Министерство образования и науки Забайкальского края

Государственное профессиональное образовательное учреждение

«Забайкальский техникум профессиональных технологий и сервиса»

**Доклад на тему:**

«Танцевальная культура в российском обществе: традиции, тенденции и современность»

Составитель:

Кошечкина Светлана Викторовна,

педагог дополнительного образования.

Чита, 2024

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение

1. Танцевальная культура в досуге россиян в XVII – начале XX вв.
2. Танец в досуге россиян в 1920 – 1990-е гг.
3. Актуальные направления танцевального искусства в досуге россиян на рубеже ХХ – XXI вв.

Заключение

Список используемых источников и литературы

**ВВЕДЕНИЕ**

В последние годы интерес к танцевальному искусству в обществе чрезвычайно возрос – открывается большое количество танцевальных студий и школ, развиваются различные танцевальные стили, возродился интерес к классическому и народному танцам. Танец стал наиболее популярным медиафеноменом, отраженным в телепередачах и кинофильмах. Создана индустрия танцевальных видео-уроков.

Это искусство все чаще признается необходимой частью жизни человека. Танец является культурной досуговой практикой, основанной на ритмически организованной, ментально и эмоционально наполненной двигательной активности человека.

Вместе с тем, танец – древнейшая форма самовыражения. Тесно связанный с эмоциональной и телесной сферой человека, он имеет множество весьма важных социокультурных функций – от функции сплочения и идентификации до рекреативной и терапевтической.

В истории развития российской танцевальной культуры ясно выделяются такие этапы как: танцевальная культура в XVII – начале ХХ вв.; танцевальная культура советского времени (1920 – 90-е гг.); современная танцевальная культура (с 1990-х гг. по наши дни). Параграфы доклада следуют указанной хронологии.

**1. Танцевальная культура в досуге россиян в   
XVII – начале XX вв.**

Русское народное танцевальное искусство представлено хороводами, плясками (одиночная, парная, групповая, массовая пляска), переплясами, кадрилью. Русский танец отличается особым характером: широтой и удалью мужских плясок, плавностью и величавостью женских плясок. Многочисленную группу танцев на Руси составляли те, что связаны с обрядами земледельческого цикла («Посеяли девки лен», «А мы просо сеяли, сеяли», «Яр хмель» и др.). Наиболее популярные русские пляски: «Русская», «Барыня», «Камаринская», «Топотуша», и др. Так как народное искусство в своей основе синкретично, танец неотрывен от музыки, пения, праздничной культуры.

К. Я. Голейзовский делит все русские народные танцы на пляски и хороводы. Особенно подробно он разбирает игрища, обряды, гуляния, праздники – синкретические народные действа, где достаточно большая роль отводилась танцу. Хороводы разделяются К. Я. Голейзовским по временам года – весенние, летние, осенние, зимние; пляски – на деревенские и городские.

Как известно на рубеже XVI – XVII вв., благодаря преобразованиям Петра I, произошла смена повседневных культурных практик, что отразилось и на танцевальной культуре. Россия заимствует европейские танцевальные традиции, и это будет определять развитие танцевальной культуры вплоть до XXI в.

Европейские танцы впервые вошли в русский обиход на ассамблеях, учрежденных Петром I в 1718 г. Петр I танцевал на ассамблеях, задавал тон в танцах, нередко выступал в них распорядителем. «Екатерина, как и Петр, танцевали очень ловко и проворно. В паре с супругом она успевала сделать три круга, тогда как остальные не успевали еще окончить и первый».

Ассамблеи носили регулярный характер (три раза в неделю), об их начале возвещал барабанный бой и объявления на фонарных столбах. В XVIII в., как пишет В. М. Бокова, ассамблеи «больше походили на веселые деревенские пирушки с танцами, чем на чинные придворные праздники» . Танцы здесь были представлены двумя группами: церемониальными (польский полонез, французский менуэт), которые открывали вечер; более подвижными и непосредственными – французскими (куранта), немецкими (аллеманда), английскими (контрданс). В XVIII в. происходит расширение танцевального репертуара, наиболее популярными становятся французские танцы . Бальный танец существенно отличался от традиционной русской пляски: исчезла импровизационность (бальный танец – это канонический набор движений), «единицей» танца выступает не группа людей, а «пара», в которой кавалер и дама – равноценные участники .

Существенным качеством было перенесение танца в закрытые залы, разрыв с природой, что было выражением элитарности действа. Устраивались ассамблеи и балы в парадных помещениях, в царских дворцах, домах богатых людей. Для танцев отводилось наиболее просторное помещение, рядом располагались комнаты для шахмат и шашек, курения, бесед, а также буфетная . На открытом воздухе устраивались лишь домашние вечера. Позже, во второй половине XIX в., публичные балы начинают проводиться в садах и парках .

Сезон балов в России следовал православному календарю. Танцы активно проводились с осени до Великого поста, в другое время – только по особым случаям . Начиная с царствования Елизаветы Петровны, танец вписывается в языческий календарь: маскарадные балы на Масленицу становятся позднее популярной формой досуга .

В конце XVIII в. танцевальная культура оказалась под большим влиянием эстетики Просвещения – культа естественности. В моду вошел вальс, который многие поначалу считали «вульгарным», «непристойным». Этот танец противопоставлялся салонным классическим танцам как «страстный, безумный, опасный» . Однако вальс, как пишет Ю. М. Лотман, привнес в атмосферу бала свободу в поведении, атмосферу раскованности чувств – в противовес церемонности «старых» танцев .

К началу XIX в. был установлен четкий репертуар балов: открывал вечер полонез, затем шли матрадур, гавот, экосез, англез, вальс, мазурка, котильон. Из-за событий 1812 г. (война с Францией) свою популярность потерял менуэт. Но уже в 1820-х гг. вошла в моду французская кадриль, в 1840-х гг. – полька. Помимо танцев, бал включал светские увеселения: игру в фанты, в карты, небольшие концерты, спектакли. В конце бала следовал ужин, а после ужина – русский пляс .

Необходимыми светскими умениями были умения со вкусом и правильно одеваться, танцевать, вести беседу. В танцевальной культуре XVII – XIX вв. важнейшим атрибутом выступал костюм. М. В. Короткова сравнивает бал и современные модные дефиле: наряды шились по специальному заказу и были настоящими творениями, одевались один или два раза. Мужской костюм должен был быть элегантным, женский – новым и оригинальным. Кроме того, бальный костюм должен быть удобным, не стесняющим движения, чтобы у танцора были все возможности показать танцевальные навыки .

Отмечается, что в течение XIX в. бальный танец становится более непринужденным и игровым, отходит от церемониальности и торжественности. Получают распространение игровые танцы – например, котильон, закрывающий бал, или танец-прогулка, где танцующие повторяли движения первой пары, использовали аксессуары (платки и др.) . Характеристика котильона, как «самого непринужденного, разнообразного и шаловливого танца» принадлежит Ю. М.  Лотману .

В XIX в. главным танцем и кульминацией бала считалась мазурка – сложный технически парный танец-спектакль. Мазурку танцевали несколько пар, другие же гости были зрителями. В мазурку входили мужские соло и многочисленные причудливые фигуры. Солисты и распорядитель бала должны были уметь импровизировать, проявлять изобретательность .

Традиция народного русского танца преломлялась на балах в виде «русской». По свидетельству Н. И. Костомарова, «решительно неподражаема была в русской пляске» Елизавета Петровна . А. В. Колесникова пишет: «При Елизавете Петровне взаимодополнение двух культурных традиций – западноевропейской и исконно русской – приобрело еще более явный характер. Елизавета, хорошо знакомая и с европейской школой салонного танца, и с элементами русской народной танцевальной культуры, внесла огромный вклад в дело создания “облагороженного”, “окультуренного” стиля русского танца. В Елизаветинскую эпоху “казачок” и “русская” оформляются танцмейстерами как новые салонные бальные танцы, которые не имели западных аналогов и исполнялись в бальных залах вплоть до ХХ века» .

Отмечается также влияние европейских бальных танцев на русскую народную танцевальную культуру. Так, перенос элементов английской и французской кадрили в народную среду привел к образованию кадрили – вида русского танца-пляски. Одними из фигур русской кадрили стали «полька» и «вальс», пришедшие из балов. Но все эти танцы приобретали типично русскую манеру исполнения – например, в кадриль вошли фигуры пляски и хороводов («круг» и т. д.) .

Положение музыки на балах было подчиненным по отношению к танцу. В то же время, правила предписывали организаторам бала нанять, в первоочередном порядке, хороший оркестр, поскольку от качественного исполнения зависела вся атмосфера и общая репутация бала. Оркестр на петровских ассамблеях, как правило, состоял из флейт, гобоев, фаготов, литавр и русских рогов. Позже на балах стали играть фортепиано и скрипка . На первых ассамблеях и балах звучала преимущественно иностранная музыка. В XIX в. в России получила распространение собственная музыка бальных танцев. Их сочиняли О. А. Козловский, А. А. Алябьев, М. И. Глинка, Н. Н. Лядов и др.

Со второй половины XIX в. стали популярны платные публичные балы, куда был вход по билетам. Подобная демократизация бала отвечала запросам эпохи: демократизации культуры, «угасанию» культуры дворянской.

В рассматриваемый период широко было поставлено обучение танцам, так как сложные бальные танцы, тонкости бального этикета необходимо было усвоить как можно раньше. Незнание танцев рассматривалось как изъян воспитания. Еще во время ассамблей существовал «штраф» для неумелых танцоров – осушение «Кубка большого орла» (большой чаши с вином). Начиная со времени Петра I танец был обязательным предметом в средних и высших государственных учебных заведениях. В знатных домах работали иностранные учителя – танцмейстеры, которых часто «выписывали из-за границы». Уроки чаще проводились групповым методом – одновременно и с девочками, и с мальчиками . Как подчеркивает Е. В. Дуков, «самый большой труд был связан с освоением танцевальной лексики. Иногда он сопровождался настоящими физическими мучениями: танцмейстер в самом прямом смысле слова лепил тело своего ученика, применяя подчас грубую физическую силу и не обращая внимание на стоны и жалобы обучаемого». Приобщение к танцу шло параллельно с изучением музыки, живописи, фехтования, гимнастики и т. д., то есть бальная танцевальная культура активизировала разные сферы художественной деятельности россиян в рассматриваемый период . В России получили распространения пособия по танцу, наиболее известными были «Правила для благородных общественных танцев…» (1825 г.) танцмейстера Л. Петровского .

Отметим что многие из тенденций, заложенных до ХХ в., были продолжены в советский период.

**2. Танец в досуге россиян в 1920 – 1990-е гг.**

Период развития советской танцевальной культуры не однороден. В 1960-е гг. происходит смена танцевальных тенденций, которые затронули все аспекты танцевальной культуры советских людей. В связи с этим в развитии танцевальной культуры выделяются два крупных периода:

* 1920 – 1960-е гг. – «эпоха танцплощадок»;
* с середины 1960 до начала 1990-х гг. – «эпоха дискотек» (определения Е.В. Самойленко) .

Танцплощадки, по авторитетному мнению И. Эренбурга, стали «открытием ХХ века» . Функционировали танцплощадки в летний период и были «полюсом притяжения» для молодежи. Внешний вид танцплощадок – огражденное забором или открытое пространство, состоявшее из «танцпола» и небольшой «сцены» для оркестра или ВИА, аппаратуры. Обустраивались танцплощадки по желанию населения – в парках, скверах, домах отдыха, около клубов и т. д. В холодное время танцы переносились в клубы, кинотеатры, Дома культуры. В 1930 – 1950-е гг. существовала традиция танцев во дворе под патефон.

В середине 1930-х гг. состоялись мероприятия, не имевшие ранее аналогов: Международный фестиваль народного танца в Лондоне (1935 г.), открытие Театра народного творчества (1936 г.) и Всесоюзный фестиваль народного танца (1936 г.). Традицией становилось проведение хореографических смотров, олимпиад, праздников, что во многом предопределило пути развития советской хореографической самодеятельности .

Танцевальная любительская культура советского времени была представлена практически одним видом – развлекательно-бытовым массовым танцем. Танцевальный репертуар находился под жестким идеологическим контролем, каждое десятилетие происходила борьба с «враждебными», «буржуазными» и т. д. танцами. Так, в 1920-х гг. был наложен запрет на тустеп, танго, чарльстон, модные у широкой публики. Позднее неприятие у властей вызвала группа свинговых танцев (например, шимми), в которых порицался сексуальный оттенок движений, а также фокстрот. Предосудительными считались не только танцы, но и сами занятия танцами. Чтобы восполнить пробелы от запрещенных танцев, официально разрешенными были объявлены дворянские танцы, восходящие к предыдущим векам (мазурка, полонез, вальс, полька, кадриль, краковяк и др.). Традиция сохранения в репертуаре танцевальных вечеров старинных бальных танцев сохраняется до 1960-х гг.

Западные танго и фокстрот, ввиду неугасающей популярности, все же вошли в круг разрешенных танцев. Как вспоминал А. Козлов, «…их разрешали иногда заводить один раз за вечер. И то не всегда…, тщательно следя за танцующими» . Эти танцы рекомендовалось танцевать в «советском» варианте, исключив наиболее откровенные «поддержки» и проявления экспрессии.

Весьма остро стояла проблема создания идеологического правильного танцевального «канона». Было провозглашено: «Советский человек должен танцевать по-советски!». Была поставлена задача формирования «советской хореографии». В процессе «конструирования» советских танцев возникали противоречивые проекты: например, «в январе 1924 года газета “Смена” рассказывала, что в комсомольских клубах молодежь под музыку песни “Смело, товарищи, в ногу” исполняет танец “За власть советов”, в процессе которого изображаются все периоды борьбы рабочего класса» . Понятие сюжетного танца стало отождествляться с «современной тематикой» («Праздник урожая», «Вручение знамени», «За высокий урожай», «Вечер на ферме», «Танец доярок», «Сбор картофеля» и др.). В 1960-е гг. в репертуар вошла «космическая тематика» – «К звездам», «Космос», «Встреча космонавтов» и т. п.

Процесс создания «советских танцев» возрождается в 1960 – 1970-х годах как ответ на массовое распространение моды вначале на рок-н-ролл, а затем на диско. Образцами для создания советской танцевальной культуры были бальные и народные танцы. В 1972 г. прошел Всесоюзный конкурс на создание советских бальных танцев и музыки к ним. Феноменом советской бальной хореографии стали около ста танцев: «Сударушка», «Московская кадриль», «Павушка», «Русский лирический», «Елочка», «Ку-ка-ре-ку», «Дружба». Стилизации подверглись и танцы народов СССР: «Полька-Янка» (Белоруссия), «Картули» (Грузия), «Риллио» (Литва), «Армянский бальный» и др. Новые танцы были постановочными (исполнение конкретных танцевальных фигур в определенном порядке и под определенную музыку), учитывали советские морально-этические требования. Большое число таких танцев было включено в программу обучения профессионалов бальному танцу, наряду с латиноамериканской и стандартной программами .

Е. Ясенов замечает: «В 50-х была триада “козырных танцев” – вальс, танго, фокстрот. Не утеряла еще былой славы знаменитая “Рио-Рита”, любили фокстрот “Вишневый сад” (особенно в исполнении Великановой). К числу танцев-фаворитов относился и такой шедевр, как “Мишка, Мишка, где твоя улыбка?”. Из вальсов чаще других шли старые добрые “Волны” (амурские и дунайские)» .

После 1960-х гг. изменилось танцевальное пространство: на смену танцплощадкам приходят дискотеки в молодежных клубах. Молодежная танцевальная субкультура создает свою закрытую среду.

В 1960-е гг. происходит смена танцевального репертуара: становятся модными буги-вуги, рок-н-ролл, твист, шейк. Как замечает Л. П. Морина, «твист был гениально задуманным хитом, самым “раскрученным” танцем ХХ века. На его популярность работали все средства: тиражирование грампластинок, телевидение, радио, кинопродукция» . Твист был официально допущен в быт советских людей: возможно, сказалась политика «оттепели», проводимой Н.С.Хрущевым. Но отношение к сложным западным танцам было двойственное. В. Ясенов пишет: «Столь сложное отношение к твисту и рок-н-роллу вообще весьма характерно для тех лет. С одной стороны, это исчадие буржуазной культуры являлось у нас самым что ни на есть “писком моды”, а как таковое требовало и получало усиленное внимание. С другой, твист был трудноусвояем и малопонятен для массового потребления — потому пренебрежительное к нему отношение не только культивировалось свыше, но и самопроизвольно дублировалось низами». В 1980-х гг. танцы рок-н-ролльного типа сменяются стилем диско.

Динамичные и технически сложные твист, рок-н-ролл раскололи ранее единую советскую досуговую танцевальную культуру на молодежную и для людей более старшего возраста. Кроме того, модные танцевальные направления распространялись в основном в крупных городах, тогда как танцевальный досуг в селе и небольших городах изменялся более медленно .

Строго регламентировался и музыкальный репертуар клубов и танцплощадок. Танец могла сопровождать и живая музыка (инструментальный ансамбль, духовой оркестр), и записи на пластинках, магнитофон.

Танцевальную музыку сочиняли многие композиторы. Популярны были: в довоенные годы – пьесы О. Строка («Брызги шампанского», «Рио-Рита»), Ю. Петербургского («Утомленное солнце»), Е. Розенфельда («Счастье мое»); после войны – О. Строка («Вино любви», «Татьяна»), Т. Вильнова («Моя Марусечка»), Е. Склярова («Не уходи»), и др. «Твистовые песни» сочиняли Ю. Саульский («Черный кот»), А. Бабаджанян («Королева красоты»), А. Зацепин («Песенка о медведях»), Б. Потемкин («Замечательный сосед»).

Россияне танцевали под песни популярных исполнителей (К. Шульженко, А. Погодина, Л. Утесова, П. Лещенко, Г. Великановой и т. д.). В 1960-е гг. – под музыку из зарубежных кинофильмов, песни Ива Монтана; в 1970 – 1980-е гг. – под записи популярных иностранных групп «Boney M», «ABBA», «Modern Talking». Популярные советские вокально-инструментальные ансамбли (ВИА) – «Самоцветы», «Веселые ребята», «Синяя птица» и т. д.

В советскую эпоху отмечается три источника освоения танца: через любительские школы танцев и кружки, официальную систему образования, через самообразование. Любительские школы открывались на территории танцплощадок, Домов культуры . Так, в 1935 г. открылись курсы бального танца в московском Центральном парке культуры и отдыха им. Горького. В основном их посещали представители интеллигенции и студенты.

Как отмечает Т. А. Суханова, прототипы современных танцевальных студий – любительские хореографические коллективы существовали в двух формах: кружки общего типа (их называли балетными кружками) и ансамбли народного танца. В хореографических коллективах изучались основы классического историко-бытового танца, частично характерные и народные пляски. Существовали кружки узкобалетной ориентации, преимущественно для молодых женщин.

В Школе танцев ЦПКиО им. Горького в Москве работали высококвалифицированные педагоги (руководитель – А. В. Шатин). Подобного уровня достигла и студия классического танца ДК им. Горького в Ленинграде, где в 1938 г. был поставлен балет «Аистенок». Балетные самодеятельные спектакли ставились не только в столицах, но и в Ярославле, Ижевске, Омске .

Проводились Всесоюзные конкурсы художественной самодеятельности. Всесоюзные фестивали народного танца (1968 г., 1970 г., 1974 г.). В конце каждого фестиваля проводились творческие конференции с участием ведущих специалистов – И. А. Моисеева, Н. И. Эльяша, Т. С. Ткаченко и др. «Как правило, наиболее самобытно на фестивалях и смотрах выглядели ансамбли республик и автономных округов России. Здесь сохранились аутентичные образцы национальной хореографии, пришедшие из быта далекого прошлого», – пишет Т. А. Суханова . «Флагманом» российской самодеятельности в 1960-е гг. был Красноярский ансамбль танца Сибири (рук. М. С. Годенко), показывавший «танцевальные полотна, использующие фольклорный материал как отправную точку, насыщенные современной танцевальной пластикой» [34, с. 528].

Театры балета в 1960 – 70-е гг. работали в Нижнем Тагиле, Барнауле, Вологде, Кирове, Смоленске, Хабаровске, Уфе и др. В 1960 г. при Кировском Областном совете профсоюзов был создан народный театр балета, где классический танец изучался по программам и методикам Ленинградского хореографического училища. Через год театр показал премьеру – 2-й акт «Лебединого озера». Несколько шире была сеть студий классического танца (Челябинск, Киев, Южно-Сахалинск и др.).

С конца 1950 – 1960-х гг. возрождается бальная хореография в ее новой для советской действительности конкурсной форме. С 1963 по 1977 гг. прошло шесть Всероссийских и два Всесоюзных конкурса исполнителей бальных танцев, в репертуар которых помимо с трудом пробившихся танго, фокстрота, вальса, ча-ча-ча и самбы, обязательно включались вальс-мазурка и вальс-гавот, «Сударушка», «Русский лирический», «Венгерский бальный» и «Разрешите пригласить», а также в разные годы другие советские танцы («Елочка», «Ланце» и т. д.) Для создания бального советского танца в период 1963–1974 гг. было проведено три Всесоюзных и Всероссийских конкурса на создание танцев и музыки к ним. Лучшим присуждались денежные призы. В 1970-е гг. прошло уникальное мероприятие – Всероссийский смотр-конкурс танцевальных площадок. В помощь художественной самодеятельности издается серия изданий «Приглашение к танцу», на фирме «Мелодия» делается серия пластинок «Танцевальные вечера», что было значительной помощью любителям-танцорам. В 1980-е гг. проводится Всесоюзные фестивали ансамблей бального танца. Фестивали выявили замечательные композиционные находки, новые интересные коллективы («Эврика» из Москвы, «Лотос» из Астрахани, «Варенька» из Волгограда, «Ладушки» – Новосибирск, «Виктория» – Севастополь, «Грация» – Липецк). Звание «любительского народного коллектива» имели в 1974 г. 545 коллективов, из них больше половины составляли ансамбли песни и танца и четверть – танцевальные коллективы со смешанным репертуаром .

Система подготовки кадров руководителей и педагогов хореографической самодеятельности начинает складываться с 1960-х гг. В институтах культуры и культурно-просветительных училищах появляется хореографическая специализация для готовящихся клубных работников. В 1961 г. были созданы двухгодичные курсы – известный «Спутник» ГИТИСа, где за 30 лет прошли серьезную подготовку у квалифицированных мастеров более сотни балетмейстеров любительских коллективов. Создание мощной системы подготовки профессиональных кадров для работы с танцорами-любителями стало уникальным примером, не имеющим мировых аналогов .Затем подобные школы создаются по всей стране, обучение в них начинает все более приобретать профессиональный характер. С 1970-х гг. на телевидении показываются программы «Танцевальный вечер», «Танцуйте с нами» и т. п.; весьма значимо для развития танцевальных навыков самообразование.

**3. Актуальные направления танцевального искусства в досуге россиян на рубеже ХХ – XXI вв.**

На рубеже ХХ – XXI вв. танцевальное искусство находится в поиске нового пластического языка. Новый подход танцевального искусства к человеческому телу, включение разнообразных видов пластики определили огромный потенциал современного танца. В наши дни наблюдается большое число танцевальных направлений, стилей и техник, которые проникают в сценическое искусство, терапию, образование, досуг людей. Занимаясь хореографией, люди получают личный опыт самовыражения и творчества.

На данный момент специалисты считают наиболее актуальными и популярными следующие направления танцевального искусства: восточные танцы, современные (а именно модерн (постмодерн), контемпорари, импровизация), классическая и бальная («социальные танцы») хореография, а также народный танец . Рассмотрим каждое из этих направлений более подробно.

Так как танцами активно занимаются женщины, популярны танцевальные направления, развивающие пластику движений, гибкость – восточные танцы («танец живота»). Это восточное искусство является не только танцем прекрасного тела, но и загадочной души. Восточные танцы – веками отшлифованная техника работы с телом, гармонизирующая эмоциональную, энергетическую, психическую сферы, направленная на приобретение женской пластики и грации, оздоровление.  Сочетание медленных, пластичных движений и быстрых ритмичных трясок укрепляют сосуды и улучшают кровообращение. Техника танца предусматривает нагрузку на все группы мышц. В результате регулярных занятий танцами мышцы становятся гибкими. Танец живота – это совершенное владение своим телом.

На рубеже ХХ – XXI вв. в России получает распространение танец постмодерн (Postmodern Dance) – танцевальное направление, зародившееся в Европе и в США в 1960-70-е гг. Известнейшие представители данного направления в западной культуре – М. Каннингхэм, Т. Битти, Т. Браун, П. Тэйлор, А. Эйли и др.

Как замечают исследователи (Ю. М. Чурко и др.), на развитие постмодернистских течений в искусстве танца оказало влияние обращение к другим видам искусства: принципам симфонической драматургии, полифонии (музыка), монтажу, крупному плану (кино), позировке (скульптура) и т. д. (см. [36]). «Для мозаичной постмодернистской хореографии свойственна новая манера движения, связанная с восприятием тела как инструмента, обладающего собственной музыкой. Телесная мелодия может звучать и в тишине. Например, стиль “оркестровки танцовщика” А. Прельжокажа (Франция), основанный на выявлении характера, индивидуальности исполнителя, сближает балет и драматургию. Сравнивая танец с вазой, свет – с наполняющей ее водой, а костюмы и декорации – с украшающими ее цветами, Прельжокаж подчеркивает, что у вазы – собственная ценность и красота, лишь оттеняемая дополнительными аксессуарами» (И. Курис).

«Духовным отцом» авангардного танца в период постмодерна считается М. Каннингхэм: он создал собственную систему танца, построенную на «теории случайности». Главная задача балетмейстера – творение сиюминутной хореографии, в которой каждый исполнитель обладает своим движением и своим ритмом. В постановках М. Каннингхэма нетрадиционно взаимоотношение танца и музыки; танец полностью независим от музыки, все исполнители на сцене равны, сценическое пространство децентрализовано, а зрители выбирают сами, на кого смотреть; танцоры же имеют право выбора движений во время выступления [27].

Хореографы постмодерна утверждают: любой человек способен танцевать, любое движение можно преобразовать в танец. Основными принципами танца стали: децентрализация (любая часть тела может быть центром, не только позвоночник), – как в человеческом теле, так и в пространстве, а также импровизационность .

В конце ХХ в. и до наших дней развивается такое направление танца, как контемпорари (Contemporary dance), включившее в себя многие техники и стили на основе европейского и американского танца модерн и постмодерн. В современном танце движение становится средством выражения внутреннего мира хореографа и танцовщика, служит созданию хореографической индивидуальной «лексики». Специалисты (И. А. Борзенко, В. М. Исаков и др.) утверждают, что современному танцу присуща «исследовательская направленность», вызванная слиянием танца и философии движения, развитием знаний о телесных возможностях человека .

В России Contemporary dance развивается уже более четверти века, с 1990-х гг. По мнению педагога и теоретика хореографии В. Ю. Никитина, особенностью развития Contemporary dance в России является отсутствие исторического опыта – и в воспитании танцовщиков, хореографов, и в зрительском восприятии. Автор объясняет это тем, что «выражение индивидуальности во всех ее проявлениях (а современный танец – это всегда индивидуальное видение и воплощение) на долгие годы в нашей стране было запрещено» .Поэтому в России, как отмечает Е. Васенина, Contemporary dance с момента своего появления представлял не только новую технику движения, но и инакомыслящую и интересную личность. Считается, что в наши дни человек ограничен стандартными моделями движения, что ведет к стандартному восприятию мира, стрессу, потере индивидуальности (Н. Щетнев) .

«Желание сформировать и выразить свою индивидуальность очень ценно для современного танца… Contemporary dance – это не техника, а мировоззрение» (Н. Огрызков) . «В современном танце каждый человек – это новое танцевальное направление, новая школа» (С. Пепеляев) .

Можно сделать вывод о том, что Contemporary dance – танец индивидуального выражения, возможность человека показать себя таким, какой он есть. Главная особенность этого танца в том, что он обладает способностью развивать индивидуальность. В то же время, собственное развитие танца зависит от индивидуальности исполнителей в процессе создания и демонстрации танца.

В современном мире танца, как подчеркивает В. Ю. Никитин, достичь каких-либо успехов позволяет только индивидуальность.

Считается, что характерной особенностью Contemporary dance является то, что в нем танцующий находится в состоянии «здесь и сейчас», связанного с интеграцией всех аспектов личности. «Именно опыт переживания такого состояния сам по себе приводит к гармонизации и дальнейшему саморазвитию личности. Сохраняя данное состояние в своей памяти (в том числе, и в эмоциональной), человек может создавать это состояние в обычной жизни. Это, в свою очередь, влияет на эффективность процесса саморазвития», – пишет Д. В. Курников.

В США зародилось и такое новое хореографическое направление, как танцевальная импровизация. Импровизация (от лат. improvises – неожиданный, внезапный) – вид, метод и способ творчества, создание произведения экспромтом, в свободном фантазировании . Импровизация и танец изначально близки: танец рождается из пластической импровизации, в то же время, импровизация может стать одним из приемов танца.

Большое влияние на данное направление оказал С. Пэкстон, создатель «контактной импровизации». Это танцевальное направление было впервые показано в 1972 г., когда С. Пэкстон и еще 11 танцоров на сцене в течение десяти минут непрерывно сталкивались, прыгали, валялись, бросали друг друга. Работа называлась «Magnesium» («Магний»). Специалисты определяют контактную импровизацию как технику современного танца, в основе которой лежит физический контакт как отправная точка для исследования телесного движения и импровизации. Методами контактной импровизации являются: падение, задержка, вращение, подъем, встречный баланс, передача веса и т.д. В настоящее время контактная импровизация постепенно становится самостоятельным видом танцевального искусства.

Психолог и хореограф А. Е. Гиршон обобщает существующие в наши дни мнения о сущности танцевальной импровизации:

* в импровизации нет разделения на исполнителя и сочинителя, они работают в органическом единстве, одновременно;
* импровизация – выбор среди имеющихся возможностей, в противовес заученным па, повторению выбранного заранее материала (американское определение);
* импровизация – умение слышать собственное тело, партнеров, пространство. В этом процессе важна отзывчивость тела на внутренние и внешние сигналы, активность внимания (российское определение);
* танцевальная импровизация – форма мышления. Согласно французскому психологу Ж. Пиаже, «мышление – это то, что вы делаете, когда не знаете, что делать» (европейское определение);
* импровизация – возможность для человека быть любым, поскольку танцевальная импровизация вовлекает в процесс танца всю целостность человека (психологическое определение) .

Во второй половине ХХ в. появился импровизационный перформанс. Видами такой импровизации стали: сольная импровизация (М. Билс, С. Пэкстон, Ф. Невилл), групповая (С. Фоти, Б. Т. Джонс). Соло-импровизатор отвечает за структуру и форму танца, ему часто присуща ярко индивидуальная танцевальная манера. Групповая импровизация требует чувствительности к другим участникам, часто предусматривает технику и структуру, помогающую взаимодействию в танце. Так, К. Кинг для организации пространства в танцах использовал специальные таблицы; Д. Дани предлагал танцорам определенные последовательности движений, а танцоры, в свою очередь, выбирали, где и когда в пространстве воплотится эта последовательность .

Искусство танца-импровизации дает возможность выявить внутренние творческие импульсы. Люди открыли для себя, что на импровизацию интересно смотреть, но еще интереснее – участвовать в ней. Импровизация перешла в классы и студии. Танцтерапевты применяли импровизацию как метод работы с клиентами. Стиль танцевальной импровизации получил широкое признание и распространение – в сценическом искусстве, образовании, терапии, в досуге людей.

Несмотря на то, что в XXI веке существует достаточно много новых танцевальных направлений, не стоит забывать и о классическом танце, который является основой хореографического искусства. Понятие «классический танец» используется в балете, относится к определенному виду танцевальной пластики. На протяжении веков балет выработал строгую систему подготовки танцоров, используемую ныне во всех танцевальных направлениях.

Основы классического танца вырабатываются при помощи [экзерсиса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%B7%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%81), из которого состоит танцевальный урок как ученика, так и профессионального артиста балета. Занятия «классикой» развивают гибкость, координацию движений, устойчивость, укрепляют опорно-двигательную функцию, развивают физически и интеллектуально. Классика даёт возможность познать все тонкости искусства балета, ощутить гармонию музыки и движения. Движения здесь основываются на «выворотности» – это одно из важнейших качеств, необходимых для танцора.

Ценность классического танца в том, что в нём детально проработана система движений, в результате отбора сохранены элементы, отражающие различные эмоциональные и ментальные состояния человека. Движения классического танца отличает отточенность и эстетическая красота.

Как яркую тенденцию танцевального досуга последних лет Д. А. Толстова отмечает большую популярность так называемых «социальных танцев» (от англ. social dance), к которым относятся латиноамериканские танцы (особенно сальса), аргентинское танго и др. Социальные танцы – скорее, повод для общения. Они требуют более широкого контакта между людьми, совместных занятий. Социальные танцы могут быть, – как простыми, так и достаточно сложными. В социальном танце нет навсегда заданной последовательности движений, танцоры могут импровизировать на основе основного шага танца, для достижения слаженности и синхронности .В социальных танцах партнеры, зачастую, танцуют в паре впервые, поэтому умение импровизировать, не теряться в танце – важные качества, которые танцовщики получают при посещении таких уроков.

Существует значительное число танцевальных школ и студий, продвигающих социальные танцы. В большинстве таких регулярно проводятся танцевальные вечеринки, совместные дни рождения и праздники и т. п. Смысл занятий такими танцами – приятный досуг. Благодаря социальным танцам участники имеют возможность не только поддерживать физическую форму, развивать движения, но и общаться между собой. В этом, собственно, и состоит социальная функция танцев.

Танцевальное народное искусство так же не теряет свою популярность среди актуальных видов танца. Особенностью данного направления является опора на традиции, заразительность, яркость воплощения, позитивный настрой. Народный танец – сокровище, сохранившее приметы быта, занятий, важных событий в жизни нации. Народный танец обладает ярко выраженными идеей и темой, такой танец всегда содержателен, имеет драматургию и сюжет, создаёт художественные образы на основе различных пластических движений и пространственных диспозиций.

Значительное разнообразие элементов народных танцев позволяет заниматься ими людям разных возрастов. Народная хореография является средством развития внутренней культуры, творческих способностей, массового общения, дает возможность интересно провести время, то есть обладает ценнейшим социальным значением.

Необходимо заметить, что танец в современной культуре становится чрезвычайно популярным медиафеноменом. Игровая направленность современного танца проявляется в тяготении к зрелищности, состязательности, использованию яркой внешней атрибутики. В наши дни чрезвычайно популярны соревновательные телепроекты («Танцы со звездами», «Танцуй», «Танцы на ТНТ»). Так же, большое распространение получает коммерческая хореография – танцевальные постановки для модных показов, музыкальных клипов, телешоу, фильмов. Танец часто – удачный рекламный ход .

Анализируя специфику современной танцевальной культуры России, исследователи (Л. П. Морина, Е. В. Самойленко и др.) отмечают следующие ее тенденции:

* массовое увлечение танцами, «взрыв массовой танцевальности» (Л. П. Морина) ;
* отсутствие жесткой социальной дифференциациями между различными видами танца, любой вид танца открыт для каждого, выбор зависит от вкусов и возможностей людей;
* полифункциональность – танец выступает как средство релаксации, рекреации, самоидентификации, коммуникации, лечения, занятий спортом, воспитания и др.
* возрастает креативная функция танца, который являет собой вид творческого активного досуга, способствующего самовыражению человека;
* свободный характер бытования танцевальной культуры, отсутствие жесткой регламентации;
* мозаичность танцевальной культуры, представляющей собой набор разнообразных и равноправных видов танца;
* смещение танца из праздничной сферы в повседневные сферы общественной жизни (спорт, образование, медицина и др.), занятия танцами входят в еженедельный ритм жизни человека .

**Заключение**

В заключении отметим, что танцевальная культура является необходимым компонентом культуры досуга, как общей национальной, так и общечеловеческой культуры. Поэтому данной теме посвящено немало исследований таких авторов как Ю. М. Лотман, О. Ю. Захарова, А. В. Колесникова, Я. Штелин, Т. С. Ткаченко.

Российская танцевальная культура не однородна в своем развитии. В истории ясно выделяются следующие этапы: танцевальная культура XVII – начала ХХ вв.; танцевальная культура советского периода (1920 – 90-е гг.), современная танцевальная культура (с 1990-х гг. по наши дни). Каждый из отмеченных этапов имел своеобразные черты. Чертами культуры XVII – начала ХХ вв. являются: раскол на народную и дворянскую танцевальную культуру, элитное положение бальной танцевальной культуры, светский характер, европеизация и «профессионализация» российского танца. В этот период произошло значительное изменение танцевальной культуры – от народных к европеизированным формам.

Советский период в развитии танцевальной культуры делится на два периода, условно называемых «эпохой танцплощадок» (до 1960-х гг.) и «эпоха дискотек» (до начала 1990-х гг.). Преобладающий вид танцевального искусства в это время – массовый развлекательно-бытовой танец. Широко развивается система танцевальной самодеятельности (в самых разных танцевальных жанрах), организуется обучение руководителей танцевальных кружков и студий.

Современный танец включает в себя большое количество направлений, стилей и техник. В различных направлениях хореографического искусства учитываются разнообразные подходы к телу человека, его функциональным и выразительным возможностям, возрастным и индивидуальным особенностям. На рубеже XX–XXI вв. танец включает в себя всевозможные виды пластики – восточной, современной, классической, народной и др. Важное место отводят импровизации, отражающей стремление современного человека к самовыражению и свободе. В совокупности это характеризует огромный творческий, обучающий, рекреативный потенциал современного танца.

**Список используемых источников и литературы**

1. Акуленок, С. В. История развития бальных танцев в СССР и России [Электронный ресурс] / С.В. Акуленок. – URL: http://www.rdu.ru/goldfundrus.
2. Васенина, Е. Российский современный танец. Диалоги [Текст] / Е. Васенина. – М.: Emergency Exit, 2005. – 268 с.
3. Гиглаури, В. Компоненты постановочной и исполнительской работы в искусстве движения [Текст] / В. Гиглаури. – М.: Век информации, 2010. – 72 с.
4. Глоссарий Академии русского балета им. А. Я. Вагановой [Электронный ресурс]. – URL: [http://vaganova.ru/page.php? id=180&pid=84](http://vaganova.ru/page.php?%20id=180&pid=84).
5. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии [Текст] / К. Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 364 с.
6. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры [Текст] / Е. В. Дуков. – М.: Классика-XXI, 2003. – 256 с.
7. Жить танцуя: Сайт А. Гиршона [Электронный ресурс]. – URL: http://girshon.ru.
8. Захарова, О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика [Текст] / О. Ю. Захарова. – М.: Центрполиграф, 2010. – 472 с.
9. Зборовец, И. В. Танцплощадки 50-х годов XX столетия как социокультурный феномен [Электронный ресурс] –URL: http://www.nbuv.gov.ua/articles/2004/.pdf.
10. Каменец-Подольский, П. Танцы [Текст] / П. Каменец-Подольский // Популярная энциклопедия искусств. Музыка, танцы, балет, кинематограф. – СПб.: Диля, 2001. – С. 239–295.
11. Козлов, А. «Козел на саксе (мемуары о джазе)» [Электронный ресурс] / А. Козлов. – URL: http://www.musiclab.ru/KOZEL.html.
12. Колесникова, А. В. Бал в России: XVIII — начало ХХ века [Текст] / А. В. Колесникова. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – 304 c.
13. Комиссаренко, С. С. Культурные традиции русского общества [Текст] / С. С. Комиссаренко. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2003. – 300 с.
14. Короткова, М. В. Московский дворянский бал XVIII века [Электронный ресурс] / М. В. Короткова. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/history/35355.php>.
15. Костомаров, Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей [Текст] / Н. И. Костомаров. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 1024 с.
16. Кружнов, Ю. Н. Ассамблеи // Энциклопедия «Санкт-Петербург». – [Электронный ресурс] / Ю. Н. Кружнов. – URL: <http://www.encspb.ru/-article.php?kod=2804016222>.
17. Кружнов, Ю. Н. Балы // Энциклопедия «Санкт-Петербург». [Электронный ресурс] / Ю. Н. Кружнов. – URL: <http://www.encspb.ru/article.php?kod=-2804016236>.
18. Курис, И. Биоэнергетика йоги и танца [Текст] / – М.: Класс, 2004. – 200 с.
19. Курников, Д. В. Современная хореография как средство саморазвития личности [Текст] / Д. В. Курников // Вестник Новосибирского гос. пед. ун-та. – 2012. – № 2. – С. 87-91.
20. Лебина, Н. Б. Танцы // XX век: Словарь повседневности. – [Электронный ресурс] / Н. Б. Лебина. – URL: http://www.istrodina.com/rodina-\_articul.php3?id=1844&n=95.
21. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) [Текст] / Ю.М. Лотман. – 2-е изд. – СПб.: Искусство-СПБ, 2006. – 413 с.
22. Марков, Б. В. Культура повседневности: учеб. пособие [Текст] / Б.В. Марков. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
23. Марченко, Н. А. Быт и нравы пушкинского времени [Текст] / Н.А. Марченко. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 432 с.
24. Морина, Л. П. Танец в системе массовой культуры [Текст] / Л. П. Морина // Российская массовая культура конца ХХ века: материалы круглого стола. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 120-122.
25. Народный танец. Русские народные танцы [Текст] // Народная художественная культура: Учебник / Под ред. Т. И. Баклановой, Е.Ю. Стрельцовой. – М.: МГУКИ, 2010. – 344 с.
26. Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника [Текст] / В. Ю. Никитин. – М.: Айрис-Пресс, 2014. – 414 с.
27. Новак, С. Размышления о танцевальной импровизации [Электронный ресурс] / С. Новак. – URL: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/-Articles/cintia.htm>.
28. Ожегов, С. И. Словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Оникс, 2012. – 1200 с.
29. Орлов, И. Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления [Текст] / И. Б. Орлов. – М.: ГУ-ВШЭ, 2010. – 328 с.
30. Садыкова, Д. А. Танец в пространстве современной культуры: автореф. дис. … канд. культурологии [Текст] /Д. А. Садыкова. – СПб., 2014. – 24с.
31. Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России ХХ в. [Текст] / Е. В. Самойленко // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 1. – С. 21-26.
32. Самойленко, Е. В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX – XXI вв.) [Текст] / Е. В. Самойленко. – Екатеринбург, 2012. – 137 с.
33. Семина, В. С. Европейские мотивы в архитектонике праздничной и развлекательной культуры России XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] / В. С. Семина, Т. П. Баженова // Электрон. науч. издание «Аналитика культурологии». – URL: <http://analiculturolog.ru/arhiv/article/journal.html>.
34. Суханова, Т. А. Любительское художественное творчество в России ХХ века: словарь [Текст] / Т. А. Суханова. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 496 с.
35. Толстова, Д. А. Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности: автореф. дисс. …канд. психол. наук [Текст] / Д. А. Толстова. – М., 2014. – 24 с.
36. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии [Текст] / Ю. М. Чурко. – 2-е изд. – Минск: Полымя, 2009. – 224 с.
37. Ясенов, Е. Весь этот твист (танцы и танцплощадки Донецка 1950–60-х годов) [Электронный ресурс] / Е. Ясенов. – URL: <http://www.donjetsk.com/retro/2080-ves-etot-tvist.html>.