта бальных танцев. По ним с 1922 года начали проводиться международные конкурсы, а в 1936-м состоялся первый чемпионат мира по бальным танцам.

Период становления конкурсного бального танца отмечен большой и плодотворной работой специалистов бальной хореографии по созданию уникальной выразительной техники, способной передать тончайшие нюансы, как эмоциональную ауру каждого танца, так и неповторимость индивидуального стиля отдельных танцоров.

Специфика танцевальной техники бального танца заключается в ее мелко-филигранном характере. На протяжении десятков, а то и сотен лет тщательно отбирались движения, в наибольшей степени соответствующие характеру того или иного танца; множество хореографов работали над их совершенствованием и созданием их сочетаний, добиваясь чистой линии поведения человеческой телесности, способной отвечать на тончайшие позывы человеческого духа. Все было направлено на совершенствование пластичности — основного языка человеческой телесности, способной передать в прекрасном «естестве» всю гамму чувств взаимоотношений мужчины и женщины, бесконечно разнообразных, но всегда близких и ожидаемых в восприятии зрителей.

Современный этап развития бального танца связан с его переходом под эгиду спортивных организаций. Международная танцевальная организация, занимающаяся выработкой правил судейства и проведения

конкурсов бальных танцев на национальном и международном уровне, в 1990 году была переименована в Международную федерацию танцевального спорта (IDSF). Она получила признание как федерация, представляющая еще один вид спорта, в принципе соответствующий олимпийским критериям. В 1992 году она стала членом Ассоциации международных спортивных федераций.

Переход Федерации бального танца из ведомства культуры под эгиду спорта на первых порах не сулил особых проблем. Его естественный характер определяло наличие в многообразной видовой палитре современного спорта так называемых технико-эстетических видов спорта, характерной особенностью которых была дифференцированная оценка исполнительского мастерства спортсменов: за технику исполнения и художественное впечатление.

Однако вскоре стал очевиден тот факт, что «вхождению» конкурсного бального танца в спортивную семью обязательно должно было предшествовать высококвалифицированное рассмотрение как творческих, так и организационных проблем, обеспечивающих плодотворное развитие хореографии бального танца в новых условиях. Речь здесь идет в первую очередь о селекции фигур и манеры исполнения, не противоречащих природе бальной хореографии, а также о разработке структуры оценки исполнительского мастерства танцоров, отражающей значимость эстетического фактора.

Решение этих проблем напрямую связано с принципиальной постановкой вопроса о повышении эстетической значимости спорта как одной из важнейших тенденций его дальнейшего развития.

Учитывая, что функционирование спорта базируется на использовании естественных возможностей человека, имеющих предел, современный этап его развития можно охарактеризовать как крайне близкий к пределу. Поэтому движущую силу его развития надлежит искать либо в сфере совершенствования мастерства спортсмена, либо в искусственном приращении этих возможностей. Оснащение спортивных «трасс» новейшими технологиями приводит к экстриму в спорте, вредному для здоровья и опасному для жизни спортсмена. Расширение же спортивного потенциала человека естественным путем, за счет подключения его духовных способностей, привносит в спорт одухотворенность и красоту, равные искусству по силе воздействия на зрителей. Поэтому гуманистическая направленность спорта находится в прямой зависимости от повышения его эстетической значимости, что в равной степени оказывает благотворное влияние как на миллионы зрителей, так и на самих спортсменов. Именно сфера эстетического, причисляемая к «сущностным

характеристикам космоантропного бытия» (Бычков В. В. Эстетика, 2008), во многом является «сферой сообщаемости» для спортсмена и искусства, ведь само по себе эстетическое значение спортивных действий в своей основе аналогично значению действий, которые порождают чувственное осмысление в музыке и театре.

О степени разработанности теории той или иной области знания можно судить по решению таких ее проблем, как создание понятийного аппарата и определение критериев в систематизации объектов ее изучения (разработка системы классификации спорта). Надо признать, что осмысление проблем современного спорта сильно отстает от темпов его развития, сопровождающегося усложнением его структуры.

Очевидность того, что решение этих проблем требует научного подхода, несомненна. Об этом, в частности, говорит тот факт, что количество диссертаций на спортивную тематику неуклонно возрастает. Однако результаты этих исследований никак не ложатся в единое русло, формирующее соответствующую научную дисциплину — спортоведение или спортознание (по аналогии с искусствоведением и искусствоведением). Как правило, они посвящены методике подготовки спортсменов отдельных видов спортивных дисциплин, где основной базой исследования являются данные анкетного опроса и интервьюирования («Как вы решаете проблему...?»). Однако истина в науке, как и в любой сфере профессиональной деятельности, не устанавливается большинством голосов, а познается в поисках закономерностей, определяющих тенденции (цели и задачи) развития объекта исследования, а также принципы его организации и правила функционирования<sup>1</sup>.

Насколько далека степень осознания путей развития современного спорта от готовности научно подходить к решению его практических задач, видно хотя бы из того неоспоримого факта, что при почти необозримом разнообразии современного спортивного мира любая попытка упорядочить представление о его видовом составе прогнозируется как бесперспективная. Характеризуя спорт как «собирательный термин, включающий множество несопоставимых между собой форм деятельности», английский исследователь Дж. Арнольд с большой долей сомнения пытается выделить общие для него черты: «Если вообще можно говорить обо всех видах спорта, вместе взятых, то можно было бы сказать, что они в разной степени ассоциируются с такими

---

<sup>1</sup> Напомним, что сегодня молодые ученые в области спорта получают только профильную для тренера (преподавателя чего-либо) ученую степень — кандидата педагогических наук. Поэтому характер их изысканий имеет не столько научное, сколько методическое направление.

признаками, как напряжение всего тела, соревновательность, использование ловкости, неопределенность результата и некоторые элементы опасности».

Представляется, что при рассмотрении эстетической природы спорта данная выборка Дж. Арнольда имеет мало смыслового значения. Здесь отсутствует «движение» — основной «строительный» материал спортивного мастерства, нет личностной потребности к самовыражению, предопределяющей выбор направления, форм и путей осуществления спортивной судьбы каждого индивидуума. Есть «напряжение всего тела», но нет воли к победе, связывающей телесный и духовный мир человека, а потому во многом определяющей эмоциональный облик спортсмена, чувственно улавливаемый зрительской аудиторией.

Оценивая «вхождение художественного языка в спорт» как наиболее прогрессивную тенденцию его дальнейшего развития, важно определить «место» различных видов спорта в его современной структуре. Их положение в пока единственной «достоверной» классификации спорта, осуществленной по признаку «степени объективности судейства», представлено следующим образом:

— виды спорта, где судейство бесспорно объективно (результаты определяются в метрах, килограммах, минутах);

— виды спорта, где объективность судейства носит частичный характер, в основном это игровые виды спорта (результаты оцениваются по объективным показателям — очкам, голам и тому подобному, но по правилам, допускающим их субъективное толкование);

— виды спорта, где судейство в значительной части носит субъективный характер и во многом зависит от эстетической грамотности и добропорядочности судейского корпуса (большая часть технико-эстетических видов спорта, прежде всего спортивные танцы).

Первоначально исследование, являющееся основой для данной статьи, ограничивалось довольно прагматической для профессионального тренера целью — найти критерии, имеющие под собой объективную основу для определения требований, предъявляемых к эстетической стороне подготовки мастеров бального танца в новых условиях его функционирования, предопределяющих усиление в нем спортивного акцента.

Поскольку в спорте бальный танец вошел в группу спортивных танцев, отнесенных Каганом к новому виду танцевального искусства, было основание рассчитывать на солидный исходный материал для задуманного исследования. Ведь требования к художественной стороне мастерства спортсменов в различных видах спортивных танцев разрабатываются

и регулярно пересматриваются («Правила проведения соревнований и судейства» соответствующих дисциплин) виднейшими специалистами мира. Затем они из года в год опробуются в практике проведения многочисленных соревнований на национальном и мировом уровне. Сравнительный анализ критериев оценки эстетической стороны исполнительского мастерства (эмоционально-смысловых признаков) в отдельных видах спорта должен был позволить решить многие вопросы определения структуры исполнительского мастерства и танцоров-бальников. Однако подбор эмоционально-смысловых признаков оказался необъяснимо разным во всех дисциплинах, но одинаково случайным, что допускает их субъективное толкование.

На этом фоне публикация В. В. Иванова «К вопросу о сущности “вхождения” художественного языка в спорт» (2002) отличалась конкретностью и завидной логикой в поиске «общих знаменателей» при определении художественной значимости отдельных дисциплин спорта. Его положения формировались на принципиально другой методологической основе: в поисках смыслообразующих характеристик оценки эстетической стороны выступлений спортсменов он обратился к философским категориям, прежде всего такой области, как эстетика (изобразительное и выразительное, стиль, художественный образ и т. д.).

Обращение к философии, помимо прямых ответов на поиски смыслообразующих понятий, столь необходимых при рассмотрении любых гуманитарных проблем, позволяет «увидеть» и саму эту проблему в контексте современных тенденций общественного развития. Выделяя среди них глобализацию, ученые определяют ее как «характеристику современности, фиксирующую возможность перерастания различных сторон общественной жизнедеятельности каким-либо действием, явлением или процессом своего локального статуса и приобретения ими самостоятельной значимости в... мировом масштабе», что негативно влияет на развитие отдельных сторон общества. Выявлена, в частности, возникшая проблема эклектического синтеза элементов различных культур и одновременно поставлена задача минимизации вреда, возникающего в результате переноса элементов одной культуры в контекст другой: «Выполняющие одни системные функции культурные компоненты при перенесении их в инокультурную среду зачастую начинают играть в ней совершенно иную роль, разрушающую ранее сложившуюся культуру» (Современный философский словарь, 1998).

Аналогия прямая. С переходом конкурсного бального танца под эгиду спорта неминуемо должны были произойти изменения, связанные с необходимостью придать ему спортивную направленность. Если бы

этот процесс сопровождался целенаправленным профессиональным отбором инноваций, соответствующих духу веками сложившейся бальной хореографии, то можно было бы констатировать факт ее успешного развития. Но фактически этот процесс пошел стихийно с общей ориентацией на внедрение в бальную хореографию спортивного, так называемого экспрессивного стиля. Возникла серьезная проблема, волнующая танцевальную общественность и остро затрагивающая многочисленную зрительскую аудиторию: рушится целостность совершенной культуры бальной хореографии, на «смену» которой приходит нечто совсем другое. Это «нечто» при осознанном подходе может сформироваться как новая разновидность танцевального спорта, при стихийном же течении его формирования на смену бального танца с его одухотворенной техникой придет некий монстр, который энергичным движением заглушит выразительную пластику.

**С. Ю. Бакина,**

*доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП,  
кандидат искусствоведения*

## **ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИИ В СПОРТИВНОМ БАЛЬНОМ ТАНЦЕ**

Создание хореографии танца — важнейший этап, так как именно выбором хореографии определяется, на каком материале будут реализовываться поставленные цели и задачи.

Выбор хореографии зависит от многих факторов, и в первую очередь от специфики того направления бального танца, для которого она предназначена. Бальный танец имеет множество различных форм, и очевидно, что хореография, например, для направления Freestyle, где требуется максимальная степень художественности и пластической выразительности, отличается от хореографии для направления Formation, где пары образуют ансамбль и рисунок танца формируется за счет орнаментальных перестроений. В данной статье рассматриваются аспекты создания хореографии для европейской и латиноамериканской программы конкурсного направления спортивного бального танца.

В одном из своих значений термин «хореография» «описывает определенную стадию в развитии танцевального мышления, связанную с оформлением языка искусства в строгую художественную систему» [1, с. 19]. С понятием «хореография» также связаны понятия

«хореографическая лексика» и «хореографический текст». Хореографическая лексика — это отдельные движения и позы, из которых формируется танец как художественное целое. На основе хореографической лексики складывается хореографический текст, представляющий собой совокупность элементов хореографического языка, объединенных в определенной последовательности [2].

Основной единицей лексической системы в бальном танце является «фигура» — соединение нескольких движений в определенной последовательности. Фигуры соединяются, образуя «вариацию» (или «схему», «связку», как часто говорят танцоры).

Фигуры европейской и латиноамериканской программ можно разделить на «базовые» и «усложненные». Базовые фигуры строго регламентированы, описаны в соответствующей литературе, они разделены на несколько групп в соответствии с классами танцевального мастерства. Усложненные фигуры представляют собой произвольное соединение танцевальных элементов, их схемы не регламентированы и сильно подвержены влиянию актуальных тенденций, в том числе танцевальной моды. Как правило, усложненные фигуры развиваются на основе базовых, но иногда являются результатом переноса фигур из одного танца в другой, заимствования из другой программы или даже из другой танцевальной дисциплины.

В зависимости от разрешенных правилами фигур соревнования по спортивному бальному танцу разделяются на два типа:

— «классовые» — разрешается исполнять фигуры в соответствии с классом танцевального мастерства;

— «открытый» класс — разрешено исполнять любые фигуры в характере танца, а также позы и фигуры-линии.

Создание хореографии для этих типов соревнований существенно отличается: в первом случае оно заключается в гармоничном соединении разрешенных фигур, тогда как во втором относительная свобода выбора танцевальной лексики позволяет реализовать более глубокие задачи и принципы.

Рассмотрим основные принципы создания хореографии для «классовых» соревнований. Учебники по спортивному бальному танцу не только содержат детализированные описания фигур, но и предлагают оптимальные варианты их соединения. Однако чисто механического соединения фигур необходимо избегать, учитывая следующие факторы:

— соответствие музыкальной фразировке танца;

— цикличность;



— соотношение стационарных, прогрессивных и вращательных фигур;

— композиционная органичность.

При создании хореографии для соревнований по «открытому» классу из всего многообразия разрешенных средств пластической выразительности необходимо выбрать те, которые наилучшим образом соответствуют характеру исполняемого танца и при этом способствуют формированию и раскрытию индивидуального стиля пары. На первый план выходят следующие принципы:

— соответствие музыкальной фразировке, ритмике и мелодике танца;

— динамическая органичность;

— композиционная органичность;

— художественная образность;

— богатство и разнообразие танцевальной лексики (в том числе поз, трюковых и акробатических фигур) и ее уместность;

— соответствие уровню мастерства танцоров;

— импровизационность и вариативность.

Многие особенности создания хореографии спортивного бального танца связаны с его конкурсной спецификой. Танцоры не знают заранее, какая конкретно мелодия будет звучать, при движении на паркете необходимо учитывать присутствие других пар, неизвестно, сколько точно будет длиться танец. Кроме того, время, в течение которого судья смотрит на пару, измеряется секундами, то есть хореография пары не оценивается как единое целое, а рассматривается отдельными фрагментами. Это приводит к тому, что все фрагменты композиции должны быть достаточно «однородными», чтобы пара за короткий промежуток времени могла продемонстрировать свои лучшие умения и качества. Следование этим требованиям необходимо, но оно бросает настоящий вызов хореографу-постановщику в спортивном бальном танце и требует от него не только высокого художественного вкуса, но и глубокого понимания специфики создания хореографии для данной танцевальной дисциплины.

Подробнее рассмотрим фактор музыкальности в спортивном бальном танце и его влияние на конкурсную хореографию танцевальных пар.

Музыкальность — один из важнейших критериев оценки пары в спортивном бальном танце. Развитие музыкальности у танцоров — достаточно сложная проблема, связанная с многоаспектностью этого понятия в бальном танце.

Музыкальность в спортивном бальном танце можно рассматривать на двух основных уровнях:

1) базовая музыкальность — соответствие танцевальных шагов и движений ритмической структуре исполняемого танца. На этом уровне музыкальность является компонентом танцевальной техники и заключается в четком соблюдении тайминга (соотношения длительностей) и ритмических акцентов;

2) продвинутая музыкальность — отражение музыкальных нюансов, умение передать в танце музыкальные особенности конкретной звучащей мелодии. На этом уровне музыкальность становится сильнейшим средством художественной выразительности, работающим на создание музыкально-пластического образа пары.

Принципы базовой музыкальности подробно описаны в технических учебниках, таких как «Техника латиноамериканских танцев» У. Лайерда [3]. Развитие базовой музыкальности первично и происходит на начальном этапе обучения танцоров. Проблема заключается в переходе от базовой музыкальности к продвинутой — здесь нет единой методической концепции, и каждый педагог действует в соответствии со своим видением, а иногда и вовсе оставляет этот вопрос без внимания, надеясь на природную одаренность танцоров.

Для того чтобы перейти на уровень продвинутой музыкальности, исполнителю необходимо научиться слышать в музыке не только базовый ритм, чему учатся все танцоры с детства, но и различные музыкальные нюансы: музыкальные фразы, направление движения мелодии, партии различных инструментов и вокал и др. Научившись слышать эти оттенки в музыке, танцору необходимо научиться воплощать их пластически. Зрители, как и судьи, воспринимают ритм кинестетически, то есть через движение. Они чувствуют постоянную пульсацию, повторения, акценты и переходы от одной фразы к другой, создающие гармоничное взаимодействие.

Когда все богатство средств музыкальной выразительности находит свое выражение в танцевальной пластике, мы получаем некое упорядоченное чередование движений разной длительности и амплитуды, образующих ритмическую последовательность. Но на данном уровне понятие «ритм» должно получить несколько иное прочтение. На уровне продвинутой музыкальности ритм не сводится к таймингу — соблюдению длительностей шагов.

Очень часто ритм понимается как тайминг, то есть как нечто, связанное только со временем («хронометрирование» — именно так можно перевести значение английского слова *timing*). Время — основной структурирующий фактор движения, но не единственный.

Ритм для танцора имеет несколько измерений — это и ритм музыки, и ритм движения. Необходимо отличать ритм движения от ритма, слышимого в музыке, а также уметь связывать их между собой, это помогает глубже понять, что же такое музыкальность.

Обратимся к словам Р. Верми — известного исследователя, теоретика и практика спортивного бального танца: «Ритм шагов по отношению к музыке может быть просчитан танцором, однако настоящий танец начинается только тогда, когда “просчитывание” заканчивается. Музыка часто используется как основа для ритмической структуры танца и как стимул для танцора, и при этом легко попасть в ловушку, подражая метрической структуре музыки механическими движениями тела (“шагами”)» [4, р. 158].

Ритм движений проявляется в изменении их различных параметров — не только длительности, но и скорости, амплитуды, создания акцентов. Хореология (современная теория движения и танца) выделяет несколько ритмических типов движения [4, р. 160–161].

1. Движение с импульсом. Движение имеет акцент в начале, потому что именно в начале ощутима его наибольшая скорость. Движение затухает во времени.

2. Движение с импактом. Противоположность импульсу. Акцент и наибольшая скорость наблюдаются в конце, скорость нарастает в процессе движения.

3. Свинговое движение. Акцент свинга находится посередине, где наблюдается наибольшая скорость и давление веса.

4. Равномерное движение. Многие движения не имеют акцента или заметных изменений какого-либо рода и контролируются на всем их протяжении.

5. Вибрирующее движение. Акцент на каждое движение, выполняемое с изменяющейся скоростью, контроль за счет постоянной смены напряжения и расслабления.

6. Ударное движение. Акцент на каждое движение, что создает четкую ритмическую структуру.

7. Возвратное движение. Это импакт с последующим импульсом, соединенные в одно движение с одним акцентом.

8. Нарастающее движение. Это движение, которое нарастает, пока не перейдет в следующее.

Эти примеры описывают ритм отдельных движений, но в танце мы не выполняем отдельные движения, мы связываем их между собой. Эта взаимосвязь движений с последующими называется «фразировка». Понять смысл фразировки помогает лингвистическая модель:

буквы составляются в слова, слова — в предложения, предложения — в текст и т. д.

В танце фразировка движений соотносится со структурой музыки. Фраза ритма тела представляет собой мельчайший композиционный фрагмент танца, в котором действия организованы ритмически в законченную форму, хореографический паттерн.

Подобно тому как различаются ритм музыки и ритм движений, можно выделить музыкальную фразировку и фразировку движений. Когда танцевальная фраза не идентична музыкальной, это не означает, что они не взаимосвязаны. Быть музыкальным — не значит совпадать со слышимым ритмом музыки. Музыкальность танцора связана с его способностью создавать собственную фразировку движений и соотносить ее с ритмом музыки. Музыкальность — это взаимодействие этих двух ритмов, их совпадение, взаимодополнение или, наоборот, противопоставление.

Помимо взаимодействия с музыкой, танцоры ритмически взаимодействуют друг с другом в паре, что особенно выражено в латиноамериканской программе. На продвинутом уровне «партнер не может, да и не должен иметь такую же фразировку движений, как и его партнерша, и до тех пор, пока каждый из них не будет точно знать свой ритм, пара не станет своеобразным “местом встречи” между партнерами, их танцем и музыкой» [4, р. 162–163].

Итак, продвинутая музыкальность пары складывается из музыкальной фразировки музыки, фразировки движений партнера и фразировки движений партнерши. Все это вместе создает танцевальную фразу.

Проблема использования таких комплексных, многокомпонентных танцевальных фраз заключается в специфике бального танца, где хореография пары — компонент относительно постоянный, а музыка может звучать самая разнообразная и даже не всегда соответствующая характеру исполняемого танца, и каждый в паре воспринимает ее по-своему. Танцевальной паре необходимо развивать единство музыкального восприятия для обоих партнеров, а также тренировать навыки вариативности и импровизации при исполнении своей хореографии под различную танцевальную музыку.

### Литература

1. Кондратенко Ю. А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Ю. А. Кондратенко ; Мордов. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. — Саранск, 2010.

2. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб. : Планета музыки, 2011.

3. *Laird W.* The Laird Technique of Latin Dancing. The Commemorative Edition / W. Laird. — Brighton : International Dance Publications, 2003.

4. *Vermeij R.* Thinking, Sensing and Doing in Latin American Dancing / R. Vermeij. — Kastell : Kastell Verlag, 1994.

**Ю. А. Стадник,**

*старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП*

### **БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ И ФОЛЬКЛОР В РОССИИ**

Общеизвестно, что еще с петровских времен кадрили и лансье постепенно проникали в русские крестьянские глубинки. Конечно, традиционные исполнители вносили свои любимые народные элементы в благородные светские танцы. Об этой связи бального и фольклорного танца сказано немало.

В данный момент хотелось бы обратить внимание на обратную связь. Как в нашей стране на основе фольклора создавались новые бальные танцы? Что происходило с этими танцами, когда они снова попадали в фольклорную среду?

Наиболее удобно проводить данное исследование на парных танцах, исполняемых по кругу и зачастую заканчивающихся вращением, похожим на вальсовое. Для этого были изучены фольклорно-этнографические танцевальные материалы по разным областям России (Белгородской, Вологодской, Иркутской и др.) и сборники бальных танцев (дореволюционные и советские).

Обозначенная проблема тесно связана с тем направлением хореографии, которое называется «Отечественный бальный танец». О создании новых бальных танцев с использованием народной танцевальной лексики попутно было сказано А. С. Борисовой [1, с. 83–84].

В конце XIX века солист петербургского балета Н. Л. Гавликовский, используя украинские движения, создает танец «Коханочка», а с использованием польских элементов — бальный «Краковяк» [1, с. 84]. Московский артист А. А. Царман сочиняет «Па-д'Эспань» [1, с. 84]. Педагог С. И. Жуков на мелодию русской народной песни «Выйду ль я на реченьку» придумал танцевальный текст бального танца «Реченька» [1, с. 84].

В то время было создано и много других танцев, но перечисленные танцевальные новинки получили признание в сельской местности и широко распространились по всей европейской части России. В 1927 году в русских деревнях по течению реки Мезень в Архангельской области побывал советский театровед В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Здесь ему встретились все те же «Краковяк», «Па-д'Эспань», «Коханочка», «На реченьке» и др. [2, с. 153]. При классификации всего экспедиционного материала В. Н. Всеволодский-Гернгросс выделяет данные танцы в группу «городские “легкие”» и добавляет важное пояснение: «...однако их правильнее отнести к группе танцев деревенских, происшедших в подражание городским. Танцы городские в деревне представляют собою достаточно неточную копию исполняемых в городах <...>» [2, с. 153]. Ученый говорит о том, что ему встретились разные варианты одного и того же танца, созданные уже в крестьянской среде. Такое явление характерно для фольклора.

Кроме этого, народные исполнители сами создавали танцы подобного типа. Например, в 1949 году в с. Батама Зиминского района Иркутской области Э. К. Филиппов записал танец «Подгорная». Этот русский фольклорный танец состоит из трех фигур, исполняемых парами по кругу. Последняя фигура «Подгорной» представляет собой вальс, исполняемый под мелодию с музыкальным размером  $2/4$  [3, с. 50–51].

В 1953 году на основе русского танцевального фольклора Иркутской области Э. К. Филиппов создал новый бальный танец «Подгорка» [4, с. 119–120]. В советские годы хореографы продолжали сочинять бальные танцы с народными элементами [1, с. 84]. Новые танцы, так же как и на рубеже XIX–XX веков, попадали в сельскую местность, но теперь еще и при активном участии культпросветработников.

Передавая друг другу танцы, жители деревень воспринимали их как народные. При этом никто и не задумывался о том, что у некоторых танцев есть авторы-хореографы.

Переход танца из бальной среды в фольклорную происходил не только у русских. Танец Н. Л. Гавликовского «Коханочка» известен во множестве вариантов как у белорусов, так и украинцев. Танец «Рула-тэ», сочиненный И. М. Диментман на финскую мелодию [1, с. 85], получил признание у эстонцев. На фестивале в Эстонии фольклорный ансамбль петербургских финнов — ингерманландцев выучил этот танец и теперь с удовольствием его исполняет, считая «Рула-тэ» фольклорным, а не бальным танцем. Приводить подобные примеры можно бесконечно.

Очевидно, что в России между фольклорным и бальным танцами происходило взаимопроникновение. Хореографы при сочинении баль-

ных новинок использовали народные движения и музыку, а традиционные исполнители при создании подобных танцев перенимали элементы вальса и польки. Более детальное изучение результатов этого процесса ждет своих исследователей.

### Литература

1. *Борисова А. С.* Становление бального танца в России второй половины XX в. Развитие и направления / А. С. Борисова // Хореографическое искусство. Вопросы балетоведения и методы учебно-воспитательной работы : сб. ст. преподавателей кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — Киров : Диамант, 2007.

2. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Крестьянский танец / В. Н. Всеволодский-Гернгросс // Народный танец. Проблемы изучения : сб. науч. тр. — СПб., 1991.

3. *Филиппов Э. К.* Русские народные танцы Иркутской области / Э. К. Филиппов. — Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1965.

4. *Шутиков Ю. Н.* Учебно-методические рекомендации по организации работы с целым классом в начальной школе по ритмике, ритмопластике и бальным танцам : учеб.-метод. пособие / Ю. Н. Шутиков. — СПб. : Синус-Пи, 2006.

**Е. В. Завьялов,**

*аспирант кафедры хореографического искусства СПбГУП*

## ВЕНСКИЙ ВАЛЬС В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОГРАММЕ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА. ГЕНЕЗИС. ТЕНДЕНЦИИ. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

Бесспорно, что сегодня сложно встретить человека, который бы не был знаком с таким ярким феноменом мировой культуры, как танец. Танец давно и прочно вошел в повседневную жизнь человека. Бесспорно и следующее утверждение, что для большей части людей ассоциативный ряд со словом «танец» продолжается словами «балет», «танго», «вальс» и т. д. Действительно, вальс можно отнести к классике хореографического искусства, а венский вальс по праву носит имя «короля танцев». Именно о венском вальсе и пойдет речь в данной статье.

Актуальность выбора венского вальса в качестве объекта для искусствоведческого анализа обусловлена тем, что на современном этапе развития спортивный бальный танец претерпевает фундаментальные изменения, а в венском вальсе, являющемся неотъемлемой частью спортивного бального танца, эти изменения выражены наиболее ярко.

### Генезис

История возникновения венского вальса восходит к XII веку. Предшественником вальса считают лендлер — танец в музыкальном размере 3/4, который был известен по всей Центральной Европе; его обычно танцевали вдоль зала, а не стационарно, как другие танцы того времени. Танцорам приходилось подпевать себе до тех пор, пока в XV–XVI веках не появились маленькие оркестры, специализирующиеся на музыке для танцев. Музыка ускорилась, и танцоры, соприкасавшиеся друг с другом только руками, нашли более удобную позицию, которая весьма похожа на современную закрытую.

Власти, особенно церковные, выражали свое крайнее недовольство этими «грешными забавами». Именно поэтому быстрые танцы в близком контакте, описанные как «дикие изгибы и вращения взрослых и несовершеннолетних женщин», время от времени запрещались.

На протяжении XVII века на танец повлияли два события. Оба произошли в Вене и привели к наименованию танца «венским» вальсом. Там были построены и быстро заполнены танцующими специальные бальные залы, носившие название «лангхаус» (здание продольного типа), открывавшие возможности для быстрого движения (вплоть до 100 тактов в минуту), для чего требовалось много места. Вскоре все танцы стали называться «лангхаус», по названию места, где они исполнялись. Лангхаус стал популярен как танец среднего класса в противовес танцу высших слоев общества — менуэту.

В то же время музыканты стали писать музыку согласно математическим правилам. В первое время вальсы были написаны наборами (не фразировками) по восемь тактов. Этот тип музыки, как и сами музыканты, стал очень популярным. Танцоры всех возрастов полюбили выражать свои эмоции через музыку и танец. Поддержанный революционными идеями и событиями по всей Европе танец уже начал свое победное шествие.

На Венском конгрессе, где был установлен новый политический порядок для стран Европы, танец официально использовался как вид досуга для всех сословий, и это было настоящим прорывом. Движения, музыка, скорость, радость, свобода — все это вообрал в себя новый танец, получивший название «венский вальс».

### Тенденции

Общие тенденции в спортивном бальном танце на сегодняшний день направлены на увеличение скорости движения, амплитуд, сложности хореографии. В ущерб качеству технического исполнения в вариациях



отдают предпочтение динамике. В этом случае танец развивается больше как спорт, а не как искусство. Безусловно, танцор должен обладать навыками и мастерством, чтобы на большой скорости показать точно скоординированное, сбалансированное движение и быть конкурентоспособным, заметным на площадке. Танцор также должен обладать хорошими физическими качествами и выносливостью, чтобы его танец соответствовал нынешним стандартам. Эти аспекты диктуют парам направление их развития.

И по сегодняшний день венский вальс у широкой общественности ассоциируется с проведением балов, развлечением и приятным времяпрепровождением. В первую очередь этот танец привлекает своей простотой и элегантностью.

В наше время венский вальс прочно занял место в конкурсной программе спортивного бального танца — и этот аспект не мог не отразиться на его внешнем облике и исполнении. Основное направление развития венского вальса в его современной конкурсной форме — это отражение общей тенденции к увеличению объема движения и динамики. На данный момент много конкурсных танцоров имеют достаточно хорошее представление о технике венского вальса, но если посмотреть на практике, то далеко не все могут показать точное исполнение на протяжении 1,5–2 минут. Это связано с цикличностью движений, повторяющихся друг за другом, вся сложность этого танца заключается в его простоте.

### **Хореографический язык**

Сегодня венский вальс, по сравнению с другими танцами европейской программы, наиболее сильно подвержен изменениям с точки зрения усложнения хореографии. Добавлены фигуры, заимствованные из медленного вальса и других танцев европейской программы.

Дискуссия о возможности этих нововведений ведется уже не один десяток лет. Не так давно высшее руководство Всемирной федерации танцевального спорта (WDSF) предоставило возможность самому «известному и влиятельному транснациональному объединению» в области танцевального спорта “Team Diablo” с новой силой раздуть споры по этому вопросу.

В августе 2011 года на конгрессе для педагогов и судей, регулярно проходящем после Открытого чемпионата Германии по танцевальному спорту (Штутгарт) и имеющем важное значение для презентации определенных инноваций и тенденций в начале нового танцевального сезона, представителями вышеозначенного «объединения», танцевальной парой Лука Буссолетти и Тяша Вулич (Luca Bussoletti–Tjasa Vulic),

являющейся чемпионом мира по 10 танцам PD WDSF, на суд специалистов в области танцевального спорта была представлена лекция под названием “Development of Viennese Waltz” («Развитие венского вальса»). Ровно год спустя, на том же Открытом чемпионате Германии (2012), в личной беседе Лука Буссолетти поделился тем, что реакция танцевальной общественности на представленную лекцию была столь неоднозначной, сколь и неожиданной. Так, один из величайших педагогов в области европейского бального танца, воспитавший не одно поколение чемпионов-профессионалов, Энтони Хелли (Anthony Hurley) отреагировал на это событие следующим образом: «О боже! Сегодня на сайте WDSF я стал свидетелем смерти венского вальса...»

Попытаемся разобраться, что же могло вызвать такую бурную эмоциональную реакцию уважаемого мистера Хелли?

Президент WDSF Карлос Фрайтаг (Carlos Freitag) в своей вводной статье к изданию WDSF Academy “Viennese Waltz” заявил о том, что президиум и подразделение WDSF, занимающееся вопросами теории и образования, — WDSF Academy «...решило открыть все танцы для инноваций... и выражает надежду, что все инновации, предложенные Тяшей и Лукой в этой книге, будут в скором времени приняты большей частью атлетов...»

Основой инноваций, предложенных авторами обсуждаемой лекции, стала идея привнесения в хореографию венского вальса несравнимо большего числа фигур и элементов, нежели описанных в числе рекомендованных в специализированной литературе. Более трех десятков фигур, не описанных ранее как фигуры венского вальса, были предложены для исполнения в этом танце в различных сочетаниях.

Эти фигуры были разбиты на три уровня. Критерии отбора при группировке были следующие:

- сложность шагов;
- степень поворота;
- тип используемого вращения;
- сложность взаимодействия / смена позиций.

Таким образом, например, в хореографию венского вальса было предложено внести следующие фигуры: checked natural and reverse turn, natural spin turn, hesitation change, throwaway oversway, running weave, double reverse spin overspin, rudolph fallaway и др.

Логика «новаторов» объяснима и понятна: так же как некоторые фигуры переходят, например, из медленного фокстрота в медленный вальс и наоборот, почему бы не использовать уже известные и широко используемые элементы из других танцев в венском вальсе?

Основной особенностью венского вальса является то, что этот танец, по сути, уникален в своей простоте. В нем сочетаются элегантность движений, повторяющихся друг за другом, достаточное количество смен вращений. Партнеры могут на постоянном движении продемонстрировать качество взаимодействия при быстром темпе — это является основной идеей этого танца. Для специалистов и зрителей уже после 20 секунд танца пары четко видны уровень качества и глубина навыков танцевального дуэта. Сегодня, наблюдая за соревнованиями различного уровня и разных возрастных категорий, повсеместно на турнирах можно встретить пары, пробуящие «освежить» свою хореографию венского вальса фигурами из «нового списка». Очень часто это производит «дикое» впечатление. Очень небольшая часть танцоров способна сохранить основной характер венского вальса, не нарушив его исторических особенностей.

Резкое заявление мистера Хелли, что он стал свидетелем «смерти» венского вальса, связано с тем, что на протяжении многих лет в результате профессионального опыта и обсуждений специалистов в области бального танца разработка техники в конце концов увенчалась успехом, а затем была изложена в книге. Это единственный танец в европейской программе, который до этого времени сохранил свой исторический внешний облик и явился эталоном стандартной программы танцев, в которой использовались основные фигуры и элементы, присущие только венскому вальсу.

Справедливости ради необходимо сказать о том, что инновации в танцевальный спорт в основном привносятся танцорами топ-уровня и их наставниками, эти же танцоры опробуют инновации на танцевальном паркете. Со временем выкристаллизовываются идеи, имеющие право на существование. Хотелось бы выразить надежду, что эти инновационные идеи продолжат многолетнее развитие бального танца в правильном направлении и не изменят его до неузнаваемости уже в скором времени. Волна «новой хореографии» в венском вальсе понемногу стихает, крупнейшие соревнования 2012 года тому подтверждение. Финальная часть Grand Slam Standard на Открытом чемпионате Германии показала, что уже лишь две пары из шести финальных использовали в своей хореографии фигуры, не характерные для венского вальса.

**А. С. Дробышева,**

*аспирантка кафедры хореографии Академии культуры и искусств  
Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина*

## **ФУНКЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ В КОЛЛЕКТИВАХ БАЛЬНОГО ТАНЦА**

В педагогике и психологии существует научная трактовка понятия «климат», но с иным содержанием. В области хореографического искусства принято употреблять понятие «атмосфера», в этом случае эти два понятия, независимо от аналогичного названия, наполняются духовным содержанием. Климат и атмосфера неразрывно связаны в природе танца.

Многие типологии социально-психологического климата весьма статичны, они фиксируют лишь отдельные его состояния и не поясняют, каким образом эти состояния перманентно сменяют друг друга. С развитием группы расширяется и зона социально-психологического климата в ней, усложняется его структура. Атмосфера связана с субъективными чувствами человека, личное чувство может быть связано с атмосферой либо чуждо ей.

Определим функции творческой атмосферы.

Первая функция — воссоздание и поддержка творческой атмосферы в коллективе.

Вторая функция — усиление художественной выразительности на сцене.

Третья функция — эстетическое удовлетворение.

Четвертая функция — связь творческого коллектива со зрителем.

Пятая функция — открытие новых глубин и средств выразительности.

Бальный танец является уникальнейшим средством развития социально активной, творческой личности. Стать творческой личностью — важнейшая цель как всего процесса обучения и воспитания, так и эстетического. Без формирования способности к эстетическому творчеству невозможно решить важнейшую задачу по всестороннему и гармоничному развитию личности. Но таковым оно становится лишь тогда, когда музыкальность, пластичность, художественность формируются как психологические основы творческой атмосферы в коллективе. Процесс знакомства воспитанников с искусством бального танца рождает палитру ярких переживаний, которые создают условия для свободного общения личности с художественной культурой, побуждают к собственной творческой деятельности, устанавливают благоприятный социально-психологический климат в коллективе. Известно, что природные задат-

ки превращаются в способности только в деятельности, а творческие способности не только проявляются в деятельности, но и создаются ею, причем наилучший результат приносит любимая деятельность.

В век бурного технического прогресса, в «век гиподинамии» (недостаточности движения) танцевальные упражнения — дополнительный резерв двигательной активности учеников. В коллективах бального танца разрядка умственного и психического напряжения, повышение эмоционального фона и радостного настроения — это энергетический потенциал для интеллектуального развития, а следовательно, одно из условий их успешной подготовки к учебной и трудовой деятельности.

Занятия бальными танцами укрепляют организм — улучшают кровообращение, нормализуют нервную и дыхательную системы, развивают и поддерживают мышечный тонус. Но физическая нагрузка сама по себе не имеет для ребенка воспитательного значения. Она обязательно должна быть совместима с творчеством, умственным трудом и эмоциональным выражением.

В ходе учебно-тренировочных занятий развиваются художественно-творческие способности, музыкально-ритмическое чувство, пространственные и временные ориентировки, внимание, память, формируются навыки парного танцевания. Благоприятный социально-психологический климат в коллективе бального танца помогает ребенку познавать мир. Занятия бальными танцами развивают дисциплинированность, трудолюбие и терпение, чувство ответственности, так необходимое в жизни, аккуратность в исполнении движений и опрятность в жизни, этикет.

Залог эффективности воспитательного процесса в коллективе бального танца — атмосфера творческой радости от совместной работы, обстановка доверия и требовательности с преимущественной ориентацией на положительное.

**Р. С. Журавлев,**

*аспирант кафедры хореографии Академии культуры и искусств  
Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина*

## **РОЛЬ КОНТРОЛЯ СОРЕВНОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КОНКУРСНЫХ ПАР В КОЛЛЕКТИВЕ БАЛЬНОГО ТАНЦА**

Важным интегрирующим компонентом воспитания конкурсных пар является развитие танцевального искусства, в частности спортивного бального танца — одного из наиболее востребованных, доступных,

массовых видов хореографического искусства и танцевального спорта. Современный этап развития высших достижений в балльном танце характеризуется переходом на соревновательную основу. Это предъявляет повышенные требования к качеству управления подготовкой танцевальных пар, непременным условием которого является объективная оценка достигнутого уровня исполнительского мастерства. Основу такой оценки наряду с другими показателями составляют результаты контроля соревновательной деятельности, так как только в условиях острого соперничества в полной мере проявляются как положительные, так и отрицательные стороны подготовки конкурсных пар.

Содержание программ подготовки танцевальных пар исполнительского мастерства высокого уровня в значительной степени зависит от полноты и достоверности информации, полученной в результате контроля соревновательной деятельности танцоров. В спортивном балльном танце в качестве основных критериев оценки соревновательной деятельности рекомендуют использовать показатели эффективности и результативности. Вопросы контроля и оценки соревновательной деятельности танцоров находились прямо или косвенно в центре внимания многих специалистов. Однако каждый конкретный случай ограничивался решением лишь отдельных частных задач.

Наиболее же убедительной представляется точка зрения тренера В. Н. Платонова, который считает, что спортивный результат зависит от целого ряда основополагающих характеристик соревновательной деятельности, в значительной мере независимых друг от друга. А поэтому существует необходимость установить четкие субординационные отношения между структурой соревновательной деятельности и структурой подготовленности.

Также, по мнению В. Н. Платонова, необходимо выявить факторы подготовленности, обеспечивающие эффективность соревновательной деятельности танцоров. Отсюда следует, что вся система совершенствования отдельных компонентов подготовленности должна тесным образом увязываться с необходимостью установления условных компонентов соревновательной деятельности, так как между ними существуют четкие субординационные взаимоотношения:

- спортивный результат как интегральная характеристика подготовленности танцора;
- основные компоненты соревновательной деятельности;
- интегральные качества, определяющие эффективность выполнения основных составляющих соревновательной деятельности;

- основные функциональные параметры, обеспечивающие эффективное выполнение программы соревнований;
- частные показатели.

На основании этого следует признать правомерным мнение специалистов, которые указывают, что полное решение проблемы о критериях эффективности тренировочного процесса танцевальных пар, являющегося в значительной мере фундаментом высшего результата, может быть обеспечено лишь при комплексном контроле, который не только не отрицает, а, наоборот, предполагает обязательный учет показателей деятельности танцоров в соревнованиях.

Потребность общества в расширении образовательных границ и доступности для населения обучения спортивному бальному танцу, значимость спортивных бальных танцев для социально-культурной и образовательной сфер обуславливают высокие требования к уровню подготовки специалистов спортивных бальных танцев в современном российском образовании.

Специфической особенностью профессиональной подготовки педагога спортивных бальных танцев является «двойная компетенция»: он должен быть, с одной стороны, профессиональным танцором-спортсменом, с другой — специалистом, компетентным в области педагогики. В свою очередь компетентность в области педагогической деятельности также носит многогранный характер, объединяя в себе компетенции педагога-тренера-хореографа.

Становление специалиста педагога-тренера-хореографа — достаточно длительный процесс, и его отличительной особенностью является формирование устойчивых навыков; он начинается с раннего детства и продолжается в течение жизни.

Обобщение сложившейся практики подготовки специалистов спортивных бальных танцев и анализ современного состояния данного процесса, отраженного в научно-педагогических публикациях, позволили вскрыть противоречия между:

- многообразием образовательных программ на этапе допрофессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев и отсутствием их целевой, содержательной и технологической преемственности с программами профессионального образования, не учитывающими тенденции развития спортивных бальных танцев;

- потребностью в создании модели специалиста (педагога-тренера-хореографа) в области спортивных бальных танцев, основанной на перспективной норме-образце, включающей уровень (оптимальный, допустимый, критический, недопустимый) мышления, мировоззрения,

общей культуры, эмоционально-ценностных ориентаций, и стереотипной моделью специалистов спортивных бальных танцев, ориентированной только на технологическую готовность к профессиональной деятельности;

— необходимостью диверсификации и оптимизации профессиональной подготовки специалистов спортивных бальных танцев и слабой отраженностью этой потребности на уровне научно-методического обеспечения образовательного процесса (содержание учебных дисциплин, учебных пособий и учебного процесса в целом).