

МРНТИ 18.49.91

Д.Е. Кабдусова ¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

РОЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ АТТРИБУТОВ И РЕКВИЗИТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Аннотация

Народный танец является родоначальником всех направлений танца. Занятия по народно-сценическому танцу, как и другие специальные хореографические дисциплины, призваны воспитать основы общей культуры подрастающего поколения. Несомненно, в народном танце важную роль играет знание правильного обращения с атрибутами. Необходимо использовать сценические атрибуты в учебном процессе. Это нужно для того, чтобы учащиеся не формально представляли себе различные атрибуты, а непосредственно учились работать с тем или иным предметом. В данной статье автор делает подробный анализ работы со сценическими атрибутами и реквизитами в танцах разных народов. Также отмечает, что данный раздел урока народно-сценического танца занимает особое место в становлении будущих артистов балета.

Ключевые слова: народно-сценический танец, сценические атрибуты, сценические реквизиты, обучение народно-сценическому танцу.

Д.Е. Кабдусова ¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

КӘСІБИ ОҚУ ОРЫНДАРЫНДА САХНАЛЫҚ ХАЛЫҚ БИІНЕ ҮЙРЕТУ ПРОЦЕСІНДЕГІ САХНАЛЫҚ АТТРИБУТТАР МЕН РЕКВИЗИТТЕРДІҢ РӨЛІ

Аннотация

Халық биі бидің барлық басқа бағыттарының негізін салушы болып табылады. Сахналық халық биі сабақтары басқа да арнайы хореографиялық пәндермен қатар өсіп келе жатқан ұрпақтың бойында жалпы мәдениет негіздерін қалыптастыруға арналған. Халық биінде атрибуттарды дұрыс пайдаланудың маңызы зор екені сөзсіз. Сондықтан оқу процесінде сахналық атрибуттар қолданылуы керек. Бұл оқушылардың әр түрлі атрибуттарды тек қана елестетіп қана қоймай, оларды қолдануды үйренуі үшін қажет. Бұл мақалада автор әр түрлі халық билерінде кездесетін сахналық реквизиттер мен атрибуттармен жұмысқа талдау жасайды. Сондай-ақ, болашақ балет артистерінің қалыптасуында сахналық халық биі сабақтарының орны бөлек екенін дәлелдейді.

Тірек сөздер: сахналық халық биі, сахналық атрибуттар, сахналық реквизиттер, сахналық халық биін оқыту.

D.E. Kabdusova¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

THE ROLE OF THE FUNCTIONING OF STAGE ATTRIBUTES AND REQUISITES IN THE PROCESS OF LEARNING THE PEOPLE-SCENIC DANCE IN PROFESSIONAL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Annotation

Folk dance is the ancestor of all directions of dance. Classes on folk-stage dance, like other special choreographic disciplines, are designed to raise the basics of the general culture of the younger generation. Undoubtedly, knowledge of the correct handling of attributes plays an important role in folk dance. It is necessary to use stage attributes in the educational process. This is necessary to ensure that students do not formally imagine various attributes, and directly learned to work with a particular subject. In this article, the author makes a detailed analysis of the work with scenic attributes and requisites in the dances of different peoples. Also notes that this section of the lesson of folk-stage dance takes a special place in the formation of future ballet dancers.

Keywords: *folk-stage dance, scenic attributes, stage requisites, teaching folk-stage dance.*

На протяжении веков одним из универсальных средств воспитания было и остается искусство, представляющее целостную картину мира в единстве мысли и чувства, в системе эмоциональных образов. В процессе исторического развития искусство выступает, как хранитель нравственного опыта человечества. Благодаря сохранению и передачи истинно народных движений, этнос продолжает нести свою культуру. Можно с уверенностью сказать, что народный танец является родоначальником всех направлений танца, которые формировались в течение многих веков на его основе. Мода и течение времени не смогли повлиять на него, а тем более заставить вовсе исчезнуть с лица Земли, ведь он несет в себе историю создавшего его народа. Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережет все, что отражает их жизнь. Предмет «Народно-сценический танец» раскрывает широкие возможности и для освоения техники, и для эмоционального развития актерских данных и широко образывает, знакомя с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира. «Изучение основ народного танца помогает осознать непреходящее значение народного творчества в возникновении и становлении различных видов и форм хореографического искусства. Освоение богатства и многообразия народной хореографии совершенствует творческие способности хореографов, <...>. Практика свидетельствует, что чем глубже и основательнее знание специалистом народного творчества, тем интереснее и продуктивнее его творческая

деятельность» – писал Н.С. Нуруллин в брошюре «Методические указания к ведению урока народного танца» [1, 8].

Народно-сценический танец прошел длинный путь, в процессе своего формирования, начиная с древних времен, и дошел до нашего времени как целостный, выразительный, показывающий особенности народной культуры танец. Народно-сценический танец перешел в профессиональные и любительские сферы хореографии, стал предметом исследований искусствоведов, педагогов, музыкантов, хореографов, а также одной из основных учебных дисциплин в подготовке специалистов различного уровня и видов деятельности, начиная от исполнителей и заканчивая педагогами и балетмейстерами. «Из огромного арсенала танцев многих народов в программу обучения включены наиболее характерные движения танцевальной культуры некоторых национальностей и народностей, на основе которых можно приобрести достаточный навык в освоении стиля, манеры, характера исполнения танцев различных регионов» указано в учебном пособии «Народно-сценический танец» И.Г. Есаулова и К.А. Есауловой [2, 5]. Важнейшей задачей всего курса обучения является воспитание эмоциональной выразительности исполнения, умения точно передать национальный стиль и манеру народного танца. В процессе изучения, учащиеся знакомятся с различными танцевальными культурами, с бытом и историей народов. Предмет «Народно-сценический танец» определяет объем и последовательность материала в процессе обучения. Учебный материал сгруппирован по степени возрастающей сложности.

Обучение народно-сценическому танцу совершенствует координацию движений, способствует дальнейшему укреплению мышечного аппарата, развивает группы мышц, которые участвуют и в процессе классического тренажа. Дает возможность учащимся овладеть разнообразием стилей, манерой исполнения танцев различных народов, в значительной степени расширяет и обогащает их исполнительские возможности, формулируя качества и навыки, которые в дальнейшем смогут помочь в исполнительской практике на сцене. В учебном пособии «Народно-сценический танец» И.Г. Есаулова и К.А. Есауловой написано, что «Обучение народно-сценическому танцу должно быть систематизировано по единым правилам, как и в обучении классическому танцу» [2, 18].

Занятия по народно-сценическому танцу состоят из экзерсиса у станка и на середине зала. Перед знакомством с каждой народностью педагог делает небольшой экскурс в историю данного народа, рассказывая об его обычаях, характере, манере, хореографической лексике, костюме, об атрибутике и возможных реквизитах. «Методика преподавания характерного танца», как

система знаний, является дисциплиной педагогической. Поэтому для успешного преподавания данного вида танца преподавателю необходимо, во-первых, хорошо знать на практике соответствующий танец, то есть иметь собственный сценический опыт исполнения характерных танцев... <...> – писал П.А. Силкин в учебном пособии «Методика преподавания характерного танца» автор И.Г. Генслер [3, 46]. Отсюда вытекает следующий вывод: для успешного проведения уроков по народно-сценическому танцу, преподаватель должен сам хорошо владеть информацией о конкретной национальности, а также уметь практически показать все движения, в том числе и работу с атрибутами и реквизитами.

Использование народного танца как самостоятельного и единственно выразительного средства создания художественного образа по законам сценического воплощения и восприятия дает возможность наиболее ярко и полно воссоздать истинно народный колорит во всем разнообразии движений, приемов их исполнения, особенностей музыкального сопровождения, костюма и прочего. На современном этапе школа народно-сценического танца является мощным фактором эволюции народного танца в его бытовом и сценическом существовании. «Характерный танец, в отличие от народного, это сценический танец, обработанный талантом балетмейстера, основанный на элементах национального, народного материала. Поэтому в балетных спектаклях часто народный, обработанный мастером материал обретает особую образность, характерность, выразительность, помогающие раскрывать общий замысел спектакля, насыщать и обогащать его национальными, неповторимыми красками» писали И.Г. Есаулов и К.А. Есаулова в учебном пособии «Народно-сценический танец» [2, 34]. Следовательно, от постановщиков и исполнителей характерных танцев в балетных спектаклях могли зарождаться новые элементы национальных танцев, которые в дальнейшем были включены в учебные программы профессиональных хореографических заведений. На этот счет профессор Казахской национальной академии хореографии А.К. Кульбекова пишет в своей статье «Основные задачи реформирования профессионального хореографического образования»: «Практика показывает, что проблемы обучения, дискуссии специалистов, недостаточный уровень подготовки хореографов наблюдается ввиду неопределенной методики преподавания хореографических дисциплин. Преподаватели чаще всего используют только личный исполнительский опыт» [4, 8]. Однако, не следует забывать истоки народной хореографии, исконность традиций исполнения танцев разных народов, обязательно следует придерживаться канонов, стилей и правил проучивания различных движений характерных танцев. «Поэтому всегда, когда это возможно, при показе движений

и исполнений этюдов нужно параллельно с балетным вариантом давать образец этнографического танца. Это не только обогатит учащихся, но и выработает у них интерес к новому материалу и критерий в отношении к балетным условно национальным танцам» писали Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. в учебном пособии «Основы характерного танца» [5, 101].

Занятия по народно-сценическому танцу, как и другие специальные хореографические дисциплины, призваны воспитать основы общей культуры подрастающего поколения. В процессе занятий у учащихся формируются не только представления о хореографии, но и элементы общечеловеческой культуры: корректное поведение, ответственность, трудолюбие, самоконтроль. Все эти качества связаны с творчеством опосредованно. Они являются базой для дальнейшего развития творческой жизни будущего исполнителя. Танцевальный экзерсис – это художественная система обучения танцу, постижение сущности этого искусства, а не только комплекс просто тренировочных упражнений. Он формировался на протяжении столетий как творческое освоение принципов исполнения народного, салонного и сценического танца наиболее одаренными представителями этого искусства. Школу народно-сценического танца в первую очередь, следует рассматривать как художественно-образовательную систему на профессиональном уровне. Профессионализация народного танца происходила путем постепенного проникновения его в театральные спектакли в качестве орнамента, дивертисмента, действенного танца, целого спектакля. Это привело, с одной стороны, к обогащению композиционных форм, содержания, танцевальной лексики балетного спектакля; открытию ярких, самобытных исполнителей и балетмейстеров. С другой стороны – к самоопределению народного танца как сценического вида через этапное формирование выразительных средств (движений, приемов их исполнения и композиционной вариативности, музыки, костюмов). Исторически прослеживается переход образно-содержательной и национальной (этнической) основы от бытового танца через комический к полу-характерному, затем характерному, и наконец, народно-сценическому.

Экзерсис народно-сценического танца формирует танцевальную сообразительность, пластическую память, развивает силу мышц, эластичность связок, подвижность суставов, развивая тем самым танцевальные возможности. Основной задачей урока является постепенное и последовательное развитие и усложнение техники исполнения, силы и выносливости учащихся, приобретение навыков и умения передавать характерные особенности того или иного народного танца. Народно-

сценический танец, как предмет обучения, является составной частью художественно-эстетического образования и воспитания, способствует формированию и развитию учащихся необходимых качеств. В процессе обучения, учащиеся развивают свой суставно-связочный аппарат, эластичность и силу мышц, координацию и выразительность движений, подготавливаются к восприятию и усвоению любого рисунка танца. Занятия по народно-сценическому танцу оказывают воспитательное воздействие: у учащихся вырабатываются такие качества как трудолюбие, целеустремленность, творческая дисциплина, коллективизм, работа в ансамбле.

Народно-сценический танец можно определить, как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов. В процессе занятий немаловажное место занимает проучивания навыков обращения со сценическими атрибутами и реквизитами тех или иных народных танцев. Приступая к изучению отдельных танцев нужно обязательно воспитывать в учениках умение владеть предметами сценических аксессуаров. В дальнейшем выработка навыков обращения со сценическими атрибутами и реквизитами поможет артистам балета в исполнении программного репертуара в театрах оперы и балета и ансамблях народного танца. Важную роль играет знание правильного обращения с атрибутами – с какой стороны держится предмет, какой рукой, за какие части можно держать или наоборот – чего ни в коем случае нельзя делать, на каких уровнях и в каких положениях держатся предметы, в каких случаях необходимо употреблять использование характерных атрибутов и реквизитов разных национальных танцев. Все эти критерии мы рассмотрим в данном разделе.

В учебном пособии «Основы характерного танца» Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. дают замечательную характеристику целям и задачам дисциплины «Народно-сценический танец» в дальнейшем ее развитии для обучающихся данной дисциплине: «В последнем году обучения из суммы приемов, усвоенных в итоге предшествующих лет, учащиеся приобретают навыки владения стилем, умение разбираться в особенностях исполняемого танца, знания технологии движений характерного танца и их различного назначения в зависимости от придаваемого им сценического характера, окраски и тому подобное.

Такова, в общих чертах, этюдная практика. Удельный вес ее на протяжении курса должен возрастать, занимая на последнем году не меньше 60-70% всего рабочего времени. Завершение

этюдной работы мы видим ее в разучивании сценических танцевальных номеров; тогда учащиеся, незаметно для них, окажутся настолько подготовленными к театру, что выход из школы на сцену не будет совершенно нечувствителен, а ввод в репертуар займет минимальное количество времени. В этом сочетании большой практичности этюдов с критическим освоением танцевального материала мы и видим основное достоинство предлагаемого нами метода» [5, 184].

Развитие профессионального балетного театра немало способствовало популяризации на театральной сцене народного танца, всячески стремясь найти ему достойное место. Многие балетмейстеры включали в свои балеты темы народных танцев, место и роль характерного танца в балете то расширялось, то сужалась, согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи. Он мог быть действенной основой всего спектакля, мог выпадать из действия, сохраняя лишь права вставного номера. Огромный вклад в развитие характерного танца внес А. Горский. Разрушая традиционную симметричность построения танцев, он превращает кордебалет в живую массу, индивидуализируя каждого персонажа. Горский обогащает лексику классического танца за счет характера и широко вводит в спектакль народный танец. В 1914 году он показал программу «Танцы народов», куда входили театрализованные пляски различных наций. Так же важнейшим этапом развития характерного танца стало в начале XX века творчество М. Фокина, создавшего целые характерные балеты и утвердившего в них принципы хореографического тематизма. До М. Фокина народный танец в балете был только вставным номером. М. Фокин создает характерный танец-сюиту «Арагонская хота» на музыку М.И. Глинки, то есть объединяет группу танцев одной композиционной мыслью. Он ставит спектакли Н.А. Римского-Корсакова «Шехеразада», А. К. Глазунова «Стенька Разин», М. А. Балакирева «Исламей», которые целиком основаны на характерном жанре. Характерный танец М. Фокина отличался от танцев его предшественников. У М. Фокина народно-сценический танец становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности. Подлинным шедевром явились «Половецкие пляски» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь». Все это, безусловно, послужило серьезной предпосылкой для будущего рождения ансамблей народного танца.

В XX в. Появилась группа больших мастеров, знатоков народного искусства, хореографов, педагогов, исполнителей. Появились люди – этнохореологи. Всем известны эти имена: К.Я. Голейзовский, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, П.П. Вирский, Ф.А. Гаскаров, М.С. Годенко, О.Н. Князева, И.З. Меркулов и другие. Не

оспорим мировой вклад ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева в развитие мировой хореографии и пропаганде народно-сценического танца. Этот ансамбль раскрывает перед нами историю и культуру народов мира в своих номерах, ярко раскрывая колорит и присущие той или иной народности особенности не только в хореографии, но и в костюмах и музыке.

Будущие исполнители, педагоги-балетмейстеры и руководители профессиональных и самодеятельных коллективов должны умело пользоваться богатым, разнообразным арсеналом движений народной хореографии. Многие народные танцы исполняются с бытовыми аксессуарами. Учитывая развитие образности мышления у учащихся, следует максимально использовать работу с предметами и атрибутами: платочки, шали, шарфы, венки, ленты, веера, кувшины, тамбурины, кастаньеты и др. В результате легче идет дифференцировка будущими артистами балета и артистами ансамбля характерных национальных особенностей. Сценические номера с использованием атрибутов обретают свою неповторимость.

Приступая к подробному рассмотрению правил использования сценических атрибутов, предлагаю разобрать примеры на учебной программе по народно-сценическому танцу для артистов балета Казахской национальной академии хореографии. На первом году обучения изучаются простейшие элементы и движения народно-сценического танца у станка и на середине зала: осваиваются первоначальные понятия о характере, манере и стиле исполнения изучаемых движений; разучиваются этюды, составленные из 2-3 ранее пройденных движений на 16-32 тактов (второе полугодие). Изучаются движения белорусского (народного); польского; венгерского; итальянского; испанского академических танцев. Ранее, в первом разделе, мы уже подробно изучили содержание национальных костюмов программных танцев. Следовательно, можно сделать вывод, что изучение навыков с атрибутами наиболее ярко будет выражено в знакомстве с белорусским народным танцем «Крыжачок». Это будет специфическое положение рук в женском танце, так как девушка в танце может держать фартук спереди за края, при этом руки будут вытянуты перед собой, запястье слегка согнуто к себе. А вот знакомство с реквизитами на первом году обучения будет рассматриваться при проучивании академического итальянского танца «Тарантелла», в котором часто используют «Тамбурин» – старинный музыкальный барабан цилиндрической формы. Фактически представляет собой один обод, звучащей же частью инструмента являются металлические тарелочки или бубенчики, закрепленные непосредственно на нем. В классическом балете тамбурином называется маленький бубен с бубенчиками, обычно украшенный ленточками, используемый танцовщиками в

различных характерных танцах – чаще всего итальянских (тарантелла, Неаполитанский танец из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро»), а также цыганских (в балете Ц. Пуни «Эсмеральда») и крестьянских (в балете А. Адана «Жизель»). Танец тарантелла, как правило, танцуют под аккомпанемент гитары, кастаньет, тамбурина. Использование в танце кастаньет характерно для Сицилии. Музыкальный размер этого народного танца 6/8 и 3/8. Музыка тарантеллы не имеет какой-либо центральной мелодии для танца. Музыкальное сопровождение почти целиком построено на импровизации оркестра, исполняющего мелодию. Как правило, в основе музыки для тарантеллы лежала одна ритмическая фигура или один мотив. Их многократное повторение оказывало притягивающее воздействие на слушателей и зрителей, а также на самих танцующих. Тарантеллу танцуют как в паре, так и индивидуально. Изюминкой танца считается его беспокойный, все убыстряющийся темп. Отличительной чертой данного танца считается мелодия триолями. Комбинация на материале итальянского танца помогает развить пластичность рук. Используются различные позиции и положения рук с тамбурином:

- две руки отведены назад, ладони смотрят вверх (основное положение итальянского танца);

- две руки лежат внешней стороной кисти на бедрах;

- одна рука в 4 позиции, другая открыта вперед, ладонью вниз;

- 7 позиция рук (руки собраны за спиной);

- руки с тамбурином в 3 позиции;

- одна рука в 3 позиции, другая на поясе.

Сочетая эти положения между собой в различных комбинациях, добавляя движения корпусом, можно создать интересные учебно-танцевальные комбинации, цель которых развить пластичность рук и корпуса, добиться выразительности, широты жеста, эмоциональности. Тамбурином обычно держится правой рукой, но иногда встречается ловкая работа рук с переложением тамбурина из правой руки в левую, и наоборот. Держать его можно как вертикально, так и горизонтально, совершать различные удары по поверхности тамбурина ладонью другой руки или пальцами той руки, в которой находится тамбурином. Также для танца тарантелла характерны мелкие непрерывные движения кистью – тремоло. С первого года обучения народно-сценическим танцем ученикам прививается умение работать с атрибутами и реквизитами программных танцев. На следующих годах обучения добавляются национальные танцы, и вместе с ними добавляются атрибуты и сценические реквизиты.

Целями и задачами второго года обучения является повторение и закрепление материала, пройденного на

первом году. Добавляется использование различных ракурсов и сложное сочетание пройденных движений. К концу второго полугодия можно объединять мальчиков и девочек в паре для исполнения танцевальных этюдов. Изучаются движения следующих танцев: русского, польского и венгерского народных танцев; польского, венгерского, итальянского, испанского академических танцев. Исходя из программных требований, стоит отметить, что на втором году мы активно проучиваем работу рук и навыки обращения с платочком в женском русском народном танце. Немецкий путешественник Олеарий, посетивший Россию в XVIII в., пишет: «У женщин в руках пестро вышитые носовые платки – ширинки, которыми они размахивают при танцах» [6, 80]. А. Климов в своем учебнике для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ «Основы русского народного танца» дал замечательную и подробную информацию о платочке в русском танце и навыках работы с ним: «Традиционный платочек или, как называли его в старину, «ширинка» (кусочек ткани, отрезанный во всю ее ширину) – неотъемлемая часть женского праздничного национального костюма. Платочек органично вошел в русский народный танец, и все пляски, хороводы стали исполняться девушками и женщинами с платочком.

Платочек придает каждому движению большую выразительность, помогает раскрыть в танце характер исполнителей, подчеркивает их настроение. В хороводах и некоторых плясках с помощью платочка соединяются отдельные пары или все исполнители. В игровых хороводах разыгрываются целые сцены, в которых платочек служит своеобразным символом, он может изображать постель, подушечку, плетку и т. п. Платочки чаще всего бывают белого цвета, и во время пляски они красиво взлетают над головами исполнителей, словно белые голуби.

Каждая девушка любовно вышивала и украшала свой платочек, и чем искуснее и талантливее была мастерица, тем наряднее и богаче он выглядел. По расшитому платочку можно было определить вкус и мастерство рукодельницы – будущей невесты.

Девушки в танце часто хвалятся друг перед другом своей работой – вышивкой и кружевами. В хороводах, кадрилих девушка иногда дарит платочек парню, которому симпатизирует. Взмахом платочка вызывают партнера или партнершу на пляску. Понравившегося парня девушка приглашает на пляску или в хоровод по-особенному – или легко ударяя его платочком по плечу, или с поклоном держа платочек двумя руками, или положив платочек на плечо парня. Бывает и так – девушка, не зная, кому отдать предпочтение, кого пригласить на пляску, подкидывает

платочек вверх, а каждый из парней старается поймать его. Платочек достается самому ловкому, самому быстрому и самому смелому» [7, 74].

Все движения русского танца необходимо разучивать с платочком, поскольку он помогает большей выразительности каждого движения, развивает координацию и ловкость рук у учащихся, также вырабатывает манеру исполнения русских танцев. Обращение с платочком: в танце девушки всегда держат платочек расправленным, не комкают его. Платочек берут или за один из его концов, или за середину. В различных плясках и хороводах, а также в различных местностях платочек держат по-разному: за край, за середину. А. Климов подразделяет способы держания платочка на различные виды:

1) За край

а) Взять левой рукой за конец платочка и пропустить его со стороны ладони между указательным и средним пальцами правой руки от себя, затем вывести конец платочка между средним и безымянным пальцами в сторону ладони. Пальцы сжимаются, и платочек удобно лежит в руке.

б) Взять платочек левой рукой за конец и пропустить его между указательным и средним пальцами в сторону ладони, затем вывести этот же конец между указательным и большим пальцами и крепко прижать его большим пальцем.

2) За середину - все четыре конца платочка находятся на одном уровне и свисают вниз

а) Платочек берется за середину двумя пальцами – средним и указательным.

б) Платочек берется за середину «щепоточкой» – тремя пальцами: большим, указательным и средним.

в) Середина платочка пропускается между указательным и средним пальцами и прижимается большим пальцем к ладони.

Наиболее характерные положения рук у девушек (с платочком):

а) Правая рука с платочком слегка согнутыми пальцами касается подбородка; ребро ладони направлено от себя. Левая рука, согнутая на уровне талии, поддерживает ладонью или тыльной стороной кисти локоть правой руки. Голова задумчиво наклонена к правому плечу или направлена прямо.

б) Руки, согнутые в локтях, находятся перед корпусом на уровне груди. Кисти рук немного отходят от корпуса, локти находятся на одной высоте с кистями. Ладонь правой руки повернута к корпусу, ладонь левой от корпуса. Согнутые пальцы обеих рук соединены друг с другом так называемым «замком».

в) Обе руки подняты вверх, локти слегка закруглены и направлены в стороны. Платочек держится за концы обеими руками. Взгляд направлен на платочек, девушка любит его, «обыгрывает» его.

г) Обе руки, согнутые в локтях, на уровне плеч. Кисти рук соединены ладонями и находятся над правым плечом. Голова наклонена вправо и слегка прикасается щекой к тыльной стороне кисти левой руки.

д) Корпус слегка развернут правым плечом вперед. Правая рука согнута в локте и находится в вертикальном положении у правого плеча; локоть не прикасается к корпусу. Кисть с присогнутыми пальцами повернута ладонью влево и находится на уровне подбородка. Левая рука опущена и немного отходит от корпуса назад.

е) Правая рука в 1-м основном положении. Пальцы левой руки лежат на тыльной стороне кисти правой, локоть не прижимается к корпусу.

Также в вышеуказанном учебнике дается характеристика игры с платочком в иллюстрациях. По иллюстрациям можно сделать следующее заключение – руки могут работать от кисти, от локтя и от плеча по направлению из стороны в сторону и вверх-вниз. Еще можно сложить платочек треугольником и взять двумя руками за кончики; в таком положении руки будут двигаться по вертикальному кругу от себя и к себе. Анализ источников показал, что платки, используемые в русских народных танцах, достаточно разнообразны: цветастые большие платки из ткани (шали); легкие кружевные платки; воздушные небольшие платочки.

Навыки обращения с платочком в русском танце – это один из самых сложных видов работы с аксессуарами в народном танце. Поэтому важно изучать русский танец с первого знакомства сразу с платочком. Исполнение движений в русском танце в координации с работой рук, ног и головы развивает у учащихся пластическую координацию, зрительную и мышечную память, артистизм, манеру и выразительность исполнения.

На третьем году обучения главная задача народно-сценического танца – это введение парного танца. Также подробно изучаются различные положения парного танца и выработка навыков обращения партнеров. В экзерсисе у станка на середине зала во многие движения добавляются прыжки. Все упражнения направлены на развитие силы и выносливости учащихся. Продолжается работа над выразительностью и выявлению творческой индивидуальности учеников. Усложняются танцевальные этюды, их длительность должна составлять 32-64 такта. Изучаются движения следующих танцев: русского, украинского, венгерского, польского народных танцев; польского,

венгерского, итальянского, испанского академических танцев. В связи с добавлением нового программного танца – Украинский танец, рассмотрим специфические положения рук в женском танце. В украинском женском костюме есть головной убор – венки с ленточками, зачастую ленточки придерживают руками. В книге «Народный танец» Т.С. Ткаченко такое положение указано под номером 5: «Девушка, взяв за концы ленты, свисающие сзади от венка, разводит их в стороны, кисти находятся чуть выше плеч, тыльной стороной направлены назад, закругленные локти подняты в стороны» [8, 341]. Также в атрибутике женского костюма имеются бусы, которые во время танца нужно придерживать, чтобы они не били по лицу. Данное положение тоже расписано в вышеуказанной книге, оно значится под номером 7: «Одна рука лежит ладонью на груди, придерживая бусы, другая или лежит кулачком сбоку на талии или находится в исходной позиции» [8, 348]. Анализ балетного спектакля «Ночь на лысой горе» М. Мусоргского в постановке И.А. Моисеева показал, что первая часть насыщена украинскими народными танцами. В этом спектакле можно увидеть следующие реквизиты: костер, через который перепрыгивают парни или танцующие пары в отрывке «Веснянка»; палка и мешок, который одевают на голову в обрядовом игровом танце. В еще одной картине, которая построена на игровых сюжетах присутствуют такие реквизиты, как большой камень привязанный к веревке и ноге исполнителя трюкового вращения и через этот камень перепрыгивают девушки, стоящие вокруг этого парня; также в этой же картине можно отметить очень сложное массовое положение: четыре парня держаться за кольцо, еще четыре парня также держаться за кольцо и сидят на плачах тех четырех парней, верхние парни держат девушек за руки, а нижние держат их за пояса, чтобы, при поддержке девушки легко подпрыгивали.

На четвертом году обучения главная задача, которая стоит перед педагогами – это освоение техники прыжков и вращений с учениками. Проучивается исполнение развернутых танцевальных композиций. Изучение фрагментов танцев из балетных спектаклей, концертного репертуара ансамблей народного танца. Продолжение работы над раскрытием творческой индивидуальности учащихся. Изменяется структура урока: основная часть работы происходит на середине зала, а у станка педагог отрабатывает наиболее трудные движения. Изучаются движения русского, украинского, грузинского, молдавского, цыганского народных танцев; польского, венгерского, итальянского и испанского академических танцев. В раздел испанского танца включены положения ног и рук, характерные для многих испанских танцев, а также ряд элементов

танцев «Фламенко» и первой фигуры «Севильяны». На четвертом году обучения академические танцы усложняются, и в испанском академическом танце нужно добавлять навыки обращения с веером. И.Г. Генслер в учебном пособии «Методика преподавания характерного танца» пишет: «Держа в руке веер, нельзя прижимать локти к себе. Локти должны быть всегда приподняты, кисть повернута к себе» [3, 56]. В качестве полезной выработки данных навыков можно взять за основу испанский танец «Сегидилья» из наследия классического балета Л. Минкуса «Дон Кихот». В этом танце очень ярко показано использование реквизитов: у парней – тамбурины, а у девушек – веера. Темп этого танца очень быстрый и движения в координации с реквизитами является сложной частью, которая необходима для выработки координации и высокой техники у исполнителей. В народных танцах добавляются грузинский и молдавский танцы, в которых присутствует работа с реквизитами. Также, как и в испанском танце, наиболее ярко представлен грузинский «танец с саблями» в балетном спектакле А. Хачатуряна «Гаянэ», который также, как и «Сегидилью» полезно проучивать на учебных занятиях. Яркими образцами в исполнении грузинских народных танцев являются танцы Грузинского национального балета «Сухишвили» – танец «Ханджлури» (танец с кинжалами), танец «Парикаоба» (танец с саблями и щитами, у солистки легкий маленький платочек белого цвета), танец с саблями «Батуми». В чеченском государственном ансамбле танца «Вайнах» присутствует в репертуаре танец «Горянки» (танец с кувшинами), танец «Наездники» с атрибутом мужского костюма – «Бешмет»; наиболее красочное использование реквизитов представлено в танце «Под небом Вайнаха» – в танце представлена работа с саблями и щитами, у девушек – кувшин и у солистки вуаль. Танцы с реквизитами и атрибутами также представлены в репертуаре следующих ансамблей – Государственный ансамбль танца Абхазии «Кавказ», Государственный ансамбль танца народов Кавказа «Молодость Дагестана». Что касается программных танцев раздела «Молдавский танец», то атрибутика национальных костюмов выражена не активно. Однако, следует отметить, что в репертуаре Национального академического ансамбля народного танца «Жок» имеется ряд танцевальных сюит, в которых представлено использование различных атрибутов костюма и сценических реквизитов («Крэицэле» молдавский лирический танец, «Кэлушарии» ритуально-обрядовый танец мужчин, «Бахус» балканская танцевальная сюита, сюита карнатских танцев). Если рассмотреть молдавские танцы «Чиокрылия» и «Жок» в Государственном академическом ансамбле народного танца им. И. Моисеева, то можно заключить о том, что в этих танцах также не используются атрибуты и реквизиты. Переходя к цыганскому

танцу, в первую очередь необходимо рассмотреть положения рук у девушек с юбкой. Общеизвестно, что в цыганских танцах большую роль играет юбка у девушек. Поэтому педагог должен обязать своих учащихся к тому, чтобы у них в наличии были большие длинные юбки с широкими оборками в пол, по крою содержащие два «солнца». Юбка должна быть средней тяжести, в смысле – не из легкой ткани. Разбирая программный материал, можно сказать, что все переводы рук полезно проучивать вместе с юбкой в руках. Такие переводы будут исполняться от плеча по кругу, резкие взмахи от плеча или локтя, переводы рук по «восьмерке». Также в цыганском женском танце могут использоваться шали или платки, которые девушка во время танца, то снимает, то одевает на себя. Анализ видеоматериала показал, что в качестве сценических реквизитов для сюжетов цыганских танцев может быть использована имитация костра, так как цыгане всегда вели кочевой образ жизни и отдыхали вокруг костра с песнями и танцами. Такой пример, мы можем наблюдать в Государственном академическом ансамбле народного танца им. И. Моисеева и в цыганском танце Национального заслуженного академического ансамбля танца Украины им. П. Вирского.

На завершающем пятом году обучения народно-сценическим танцем мы продолжаем дальнейшее совершенствование техники исполнения программного материала. Изучаем наиболее сложные движения, рассчитанные на индивидуальные возможности учеников. Изучаем танцы и фрагменты из балетных спектаклей и концертных номеров из репертуара ансамблей народного танца. Раскрываем творческую индивидуальность учащихся и развиваем их потенциал. Изучаются движения цыганского народного танца и элементы испанских народных танцев «Фламенко» и «Арагонская хота». Главная задача на этом году обучения – планомерная подготовка к сдаче Государственного экзамена по данной дисциплине. В испанских народных танцах активно используются такие реквизиты, как веер, шаль и кастаньеты. Все эти реквизиты представлены во фламенко. В арагонской хоте используются кастаньеты. Испанские кастаньеты – это две вогнутые пластинки, имеющие форму ракушек и изготовленные из дерева. Испанские кастаньеты связаны между собой шнуром, с помощью которого инструмент удерживается на большом пальце исполнителя. «Кастаньеты» переводится с испанского, как «каштанки», так как внешним видом инструмент напоминает плоды каштанового дерева. Красивое и точное исполнение на кастаньетах зависит от правильного использования музыкального инструмента. Поэтому, нужно знать, как держать кастаньеты:

- ✓ в правую руку берем кастаньеты с более высоким звуком – «hembra»;
- ✓ в левую – соответственно, с более приглушенным звучанием – «macho»;
- ✓ кастаньеты нужно закрепить на больших пальцах рук;
- ✓ шнурок, соединяющий две раковины кастаньет, обматывается вокруг больших пальцев, чтобы можно было постукивать по верхней части пальцами, издавая звук;
- ✓ правой рукой извлекается из кастаньет трели и переливы;
- ✓ левой рукой подчеркивается сильная доля такта.

Первое упражнение – ударять по кастаньете поочередно каждым пальцем начиная с мизинца, постепенно увеличивая темп. Следить за тем, чтобы каждый звук извлекался четко. Базовая техника для игры на кастаньете левой рукой – ударять одновременно тремя пальцами: мизинцем, безымянным и средним, а ритм, с которого можно начинать обучение, – извлекать несколько звуков пальцами правой руки, завершая их одной «нотой» на кастаньете в левой руке. Нужно постараться достичь быстрого темпа, чередуя игру левой и правой руки. Иногда кастаньеты можно ударять друг о друга.

Игра на кастаньетах требует большого терпения и мастерства, поэтому их аккомпанемент в наше время используется все реже и только во время сольного исполнения танцовщицы. В классическом балете кастаньеты появляются, начиная с XVII века, и используются как во время сольного, так и группового танца. В настоящее время кастаньеты используются довольно ограниченно. Возможно, из-за того, что это не очень простой в освоении инструмент, играя на котором профессиональные танцоры должны сами придумывать ритмические рисунки и координировать игру с танцем без видимых усилий. Наиболее значительный вклад в развитие мастерства игры на кастаньетах привнесла испанская танцовщица Ла Архентина (La Argentina), гастролировавшая по всему миру в начале XX столетия. А в 1955 году американская танцовщица Карола Гойа (Carola Goya) впервые использовала кастаньеты во время выступления в сопровождении большого симфонического оркестра. Такой предмет как веер появился еще в далекой древности. Он использовался для овеивания свежим воздухом плеч, шеи, лица девушки. Приспособление получило успешное будущее и стало использоваться по всему миру. Со временем этот реквизит начал выполнять не столько конкретные функции, сколько служил красивым аксессуаром для женщины. Именно этот факт и послужил в дальнейшем хорошим подспорьем для использования веера не только в светской жизни, но и в танце. Довольно быстро он прочно вошел в качестве реквизита во многие испанские народные танцы.

Анализ исследования работы со сценическими атрибутами и реквизитами показал, что данный раздел урока народно-сценического танца занимает особое место в становлении будущих артистов балета. Необходимо использовать сценические атрибуты в учебном процессе. Это нужно для того, чтобы учащиеся не формально представляли себе различные атрибуты, а непосредственно учились работать с тем или иным предметом. Обучение навыкам обращения со сценическими атрибутами и реквизитами развивают у учащихся координацию и ловкость, формирует мышечную память и готовит для дальнейшей работы в профессиональных коллективах и театрах Казахстана. Анализ уроков по народно-сценическому танцу в Казахской национальной академии хореографии на разных периодах обучения показал, что педагоги стараются в течение учебных занятий использовать данный раздел, передают свой опыт ученикам из собственных знаний. К сожалению, конкретных учебно-методических пособий, в которых подробно рассматриваются навыки обращения со сценическими атрибутами и реквизитами, на данном этапе развития не появились. Данная статья направлена на оказание методической помощи педагогам и будущим исследователям, чтобы они смогли более глубоко раскрыть информацию о методике работы со сценическими реквизитами и атрибутами.

Литература:

1. Методические указания к ведению урока народного танца. Составитель Нуруллин Н.С. – Москва, 1979г. – 42 с.
2. Есаулов И.Г., Есаулова К.А. Народно-сценический танец Учебное пособие 2-е изд. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2014г. – 208 с.
3. Генслер И.Г. Методика преподавания характерного танца Учебное пособие 3-е изд. – СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014. – 161 с.
4. Кульбекова А.К. Основные задачи реформирования профессионального хореографического образования// Специальный выпуск научного журнала «Arts Academy», посвященный 25-летию Независимости РК – Астана, 2016. – 167 с.
5. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца: Учеб. пособие – СПб., М.: Лань; Планета музыки, 1999. – 344 с.
6. Ловягин А. М. Адам Олеарий. Описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию (текст – 1906). - М. Русич. 2003. – 188 с.
7. Климов А.А. Основы характерного народного танца. – М., Искусство, 1981. – 204 с.
8. Ткаченко Т.С. Народный танец - М.; Искусство, 1967. – 656 с.