



Сущность понятия «ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО» В СПОРТИВНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦАХ

УДК 793.3 : 796

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-143-149>

Т.А. Скуратов

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

e-mail: t.a.skuratov@gmail.com

Аннотация: В данной статье рассмотрены основные структурные компоненты понятия «Исполнительское мастерство» в спортивных бальных танцах. Особый акцент сделан на необходимости системного развития технических навыков, физических данных и двигательных способностей танцовщика. Показана тесная взаимосвязь развития внутренних качеств личности, его индивидуальных психологических особенностей, творческого мышления и внутренней выразительности. Приведены примеры толкований «Исполнительского мастерства» и «движения» выдающихся деятелей хореографии, культуры, спорта и педагогики на разных исторических этапах развития. Выявлены основные виды координационных способностей, тесно связанных с формированием высокого уровня исполнительского мастерства у танцовщиков спортивных бальных танцев. Рассмотрены примеры использования системы формирования исполнительского мастерства танцовщиков различных хореографических направлений в сфере спортивных бальных танцев. Упомянуты некоторые средства танцевальной выразительности и исполнительства.

Ключевые слова: исполнительское мастерство, спортивные бальные танцы, координационные способности, физические данные, исполнительство.

Для цитирования: Скуратов Т.А. Сущность понятия «исполнительское мастерство» в спортивных бальных танцах // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №3 (107). С. 143-149. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-143-149>

THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF «PERFORMING SKILL» IN SPORTS BALLROOM DANCES

Taras A. Skuratov

Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation

e-mail: t.a.skuratov@gmail.com

Abstract: This article discusses the main components of the concept of “Performing skills” in sports ballroom dancing. The importance of developing technical skills, physical data and motor abilities of a dancer is indicated. The close relationship between the development of the internal qualities of a person, his in-

СКУРАТОВ ТАРАС АНДРЕЕВИЧ – Старший преподаватель кафедры современной хореографии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

SKURATOV TARAS ANDREEVICH – Senior lecturer of the Department of Modern Choreography, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation

© Скуратов Т.А., 2022

dividual psychological characteristics, creative thinking and internal expressiveness is shown. Examples of visions of “performing skills” and “movement” of outstanding figures of choreography, culture, sports and pedagogy at different historical stages of development are given. The main types of coordination abilities, closely related to the training of dancers of a high level of performance in sports ballroom dancing, are revealed. Examples of using the system of forming the performance skills of dancers of various choreographic directions in the field of sports ballroom dancing are considered. Some means of dance expression and performance are mentioned.

Keywords: performance skills, sports ballroom dancing, coordination abilities, physical data, performance.

For citation: Skuratov T.A. The essence of the concept of “performing skill” in sports ballroom dances. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 3 (107), pp. 143-149. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-143-149>

Современные спортивные бальные танцы характеризуются непрерывным увеличением сложности танцевальных элементов и композиций. Такая тенденция способствует развитию спортивных бальных танцев и как вида спорта, и как хореографического направления. С увеличением сложности танцевальных элементов должна прогрессировать и качественная сторона исполнительского мастерства. Таким образом, наряду с художественной стороной танца высокие требования предъявляются и к уровню технико-исполнительского мастерства танцовщиков спортивных бальных танцев. Для выбора той или иной методики или приёма обучения, помогающего преподавателю-хореографу научить танцора грамотному и качественному исполнению движений, необходимо определить саму сущность понятия «исполнительское мастерство».

Так, в исследовании М. М. Габовича «Принципы биомеханики в методике преподавания классического танца» упоминается, что развитие упражнений (упорядоченных танцевальных движений), соблюдение их эффективных алгоритмов, точного технического выполнения требует совершенствования двигательных навыков, скоростных и силовых качеств танцоров. Из этого следует, что исполнительское мастерство должно восприниматься как совокупность определенных способностей и навыков, как единая «система», для которой необходима регулярная тренировка мышц и суставов тела [5].

Интересным, на наш взгляд, является то обстоятельство, что в отечественной школе классического танца одним из структурных компонентов исполнительского мастерства танцовщиков многие специалисты считают «внутреннюю» технику. Педагог Р. В. Захаров так определяет «внутреннюю» технику: «Это прежде всего умение управлять мыслями и чувствами, наполнять ими движения, жесты, позы. Мало встать в красивую, правильную по рисунку позу, сама по себе поза еще ровно ничего не говорит. Подлинное искусство начинается лишь тогда, когда эта поза, во взаимосвязи со всеми остальными компонентами танцевальной композиции, озаряется внутренним светом человеческого чувства...» [6]. Так «насытить» конкретное танцевальное движение содержанием и есть владение «внутренней» техникой. Внутренняя выразительность, умение «скрыть» технические трудности, возможность передачи музыки через пластику человеческого тела, через взаимодействие двух партнеров – все эти качества пришли в спортивные бальные танцы из классической хореографии.

Например, А. Дункан, которая не была сторонником системы тренажа классического танца, считая его чересчур изнуряющим, видела смысл танца в естественном воспроизведении внутреннего состояния человека с помощью танцевальных движений. Танцовщик, в ее представлении, создавая танец, «находится в непрерывном поиске путей для выхода творческого импульса и энергии, а не просто



воспроизводит заранее «выдрессированную» технику» [1].

Такое представление лежит в основе понятия «индивидуальности исполнителя» и в спортивных бальных танцах. Именно поэтому педагогу необходимо руководствоваться принципом вариативности исполнения при обучении танцевальным фигурам. Ведь возможность исполнения одной и той же фигуры в различных ритмических и координационных вариантах способствует свободному выбору исполнителем подходящего технического варианта исполнения элемента в синтезе с пониманием художественно-одухотворенной стороны танца.

Нельзя не выделить то обстоятельство, что каждый танец несет определенную идею и имеет свой характер: атмосфера карнавала в самбе, кокетливость и флирт в ча-ча-ча, борьба и атмосфера корриды в пасодобле, любовь и страсть в румбе, и, наконец, выплеск энергии и «драйв» в джайве. Высшим проявлением мастерства танцоров является передача идеи танца внутрь движений. То есть, если исполнить танец без характерного музыкального сопровождения, должно быть понятно, какой танец исполняется. Причем не по определенным фигурам, а по идейности шагов, жестов, эмоций и т. д.

Важно помнить тот факт, что с технико-исполнительской стороны все действия и движения, выполняемые исполнителем, должны помогать и способствовать грамотному, комфортному танцеванию с рациональным использованием физических сил и энергии. Именно этот общепринятый принцип биомеханики лежит в основе исполнительского мастерства в спортивных бальных танцах. Для того, чтобы проанализировать и определить свой фактический уровень исполнительского мастерства, существуют разные способы.

Например, у любого танцовщика есть кумиры, так называемые «идеалы исполнения». Используя видеоматериалы с конкурсными выступлениями или шоу-постановками легендарных танцоров, танцовщики могут провести анализ движений «кумира» и сопоставить его

со своим уровнем исполнения. При этом такой анализ не должен блокировать, «притуплять» разум и мышление, т. е. необходимо найти не только недостатки, но и позитивные стороны своего танцевания.

Такая способность к созданию идеальных эталонов, обеспечивающих высокие эстетические, нравственные, интеллектуальные оценки (в нашем случае «идеальный эталон» – выступление танцоров-кумиров) рассмотрена в исследовании А. М. Матюшкина о реализации способностей [11, с. 149].

Безусловно, огромная роль в формировании должного уровня исполнительской подготовки танцовщика лежит на педагоге (тренере, репетиторе). Каждый ученик обладает определенным потенциалом. Кто-то более подготовлен физически, кто-то обладает лучшими внешними данными. Важно не рассеять творческий потенциал и мотивацию ученика, найти тонкую грань между «достигнутым» и «не достигнутым» в процессе обучения. Более того, нередко педагоги-хореографы безосновательно используют слово «мало»: «ты делаешь слишком мало», «ты работаешь не на максимум», «это все, на что ты способен?», объясняя это желанием стимулирования через некое «принижение». Это морально задавливает учеников, и они «сгорают». Важно не переступать эту грань, ведь реакция у каждого может быть разной. Необходимо донести до танцоров полученные ими новые навыки и способности в позитивном ключе, а также через позитив, корректно указать на недостатки.

Поскольку спортивные бальные танцы являются не только хореографической дисциплиной, но и сложно-координационным видом спорта, важно опираться в процессе формирования исполнительского мастерства на танцевальные навыки и двигательные способности исполнителей, особенно – на «координационные».

В 1989 году В. И. Лях разделил координационные способности на три вида: общие, специальные и специфические. Общие – это те, которые человеку даны с рождения (рав-



новесие при ходьбе), специальные развиваются в процессе взросления (равновесие при беге) и специфические характерны для определенной сферы деятельности в определенных рамках (равновесие в спортивных балльных танцах) [10].

К основным специфическим координационным способностям, которые лежат в основе спортивных балльных танцев, автор относит следующие:

1). Способность к ориентированию, т. е. способность определять и изменять положение тела, осуществляя двигательное действие в определенном направлении. В балльных танцах данная способность проявляется в движении тела в зависимости от положения. К примеру, в фигуре «Алеманна» в зависимости от необходимой степени поворота, в одном случае мы будем использовать меньшую степень скручивания центров, в другом – большую.

2). Способность к дифференцированию параметров движений, которая заключается в точности и экономичности соблюдения пространственных, силовых и временных параметров движений. В нашем случае это способность рационального использования физических усилий согласно рамкам той или иной фигуры. Необязательно воспринимать каждое действие как отдельную глобальную систему. Гораздо важнее найти начальный импульс и распределить его на несколько действий. Это и будет являться экономией физических сил и энергии.

3). Способность к реагированию – возможность выполнять кратковременное движение на сигнал тела или его части. Например, при падении тела во время танца сохранить его устойчивость путем корректирующих движений. Более того, данная способность тесно связана со способностью к равновесию в определенных позах, чаще всего – статичных.

4). Способность к перестроению двигательных действий, т. е. способность преобразовывать привычные формы движений, переключаться от одного двигательного действия к другому при меняющихся условиях.

К данному принципу мы можем отнести переход внутри танца с одного ритма на другой, с основного ритма на синкопированный, который характеризуется сменой скорости сокращений, вращений частей тела. При этом именно способность к ритму отвечает за точность воспроизведения заданного ритма внутри двигательного действия и позволяет адекватно варьировать его в связи с изменяющимися условиями.

Из сказанного следует, что только качественное формирование всех указанных способностей приведет к формированию достойного уровня исполнительского мастерства.

Духовный «отец» хореографического авангарда, М. Каннингхэм, основал собственную систему танца. Он говорил: «Если исполнитель поднимает ногу, то это всегда выглядит как арабеск. Моя проблема касается стиля. В классическом балете считается, что единственный способ сделать жете – это протянуть руки в одном направлении, таков их стиль. А моя техника заключается в том, чтобы использовать спину, позвоночник, торс и ноги» [7].

Данный подход М. Каннингхэма является очень важным и требует глубокого анализа. Ведь понять, откуда берется то или иное движение, что является его основой, а главное – как это почувствовать и применять на практике, является центральным вопросом педагогики спортивных балльных танцев в области формирования исполнительского мастерства танцоров, а также – в понимании сущности самого понятия «исполнительское мастерство».

Так, для танцовщика спортивных балльных танцев большое значение имеют пластичность, непрерывность движения и плавность, способность к контролю чувства времени [9]. Именно пластика и эластичность мышц позволяет исполнить движение на более высоком уровне, в «мышечном постоянстве» за так называемыми «привычными рамками» – с большей амплитудой при более высокой скорости.

Так, В. В. Кузнецова считает фундаментом для дальнейшего, более глубокого, развития



спортсмена в любом виде спорта формирование общих физических качеств – силы, быстроты, выносливости, ловкости, гибкости. При этом, как отмечает автор, «развитие и совершенствование какого-либо одного физического качества способствует развитию других» [8].

Данная концепция очень важна в танцевальном спорте как сложно-координационном виде спорта. Так, скорость выпрямления опорной ноги в танце «ча-ча-ча» способствует более правильному и музыкальному перемещению тела, например, в танце «самба», усиливает эстетическую сторону основных шагов в танце «румба». То есть, технические основы спортивных бальных танцев базируются на системе «общих принципов движения» в целом.

В диссертационном исследовании спортивных бальных танцев, замечательный тренер-педагог, А. А. Безикова, подчеркивает, что выдающимися танцовщиками спортивных бальных танцев становились те, кто не только владел своим телом, но и глубоко изнутри осознавал то, что необходимо было донести до своего зрителя: «В занятиях танцем манипуляции с телом не главная цель. Преобразование телесности идет как побочный эффект овладения глубинными слоями сознания, в результате которого происходит развитие самого мышления, обогащение способностью осознания движений» [1]. В данном утверждении мы можем проследить связь спортивного бального танца с танцем модерн, в котором исполнителя также волнуют «глубинные слои сознания» движения и способность их «осознания».

В своем исследовании В. Ю. Никитин отмечает: «Студент-хореограф должен научиться различать внутреннюю и внешнюю информацию о своем теле. Внутреннее танцевальное движение определяется намерением исполнителя, оно готовится внутренними системами – вестибулярной, суставной и мышечной. Внешнее танцевальное движение возникает тогда, когда внутренние системы готовы и информация об этом поступает через каналы чувственного восприятия» [12].

Подводя вышесказанное к общему знаменателю, сделаем вывод, используя данные диссертационного исследования Г. В. Бурцевой [4]. А именно, к профессиональным составляющим, определяющим сущность исполнительского мастерства, относят:

- глубокие знания в области сущности движения и его возможностей;
- природные данные;
- психофизиологическую мобильность двигательного аппарата;
- знание законов биомеханики.

Таким образом, поскольку спортивный бальный танец является «молодым» направлением, в процессе подготовки исполнителей, безусловно, необходимо использовать знания об опорно-двигательном аппарате человека. Но это с научной точки зрения. С позиции педагогики хореографии, в процесс формирования исполнительского мастерства танцоров спортивных бальных танцев мы можем пользоваться достижениями «танцевальных школ» – «джазового танца» и «танца модерн», чтобы «расслабить» корпус танцора, «классического танца» и «народного танца» для более эффективного развития силы мышц и мышечных способностей.

По мнению тренера-педагога мирового уровня Алана Торнсберга, «...многие танцевальные пары в России не могут подняться на вершину своих возможностей. Происходит это по причине того, что во время участия в спортивных соревнованиях у партнеров танцевальных пар отсутствует гармония, танцоры кажутся «машинами», а их вариации – затанцованными до такой степени, что в стремлении показать уровень техники исполнения отдельных движений пропадает целостный танцевальный образ» [13].

Действительно, в танцевальном спорте стало очевидно доминирование технологического процесса обучения над творческим. Так, часто можно наблюдать тенденцию, когда исполнители-танцовщики владеют высоким уровнем техники исполнения танцевальных па, но сам танец, как целостная картина, выглядит «пустым»: отсутствует взаимодействие



партнеров во время танца, не раскрывается идея танцевальной вариации и характер конкретного танца, нет взаимосвязи движений танцовщиков с музыкой. Это происходит потому, что в процессе подготовки танцоров преобладают методики тренинга – технологичного «затанцовывания» механики движения.

Разделяет эту позицию и А. А. Безикова: «Методики включает в себя развитие у танцоров необходимых навыков. Каждая из применяемых методик подразумевает вполне определенную систему упражнений, направленную на отработку качеств, необходимых для достижения высокого уровня исполнительского мастерства и высоких спортивных результатов. Но танцевальная деятельность не есть только работа по «натанцовыванию» элементов танца. Это, прежде всего, создание своего «Я» в танце. В танцах нельзя овладеть профессионализмом, пока у личности не работает фантазия и воображение» [1].

Таким образом, в сущность исполнительского мастерства заложены не только умения управлять и развивать физические возможности тела, но и умения насыщать движения «внутренним ощущением», вдохнуть в танец «жизнь». Внутренняя драматургия танца, идея, а главное – трансформация движений в определенные образы выделяет танцоров «наивысшего» уровня. Поэтому исполнительское мастерство танцора – это не только прямой показатель технического уровня танцора и его физических данных, но и показатель его духовно-творческого потенциала, индивидуально-психологических качеств личности, глубины понимания идеи танца, то есть само понятие «исполнительское мастерство» является синтезом физической и духовной красоты, соотношением технического уровня и художественно-творческого мышления танцора-исполнителя.

Список литературы

1. *Безикова А. А.* Гармонизация взаимодействия партнеров в спортивных бальных танцах (на материале подростковых групп) // Дис. канд. наук, 2006.
2. *Бернштейн Н. А.* Очерки по физиологии движений и физиологии активности. Москва: Медицина, 1966. 349 с.
3. *Борисенко С. И.* Повышение исполнительского мастерства гимнасток на основе совершенствования хореографической подготовки // Дис. канд. наук. 2000. 215 с.
4. *Бурцева Г. А.* Управление развитием творческого мышления студентов-хореографов в процессе вузовской подготовки // Дис. канд. наук. Барнаул, 2000.
5. *Габович М. М.* Принципы биомеханики в методике преподавания классического танца // Дис. канд. наук. Москва, 1986.
6. *Захаров Р. В.* Беседы о танце // Москва: Профиздат, 1963.
7. *Киссельгоф А.* Тридцать лет новаторства в танце // США: Диалог, 1988, №25. С. 52.
8. *Кузнецов В. В.* Специальная силовая подготовка спортсмена // Москва: Советская Россия, 1975. 194 с.
9. *Лоу Б.* Красота спорта / Пер. с англ. И. Л. Моничева, под ред. В. И. Столярова. Москва: Радуга, 1984. 120 с.
10. *Лях В. И.* О классификации координационных способностей // Теория и практика физической культуры. 1987. №7.
11. *Матюшкин А. М.* Творческая одаренность // Общественные движения и социальная активность молодежи // Материалы Всесоюзной научной конференции «Человек в системе общенаучных отношений». Москва, 1999. С. 149–159.



12. Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств // Дис. доктора наук. Москва, 2007. 605 с.
13. *Профессионал РТС* // Журнал. 2004. № 24. С. 3–14.
14. Ратов И. П. Биомеханика – средство педагогического контроля // Легкая атлетика. 1965. № 8.
15. Рубинштейн С. Я. Проблемы общей психологии. Москва: Педагогика. 1973. 294 с.

References

1. Bezikova A. A. Harmonization of the interaction of partners in sports ballroom dances (on the material of adolescent groups) // Dis. cand. nauk, 2006. (In Russ.).
2. Bernshtein N. A. Essays on the physiology of movements and physiology of activity. Moscow: Meditsina, 1966. 349 p. (In Russ.).
3. Borisenko S. I. Improving the performance skills of gymnasts on the basis of improving choreographic training // Dis. cand. Sciences. 2000. 215 p. (In Russ.).
4. Burtseva G. A. Management of the development of creative thinking of students-choreographers in the process of university training // Dis. cand. Sciences. Barnaul, 2000. (In Russ.).
5. Gabovich M. M. Principles of biomechanics in the method of teaching classical dance // Dis. cand. Sciences. Moscow, 1986. (In Russ.).
6. R. V. Conversations about dance // Moscow: Profizdat, 1963. (In Russ.).
7. Kisselhof A. Thirty years of innovation in dance // USA: Dialogue, 1988, No25. p. 52. (In Russ.).
8. Kuznetsov V. V. Special power training of an athlete // Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1975. 194 p. (In Russ.).
9. Low B. Beauty of Sport / Per. with I. L. Monichev, ed. by V. I. Stolyarov. Moscow: Raduga, 1984. 120 p. (In Russ.).
10. Lyakh V. I. O klassifying coordination abilities // Theory and practice of physical culture. 1987. №7. (In Russ.).
11. Matyushkin A. M. Creative giftedness // Social movements and social activity of youth // Materials of the All-Union Scientific Conference "Man in the system of general scientific relations". Moscow, 1999. pp. 149–159. (In Russ.).
12. Nikitin V. Y. Professional-pedagogical preparation of the ballet master in the educational institutions of culture and arts // Dis. Doctors. Moscow, 2007. 605 s. (In Russ.).
13. Professional RTS // Zhurnal. 2004. № 24. pp. 3–14. (In Russ.).
14. Ratov I. P. Biomekhanika – a means of pedagogical control // Athletics. 1965. № 8. (In Russ.).
15. Rubinstein C. Я. Problems of general psychology. Moscow: Pedagogy. 1973. 294 p. (In Russ.).

*

Поступила в редакцию 12.05.2022