



ОСВОЕНИЕ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ

УДК 792.83 : 378.14

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-6110-79-88>

К. Г. Фатхудинова

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: fatkhudinova.k@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена актуальным проблемам профессиональной подготовки студентов-хореографов в области народного танца. Определяется понятие «стиль» в танцевальной культуре, выделяются характерные особенности стиля в танцах разных народностей. На основе анализа известных балетмейстеров и педагогов в части, касающейся данной проблемы, предлагаются выводы, связанные с творческо-исполнительской деятельностью студентов-хореографов. Приводятся примеры основных элементов народно-сценического танца, исследуется их структура, национальные особенности с установкой на дальнейшее использование в практической деятельности преподавателей народно-сценического танца.

Ключевые слова: народно-сценический танец, студент-хореограф, понятие «стиль», национальный характер, танцевальная лексика, учебно-танцевальная комбинация.

Для цитирования: Фатхудинова К.Г. Освоение стилевых особенностей народно-сценического танца в процессе профессиональной подготовки студентов-хореографов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №6 (110). С. 79-88. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-6110-79-88>

DEVELOPMENT STYLE FEATURES OF FOLK STAGE DANCE IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS-CHOREOGRAPHERS

Kristina G. Fatkhudinova

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: fatkhudinova.k@gmail.com

ФАТХУДИНОВА КРИСТИНА ГЕННАДЬЕВНА – доцент кафедры народного танца, соискатель кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры

FATKHUDINOVA KRISTINA GENNADIEVNA – Associate Professor at the Department of Folk Dance, Degree applicant at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture

© Фатхудинова К.Г., 2022



Abstract: The article is devoted to topical issues of professional training of student choreographers in the field of folk dance. The concept of “style” in the dance culture is defined, the characteristic features of the style in the dances of different nationalities are highlighted. Based on the analysis of well-known choreographers and teachers regarding this problem, conclusions are proposed related to the creative and performing activities of student choreographers. Examples of the main elements of folk stage dance are given, their structure, national characteristics are studied with further use in the practical activities of teachers of folk stage dance.

Keywords: folk stage dance, student-choreographer, concept of “style”, national character, dance vocabulary, training-dance combination.

For citation: Fatkhudinova K.G. Development style features of folk stage dance in the process of professional training of students-choreographers. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 6 (110), pp. 79-88. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-6110-79-88>

В современных социально-культурных условиях развитие народного танца характеризуется определенными трансформациями, которые связаны с динамичными преобразованиями, оказывающими влияние на профессиональную подготовку хореографов. К ним относятся тенденции, обусловленные стилистическими, лексическими, художественными традициями народной хореографии, утрата которых воздействует на построение хореографических форм, на содержание танцевальных постановок, на профессиональную подготовку студентов, будущих педагогов-хореографов.

Неустойчивость традиционных форм в развитии народно-сценического танца актуализирует вопросы изучения стилистической грамотности среди студентов и специалистов-практиков. Важно уточнить понятие «стиль», под которым обычно подразумевается способ изложения, склад речи: «лат. *stylus*, от греч. *Stylos* – грифель для писания. Слово «стиль» обладает в настоящее время самыми различными значениями в зависимости от того, к какой области общественной жизни и искусства оно прилагается. Стиль, рассматриваемый с точки зрения соотношений с различными элементами формы, выражает и воплощает собой единство и цельность этой формы, всех ее элементов (языка, жанра, композиции, ритма, интонации и т. д.). Стиль – вершина становления и развития ее. Стиль не дан заранее, а вырабатывается, вырастает, складывается

из всех элементов формы, которые также проходят процесс становления [12, с. 374].

В хореографии многие исследователи определяют стиль как систему выразительных средств – жанровые традиции, манеру исполнения, для которой характерны (национальные) черты, лексика танца. Так, в своих исследованиях, связанных со значением русского народного танца в области национальной культуры, Н. И. Заикин и Н. А. Заикина отмечают, что «стиль – те характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого» [5, с. 15]. Поэтому совершенно очевидно, что в теории и практике хореографического образования важно сформировать дидактические основы эффективного освоения студентами стилевых особенностей народно-сценического танца, которые включают анализ исторических факторов, социально-культурной среды исполняемого танца; анализ тематического содержания, анализ характера танца, анализ выразительных средств, анализ музыкального материала, анализ танцевальных движений. Кроме того, развитие народно-сценического танца тесно связано с изучением студентами в рамках сценической практики наследия выдающихся балетмейстеров. Крупнейшие специалисты в области народного танца посвящают свои труды данной проблеме: А. А. Борзов, Т. А. Устинова, И. А. Моисеев, А. А. Климов, П. П. Вирский, Н. С. Надеждина, М. П. Мурашко, Г. Я. Власенко, Г. Х. Тагиров,



Н. М. Стуколкина, Т. С. Ткаченко, Г. П. Гусев. В их работах рассматриваются вопросы, связанные со значением народного танца в области национальной культуры, традициями, формами танца, художественным уровнем исполнения.

В настоящее время исследования стиля (В. М. Майорова, В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, В. И. Слыханова, Н. И. Бочкарева и др.) раскрывают потенциал стиливого подхода к народной традиционной культуре. В них рассматриваются вопросы теории и практики преподавания русского народного танца, региональные особенности исполнения основных групп движений. Так, в работе М. П. Мурашко, отмечается, что «немалую роль в русском танце играет стиль танца, особенно при сочинении танца, построенного на стиливых особенностях определённого региона. Ведь русский танец, имея общую пластическую и содержательную основу, удивительно разнообразен. Каждый регион имеет свой собственный стиль с присущими чертами и особенностями манеры для этого региона. Произведение, построенное на региональном фольклоре, предстаёт как произведение уникальное, единственное, непохожее на другие» [9, с. 48–51.]. В работе над формой, стилем, жанром русского народного танца педагоги В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, А. Ю. Татаринцев вкладывают в понятие «стиль» два значения: «стиль русского танца» и «стиль хореографа-художника, творца русского танца как произведения хореографического искусства» [6, с. 233–237]. Авторы приходят к выводу, что сущность хореографического стиля может быть рассмотрена и как национальный стиль, и как стиль индивидуальный (балетмейстерский).

Анализ трудов по народной хореографии позволил обобщить сущность понятия «стиль» и его значение в процессе формирования творческо-исполнительской компетентности студентов хореографического факультета.

В этой связи студенты для понимания стиливых особенностей народно-сценического танца должны знать многооб-

разие танцевальной лексики, которое отражено в методике, основанной на пяти позициях ног и трех основных позициях рук школы классического танца; в специфике областных, региональных и национальных особенностей. Таким образом, освоение стиливых особенностей народно-сценического танца строится на изучении V открытых позиций ног, аналогичных V позициям ног классического танца; V прямых (I, ранее принятое название VI позиция); V свободных; II закрытых (I и II позиции); VII позиций рук (первые три аналогичны позициям рук классического танца) и подготовительного положения рук и II основных положений рук. Другие положения комбинированные (в зависимости от характера танца). Кроме того, для стилистической грамотности студентов важно сформировать у них понимание позиции рук. Кисти рук могут быть раскрыты и прижаты ладонями на талии и собраны в кулачки (А. А. Борзов, Г. П. Гусев, Н. М. Толстая). Движения рук в танце изменяются в зависимости от музыкального сопровождения, от региональных особенностей, могут обыгрываться детали костюма (платочек, ленты). Главное, чтобы сохранялся характер и художественное содержание танца.

Теоретические положения определили практику формирования у студентов стиливых особенностей народно-сценического танца в процессе профессиональной подготовки студентов-хореографов. Исследование осуществлялось в процессе преподавания учебного предмета «Методика преподавания народно-сценического танца» на кафедре народного танца Московского государственного института культуры. Данная дисциплина включает в себя изучение практического и методического материала не только традиционной русской хореографии, но и других народных танцев – славянских народов, танцев народов Средней Азии, народов Кавказа, народов Поволжья и др. танцев, что позволяет студентам познакомиться с традициями и обычаями своего народа и получить представление о мировом культурном достоянии.



Узнавая национальные особенности танцев других культур, студенты проникаются чувством толерантности и уважения к представителям других культур.

В исследовании участвовали студенты II курса кафедры народного танца в количестве 16 человек. Критериями оценки уровня освоения студентами стилевых особенностей народно-сценического танца была практическая работа (которая проходила в форме открытого урока) по сочинению и исполнению национального материала в создании экзерсиса у станка и на середине зала. Некоторые из обучающихся столкнулись с определенными сложностями в процессе сочинения комбинаций, этюдов на основе разных народных танцев, 5 (31 %). Не все студенты владели знаниями национального материала и навыками его использования, стилистикой и манерой исполнения народных танцев, согласно программе II года обучения, а также – умением воспроизводить, объяснять и анализировать свой показ, 6 (38 %). Исследовательская работа побудила студентов к активной творческой и практической деятельности в ходе освоения учебного материала; данный танцевальный материал показался им технически сложным и необычным. Студенты ознакомились с теоретическим материалом, музыкальным сопровождением, освоили особенности исполнения – манеры, стиля, характера танца. Следует отметить, что открытый урок показал положительную результативность исследования: лексически верное исполнение методики танцевальных комбинаций, этюдов; грамотную передачу национального характера, что в дальнейшем поможет будущим специалистам хореографам в качественно содержательном наполнении своих танцевальных постановок, 15 (94 %).

В учебно-творческой, научной работе студентов и выпускников кафедры народного танца МГИК ценным качеством в освоении и обработке танцевального фольклора является внимательное отношение ко всем выразительным средствам народного танца, в частности – к лексике и манере исполнения

хореографического текста (особенности национального характера). Поэтому основная задача в постановке и исполнении народно-сценических танцев заключается в сохранении самобытности, неповторимости национальных образцов народного творчества.

Народно-сценический танец – это целая система танцевальных движений, художественно-выразительный и уникальный язык пластики человеческого тела, включающий в себя разнообразные по технике и манере исполнения проходки и пробежки, повороты, движения рук, головы, дробы и притопы, всевозможные вращения, вертушки, своеобразные хлопущки, многочисленные по типу присядки и др. В процессе исполнения какого-либо движения в учебно-танцевальном этюде студенту-хореографу важно передать характер, учесть музыкальное сопровождение и т. д. В связи с этим, процесс профессиональной подготовки студентов-хореографов, основывается на базовых элементах народных танцев: дробные выстукивания, «веревочка», «ковырялочка», «хлопушка», выразительные «коленца» и др. с тщательным разбором и следованием методике исполнения в разных характерах.

В настоящее время в ФГОС ВПО по направлению подготовки 52.03.01 по специальности «Хореографическое искусство» (уровень – бакалавриат) по профилю подготовки «Педагогика народно-сценического танца» отмечается необходимость формирования компетенций, связанных с творческой деятельностью в сфере хореографического искусства. В рамках педагогического образования и подготовки будущего хореографа отражены профессиональные, общекультурные и специальные компетенции. Особенно значимы компетенции, которые студенты приобретают по модулю, имеющему профессиональную направленность на овладение умениями и навыками для творческо-исполнительской, балетмейстерской и педагогической деятельности.

Исследование проблемы определяет необходимость изучения основных движений народно-сценического танца, уточнения их



структуры и национальных особенностей (отличия). Проанализируем такой распространенный элемент в народно-сценическом танце, сложный по исполнению и построению, как дробь. Различные комбинации дробей характерны для русских танцев, танцев народов Поволжья (марийских, татарских, башкирских, мордовских, чувашских), испанцыганских танцев, мексиканских и других народных танцев.

Во-первых, изучение этого движения помогает студентам в развитии координации, музыкальности, чувства ритма, укрепляет силу ног. Также, благодаря дробям, можно научиться правильно распределять вес и развивать четкость и легкость в движениях. Дроби – еще и хорошая кардионагрузка, что развивает физическую форму исполнителя.

Во-вторых, обыкновенный притоп правой или левой ногой, а также двух или трех притопов поочередно то одной, то другой ногой, может служить концовкой комбинации. Дроби часто композиционно завершают многие этюды, пляски.

В-третьих, для построения урока народно-сценического танца дроби очень важны. Они проучиваются и исполняются как у станка, так и на середине зала; являются составными движениями многих элементов, что делает их более разнообразными и интересными.

А. А. Борзов в своей книге «Грамматика русского танца» дает развернутую классификацию дробей: по территориальному происхождению (национальные особенности различных танцев), по областям на территории России (воронежские, уральские и др.), по характеру исполнения (женский, мужской состав), по технической нагрузке (простые, двойные, комбинированные), по авторскому подходу (индивидуальность исполнения), а также – по стилю и манере исполнения профессиональных ансамблей. «Например, в хоре им. Пятницкого дроби делают громко и немножко тяжело, но солидно и поэтому правдиво с точки зрения природы этого движения и близости его к первородной

крестьянской среде <...>. Дроби в военных ансамблях тоже разные. «Пехотные» дроби, исполняемые в сапогах, отличаются от дробей в морских ансамблях, где обувь у исполнителей является вполне штатские туфли <...>. В ансамбле им. Моисеева дроби выполняются по-разному. Сам мастер увлекался дробями и их оригинальной «музыкальностью», если можно назвать музыкальностью тот ритм, который рождался из-под быстрых ног исполнителей», – пишет А. А. Борзов [1, с. 419–421].

Русские народные танцы всегда отличались своим многообразием, зажигательностью. В целом русские пляски состоят из ряда отдельных плясовых движений, к которым, в первую очередь, относятся разнообразные по манере и технике исполнения дроби и «дробушки», притопы, которые становились не только украшением, но и несли смысловое содержание.

Т. А. Устинова характеризует русскую дробь так: «Объяснение в любви, взаимоотношения друг с другом выражаются в танце различными ударами и выстукиваниями, «говорящими» о взаимоотношениях партнеров – то нежных, робких, то, наоборот, грозных, сильных. Происходит своеобразный разговор парня с девушкой: они то объясняются в любви, то ссорятся; недаром такую дробь называют «разговорной» [15, с. 85–86].

В русском народном танце распространены притопы, одинарная, двойная, тройная дробь; простой, двойной, тройной «ключ»; дробный ход, переменный дробный ход; дробь в сочетании с подскоком на опорной ноге; дробь в «три ножки» или «трилистник».

Русские дроби во время танца исполняются в различных положениях ног. Но в обучении и в танцевальной практике применяются I прямая позиция (VI), I свободная, III позиция.

Разнообразие русских дробей заключается не только в ритмической сложности, но и в манере исполнения, присущей данному региону, в своеобразных положениях и движениях рук, корпуса. Например, костромской припляс строился на дробях,

притопах с обеих ног и заканчивался вращением на месте. Часто дробь приобретали развитую форму, переходившую в выразительное и сложное по ритмике дробление и притопывание [14, с. 19].

А движения сибирских танцев подчеркивают особенность бытовых условий сибиряков. Большинство движений исполняются «тяжело», то есть по земле (тяжелая одежда и обувь). Удар каблука об пол украшал движение, придавал ему задор, подчеркивал четкость ритма. Желание при возможности использовать удар каблуком об пол могло послужить развитию дробных движений в сибирском танце. В простой дроби каждая восьмая такта акцентируется ударом каблука об пол, с особенно сильным акцентом на последнюю восьмую. Надо отметить, что в сибирском танце присутствовало большое разнообразие именно в дробных движениях. Особенно интересны сольные пляски «дробки», «дробушки», а также – движения парных переплясов, которые составляют дробь [16, с. 10].

Хореографическая культура народов Поволжья и других областей России имеет сходство в движениях, которое проявляется в позах, ракурсах и ритмических рисунках дробей: тройные притопы, простые дробь. Однако при стиливой схожести каждый этнос имеет свои символы, поэтические образы, пластические элементы, сопровождаемые музыкальными инструментами и песнями, которые определяют специфическую уникальность и сохраняют свою индивидуальность.

Так, дробные ходы являются основой многих традиционных башкирских танцев. Основным движением ног является дробь с притопом «тыпырлау» – подражание топоту конских копыт. Дробь может выполняться на месте, с поворотом на месте, в разных направлениях. Во время исполнения ноги, воспроизводящие непрерывный ритмизированный топот, почти не отрываются от пола. Поэтому важно добиваться одинаковых и четких по силе исполнения ударов. Наряду с движениями ног «тыпырлау» в танцах часто

используются тройные притопы на полных ступнях. Акцент движения падает на третий притоп.

Такое движение, как дробь с подскоком (разновидность дроби «трилистник»), аналогична дроби в русском танце. В одном варианте прослушиваются три удара: ребром каблука, подушечкой правой ноги и всей стопой левой ноги. В другом – четыре удара: всей стопой левой ноги, ребром каблука, подушечкой правой и вновь всей стопой левой ноги. По мере изучения дробей добавляются различные положения рук, которые двигаются в своем ритме [4, с. 51–52].

Характерной чертой танца «фламенко» традиционно считается «сапатеадо» – отбивание ритма каблуками, ритмичный барабанный звук ударов каблуком и подошвой ботинка или туфли по полу. Дробные движения могут быть продолжительными, короткими, могут исполняться как под музыку, так и без нее, могут быть использованы как части танца, этюда или быть самостоятельной дробной комбинацией, как на середине зала, так и у станка.

Дробь могут исполняться на месте, с продвижением (вперед, назад, в сторону), в повороте, с увеличением скорости, с понижением до полной остановки; с точки зрения положения ног могут исполняться по прямой первой позиции, также возможно «рисование» по полу ногами за счет использования большего пространства [8].

Независимо от того, с какой скоростью исполняется дробь, необходимо помнить о том, что во фламенко все звуки, извлекаемые исполнителем, должны быть музыкальными. Умение контролировать силу удара, выделять необходимые ритмические краски и оттенки требует от студента и педагога определенного внимания. Таким образом, с технической стороны необходимо обращать внимание не только на увеличение возможной скорости исполнения (это нарабатывается путем многократного повторения в медленном темпе), но и на развитие музыкальности в исполнении. Все это вырабатывается детальным разбором движения с прохлопыванием, про-



считыванием и пропеванием с выделением голосом нужных акцентов.

Во время исполнения дробей особое значение имеет правильное положение корпуса и умение правильно распределять и переносить вес тела с носка на пятку, с опорной ноги на работающую и наоборот. Во время всех дробных движений колени присогнуты и не зажаты. Важно отметить, что колено работающей ноги не должно сильно выходить вперед относительно колена опорной ноги как при поднимании, так и при опускании ноги в пол. Таким образом, траектория опускания работающей ноги: сзади – вниз. Работающая нога опускается на пол рядом с неработающей, может приходиться также на полстопы дальше или ближе в зависимости от комбинации ударов. Все удары выполняются с акцентом на опускание, а не на поднятие ноги.

Амплитуда исполнения может быть разной: на начальном этапе изучения используется большая амплитуда, затем, с увеличением технических возможностей исполнителей, амплитуда сокращается.

Существуют различные виды ударов:

- планта (от исп. *Plantilla* – «стелька») – удар подушечкой стопы;
- такон (от исп. *Tacon* – каблук) – так называются все удары каблуками: и те, когда каблук является опорным, и те, которые идут после планта, и простые удары каблуком;
- гольпе (от испанского *Golpear* – «Бить») – удар всей стопой;
- пунта (от испанского *punta* – наконечник) – удар носком, требует специального жесткого носа у обуви. Пунта встречается реже, однако добавляет комбинациям яркую звуковую и визуальную окраску.
- латигийо – удар, пришедший во фламенко из стэпа (*stap*), выглядит как флик-фляк в народно-сценическом танце по прямой позиции с единственной разницей, что удар происходит за счет мышц стопы, и амплитуда становится минимальной.

Комбинации повторяются под компас или метроном (на начальном этапе под Тангос, 4/4) с последующим увеличением скорости.

Изложенное доказывает, что дроби выполняются по-разному: подчеркивают смысловую функцию, отличаются своим характером, манерой, стилем; танцор исходит из национальных особенностей различных танцев. Но в любом случае дробь дает заряд, эмоциональный посыл народа и говорит о высоком мастерстве исполнителя.

Следующим интересным и отличающимся сложностью в обучении народно-сценическому танцу является движение «веревочка», которое активно применяется в сценической практике. А. А. Борзов в своей книге «Грамматика русского танца» говорит о том, что «трудно сказать, когда и где впервые в России появилось движение «веревочка», которое популярно не только в нашей стране, на Украине и Белоруссии, но во многих странах мира и на разных континентах» [2, с. 390]. «Веревочка» по внешнему виду имитирует процесс заплетания, завивания веревки. Движение «веревочка», как и дробь, имеет свои стилевые ценности: национальные особенности, характер, темп, ритм исполнения, сохранение которых обеспечит сценическую выразительность, раскроет образ, индивидуальность исполнителя и народную специфику танца.

Так, русская «веревочка» довольно сложный элемент, исполняющийся на одном приседании, не только назад, но и вперед, на низких полупальцах, на полной стопе. Нужно следить за работой ног (перенос ног у колена с высоким открытым положением ноги и вовремя переносить центр тяжести), четкостью позиции ног (V, III позиции). Русская «веревочка» имеет множество вариантов исполнения: простая (одинарная) или двойная назад и вперед, синкопированная, в повороте, с переступанием, с притопом, с открыванием ноги в сторону, вперед. Также она легко сочетается с многочисленными элементами русского танца: с «косичкой», с «ковырялочкой», с «моталочкой», с «ножницами», с перекатом, с припаданием, с «хлопушкой», с «дробушками» и др.



Правила исполнения в комбинации остаются прежними (плавное скольжение ноги), но педагог может задавать и различные положения рук и головы, которые добавят технический компонент в движение и подчеркнут выразительность и оригинальность. И здесь соглашусь с мнением А. А. Борзова: «что, овладев русской веревочкой, вы спокойно сможете исполнить с высоким качеством веревочку болгарскую, мексиканскую, венгерскую, румынскую, испанскую и другие» [2, с. 565].

«Веребочка» в украинском духе исполняется на полупальцах, в более быстром темпе, легко, с чуть согнутыми коленями (обусловлена формой национального костюма, в который входит более высокая, по сравнению с традиционной русской, поднятая до колен юбка). Вид основного элемента украинской «веревочки» – подскок на опорной левой ноге с перенесением правой ноги назад, только изменяется высота подъема ноги, подводящейся под икру. Можно считать, что это проходной элемент. Также распространена и двойная «веревочка» с вынесением ноги на каблук в сторону. Комбинируется со многими движениями украинского танца: «выхилильник», «тынок», танцевальный бег, прыжки («стрибки»).

Танцевальная манера венгерских исполнителей выражает некую горделивость и торжественность. Поэтому хорошая осанка – очень важный момент для профессионала, исполняющего венгерские танцы. И второй важный момент для танцора венгерских танцев – сильные и ловкие ноги. Основные движения выполняются ими. При почти неподвижном корпусе ноги, по народному выражению, «ходят веретеном» [17]. И «веревочка» в венгерском характере выполняется почти на вытянутых ногах, более резко, напряженно, с акцентом движения вниз. Должно быть высокое *rasse*, вскок на очень высокие полупальцы и резкое опускание ноги в пол. Танцующие исполняют это движение с яркой темпераментностью, уверенностью и ритмом венгерского танца.

Отмечая важность сохранения стилизованных особенностей народно-сценического танца, необходимо подчеркнуть и стилистические

особенности «хлопушек», встречающихся во многих русских, украинских, венгерских, испано-цыганских, болгарских и других народных танцах и плясках. «Хлопушки» используются для мужского танца, хотя в некоторых регионах России встречаются и у девушек (саратовская кадриль «Карачанка», кадрили Урала, пляски Тамбовской области) [7, с. 266].

«Хлопушки» разнообразны по ритмическому звучанию и красочному исполнению. Однако больше всего различных «хлопушек» наблюдается в русских танцах. «Хлопушечные» движения исполняются в различных темпах, с разной амплитудой. Удары производятся и самой ладонью, и тыльной стороной, по направлению «от себя» и «к себе», «фиксирующие», «скользящие». Они могут быть исполнены как на сильную, так и на слабую долю такта, в различных ритмических рисунках; совершаться по голенищу, бедру, по спине, по груди, по полу, по подошве сапога и т. д.

Для манеры сибирских танцев характерна удаль, сила, особая походка. У ребят много разнообразных по ритму хлопков и «хлопушек» по коленям, голениям, стопам. При этом руки широко раскрываются в стороны, голова гордо поднята.

«Хлопушки» сочетаются и с другими элементами русского танца: с «присядками», прыжками, дробями, вращениями. Многообразие «хлопушек» по ритмам и формам во многом зависит от фантазии и мастерства исполнителя.

Так, стилистические особенности венгерских танцев характеризуются яркостью, ритмичностью, стремительностью исполнения, сложной координацией движений, обилием вращений, прыжков. Мужскому танцу свойственны хлопки и «хлопушки» («чапаше»). В трансильванском мужском танце «Понтозо» каждый шаг, хлопанье, удар сапогами должен совпадать с основными точками синкопических музыкальных фраз. «Хлопушки» выполняются ударами по бедру и голенищу сапога, по подошве сапог, по голенищу сапог обеих ног, в соответствии с точным ритмическим рисунком. Часто «хлопушки» сочетаются с «кляу-



чом», с прыжком. Также техничны и виртуозны венгерский «Вербунк» (verbunkanc) и «чардаш», где своеобразные движения ног сочетаются с хлопками и «хлопушками». Задача мужчин – громкие хлопки ногами, шпор на сапогах, которые должны четко совпадать с музыкальным ритмом. Движения исполнены естественности, мужественной грациозности и живой танцевальной манеры [3].

Таким образом, при освоении студентами стилевых особенностей народно-сценического танца можно выделить следующие основные закономерности: сохранение общенациональной манеры танца (русской, белорусской, венгерской и т. д.); сохранение локальных особенностей (сибирские, кубанские, волжские танцы, танцы регионов России); стилевое направление определенной хореографической школы (Т. А. Устиновой, И. А. Моисеева и др.), которые развивают исполнительские навыки

студентов, расширяют объем изучаемого учебного материала, необходимого для того, чтобы в дальнейшем создавать учебно-танцевальные этюды, сценические композиции в соответствии с национальными особенностями танца (направленностью, манерой, приемами исполнения движений).

В настоящее время сохранение стилевых особенностей народно-сценического танца при подготовке студентов-хореографов требует бережного отношения к самобытным национальным формам, уникальному музыкальному сопровождению, к этническим компонентам, отражающим специфику танцевальной культуры разных народов. Ведь народно-сценический танец выступает не только в качестве средства художественной выразительности, но и как главный элемент в формировании национального и нравственного самосознания современного общества.

Список литературы

1. Борзов А. А. Грамматика русского танца: теория и практика: учебное пособие. Т. 1. Москва: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2014. 560 с.
2. Борзов А. А. Грамматика русского танца: теория и практика: учебное пособие. Т. 2. Москва: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2015. 616 с.
3. Венгерский государственный народный ансамбль // отпечатано в Венгрии Типография Атэнэум Будапешт, 1961. 55 с.
4. Дубских Т. М. Хореографическое искусство Южного Урала (башкирский и татарский танцы): учебное пособие. Челябинск: Челябинская государственная академия Культуры и искусств. 2015. 175 с.
5. Заикин Н. И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца. Орёл, 1999. 552 с.
6. Карпенко В. Н., Карпенко И. А., Татаринцев А. Ю. Характерные отличительные черты форм русского народного танца, его стили и жанровые разновидности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 2. С. 233–237.
7. Климов А. А. Основы русского народного танца: учебник для студентов вузов искусств и культуры. Москва: МГУКИ, 2004. 320 с.
8. Магон С. В. Фламенко: история, жанр, концептосфера. Автореферат дис. канд. искусств. Нижний Новгород, 2019. 22 с.
9. Мурашко М. П. Кризис ансамблей народного танца // Балет. 2011. № 2. С. 48–51.
10. Пащикова Т. В. Образы народов мира в народно-сценическом танце: учеб. пособие. Москва: МГИК, 2016. 84с.
11. Пуиг Кларамунт Альфонсо, Флора Альбайсин. Искусство танца фламенко. Москва. Искусство, 1984. 183 с.
12. Словарь литературоведческих терминов. Сост.: Тимофеев Л. И. и Тураев С. В. Москва: Просвещение, 1974. 509 с.



13. Спинжар Н. Ф., Григорьева Н. А. Изучение студентами народно-певческих специализаций традиционной хореографии в современном социокультурном пространстве // Вестник МГУКИ. 2020. № 1. С. 175–180.
14. Танцевальная культура Костромского края. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1990. 128 с.
15. Устинова Т. А. Лексика русского танца // Москва: Балет, 2006. 208 с.
16. Филиппов Э. К. Русские народные танцы Иркутской области. Восточно-Сибирское книжное издательство, 1965. 128 с.
17. Особенности народного танца. [Электронный ресурс]. URL: <https://workoutcrew.ru/osobennosti-vengerskogo-narodnogo-tantsa>

References

1. Borzov A. A. Grammar of Russian dance: theory and practice: textbook. allowance: T. 1. Moscow: Russian University of Theater Arts GITIS, 2014. 560 pp. [In Russ.]
2. Borzov A. A. Grammar of Russian dance: theory and practice: textbook. allowance: T. 2. Moscow: Russian University of Theater Arts GITIS, 2015. 616 p. [In Russ.]
3. Hungarian State Folk Ensemble // printed in Hungary by Ateneum Budapest Printing House, 1961. 55 p. [In Russ.]
4. Dubskikh T. M. Choreographic art of the Southern Urals (Bashkir and Tatar dances): textbook. allowance / T. M. Dubskikh. Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. Chelyabinsk: ChGAKI, 2015. 175 p. [In Russ.]
5. Zaikin N. I., Zaikina N. A. Regional features of Russian folk dance. Eagle, 1999. 552 p. [In Russ.]
6. Karpenko V. N., Karpenko I. A., Tatarintsev A. Yu. Characteristic distinctive features of the forms of Russian folk dance, its styles and genre varieties // Actual problems of the humanities and natural sciences. 2015. No. 2. Pp. 233–237. [In Russ.]
7. Klimov A. A. Fundamentals of Russian folk dance: a textbook for students of arts and culture universities. Moscow: MGUKI, 2004. 320 p. [In Russ.]
8. Magon S. V. Flamenco: history, genre, concept sphere: author's abstract. dis. cand. arts. Nizhny Novgorod, 2019. 22 p. [In Russ.]
9. Murashko M. P. The Crisis of Folk Dance Ensembles // Ballet. 2011. No. 2. Pp. 48–51. [In Russ.]
10. Pashkova T. V. Images of the peoples of the world in folk stage dance: textbook. allowance / T. V. Pashkov. Moscow: MGIK, 2016. 84 p. [In Russ.]
11. Puig Claramunt Alfonso, Flora Albaicin. The art of flamenco dance. Moscow. Art, 1984. 183 p. [In Russ.]
12. Dictionary of literary terms. comp.: Timofeev L. I. and Turaev S. V. Moscow: Education, 1974. 509 p. [In Russ.]
13. Spinzhar N. F., Grigorieva N. A. Studying by students of folk singing specializations of traditional choreography in the modern socio-cultural space // Bulletin of MGUKI 2020 No. 1 Pp. 175–180. [In Russ.]
14. Dance culture of the Kostroma region. Yaroslavl: Upper Volga book publishing house, 1990. 128 p. [In Russ.]
15. Ustinova T. A. Vocabulary of Russian dance. Moscow: Ballet, 2006. 208 p. [In Russ.]
16. Filippov E. K. Russian folk dances of the Irkutsk region. East Siberian book publishing house, 1965. 128 p., p.10.
17. Electronic resource. Features of folk dance. URL: <https://workoutcrew.ru/osobennosti-vengerskogo-narodnogo-tantsa> [In Russ.]

*

Поступила в редакцию 29.08.2022