

*В. Ю. Арестова<sup>1</sup>, Т. П. Андреева<sup>2</sup>*

**КРИТЕРИИ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ РУКОВОДИТЕЛЕЙ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ  
К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧУВАШСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА**

<sup>1</sup> *Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева,  
г. Чебоксары, Россия*

<sup>2</sup> *Чувашский государственный институт культуры и искусств,  
г. Чебоксары, Россия*

**Аннотация.** Современная практика подготовки специалистов сферы культуры и искусства характеризуется определенными требованиями к студентам, к их профессиональным компетенциям, одна из которых – способность сохранять и популяризировать культурные ценности, в том числе фольклор и народное художественное творчество. Целью статьи является обоснование основных критериев, определяющих эффективную подготовку будущих руководителей хореографических любительских коллективов к сценической интерпретации чувашского народного танца. Термин «критерии» используется в данной статье для описания признаков, на основании которых можно судить о наличии или отсутствии у студентов знаний, умений и личностных качеств, необходимых для сценической интерпретации чувашского народного танца. Для определения критериев проанализирован чувашский народный танец с позиции его сценичности. Подробно рассматриваются следующие специфические черты: массовая форма исполнения, обусловившая бытование определенной хореографии, ее организационных и композиционных решений; зрелищность, исходящая из коммуникативной природы народного танца; условность языка танца, проявляющаяся в исторически сформированных характерных элементах его лексики; образность, отражающая самобытный характер чувашского народа. Перечисляются знания, умения и навыки, необходимые будущим руководителям хореографических любительских коллективов для сценической интерпретации чувашского народного танца.

**Ключевые слова:** *сценическая интерпретация народного чувашского танца, подготовка руководителей хореографических любительских коллективов.*

*V. Yu. Arestova<sup>1</sup>, T. P. Andreeva<sup>2</sup>*

**CRITERIA FOR TRAINING OF FUTURE LEADERS OF AMATEUR  
CHOREOGRAPHIC GROUPS FOR STAGE INTERPRETATION  
OF THE CHUVASH FOLK DANCE**

<sup>1</sup> *I. Yakovlev CHSPU, Cheboksary, Russia*

<sup>2</sup> *Chuvash State Institute of Culture and Arts, Cheboksary, Russia*

**Abstract.** The current training practice of cultural and an art sphere specialist is characterized by specific requirements for students and their professional competences. The ability to preserve and popularize cultural values, including folklore and folk art, is one of these requirements. The purpose of this article is to substantiate the main criteria of effective training of future amateur choreographic group leaders for stage interpretation of the Chuvash folk dance. In this article, the term «criteria» describes the features by which one can evaluate students' knowledge, skills and personality traits needed for the stage interpre-

tation of the Chuvash folk dance. These criteria are determined by the analysis of theatrical effectiveness of the Chuvash folk dances. In the course of analysis, the following specific features of theatrical effectiveness are considered in detail: participation of large numbers of people in performance, determining the existence of a certain choreography, organizational and compositional decisions; the visual appeal, emanating from the communicative nature of folk dance; the symbolism of dance manifested in historically formed characteristic elements of its language; the image reflecting distinctive character of the Chuvash people. The article lists the knowledge and skills needed by future leaders of amateur choreographic groups for stage interpretation of the Chuvash folk dance.

**Keywords:** *stage interpretation of the Chuvash folk dance, training of leaders of amateur choreographic groups.*

**Введение.** Объектом нашего исследования являются процесс и содержание профессиональной подготовки будущих руководителей хореографических любительских коллективов к сценической интерпретации чувашского народного танца. Предмет исследования – критерии профессиональной подготовки будущих руководителей хореографических любительских коллективов к сценической интерпретации чувашского народного танца.

Цель работы – проанализировать сценичность как необходимое качество чувашского народного танца для его сценической интерпретации и на этой основе определить критерии подготовки студентов к этому виду деятельности.

**Актуальность исследуемой проблемы.** В современных условиях глобализации и унификации культурного мира особенно остро стоит вопрос сохранения культурного разнообразия, т. к. оно провозглашается источником межкультурных диалогов, обменов, новаторства и творчества.

Исторически сложилось так, что чувашское профессиональное искусство черпало силы в собственных культурных традициях и в то же время развивалось благодаря контактам с великой русской и общемировой культурой. В становление и развитие чувашского хореографического искусства основополагающий вклад внесли выпускники Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой. Именно они исполнили главные роли в премьерной постановке первого национального балета «Сарпиге» композитора Ф. Васильева в 1970 г. и на долгие годы обеспечили развитие не только чувашского балета, но и профессионального хореографического образования в Чувашской Республике.

Национальная хореография Чувашии представляет собой многоаспектное явление, различными сторонами которого, среди прочих, являются его репертуар, исполнительская школа и ведущие мастера сцены, сценическая форма и хореографическая лексика, академическая основа и национальное своеобразие, выразительность и образность, идущая от народного танца. Важный вклад в хореографическое искусство Чувашии вносят выпускники Чувашского государственного института культуры и искусств. Студенты – будущие руководители хореографических любительских коллективов – за период обучения в вузе должны научиться собирать, фиксировать, систематизировать, анализировать и интерпретировать фольклорно-хореографический материал. Данное требование входит в их профессиональные компетенции, а это означает, что от качества их знаний и умений зависит качество воспитания подрастающего поколения, на них лежит большая ответственность за сохранение национальной культуры и недопущение девальвации ценностного содержания культурного наследия народа.

**Материал и методы исследования.** Анализ сценичности народного (в том числе, чувашского) танца проводилось на основе изучения научных трудов, посвященных истории и теории хореографического искусства (П. Карп [1], Ю. А. Кондратенко [2], О. Н. Макарова [7] и др.); развития сценических форм чувашского народного танца (В. А. Милю-

тин [8]); характерных черт чувашского фольклора (М. Г. Кондратьев [3], Н. Р. Романов, В. П. Станьял [12], Т. В. Семенова [9] и др.). Основными методами исследования явились анализ искусствоведческой, культурологической, этнографической литературы; метод социо-этической оценки сценического произведения [6].

**Результаты исследования и их обсуждение.** В процессе сценической интерпретации народного танца часто поднимается важная проблема: насколько аутентичен танец? Мы придерживаемся мнения Алкиса Рафтиса, президента Международного совета по танцу СИД Юнеско, который предлагает использовать вместо термина «аутентичность» (“authenticity”) термин «верность» (“fidelity”), объясняя это так: «Верность обозначает степень сходства с оригиналом, большей частью недоступным, в то время как аутентичность подразумевает существование одного и единственного образца» [14]. Данная позиция, на наш взгляд, предостережет от применения стандартных приемов в изложении фольклорного материала, позволит избежать штампов и чрезмерной стилизации.

Современные исследователи, такие как Филипп Петровски, говорят о том, что некоторые танцевальные коллективы, например, Словацкий ансамбль народного творчества (SL'UK), полностью исключили идею постановочного народного танца и приступили к современной театральной программе, основанной на народных элементах [13, с. 176]. О драматизации как способе сценической интерпретации народного танца говорит В. Б. Стожилькович. Она определяет драматизацию как творческий процесс, в котором основные элементы ритуала, обычая, песни преобразуются, объединяются и «приводятся в действие». Для объяснения она использует термин «повествование через действие» [15, с. 38].

Появление хореографического искусства любого народа имеет историко-культурные предпосылки. Способность народа сочинять выразительные танцевальные движения, создавать в танце разнообразные построения и рисунки естественно выливалась в создание оригинальных танцевальных композиций и обуславливала зарождение уникальной танцевальной культуры, наделенной определенным смыслом.

В Чувашии ярким примером интерпретации чувашского фольклорного материала являются хореографические сюиты и танцы, созданные В. А. Ангаровым, последователем И. А. Моисеева. Игорь Александрович Моисеев, известнейший хореограф, руководитель Ансамбля народного танца СССР, положительно отзывался о творчестве В. А. Ангарова [4, с. 8].

Рассмотрим основные характерные черты чувашского народного танца, отмеченные в трудах исследователей чувашской культуры. В первую очередь, это работы В. А. Милютина [8], Т. В. Семеновой [9], сделавших записи хороводов с песнями и играми – *вайй*, танцев-плясок – *таий*.

Чувашский народ находил в танце возможность не просто отдохнуть или приятно провести время, но и выразить свои представления о смысле бытия, облекая их в хореографические формы. Любой обряд, будь то рождение ребенка и наречение его именем, свадьба или похороны, имел множество составляющих: танцевальное, музыкально-вокальное, драматическое, словесное искусство и пантомиму. Необычайно разнообразный, национальный чувашский танец неизбежно сопровождал значимые для чувашского народа события. Исследователи чувашской культуры пришли к выводу, что обряды и игры исполнялись по строго определенному порядку, который был утвержден с древнейших времен. Каждому танцу, песне, игре – любому действию было определено соответствующее время и место, что создавало определенную «программу», сценарий проведения обрядов, в которых угадывались признаки театрализованного представления.

Долгим был путь чувашского танца от бытования в народной среде до его сценического воплощения в первых чувашских профессиональных хореографических постановках, в том числе и в балете. Балет является особым феноменом культуры, имеющим спе-

цифические черты, такие как универсализм и общекультурность. Исследователи отмечают, что «балет проник даже в те культуры, которые не знали национальных аналогов» [11, с. 129]. Взаимоотношения национального танца и балета могут быть разными. Например, национальный танец может быть неким сценическим элементом, одним из выразительных приемов в системе пластических выразительных средств хореографического произведения, а может и служить основой художественного языка балетного спектакля. Если говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств какого-либо хореографического произведения, в которой национальный танец является одним из элементов, то исследователи (например, О. Н. Макарова) сходятся во мнении, что национальный танец обычно включается в балет как дивертисмент, так и стилизованный народный танец для построения сквозного действия или для противопоставления классического и национального в танцевальных сюитах [7].

В любом случае, народный танец, для того чтобы он получил сценическое воплощение, должен быть сценичен. Содержание понятия «сценичность» менялось с течением времени. Довольно долго синонимом данному понятию служили «театральность» и «зрелищность». В широком смысле понятие «сценичность» подразумевает пригодность для сцены или, как, например, отмечает А. П. Варламова, это – «комплекс основополагающих качеств и разнообразных внешних примет, отвечающих требованиям сцены и служащих залогом зрительского успеха» [10, с. 215]. Известный балетный критик Ю. А. Кондратенко определяет сценичность как «особую характеристику среды, в которой существует танец» [2, с. 8]. Согласно его точке зрения, в языке танца изначально заложены некие общие универсальные качества, которые проявляются (обнаруживаются) в сценичности и преобразовываются в особенные доминирующие признаки. Интересной является его мысль о «матрице сценичности», под которой он подразумевает языковую систему именно театральной хореографии [2, с. 8].

Анализ искусствоведческой и театроведческой литературы показывает, что в числе доминирующих признаков сценичности отмечаются следующие:

- сюжетно-композиционное решение, совершаемое по законам драматургии, когда совпадают музыкальная и хореографическая драматургия и присутствует законченная форма (в народном быту развитию драматургических и композиционных признаков способствовал массовый характер народных танцев);
- условность языка танца: «чем более он условен, тем более выразительных возможностей он приобретает в сценической системе» [2, с. 20];
- хореографический образ, отражающий определенный эстетический идеал, исторически сформировавшийся у народа;
- зрелищность, во многом исходящая из коммуникативной природы народного танца.

Рассмотрим основные признаки чувашского танца, позволившие ему стать основой пластической выразительности в национальном хореографическом искусстве.

1. Массовая форма исполнения танцев. Издревле основной частью народных игрищ чувашей *уяв* и *вайй* были хороводы. О том, насколько массовыми и разнообразными по композиционному решению были хороводы, можно судить по тому факту, что на хороводы собиралась молодежь из соседних деревень и создавала по несколько хороводов одновременно, при этом вместе с хороводами могли исполняться и пляски (*таий*). В связи с этим интересные факты о композиционном решении игрищ молодежи приводит в своем исследовании Т. В. Семенова: «Девушки устраивались полукругом <...>. Восточный сектор круга оставался открытым. В центре круга постоянно отплясывали парни, приглашая девушек по очереди на танец. Другая часть молодежи немного в сторонке водила хоровод. Иногда каждая деревня устраивала свои круги. <...> С каждым куплетом песни направление движения менялось. Каждой песне соответствовал свой рисунок движения,

свой такт и правила игры» [9, с. 112–113]. Иными словами, это был синтез песенного творчества, драматического действия и танцевального искусства, движущим фактором которого являлась высокая музыкальная и хореографическая культура чувашского народа.

В своей работе «Национальная хореография» В. А. Милютин охарактеризовал чувашский народный танец. Исходя из этого описания, мы можем понять порядок танца – то, как он начинается, продолжается, что является самым выразительным смысловым моментом, как танец завершается. Вычленим из его описания узловые моменты, отражающие композиционное решение чувашских танцев. «Молодежь строго соблюдала порядок <...>. В середину круга с восточной, открытой стороны выходил ведущий – паччи. Он <...> три раза подходит, пританцовывая, к музыкантам. <...> Затем он внутри хороводного круга, пританцовывая, три раза проходит перед девушками по ходу часовой стрелки. После этого <...> выходит на середину круга. <...>. Потом <...> поворачивается по маленькому кругу по часовой стрелке <...>. Затем <...> направляется к восточной стороне. Здесь приглашает на танец своего друга <...>. Оба <...> выходят на середину круга и вместе исполняют <...> тройные притопы <...>. Затем расходятся по кругу в разные стороны. Трижды пройдя друг друга, <...> начинают выводить девушек на танец» [8, с. 234–235].

Из указанного выше напрашивается вывод, что в различных обрядах и ритуалах обнаруживаются признаки хореографической композиции, и это отвечает сущности сценичности. Данный признак – массовость – нуждается в организационном решении, что в естественной среде бытования обуславливает наличие определенной хореографии, а на сцене предполагает организационное и композиционное решение, принимаемое сценаристами и режиссерами-постановщиками, в котором временная и пространственная природа танца органично выражается средствами сценического искусства.

2. Следующий признак – исторически сформированные характерные элементы лексики чувашского танца. Анализ такого жанра, как хоровод, показывает, что наиболее характерными для чувашских хороводов являются круговые и полукруговые перестроения с фигурами «улитка», «ручеек», «ворота». В. А. Милютин отмечает церемониальность и ритуализированность в качестве отличительных черт танцевальной лексики чувашского танца, добавляя некоторые замечания: шаги в танце небольшие, а сгибание правого колена едва заметно [8, с. 12]. Характерные элементы лексики чувашского танца во многом формировались в тесной связи с народным песенным творчеством и в целом – с характерными чертами метроритмики чувашской музыки. Некоторые характерные черты чувашских хороводных обрядовых песен (*ув юрри*), среди которых – крайне медленный темп движения и внутрисловные распевы (в том числе разорванные паузой-вздохом) мелодий, выделял музыковед М. Г. Кондратьев [3, с. 58].

3. Особенности образного языка чувашских танцев. Чувства и настроения, идеи и нравственные представления, особенности жизни и деятельности – все это находило отражение в образном строе чувашского танца (как, впрочем, и в других видах народного творчества). Отдельно необходимо отметить, что в народных танцах зафиксировались лучшие качества национального характера. Для чувашей традиционно это скромность и трудолюбие. Об этих качествах (этических нормах) красноречиво говорят чувашские народные пословицы: *Ҷапата хуҫма вёренменнисене улаха кёртмеҫҕё* (Кто не научился плести лапти, того не пускают на вечеринку); *Ачаш ача ашшё пуҫне ҫухатать* (Избалованный сын погубит своего отца); *Пёрле улах ларнине ан ил, пёрле ута ҫулнине ил* (Выбирай не на вечеринке, а на сенокосе); *Мухтавлә хёр туйёнче намәс курнә* (Хвалёная невеста на свадьбе осрамилась) и др. [12]. Возможно, что сдержанный характер многих чувашских танцев (в частности, женских танцевальных движений) перекликается с вышеупомянутыми этическими нормами, обусловившими стереотипы поведения и особенно сти национального самосознания чувашей.

4. Коммуникативная природа танца. Танец, если рассматривать его как социокультурное явление, представляет собой специфический процесс коммуникации. Информация, передаваемая в танце, – невербальная. Язык, используемый для этого, – язык тела: жестов, поз, движений, мимики – создает тот образ, который и является предметом коммуникации. Выразительные средства языка танца обретают свой содержательный смысл только в совокупности, в соотносительности с общей танцевальной структурой. В этом отношении ценным является мнение известного балетного историка и критика П. М. Карпа о том, что отдельный пластический мотив, определенная фигура танца не выражают, как правило, сами по себе до конца отчетливого смысла. Исследователь говорит о нелепости попыток «отыскать в каждом па конкретный, тем более общефилософский смысл» [1, с. 16]. Данное утверждение является справедливым как для народного, так и для сценического танца.

Коммуникация по своей природе является процессом двусторонним. С одной стороны, танец направлен на зрителя, воздействует на него, обладает преобразующей силой. С другой – получает своеобразный «ответ» от зрителя, т. е. сам испытывает влияние публики. В исследованиях, посвященных особенностям восприятия театральной публикой произведений искусства, подчеркивается, что сама суть театрального творчества обязывает актера, исполнителя учитывать реакцию зрительного зала. Об этом говорит И. Л. Куличков: публика влияет на развитие театра и вместе с тем театр формирует художественные вкусы своей публики [5, с. 222]. Мы, в свою очередь, подчеркиваем непревзойденную роль мастеров хореографического искусства, и прежде всего хореографов и балетмейстеров, в сохранении подлинного, народного характера национальной хореографии. Дело в том, что коммуникативная природа танца при условии бережного отношения к фольклору, грамотного сценического воплощения национального материала обеспечивает возможность культурного диалога между поколениями, что в целом позволяет сохранять этническую и культурную идентичность нации.

**Выводы.** Народный танец эволюционирует. Сегодня, утратив обрядово-ритуальный характер, но продолжая выполнять этнокультурную функцию, он стал выразителем национальной специфики в современной хореографии, основой ее художественной образности. Сценичность чувашского народного танца, проявляющаяся в массовой форме исполнения, условности языка танца, образности и зрелищности, обуславливает критерии подготовки будущих руководителей хореографических любительских коллективов к сценической интерпретации чувашского народного танца. К ним мы относим следующее.

Знания:

– сущности, цели и задач сценической интерпретации чувашского народного танца, методики обучения танцевальным движениям чувашского народного танца в любительском коллективе;

– основных принципов сценической интерпретации чувашского народного танца, исходящей из исторически сформированных характерных элементов его лексики;

– национально-этнического своеобразия танцевального материала, например, хороводов с песнями и играми – *вайй*, танцев-плясок – *ташй* и пр.

Умения:

– соотносить авторские постановки с фольклорными источниками;

– определять характерные национальные признаки в хореографических номерах;

– применять нестандартные приемы в изложении лексического материала при отсутствии штампов и чрезмерной стилизации.

Навыки:

– анализа и разработки драматургической основы интерпретируемого народного танца;

– анализа записи танца в исполнении носителей чувашской народной культуры с последующей организацией репетиционной работы;

– подбора музыкального сопровождения к танцам;  
– организационных и композиционных решений, исходящих из характерной массовой формы исполнения и коммуникативной природы чувашского народного танца;  
– работы над постановкой корпуса, рук, ног, отражающей национальную манеру исполнения; исполнения разнообразных движений и положений человеческого тела, традиционных для чувашской танцевальной культуры.

Главным критерием, на наш взгляд, является понимание и интерпретация невербального языка чувашского народного танца, его пластических интонаций, складывающихся в мотивы, темы и собственно специфический образ, отражающий духовный мир и самобытный характер чувашского народа.

Выявленные критерии могут быть положены в основу прогнозируемой и диагностируемой профессиональной подготовки будущих руководителей хореографических любительских коллективов к сценической интерпретации чувашского народного танца.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Карп П.* О балете. – М. : Искусство, 1967. – 230 с.
2. *Кондратенко Ю. А.* Теория формы в сценическом искусстве (начало XX века) // Вестник ВятГУ. – 2009. – № 1. – С. 127–130.
3. *Кондратьев М. Г.* К вопросу о типологии чувашской народной музыки // Чувашское искусство. Вып. 70 : труды ЧНИИ. – Чебоксары, 1976. – С. 53–73.
4. *Кондратьев М. Г.* Посланец Терпсихоры // Александр Ангаров. Маэстро народного танца : сборник статей, материалов и воспоминаний. – Чебоксары, 2011. – С. 5–13.
5. *Куличков И. Л.* Публика театра как эстетическая категория // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2005. – № 7(47). – С. 220–223.
6. *Липская В. М.* Театральная критика как вид духовной деятельности в современной культуре : дис. ... канд. филос. наук : 17.00.08. – СПб., 1994. – 199 с.
7. *Макарова О. Н.* Национальный танец в русском и западноевропейском балете второй половины XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. – 2012. – 24 с.
8. *Милютин В. А.* Народная хореография // Чуваши: история и культура. Том 2. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2009. – С. 232–245.
9. *Семенова Т. В.* Особенности обрядового календаря чувашей в этноконтактной с татарами зоне : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07. – СПб., 2015. – 261 с.
10. Театральные термины и понятия : материалы к словарю. Вып. 1. / сост. С. К. Бушуева и др. – СПб., 2005. – 250 с.
11. *Терентьева Н. А.* Балет как вид искусства и феномен культуры: сущностные характеристики и подходы к определению // Челябинский гуманитарий. – 2011. – № 1(14). – С. 128–132.
12. Чувашские пословицы, поговорки и загадки / сост. Н. Р. Романов, В. П. Станьял. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2004. – 351 с.
13. *Petkovski F.* Professional folk dance ensembles in Eastern Europe and the presentation of folk dance on stage // International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe. – Belgrade : Faculty of music, 2016. – P. 173–178.
14. *Raftis A.* Stopping the decline of folk dance groups [Электронный ресурс]. – URL : [https://www.academia.edu/36390114/Stopping\\_the\\_decline\\_of\\_folk\\_dance\\_groups](https://www.academia.edu/36390114/Stopping_the_decline_of_folk_dance_groups).
15. *Stojiljković B. V.* Staged folk dance in theatrical narratives // 28th symposium ICTM study group on ethnochoreology. – Korčula, 2014. – P. 37–42.

Статья поступила в редакцию 14.04.2020

#### REFERENCES

1. *Karp P.* O baletu. – M. : Iskusstvo, 1967. – 230 s.
2. *Kondratenko Yu. A.* Teoriya formy v scenicheskom iskusstve (nachalo XX veka) // Vestnik VyatGU. – 2009. – № 1. – S. 127–130.
3. *Kondrat'ev M. G.* K voprosu o tipologii chuvashskoj narodnoj muzyki // Chuvashskoe iskusstvo. Vyp. 70 : trudy ChNII. – Cheboksary, 1976. – S. 53–73.

4. *Kondrat'ev M. G.* Poslanec Terpsihory // Aleksandr Angarov. Maestro narodnogo tanca : sbornik statej, materialov i vospominanij. – Cheboksary, 2011. – S. 5–13.
5. *Kulichkov I. L.* Publika teatra kak estetičeskaya kategoriya // Vestnik YuUrGU. Seriya: Social'no-gumanitarnye nauki. – 2005. – № 7(47). – S. 220–223.
6. *Lipskaya V. M.* Teatral'naya kritika kak vid duhovnoj deyatelnosti v sovremennoj kul'ture : dis. ... kand. filos. nauk : 17.00.08. – SPb., 1994. – 199 s.
7. *Makarova O. N.* Nacional'nyj tanec v russkom i zapadnoevropejskom baletе vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.01. – 2012. – 24 s.
8. *Milyutin V. A.* Narodnaya horeografiya // Chuvashi: istoriya i kul'tura. Tom 2. – Cheboksary : Chuvash. kn. izd-vo, 2009. – S. 232–245.
9. *Semenova T. V.* Osobennosti obryadovogo kalendarya chuvashej v etnokontaktnoj s tatarami zone : dis. ... kand. ist. nauk : 07.00.07. – SPb., 2015. – 261 s.
10. Teatral'nye terminy i ponyatiya : materialy k slovarju. Vyp. 1. / sost. S. K. Bushueva i dr. – SPb., 2005. – 250 s.
11. *Terent'eva N. A.* Balet kak vid iskusstva i fenomen kul'tury: sushčnostnye harakteristiki i podhody k opredeleniyu // Chelyabinskij gumanitarij. – 2011. – № 1(14). – S. 128–132.
12. Chuvashskie poslovicy, pogovorki i zagadki / sost. N. R. Romanov, V. P. Stan'jal. – Cheboksary : Chuvash. kn. izd-vo, 2004. – 351 s.
13. *Petkovski F.* Professional folk dance ensembles in Eastern Europe and the presentation of folk dance on stage // International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe. – Belgrade : Faculty of music, 2016. – P. 173–178.
14. *Raftis A.* Stopping the decline of folk dance groups [Elektronnyj resurs]. – URL : [https://www.academia.edu/36390114/Stopping\\_the\\_decline\\_of\\_folk\\_dance\\_groups](https://www.academia.edu/36390114/Stopping_the_decline_of_folk_dance_groups).
15. *Stojiljković B. V.* Staged folk dance in theatrical narratives // 28th symposium ICTM study group on ethnochoreology. – Korčula, 2014. – P. 37–42.

The article was contributed on April 14, 2020

#### **Сведения об авторах**

*Арестова Вероника Юрьевна* – кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева, г. Чебоксары, Россия; e-mail: [arestova.veronika@gmail.com](mailto:arestova.veronika@gmail.com)

*Андреева Татьяна Павловна* – заслуженная артистка Российской Федерации и Чувашской Республики, доцент кафедры народного художественного творчества Чувашского государственного института культуры и искусств; e-mail: [balerinatatyana2009@yandex.com](mailto:balerinatatyana2009@yandex.com)

#### **Author information**

*Arestova, Veronika Yuryevna* – Candidate of Pedagogics, Associate Professor of the Department of Pedagogics of Primary Education, I. Yakovlev CHSPU, Cheboksary, Russia; e-mail: [arestova.veronika@gmail.com](mailto:arestova.veronika@gmail.com)

*Andreeva, Tatyana Pavlovna* – Honored Artist of the Russian Federation and the Chuvash Republic, Associate Professor of the Department of Amateur and Folk Arts, Chuvash State Institute of Culture and Arts; e-mail: [balerinatatyana2009@yandex.com](mailto:balerinatatyana2009@yandex.com)