

**ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ГОТОВНОСТИ СПЕЦИАЛИСТОВ
В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ
К ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА
В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ**

*Материалы II Республиканского
научно-практического семинара*



*Издательство ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко
«Книга»*

Луганск, 15 февраля 2017 года

*ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011. Т/ф: (0642)58-03-20
e-mail: knitaizd@mail.ru*

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Луганской Народной Республики
«ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ**

**Государственное учреждение культуры
Луганской Народной Республики
«ЛУГАНСКИЙ ЦЕНТР НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА»**

**ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ГОТОВНОСТИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИИ К ОРГАНИЗАЦИИ
УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА
В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ**

*Материалы II Республиканского
научно-практического семинара
(Луганск, 15 февраля 2017 г.)*

Луганск

2017

УДК [378.011.3-051:792.8](06)
ББК 85.32р3я43
Ф79

Рецензенты:

- Яровой М.В.** – директор ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», заслуженный работник культуры Украины;
- Фаренникова О.Б.** – художественный руководитель ансамбля танца «Фондо» музыкального лектория ГУК ЛНР «Луганская академическая филармония, заслуженный деятель искусств Луганской Народной Республики;
- Федорищева С.П.** – и.о. директора Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент, почетный профессор ЛНУ имени Тараса Шевченко.

Ф79 Формирование профессиональной готовности специалистов в области хореографии к организации учебно-творческого процесса в учреждениях культуры и образования : сб. материалов II Республиканского научно-практического семинара (Луганск, 15 февраля 2017 г.). – Луганск : Книта, 2017. – 72 с.

В сборнике представлены материалы, посвященные различным аспектам проблем подготовки специалистов в области хореографии к организации учебно-творческого процесса в учреждениях культуры и образования.

Сборник предназначен для руководителей хореографических коллективов, преподавателей, аспирантов и соискателей, также может быть полезен для студентов хореографической направленности.

УДК [378.011.3-051:792.8](06)
ББК 85.32р3я43

*Рекомендовано к печати Научной комиссией ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»
(протокол № 6 от 19 декабря 2017 г.)*

© Коллектив авторов, 2017
© ГОУ ВПО ЛНР «ЛНУ имени Тараса Шевченко, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Дубинина А.В.	Диана Вишнева – выдающаяся балерина конца XX – начала XXI веков	5
Ермоленко А.О.	Основные тенденции развития зарубежного балетного театра во второй половине XX века	9
Забуга Н.Г.	Хореография и синтетические виды искусства	12
Кононенко А.В.	Танцевально-двигательная терапия: источники возникновения и развития, основные положения, цели и методические приёмы	16
Коротких А.П.	Танец в современном мире	22
Костылева В.В.	Основные аспекты формирования осанки у детей младшего школьного возраста	25
Крук Т.В.	Организация работы и творческой деятельности хореографического коллектива	29
Мазур Н.В.	Современные подходы к совершенствованию методики преподавания классического танца	34
Михайлова О.Н.	Связь искусства танца и мира моды	37
Муковнина Я.В.	Творческая индивидуальность руководителя любительского хореографического коллектива	41

Передера Д.А.	Роль хореографии в формировании эстетической культуры ребенка	45
Сергун Л.В.	Развитие музыкально-ритмических способностей у детей дошкольного возраста	50
Ткачева В.И.	Основные проблемные моменты в работе молодых педагогов-хореографов, осуществляющих первые самостоятельные шаги в творческом коллективе	54
Ульянова Е.В.	Терминологический аспект основных понятий, применяемых в хореографическом искусстве	58
Филимонова Е.Ю.	Использование приемов синтеза техник танца модерн и классического танца в условиях учебного урока по современным направлениям хореографии	63
Черновалов А.Н.	Детское хореографическое творчество как важный элемент современной культуры	67

УДК 929Вишнёва:792.82 “20/21”

*Дубинина Анастасия Владимировна,
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет»
имени Тараса Шевченко, г. Луганск*

ДИАНА ВИШНЕВА – ВЫДАЮЩАЯСЯ БАЛЕРИНА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Когда Диана Вишнёва на сцене – это не танец балерины, это танец большой драматической актрисы. Она впечатляет своего зрителя настолько, что он соперещивает её героине, проживает с ней жизнь и продолжает думать о ней даже после спектакля. В этом году Диана отметила 20-летие жизни на сцене. Для многих из «балетного цеха» это означало бы начало заката, но Диана все набирает высоту. Продолжая танцевать в классических балетах, она делает карьеру как танцовщица современной хореографии. Третий год подряд Диана проводит в Москве фестиваль современной хореографии Context. DianaVishneva. Здесь нет танцев на пуантах, пачек, кордебалета, порой танцовщики одеты в простые трико, их пластика непривычна, линии изломаны, но это захватывает не меньше, чем вечные 32 фуэте. В этом году вновь пройдет фестиваль – интересно будет посмотреть аргентинское танго на подвесных канатах и спектакль всемирно известной американской труппы Марты Грэм. И конечно, выступления самой Дианы.

Диана Вишнева является жемчужиной современного балета. Она не только великолепная балерина, но прекрасный человек, который является учредителем культурной организации – Фонда Дианы Вишневой и организатором многих благотворительных акций и мероприятий. Заинтересованность личностью Дианы вызвана ещё и тем фактом, что она, будучи ещё студенткой хореографического училища, уже выступала на сцене Московского Большого театра.

Диана Вишнева – разносторонняя уникальная танцовщица, раскрывающая свой талант не только в классических балетах, но и соприкасающаяся с современной хореографией – например, в 1996 году она участвует в исполнении балета Дж. Роббинса на музыку Ф. Шопена «В ночи». Тогда же впервые исполнила партию Авроры в «Спящей красавице», а в спектакле «Ромео и Джульетта», который посвящался Г. Улановой, она танцевала Джульетту. В тот год балерина удостоилась двух премий – «Бенуа танца» за исполнение роли Китри и «Золотой софит» за выступление в балете Дж. Баланчина на музыку Ж. Бизе «Симфония до мажор». Балерина впервые танцует в Большом театре, в Лондоне, а в 1997 году принимает участие в гала-концерте в Лозанне – её партнёром в па-де-де из балета «Корсар» был К. Акоста.

В 1997 году Диана Вишнёва впервые танцует в «Жар-птице», а год спустя снова соприкасается с образом Кармен. На сей раз это был балет Ролана Пети, который хореограф перенёс на сцену Мариинского театра. Одной из любимых её ролей стала Манон в одноимённом балете К. Макмиллана.

Диану Вишнёву можно назвать балериной-актрисой. Отдавая предпочтение сюжетным балетам, она создает неповторимые образы: юная, по-детски угловатая Китри, нежная Манон, страстная Кармен, наивная Жизель. Особенно привлекают балерину классические балеты в постановке современных хореографов – например, она блестяще исполнила заглавную роль в балете С. С. Прокофьева «Золушка» в постановке А. Ратманского.

Диана Вишнёва сотрудничает с различными хореографами современности, и некоторые из них ставят балеты специально для неё: «Руки моря» Петра Зуски в 2005 году, «Silenzio. Диана Вишнёва» Алексея Кононова и Андрея Могучего в 2007 г. Выступала она с труппой М. Бежара – впервые после Майи Плисецкой русская исполнительница танцевала в «Болеро».

Диана Вишнёва представила ряд сольных проектов. Первый из них – «Красота в движении». В эту программу, представленную в Калифорнии в 2008 году, вошли «Лунный Пьеро»,

«Из любви к женщине» и «Повороты любви». Инициатором и продюсером проекта стал президент компании «Ardani Artists» Сергей Данилян, хореографами-постановщиками стали Алексей Ратманский («Лунный Пьеро»), Мозес Пенделтон (F.L.O.W. – «Из любви к женщине») и Дуайт Роден («Повороты любви»). Премьера программы прошла также в Нью-Йорке и Москве. Балетная критика оценила проект как уникальный, а главную исполнительницу – как универсальную балерину и творческую личность.

Спектакль «Диана Вишнёва: Красота в движении» был удостоен национальной театральной премии «Золотая маска» (2009) в трех номинациях: «Лучший балетный спектакль», «Лучшая женская роль в балете» и «Приз критики».

Диана Вишнёва – звезда международного уровня. Её выступления можно было увидеть на различных сценах мира: Нью-Йорк, Лондон, Париж, Гамбург, Тбилиси. Выступив на церемонии открытия Олимпиады в Сочи, исполнив «Танец голубки мира» Диану представляют как одну из величайших балерин современного мира.

В 2015 году на новой сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге и на исторической сцене Большого театра в Москве прошли творческие вечера «Диана Вишнёва. Двадцать». Эти проекты были посвящены 20-летию творческой жизни балерины в Мариинском театре, а также её первому выходу на сцену Большого театра. Уникальность юбилейного концерта заключалась в том, что еще никогда в истории балетного театра одной балерине не удавалось собрать на своем вечере труппы двух легендарных театров. Программа вечера включала классические и современные постановки. Такое соединение разных стилей и направлений отображает мир Дианы Вишнёвой, которая всю свою творческую жизнь стремится соединить в себе классику и современную хореографию.

В программе вечера были показаны фрагменты из спектакля «Золушка» хореографии Алексея Ратманского в исполнении солистов и кордебалета Мариинского театра, «Онегин» хореографии Джона Крэнко в исполнении солистов и кордебалета Большого театра, и миниатюра «Старик и Я» хореографа

Хансаван Манена, в которой Диана Вишнёва выступила вместе со своим многолетним и любимым партнером, выдающимся танцовщиком XX века Владимиром Малаховым.

О жизни, как у Дианы Вишневой можно только мечтать: успешная в карьере, счастливая в любви. Но сама Д. Вишнёва не перестаёт развенчивать миф о лёгкой судьбе балерины. Шутка ли: постоянно работать через боль, выходить на сцену с незажившими травмами просто потому, что времени на отдых нет, годами жить на чемоданах. Однако она танцует и, кажется, совсем не думает о минусах выбранной профессии, ведь её ждут в Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Москве и других городах мира, а это – самое главное для балерины.

В подтверждении выше сказанного хочется закончить словами самой Дианы Вишневой: «Когда ты только приходишь и подаешь надежды – намного легче бороться и трудиться. Когда у тебя за плечами и награды, и звания, и статус, то с этим грузом тебе ещё тяжелее что-либо доказывать. Никогда в жизни не скажу, что у меня всё всегда в руках и в ногах. Каждый раз как заново, но могу сказать, что все свои «хочу» я всегда реализую в будущем. Мне осталось ещё немножко того, что я «хочу» и я знаю, что если Бог даст мне сил и здоровья – то это обязательно случится» [4].

Список литературы

- 1. Диана Вишнёва** [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://musicseasons.org/diana-vishnyova/>. – Загл. с экрана.
- 2. Официальный сайт** Дианы Вишневой [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vishneva.ru/>.
- 3. Диана Вишнёва** [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://24smi.org/celebrity/3418-diana-vishniova.html>. – Загл. с экрана.
- 4. Документальный фильм** (Россия 2012), автор и режиссер Ника Стрижак. «Всегда в движении. Диана Вишнёва»; То же [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ZqsOOEN7UIo&list=PLf8vbMg rUW_9mpzASshiAfTSCnk-FCmTy&index=4

УДК 792.8

*Ермоленко Анастасия Олеговна,
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

На заре нового тысячелетия искусство танца переживает момент наибольшего напряжения и являет высокий уровень развития. Совершенно очевидно, что именно в XX веке танец вошел в контекст современного искусства, постепенно облекаясь в новую форму, приобретая новый смысл и роль. Разумеется, у него сохранились все имеющиеся ранее возможности.

Традиция поиска хореографического языка, новых выразительных средств, которая складывалась на протяжении всего XX века. Эта традиция создавалась плеядой всемирно известных хореографов. Конец XX века являет собой итог всех тех балетных открытий, которые мир наблюдал на протяжении столетия. Проблема поиска нового хореографического языка, новых средств выразительности, явилась одной из центральных проблем танцевального мира XX века. Теоретическое осмысление проблемы новых выразительных средств путем анализа творческого поиска хореографического языка ведущих балетмейстеров XX века.

«XX столетие, писал Морис Бежар в листе ко Дню танца в 1997 г., на самом деле дало нам подтверждение того про, что я говорил в 50-е годы под лукавые улыбки присутствующих. А именно то, что оно XX столетие, стало эпохой танца. Танец – это спящая красавица, проснувшаяся, не прекращает завоевывать новые страны и новых зрителей. Отталкиваются разные хореографические направления, развиваются, смешиваются один с одним, рождается в этой коллизии разнообразные стили» [1, с. 5–6].

Вторая половина XX века – очень важный период для понимания современного балетного театра. Именно в это время произошли значительные изменения, результаты которых наблюдаются в балете сегодня. Кроме того, в 60–90 годах прошлого века начинали свой творческий путь многие ведущие балетмейстеры современности, продолжающие определять развитие балетного театра и в XXI веке.

Одновременно к 60–м годам прошлого столетия окончательно сформировались и определились различные направления современного танца (танец модерн, джаз-танец, свободная пластика, танец постмодерна и др.).

Нельзя сказать, что классический танец и современный были совсем изолированы друг от друга в первой половине XX века. Балетмейстеры разных направлений использовали какие-то элементы, приёмы и находки различных хореографических систем, однако, каждое направление развивалось параллельно [2, с. 146].

К концу XX века балетный театр овладел огромным количеством новых выразительных средств. В лексическом словаре современного классического танца появились движения, позы, приёмы из джаза, танца модерн, свободной пластики, бытовых и спортивных движений, народного танца. Техника исполнения успела обновиться за вторую половину XX века несколько раз, достигнув высокой виртуозности и позволив овладеть феноменальной скоростью. Изменения коснулись стиля исполнения, он стал более спортивным, жестким, механистичным, вполне соответствуя контексту сегодняшнего дня. В области композиции балетмейстеры получили также огромный диапазон приёмов и методов – коллаж, монтаж, различные планы, симфонический танец и синтетическое представление, мультипликационность действия, образы-символы, цитаты и автоцитаты, минимализм и новейшие достижения сценографии и искусства сценического освещения и т.д. Но главное – это изменения в психологии и самосознании, как балетмейстеров, так и исполнителей. Постоянное стремление к новому и отсутствие каких-либо рамок или ограничений, кроме собственной фантазии и

таланта, – главная особенность того мышления, которое сформировалось в конце XX века во всех видах искусств, в том числе и в балетном. Не удивительно, что многие балетные спектакли, ещё два десятилетия, назад казавшиеся крайне авангардными, сегодня рассматриваются как классика прошлого столетия. Пикассо очень точно отметил эту особенность современного искусства: «С известной точки зрения, это (почти неограниченная творческая свобода) освобождение, но вместе с тем и страшное ограничение: когда художник начинает выражать только свою личность, он теряет в организации то, что выигрывает в свободе, и это очень плохо – более не иметь возможности связать себя правилом» [3, с. 421].

Подводя итог, отметим, что накопленные выразительные средства балетного искусства, которые претерпели изменения на протяжении многих веков, в современных условиях продолжают стремительно и динамично развиваться, идя в ногу с ритмом хореографической жизни, и вторят существующим условиям работы балетных трупп, балетмейстеров и хореографов. Только первое десятилетие XXI века уже привнесло в танцевальное искусство новые подходы, приемы и образы. Мы надеемся, что происходящий процесс новшеств в балете не повлияет на его содержание и духовность, которые всегда были характерными критериями отечественного искусства танца.

Список литературы

- 1. Чепалов А.И.** Хореографический театр западной Европы XX ст. / А.И. Чепалов; ХДАК. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.
 - 2. Суриц Е.Я.** Балет и танец в Америке. Очерки истории / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2004. – 392 с.
 - 3. Западное искусство. XX век: Судьбы классики в европейском искусстве : сборник статей.** – М. : РАТИ – ГИТИС, 2010. – 510 с.
-
-

УДК 793.3

*Забуга Наталья Геннадиевна,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ХОРЕОГРАФИЯ И СИНТЕТИЧЕСКИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

В современном мире все большую актуальность приобретают синтетические виды искусства. Хореография занимает в них не последнее место. Проанализировав некоторые виды из них, определим сторону, которая нуждается в усовершенствовании для хореографа-исполнителя, деятельность которого будет охватывать различные синтетические искусства.

Синтез искусств – союз равноправных, окончательно сформировавшихся, самостоятельных видов искусств. Соотношение искусств, участвующих в синтезе, определяются стилем произведения и художественным замыслом автора. При объединении искусств каждое из них вносит в синтетическое целое свой вклад, обогащает это целое присущими данному искусству специфическими возможностями и чертами.

Возможны такие типы слияния искусств: в середине вида искусств (например, использование отрывков лирического текста в эпосе) и между видами искусств (например, создание кинематографического образа на основе сценария по мотивам литературных произведений). Одним из самых современных типов синтеза – трансляционное сообщение: один из видов искусства становится средством демонстрации другого. Например, телевидение и кино транслируют художественные результаты различных видов искусства: театра, балета и др.

Театр (от греч. *thiatron* – место для зрелищ; зрелище), «впитавший» литературу, актерское мастерство, живопись, музыку,

хореографию, декоративно-прикладное искусство. Основой театрального произведения является драма. Спектакль – произведение, обладающее художественным единством, гармонией всех элементов. Он создаётся под руководством режиссёра и в соответствии с режиссёрским замыслом совместными усилиями актёров, художника-сценографа, композитора, хореографа и многих других. Главный носитель театрального действия – актёр и созданный им образ.

В каждом из видов музыкально-сценического искусства общие закономерности находят специфическое преломление соответственно природе их выразительных средств: в опере происходящее на сцене действие выражается музыкой, пением, а также звучанием оркестра; в балете роль, аналогичная пению в опере, принадлежит танцу и пантомиме. Вместе с тем и в том и в другом случае музыка является главным обобщающим средством, связывающим все элементы драмы воедино.

В оперетте, представляющей разновидность оперы с разговорным диалогом, большое значение имеют куплетная песня и танец. Выразительные средства драматического, оперного и хореографического искусств, эстрадной и бытовой музыки используются в жанре мюзикла.

Артисты этого жанра должны быть высоко профессиональными. Актеры мюзикла владеют актерским мастерством, вокалом, и хореографией в равной степени и на высоком профессиональном уровне. Именно этот аспект один из самых важнейших в постановке спектаклей этого жанра. Можно с уверенностью сказать, что у жанра мюзикл очень большое будущее [1, с. 56].

Цирк (от лат. *Circus* – круг) – вид зрелищного искусства, по законам которого строится развлекательное представление.

Цирковая внешняя техника, как возбудитель внутреннего самочувствия актера, становится основой для биомеханики В. Мейерхольда, который писал, что творчество актера является творчеством пластических форм в пространстве. Есть искусство актера – это умение правильно использовать выразительные средства собственного тела. Путь к образу и к чувству нужно начинать

по движению. Движение прекрасно тренированного актера, обладающего музыкальной ритмичностью и легкой рефлексивной возбудимостью, актера, природные данные которого развиты в различных направлениях. Первоосновой цирка является трюк, то есть физическое действие, которое эффектно демонстрирует преодоления будто непреодолимого. Художественную и социальную сущность трюки приобретают, когда они определенным образом воспроизведены, ради раскрытия определенной идеи, и эмоционально наполнены, и каждый образ раскрывается через индивидуальность артиста.

Современные цирковые программы полностью выстроены и, чаще всего подчинены единому сюжету. Дмитриев Ю.А. писал: «Как и любое другое искусство, цирк требует духовной наполненности, вдохновения, без этого нельзя создать настоящее художественное произведение на арене. От циркового артиста, кроме спортивного мастерства, требуется художественная одаренность, без которой на арене ничего нельзя добиться».

Эстрадное искусство (от франц. *estrade* – помост, возвышение) – собирательное искусство малых форм, соединяющее художественное чтение, музыку, танец, вокал, цирковые выступления, а также различные оригинальные жанры. Оно все чаще характеризуется отказом от традиционных хореографических форм, разрушением эталонов классического танца, не признанием чистых стилей и общепринятых художественных ценностей, экспериментализмом и содержанием в себе синтеза нескольких искусств. Все внимание уделяется таким формам, как народно-сценический танец, классический стилизованный танец, джаз, модерн (постмодерн) в танце, фольк-модерн, «уличные стили» танца.

Условиями появления эстрадного искусства являются:

- полноценное развитие профессионального танцевального искусства и превращение народного танца в отдельный жанр;
- влияние постмодернизма XX века приводит к развитию новых хореографических форм;

– трансформация сценического хореографического искусства происходит не только в лексике, но и в балетмейстерском и композиторском творчестве.

Современный сценично-хореографический опыт в контексте массовой культуры представлен на фестивально-конкурсном уровне и тяготеет к массовому искусству, являясь в основном эстрадным. Это есть основа для вывода о том, что современные хореографы и постановки уделяют большую часть внимания форме, а не содержанию и идейной направленности сочинений [2, с. 10].

Хореография, воспользовавшись огромными возможностями кино, способна показать танец ярче, сделать его выразительнее и динамичнее. Синтез хореографического и киноискусства – экранная хореодрама, хореодрама – преобразование хорео – и киноискусства, основанное на сочетании классически специфичного танца (но с меньшими требованиями к соблюдению неизменной формы балета, допускающая речь со сцены), пантомимы и музыки, поставленного на драматической основе – сюжет, выраженный в литературной канве фильма.

Обращаясь к танцевальному искусству, средством выразительности которого является движение и для которого значима категория телесности, мы опираемся на понимание тела как материала, а движения человеческого тела – как языка танца.

Танцевальный текст, созданный хореографом, должен быть образным и полностью раскрывать его характер, настроение, отношение к определенным жизненным ценностям, духу темы, сюжета и задачи постановки. В каждом случае нужно находить индивидуальные штрихи, свойственные определенному персонажу в конкретном действии.

На данном этапе развития форм синтетических искусств существует необходимость развивать у хореографов-исполнителей не только техническую сторону исполнительства, но и умение правильно и грамотно раскрыть сюжет заданный драматургом-постановщиком, донести его образ зрителю.

В проанализированных синтетических видах искусств выделена единая основа – игра актера, которая не возможна без литературно-исторического обоснования.

Таким образом, повышения качества профессиональной подготовки специалистов хореографического искусства, расширения их художественного кругозора и более подробного изучения актерского мастерства, является необходимым фактором данного процесса.

Список литературы

- 1. Нуртазин Е.С.** Проблемы подготовки актеров мюзикла в Казахстане / Е.С. Нуртазин // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – Алма-аты. – 2013. № 4. – С. 144. **2. Бернадська Д.П.** Культурологічна рефлексія проблеми синтезу мистецтв у хореографії/ Д.П. Бернадська // Вісник книжкової палати. – № 11. – 2004. – С. 4–13.
-
-

УДК 793.3(07)

***Кононенко Алёна Владимировна,**
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ: ИСТОЧНИКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ, ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ, ЦЕЛИ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ

Танцевально-двигательная терапия как понятие и целенаправленная форма лечения зародилась в США в 1940-х годах. В настоящее время танцевальная терапия активно

распространяется по всему миру, но основные научные её разработки по-прежнему осуществляются в США.

В 1966 г. в США была основана ADTA (American Dance Therapy Association), которая поддерживает и распространяет высокий профессиональный стандарт в танцевально-терапевтической профессии, разрабатываемый в течение многих лет. В 1979 г. Юдифь Банни (Judith Bunney), в то время являвшаяся президентом ADTA, предложила определение метода танцевальной терапии. Танцевально-двигательная терапия (ТДТ) – это психотерапевтическое использование танца и движения как процесса, способствующего интеграции эмоционального и физического состояния личности [1, с. 148].

В термине «танцевально-двигательная терапия» заключены разные направления, идеологические различия, которые находят отражение в практической работе. Методы работы могут сильно различаться.

Толчком к возникновению танцевальной терапии, явился кризис современного танца в начале XX века.

В основе возникновения и развития различных направлений танцевальной терапии лежат 5 источников:

1. Танец, его социокультурные, социально-психологические, психофизиологические функции и понимание танца как формы невербальной коммуникации и самовыражения.

2. Работы З. Фрейда, А. Адлера, К. Юнга, сформировавшие представление о бессознательном и его проявлениях. В отличие от классической психоаналитической техники, где бессознательное извлекается с помощью вербализации, акцент в танцевальной терапии ставится на извлечении бессознательных аспектов психики через экспрессию и танец.

3. Представления о соотношении личности и её телесной организации, разработанные Ф. Александером, А. Лоуэном, В. Райхом. Практически каждый танцевальный психотерапевт руководствуется несколькими основными положениями этих авторов: 1) телесные движения отражают внутренние эмоциональные

состояния, личностные особенности и историю развития человека; 2) изменения в двигательном поведении могут привести к изменениям в психике, способствуя здоровью и личностному росту.

4. Система форм усилий Р. Лабана, позволившая анализировать двигательное поведение человека с точки зрения 4-х факторов (пространства, времени, силы и течения) и на этой основе строить программу его развития. Эта система была одной из первых попыток систематизирования и формализации движений, которая оказала большое влияние на развитие телесной психотерапии, танцевальной терапии и хореографии. В настоящий момент система Р. Лабана используется также в таких сферах человеческой деятельности, для которых важным является координация усилий, целенаправленность и активность действий, принятие решений и перевод их в деятельность.

5. Исследования в области теории групп, психологии личности и невербальной коммуникации.

Танцевальная терапия возникла в конце 1940-х годов в США как психиатрическое направление. Первые танцевальные терапевты М. Чейз, Т. Шоуп, М. Уайтхаус и другие использовали танец как способ лечения психиатрических больных с так называемым «военным неврозом», сосредоточившись преимущественно на психофизиологических функциях танца. Значительно позже танцевальная терапия стала применяться при работе с нормальными и невротическими клиентами. Поскольку первыми танцевальными терапевтами были профессиональные танцоры, это явилось причиной того, что зачатки теории танцевальной терапии стали появляться только в конце 1950-х годов. Путь, по которому шёл каждый танцевальный терапевт к теоретическому обоснованию своей работы, был отличным от других, и это является причиной эклектичности в теории танцевальной терапии. Эта же причина объясняет и недостаточное развитие исследовательской практики в современной танцевальной терапии.

На сегодняшний день танцевально-двигательная терапия применима к достаточно широкому кругу клиентов, а

вышеназванные категории не являются определяющими при выборе вида терапии.

Главными элементами танцевально-двигательной терапии являются:

- 1) личность;
- 2) терапевтический процесс;
- 3) движение как форма невербальной коммуникации.

Перейдём к рассмотрению разнообразия подходов, методов и круга клиентов в танцевальной терапии. Танцетерапия объединяет в себе психодинамический, поведенческий и другие подходы. Так, основу психодинамического подхода составляют свободные ассоциации в движении, целью которых является отражение внутренних процессов. Поведенческий подход использует танцевальная терапия с целью модификации поведения клиентов по направлению культурных и социальных норм. Акцент здесь ставится на приобретение умений. Ниже приведены те экспериментальные исследования, выполненные в русле танцевальной терапии, которые иллюстрируют использование танца в контексте взаимоотношений.

Так, в исследовании Х. Пейн было показано, что при работе с детьми и подростками, основной целью терапии явилось вовлечение их в творческий опыт, влияющий на взаимоотношения. Исследователь пишет, что опыт синхронного танца с целой группой даёт чувство совместности, принадлежности. Кроме синхронного танца с группой, Х. Пейн был использован метод совместного движения с терапевтом (следование по пятам, подражание, отзеркаливание) и техника подстрочного комментария к движению, которая побуждала детей говорить о том, что они чувствуют, способствуя установлению контакта с самим собой и с другими [1, с. 245].

А. Ноак разрабатывает юнгианский подход в танцевальной терапии, делая акцент на исследовании сознательных и бессознательных аспектов отношений и взаимоотношений личности, проявляющихся в движении и танце. Особое значение она придаёт круговому танцу. А. Ноак приписывает раннему круговому танцу функции сохранения, выживания, целостности рода.

Интерпретируя круговой танец как алхимическое превращение (по К. Юнгу), она рассматривает его как священный акт, помогающий личности увеличить чувство контроля и уверенности. В греческом же танце А. Ноак видит мифологическую основу танца, делая вывод, что танец близок к божественной энергии. В греческой мифологии богиня танца Терпсихора – покровительница танца [2].

Б. Микумс в работе, посвящённой коррекции отношений в диаде «мать-ребёнок», сообщает о значительном улучшении взаимоотношений в парах после курса танцевальной терапии (возникновение чувств открытости, развитие более позитивного отношения ребёнка к матери т.д.). Теоретической основой её работы явилась «концепция диалога», а основными целями – поощрение детско-материнских интеракций, осознание межличностных образцов поведения, демонстрация позитивных отношений, обучение матери следовать за ребёнком и т.д. Для достижения этих целей Б. Микумс использует метод «интеракционной синхронизации» (диадические движения, которые начинаются точно в одно и то же время), который, по её мнению, связан с развитием позитивных взаимоотношений.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что в современной танцевальной терапии происходит перенос акцента с использования танца как средства психофизической регуляции на использование его как средства установления, поддержания и коррекции личностных и межличностных отношений. Эта перестановка акцентов привела к расширению круга целей в танце. Среди них представляют интерес те, которые касаются системы отношений личности:

1. Самовыражение и самоактуализация личности.
2. Стимуляция творческого потенциала личности.
3. Становление более индивидуализированного самовосприятия и самоотношения.
4. Катарсическое высвобождение подавляемых чувств и отношений.

5. Принятие тела и создание более положительного его образа.

6. Коррекция системы отношений личности.

7. Коррекция отношений в группе.

Отличия между различными направлениями танцевальной терапии заключаются лишь в расстановке акцентов на тех или иных целях и в использовании преимущественно того или иного методического приёма. Поскольку танцевальная терапия возникла из объединения современного танца с существующими теориями личности, группы и психотерапии, не сегодняшний день единой теории танцевальной терапии не существует. Объединяющим фактором является общее для всех танцевальных терапевтов понимание танца, названное в литературе «basic dance» (основным танцем).

Таким образом, социально-психологически ориентированную танцевальную терапию можно определить как групповую терапию танцем, в ходе которой можно использовать танец как форму самовыражения и невербального общения в группах, с целью развития личности и системы её отношений. В социально-психологически ориентированной танцевальной терапии предпочтительной является работа с группой, в которой возможно использование группового опыта согласования отношений и взаимоотношений.

Список литературы

1. Хелен Пэйн. Танцевальная двигательная терапия / Хелен Пэйн // Инновационная психотерапия/ ред. Дэвид Джоунс. – СПб : Питер. – 2001. – 384 с. **2. Амели Ноак.** Юнгианский подход к Танцевально-Двигательной Терапии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://old.girshon.ru/txt/noak.htm> – Заголовок с экрана. – Дата обращения: 27.01.2017.

УДК 1:316

Коротких Анастасия Павловна,
методист по хореографии
ГУК ЛНР «Луганский центр
народного творчества», г. Луганск

ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Танец – древнейшая форма традиционного искусства, которая обретает все большую популярность в современном мире. На заре развития человеческого общества танец был одним из важнейших способов освоения пространства человеком, включенным в природный континуум, живущим в соответствии с естественными ритмами. Он позволял устанавливать баланс между телом и сознанием, действующим в определенных природно-климатических условиях. Танец рождался как отражение в движении сильнейших переживаний, внутренних чувств. Первобытный человек передавал разнообразными жестами свои впечатления, свое видение окружающего мира, вкладывая в движение настроение, душевное состояние. Танец выполнял медиативную функцию, связывая людей в единый коллектив, давая возможность ощутить эмоциональную близость, духовное единение. Во все времена танцы были тесно связаны с жизнью и бытом людей. В национальных танцах – движениях, пластическом рисунке, их темпе и ритме, в народной музыке отразилась история, трудовая деятельность, социальные и эстетические идеалы, способы мышления. Танцы становились формой общения, зрелищем, ритуалом, удовольствием, гимнастикой. Благодаря им учились управлять телом, владеть жестами, взглядом, настроением. Танец способствовал формированию эстетического вкуса, грации, умению создавать отношения, постигать законы природы и социума. В современном мире научных технологий и компьютеризованного знания люди отключены от природных ритмов. Социальное пространство наполнено информационными потоками, которые не несут жизнотворческой силы. Ориентированный на победу в

конкурентной борьбе, выгодные материальные вложения, проекты с высокими процентами, человек постепенно утрачивает чувство реальности, не испытывает необходимости в самовыражении и, как следствие, перестает осознавать себя неповторимой и уникальной личностью. Невозможность использовать свои внутренние, заложенные природой ресурсы, приводит к эмоциональному дискомфорту, психосоматическим нарушениям, утрате физического здоровья. Не имея фиксированного положения в социальном и культурном пространстве и устойчивой направленности действий, современные люди пребывают в состоянии хаотической активности. В мире, лишенном четких жизненных ориентиров, важно уметь сохранять чувство уверенности и комфорта. Это возможно только если человек способен соотносить собственное мироощущение с развивающимися вокруг него событиями, на которые он не всегда может влиять, и корректировать свое поведение в соответствии с меняющимися обстоятельствами.

Изначальным, основополагающим знанием о нашем существовании является телесное сознание. Кинестетическое восприятие формирует существенную часть индивидуальных особенностей, возникающих в результате опыта контактов с физическим миром. Все ощущения возникают как продолжение серии взаимодействий между телом и окружающей действительностью. Восприятие немислимо без движения, ощущения, чувствования и мышления, развивающегося в определенном социокультурном контексте.

Танец способствует развитию осознанного восприятия телесности. В танце становятся пластичными мышцы и связки, улучшается подвижность суставов, работают все отделы позвоночника, укрепляются мышцы, происходит естественный массаж внутренних органов. Стимулируется работа кровеносной, пищеварительной, дыхательной систем. Овладевая искусством движений, человек становится гибким, обретает устойчивость и силу, хорошую координацию движений. Смена танцевальных ритмов (чередование напряжения и расслабления) оздоравливает нервную систему. Ощущение физического здоровья в сочетании с эстетическим

чувством рождают мощные положительные эмоции, что приводит к целительскому эффекту. Овладевая танцевальной техникой, человек начинает чувствовать свое тело как прекрасно работающий тонкий механизм, позволяющий раскрыть многие возможности. Физическая телесность, восчувствованная изнутри, становится инструментом взаимодействия человека с миром вещей, природы, людей. С улучшением сенсорного восприятия, то есть естественного информационного обмена с миром, снижается риск неадекватного взаимодействия, которое приводит к деструктивным последствиям как для среды, так и для человеческого организма. Одновременно тело воспринимается и как инструмент сознания, который совершенствуется душой и духом. Тело соединяет Я и внешний мир – оно становится местом взаимопроникновения пространств, энергий, вещей, переживаний. Восточные мудрецы считают, что для расширения сознания не существует орудия более совершенного, чем человеческое тело. Можно уменьшить пропасть между человеком и средой, созданной человеком, ощущая творческие проявления через телесный опыт – это ведет к эмпатии (сочувствию), непосредственно относящейся к творческому, надличностному измерению. Все, что способствует росту и полноте восприятия и самореализации, несет и терапевтический эффект, расширяя и раскрепощая сознание.

Сущность танца связана с процессуальной природой, движением. Движение – многогранный меняющийся процесс. Танец – это рисунок движений, их композиция. Музыка сопровождает движения звуками, задает их темп. Костюмы расцвечивают танец. Все элементы танцевальной практики нацелены на передачу определенного сюжета, замысла, направлены на создание коммуникативной ситуации и формирование эмоционального состояния.

УДК 373.2.03:793.4

Костылева Виктория Витальевна,
*студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСАНКИ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Общеизвестно, что правильная осанка имеет огромное значение в жизнедеятельности человека, способствуя рациональному использованию биомеханических свойств опорно-двигательного аппарата и нормальному функционированию жизнеобеспечивающих систем организма. В связи с этим формирование правильной осанки относится к числу основных задач, решаемых в физическом воспитании детей, особенно в начальные периоды возрастного развития, когда наиболее интенсивно идет морфофункциональное становление организма, в том числе формирование изгибов позвоночного столба и других структурных основ осанки. Однако результаты многочисленных исследований свидетельствуют о широком распространении функциональных отклонений со стороны опорно-двигательного аппарата среди детей младшего школьного возраста: от 60 до 80% из них, по данным разных авторов, имеют различные нарушения осанки [1, с. 4–6].

Осанка – это привычная поза (вертикальная поза, вертикальное положение тела человека) в покое и при движении. «Привычное положение тела» – это положение тела, которое регулируется бессознательно, на уровне безусловных рефлексов, так называемым двигательным стереотипом. Человек имеет только одну, присущую только ему привычную осанку. Осанка обычно ассоциируется с выправкой, привычной позой, манерой держать себя.

Осанку рассматривают в самых разных аспектах (осанка и психическое здоровье, осанка и профессиональная карьера), осанка является предметом изучения таких наук, как медицина, физическая культура, военное дело, театральное искусство, эстетика, эргономика, которые дают следующие определения осанки:

– осанка – это ориентация в пространстве вертикально расположенного тела человека для выполнения простых и сложных движений, определяемая состоянием мышечного и скелетного равновесия, которое предохраняет опорные конструкции тела от травмы или прогрессирующей деформации, как в покое, так и во время движения;

– осанка – это показатель здоровья и физической культуры человека. Хорошая осанка – эффективный и надежный путь профилактики и лечения таких болезней цивилизации как боль в спине и остеохондроз позвоночника, а также важный фактор профессиональной карьеры и личной жизни;

– осанка – это язык тела, поза, которая говорит о том, как человек ощущает себя по отношению к другим, к своей жизни, к самому себе, индивидуальность, внутренняя позиция, признак профессии, социального происхождения. Это его визитная карточка, позволяющая безошибочно узнать знакомого человека, не видя его лица.

Функциональное назначение осанки заключается прежде всего в рессорной функции позвоночного столба, благодаря которой головной мозг, в процессе движения не испытывает значительных сотрясений. Помимо рессорной, осанка исполняет и ряд других положительных функций: нормализует дыхательные процессы, предупреждает появление близорукости, остеохондроза позвоночника, других заболеваний. Осанка, кроме биологического, имеет ярко выраженное эстетическое назначение. Н.Б. Коростылев считает, что правильная осанка делает фигуру человека красивой и способствует нормальному функционированию двигательного аппарата и всего организма человека.

К основным разновидностям осанки относятся правильная и неправильная (изменения в сагиттальной и фронтальной плоскостях). Осанка считается правильной, если голова слегка приподнята, плечевой пояс параллелен поверхности, на которой стоит человек, голова и позвоночник составляют прямую вертикальную линию, позвоночник имеет естественные небольшие изгибы в шейном, поясничном и грудном отделах.

Морфологически нормальная осанка характеризуется:

- прямым расположением головы;
- симметричностью надплечий;
- одинаковой длиной рук;
- симметричным расположением гребней подвздошных костей;
- правильным развитием свода стоп;
- равномерной волнообразностью позвоночного столба;
- симметричностью обеих лопаток.

По мнению И.И. Сулейманова – осанка, это не только положение тела, это и пластичность движений, и умение сохранять гибкость и выразительность этих движений. Осанка должна отвечать гигиеническим и эстетическим требованиям. Но она не появляется сама по себе, а создается повседневным, упорным, настойчивым трудом. Воспитание правильной осанки базируется на анатомии – науке о строении человека. Основой осанки является позвоночник, который одновременно служит и органом движения. Прежде, чем позвоночник станет основой осанки, он пройдет две стадии развития: хрящевую и костную. Переход хрящевой стадии в костную идет сверху вниз от шейного отдела позвоночника к копчику. Рост позвоночника у детей в первые годы жизни идет бурно, затем замедляется, а после семи лет опять начинается его бурный рост. Позвоночник является самым могучим костным аппаратом нашего тела. Самым подвижным отделом позвоночника является переходный от шейного к грудному, от грудного к поясничному отделу. Эти отделы чаще других подвергаются деформационному изменению, т.к. они не только наиболее

подвижные, но и несут статическую нагрузку. Поэтому на их развитие и укрепление должно быть обращено особое внимание.

Х. Хамзин различает следующие виды осанки:

1. Отличная осанка – передняя поверхность грудной клетки выступает над поверхностью живота, спина равномерно волнообразна, что зависит от позвоночных изгибов.

2. Хорошая осанка – голова чуть наклонена вперед, передняя поверхность живота выступает над поверхностью грудной клетки, равномерная волнообразность изгибов спины несколько нарушена.

3. Удовлетворительная осанка – грудная клетка плосковатая, передняя поверхность живота значительно выступает над грудной клеткой. Волнообразность спины нарушена, особенно в поясничном отделе позвоночника.

4. Плохая осанка – голова выдвинута вперед, грудь впалая, спина сутулая [1, с. 45]

Помимо нарушений осанки в переднезаднем направлении существуют также нарушения и в виде боковых искривлений позвоночника или сколиоза: правосторонний, при котором линия остистых отростков смещена вправо, левое надплечье – ниже правого и угол левой лопатки расположен ниже угла правой лопатки; левосторонний, для которого характерно по сравнению с правосторонним сколиозом – обратное соотношение линии позвоночника, надплечий и углов лопаток; S-образный, который отличается от правостороннего и левостороннего сколиозов наличием – двух дуг искривления позвоночника. Все указанные дефекты в осанке обычно возникают у физически слабых детей, не занимающихся физическими упражнениями

Причины отклонений в системе опорно-двигательного аппарата у учащихся младшего школьного возраста самые разнообразные. Исследователи объясняют этот феномен многими факторами: от неправильной позы при стоянии до генетических факторов.

Список литературы

- 1. Судакова С.Г.** Методика профилактики и коррекции нарушений осанки и плоскостопия у детей младшего школьного возраста в условиях Крайнего Севера. / С.Г. Судакова – Надым: МОУ ДОД ЦДТ, 2010. – 66 с. **2. Гришин Т.В.** Методы профилактики нарушений осанки у детей в общеобразовательных школах / Т.В. Гришин, С.В. Никитин // Вестник гильдии протезистов-ортопедов. – 2000. – №3. – С. 38–42.
-
-

УДК [793.3:792.7] – 048.42

***Крук Татьяна Владимировна,**
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

На новом современном этапе развития социально-экономической сферы, культуры и образования особую значимость приобретают вопросы художественно-творческого развития подрастающего поколения. В обществе возрастает потребность в высокоинтеллектуальных творческих личностях, способных самостоятельно решать возникающие трудности, принимать нестандартные решения и воплощать их в жизнь. Всё это требует разработки новых методов воспитания подрастающего поколения и влечёт за собой нетрадиционность подходов к художественному воспитанию – как основе дальнейшего совершенствования личности. Одной из актуальнейших проблем современного общества является

формирование и развитие личности, интегрированной в современное общество и способной преобразовать и совершенствовать окружающую действительность. Оптимальным вариантом реализации нравственного-эстетического воспитания является художественно-творческая, в том числе и хореографическая деятельность. Хореография, веками испытанное средство воспитания и формирования нравственно-эстетической позиции детей, имеет для этого всё необходимое: силу эмоционального воздействия и соответственно, внушения и убеждения; а также обладает уникальной возможностью корректировать личность. Успешное развитие общества подразумевает аспект формирования чувства высокой гражданской позиции личности, совершенствования уровня культуры производства и управления им и также зависит от творческой активности людей. Одним из эффективных средств формирования творческой личности является вовлечение ребёнка в творческую хореографическую деятельность.

Детское творчество – одна из актуальных проблем педагогики и детской психологии. Ее исследовали Л.И. Венгер, Н.А. Ветлугина, Л.С. Выготский, А.И. Волков, О.М. Дьяченко, Б.М. Теплов, А.Н. Леонтьев и многие др.

Хореографический коллектив – это объединение, основанное на идейной, этической и художественно-творческой общности, отношениях товарищества, сотрудничества, взаимопомощи и взаимовыручки. Владение навыками творческой деятельности – это не только эффективный путь развития способностей участников, но и один из важнейших факторов воспитания трудолюбия, воли, внимания, настойчивости, целеустремленности. От того, как организована деятельность коллектива и в какой форме, зависит успех не только в достижении творческих результатов, но и воспитании участников, в формировании гармонически развитой личности. Цель хореографического коллектива – сформировать гармонично развитую личность. Первый этап формирования коллектива. На этом этапе в качестве средства сплачивающего детей в коллектив, должно выступать единоличное требование руководителя к

участникам кружка. Он характеризуется стремлением создать атмосферу взаимопонимания, дружбы, желания общаться с товарищами по объединению. В репетиционных занятиях особое внимание уделяется эмоциональным или занимательным элементам методике, которые смогут увлечь большинство. Каждому участнику дают при этом как можно чаще небольшие поручения, важные для коллектива в целом. В результате выявляются наиболее активные участники, из которых создается ядро коллектива – орган его самоуправления.

Второй этап формирования коллектива. Здесь основным требованием к личности должен быть актив. Руководителю в связи с этим следует отказаться от злоупотребления прямыми требованиями. Тут вступает в силу метод параллельного действия, поскольку руководитель имеет возможность опереться на группу ребят, которые его поддерживают. В репетиционной работе углубляется содержание. Основной упор делается на групповые и индивидуальные занятия. Приобретает особое значение проблема создания общественного мнения в объединении, без чего не мыслим коллектив. В его создании огромную роль может сыграть правильное развитие творческой самостоятельности участников. На этом же этапе деятельности коллектива очень важно выработать традиции, способствующие воспитанию чувства гордости за свой коллектив и продумать систему перспектив, которые помогают сохранить чувство удовлетворённости участников своей деятельностью в объединении. В этот же период определяются меры поощрения и наказания участников, что является основой чёткой дисциплины.

Третий этап формирования коллектива органично вытекает из второго, сливаясь с ним. В этот период происходит проверка сформированных нравственных черт характера личности в отношении к коллективу и его нуждам. Параллельно идет процесс углубления коллективистских качеств и свойств личности. Все члены коллектива поддерживают творческие проявления каждого в отдельности и всех в целом. Формирование личности ребенка осуществляется в условиях педагогического процесса. Для того чтобы правильно организовать педагогический процесс, педагогу

необходимо понимание его теоретических основ, видение компонентов этого процесса: целей, задач, содержания, средств, форм, методов. Средства, формы, методы составляют движущий механизм реализации творческой деятельности коллектива, за счет чего и происходит формирование личности.

В качестве методов, для эффективности занятий хореографией ориентируюсь на основные принципы дидактики (сочетание сознательного и эмоционального, теоретического и практического, последовательности, наглядности, творческого подхода к изучаемому материалу).

Художественный руководитель – это передовой человек своего времени, человек высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направления творчества и гражданско-идейные устремления всего творческого коллектива. Он должен разбираться в сложных явлениях современного искусства, отличать прогрессивные тенденции от ошибочных, вредных. Должен уметь мыслить хореографическими образами, быть мыслителем, психологом и педагогом.

Большинство художественных руководителей сами являются постановщиками номеров в своих коллективах, но есть и такие, кто приглашает постановщиков и использует работы других хореографов, но и те и другие должны обладать знаниями и навыками балетмейстера.

Художественный руководитель должен обладать знаниями и способностями режиссёра-постановщика, чтобы правильно выстроить номер или программу концертного выступления коллектива. Ему необходимо обладать пытливым умом и жадной жаждой знаний, заниматься самообразованием: много читать (специальной и художественной литературы), посещать музеи и выставки, концерты и театральные премьеры, то есть знакомиться с выдающимися достижениями других искусств, что расширяет кругозор, развивает ум и художественный вкус. «Продолжалось и моё эстетическое самовоспитание. Для меня было вполне естественной потребностью

посещение музеев, выставок, вернисажей, я стал серьезнее интересоваться живописью, античностью, русским и европейским средневековьем. Это не было просто хобби, эти знания были мне необходимы в работе. Только профессиональных знаний не достаточно, наша работа требует всестороннего развития. В познании человеческой культуры не существует пределов...» [2, с. 81] Высокое профессиональное и общекультурное (общехудожественное) образование необходимо художественному руководителю нашего времени.

Художественный руководитель не только балетмейстер, но и воспитатель. Он обязан сам быть воспитанным человеком, обладать выдержкой, уметь ладить с людьми, а так же быть в какой-то степени и дипломатом – уметь владеть искусством «стратегии» и «тактики». Ведь большой творческий коллектив – это множество живых людей, с разными характерами, привычками и представлениями о нравах и способах, какими можно скорее и эффективнее достичь успехов в жизни и на сцене.

Подводя итог, отметим, что художественный руководитель – это передовой человек своего времени, обладающий выдержкой и умением ладить с людьми. Человек высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. В небольших хореографических коллективах художественный руководитель сочетает в себе свойства и балетмейстера, и постановщика, и репетитора.

Список литературы

- 1. Захаров Р.В.** Сочинение танца : страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – М. : 1983. – 244 с.
 - 2. Константиновский В.С.** Учить прекрасному / В.С. Константиновский – М. : Молодая гвардия, – 1973. – 176 с.
-
-

УДК 793.3

Мазур Наталья Викторовна,
преподаватель хореографических дисциплин
ГУ ЛНР «Червонопартизанская детская школа искусств»,
г. Червонопартизанск

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Современная хореография довольно разнообразна своей системой преподавания, но в ее основе лежит классический танец [1, с. 14]. Реформирование и совершенствование преподавания классического танца основывается на новых идеях и технологиях, формах и методах его преподавания, с целью не только творческого и профессионального развития личности, но и передачи через танец достояний новой эпохи, новых, присущих ей внутренних мотивов и ценностей [5, с. 104].

Законы хореографического искусства, заложенные в классическом танце, представляют собой универсальную основу для других танцевальных направлений, несут в себе отпечаток разных эпох, от средневековой философии и элегии до современности, поэтому классический танец, и сегодня и в прошлом, остается одновременно одним из самых спорных и самых востребованных явлений в искусстве.

По мнению Антонио Арена, танец есть утеха превеликая. В хореографии под методом понимается совокупность способов привития умения выражать чувства инструментом танца и приемов познавательной деятельности. Относительно классического танца – это методика достижения точности исполнения движений. Школа классического танца является системой воспитания человеческого тела на профессиональном уровне. Современные методики классического танца базируются на опыте предыдущих поколений, на той теоретической и практической базе, которая досталась из прошлого

опыта. Однако, наряду с этим, в процессе эволюции и смены поколений классический танец обогащался новыми приемами его преподавания, разнообразием теоретических знаний и практического опыта известных педагогов-балетмейстеров [2, с. 96].

Исторически известными методиками преподавания классического танца являются методы К. Блазиса, Ф. Тальони, А.Я. Вагановой, В.С. Костровицкой, А.М. Мессерера и других известных педагогов-хореографов.

В методике К. Блазиса основное внимание уделяется преподаванию театрального танца и классификации движений и «па» на жесты естественные (психологические) и искусственные (описательные, условные). К. Блазис сопровождает методический материал объясняющей иллюстрацией в виде рисунков и схем, и далее в своих постановках-пантомимах применяет те или иные жесты для реализации своего замысла и вызова у зрителя произвольных ассоциаций с известными спектаклями и представлениями [3, с. 34].

Вся методика преподавания Филиппо Тальони, итальянского танцовщика, выдающегося хореографа, балетмейстера и педагога эпохи романтизма, ориентирована на создание воздушного танца, танца-полета. Балерина должна порхать по паркету, а не ходить по нему. Будучи ярким представителем знаменитой балетной династии, который в 1794 году начал собственную артистическую деятельность, Ф. Тальони полностью посвятил свою творческую жизнь хореографической деятельности. Он один из немногих балетмейстеров-новаторов, создавших новый воздушный стиль танца, который воплотила в жизнь его дочь, знаменитая балерина Мария Тальони в своем бестелесном танце. Методика Ф. Тальони раздвинула границы жанра хореографии, тематическое содержание балетных спектаклей, в которые были включены стилизованные народные танцы, пантомимы, жанровые и бытовые эпизоды.

Известны также работы профессора хореографии В.С. Костровицкой, ученицы А.Я. Вагановой, которая доподлинно изучив методику, сохранила все ценное, что в ней заложено, и смогла передать последующим поколениям педагогов основы

методики в их правильном исполнении [6, с. 267]. Общеизвестными и основополагающими методиками преподавания классического танца в русской хореографической школе являются педагогические приемы профессора-хореографа А.Я. Вагановой и выдающегося балетмейстера А.М. Мессерера.

В заключение выделим элементы универсальности системы преподавания классического танца, к числу которых можно отнести:

- постановка урока, ориентированного на развитие интереса к классическому танцу;
- иллюстрация и адекватное объяснение движений, «па» и комбинаций классического танца;
- обучение овладению собственным телом и мышцами;
- воспитание самоконтроля и самообучения.

Чем богаче арсенал методов и приемов, которыми владеет современный педагог, тем ярче и многограннее его мастерство, которое способствует обогащению исполнителя в том числе, поскольку в этой цепочке происходит не только обобщение, сохранение опыта лучших педагогов многих поколений, но и передача этого опыта другим поколениям, стратегическое развитие хореографического искусства. Прогресс хореографического искусства начинается с творчества, открытия новых методов, форм организации обучения классическому танцу на основе синтеза традиционных подходов с элементами современности.

Список литературы

- 1. Ваганова А.Я.** Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – СПб. : Лань, 2001. – 158 с.
- 2. Иванова С.А.** Творческие контакты с педагогами и учащимися балетных школ Италии / С.А. Иванова, Л.А. Коленченко // АСАДЕМІА. – 2012. – № 2. – С. 95 – 99.
- 3. Костровицкая В.С.** Классический танец / В.С. Костровицкая. – СПб. : Лань, 2009. – 116 с.
- 4. Мессерер А.М.** Уроки классического танца / А.М. Мессерер. – СПб. : Лань,

2004 – 376 с. **5. Мочалов Д.В.** Развитие творческой направленности личности в современных условиях / Д.В. Мочалов // Вестник Каз. гос. унив-та культуры и искусств. – 2012. – № 2. – С. 104–108.
6. Чеккетти Грациозо Manuale completo Di Danza classica: пер. с итал. Е. Лысовой / Грациозо Чеккетти. – М.: АСТ, Астрель, 2010. – 504 с.

УДК 687.1:792.8:391

*Михайлова Ольга Николаевна,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

СВЯЗЬ ИСКУССТВА ТАНЦА И МИРА МОДЫ

С начала двадцатого века балет и мода переплетены настолько тесно, что зачастую грани между двумя разными мирами становятся размытыми. Этот симбиоз – один из самых значимых примеров взаимодействия двух видов искусства.

Балет и мода делят между собой две страсти – стремление к визуальной эстетике и восхищение человеческим телом. Волшебство балета никогда не оставляло равнодушным великих дизайнеров.

К примеру, Кристиан Диор вносит последние изменения в костюмы балерин перед постановкой балета Ролана Пети «13 танцев». Например, настоящий сценический роман балетмейстера Ролана Пети с модельером Ивом Сен-Лораном, который состоялся в 1952 году, создав костюмы к его балету «Сирано де Бержерак». Из модельеров XX века Сен-Лоран – самый театральный. О театре он мечтал с детства, и для театра он создал бесчисленное множество костюмов в самых разных жанрах – от балета до кабаре. Он был

одним из немногих кутюрье, который прекрасно понимал различия масштабов сцены и подиума. В костюмах Сен-Лоран не просто вспоминает прошлое, а идет в авангарде современной моды. Из них самые знаменитые – в балете «Собору Парижской Богоматери» Ролана Пети (1965), где Сен-Лоран виртуозно соединяет тип средневекового костюма с колористическим и силуэтным лаконизмом актуальной мини-эстетики.

Наиболее последовательно Сен-Лоран отдал дань дягилевской эстетике в своем главном ремесле. Его знаменитая коллекция 1976 года так и называется – «Русские сезоны». Вдохновляли его «неправильные» цветовые сочетания (Сен-Лоран всю жизнь был секундантом дуэли красного и зеленого), но также пряность этнографических деталей и, конечно, общая «русская» энергетика, то самое варварство, взорвавшее Париж сто лет назад.

Майя Плисецкая в своих мемуарах рассказывала, каких стоило мучений хорошо одеваться в советские времена. Будучи невыездной, она покупала вещи у знаменитой на всю Москву фарцовщицы Клары. Не меньше проблем было и со сценическими костюмами. Именно такие задачи ставила «Анна Каренина», где бытовая историчность платья не должна была противоречить танцевальной технологии.

В 1972 году Майя Плисецкая познакомилась с Пьером Карденом, когда модельер был на пике славы и карьеры. Она репетировала «Анну Каренину» и за завтраком рассказала Пьеру о мучениях с костюмами. Задача была сложной – сделать костюм эпохи корсетов и тяжелых турнюров, в котором легко было бы танцевать. Карден немедленно загорелся идеей и совершенно бесплатно сделал для «Анны Карениной» десять костюмов. Боковые складки юбок Карден приподнял к талии, открыв ноги, а турнюры заменил широкими легкими бантами. Таким образом, сохранив исторический силуэт, он сделал костюмы абсолютно танцевальными. Карден создал для Плисецкой костюмы не только к «Карениной», но и к «Чайке» и «Даме с собачкой». Очень любопытный факт, вспоминала балерина, это то, что каждый раз

она видела костюмы непосредственно перед самой премьерой (их присылали в Москву в огромных роскошных коробках) – ее доверие Кардену было безграничным. В мемуарах Плисецкая призналась, что успехом всех трех балетов обязана именно ему.

В 1922 году французский писатель, драматург Жан Кокто попросил французского модельера Габриэль Бонёр или как мы все знаем Кокб Шанель, сделать костюмы к своей версии софокловской «Антигоны». Критики не заметили ни режиссуру Кокто, ни декораций Пикассо, зато восхищались тем, как Коко ловко интерпретировала греческую тему.

Но настоящий театральный успех Шанель получила два года спустя, когда создала костюмы для нового балета дягилевской антрепризы – «Голубой экспресс». Ничего принципиально нового для себя Шанель в «Голубом экспрессе» не сделала: костюмы стали просто сценической версией ее последней коллекции – вариацией спортивного стиля, который она разрабатывала уже несколько лет. Полосатые свитеры и гольфы, теннисные туники, джерси и плотная шерсть. Аксессуары были не менее важны, чем костюмы – искусственный жемчуг, купальные шапочки и тапочки, наручные часы, очки и даже кодаковские фотокамеры. Танцовщики на сцене щеголяли несценическим загаром – загар был в моде – и во многом благодаря усилиям самой Шанель. Если для Шанель в этих костюмах не было открытий, то для балетного театра использование бытовых костюмов стало прорывом. Впервые светский костюм почти в неизменном виде переключался на сцену.

В последнее время все чаще можно проследить и другую интересную тенденцию: балетная философия не просто продолжает вдохновлять индустрию моды, но и постепенно становится ее частью. Примы-балерины сегодня приобретают статус топ-моделей от искусства: они принимают участие в fashion-съемках, дают интервью ведущим журналам и становятся лицами ведущих модных домов. Оксана Скорик появляется на страницах Harper's, а знаменитая съемка Патрика Демаршелье для Vogue с Дианой Вишневой вновь и вновь обретает жизнь на страницах

Facebook и стенах галерей современного искусства. Вишнева – не единственная балерина, с которой работал Демаршелье: еще одной музой одного из самых влиятельных фотографов современности уже несколько лет является первая солистка Большого Театра Мария Семяненченко. В нашей повседневной жизни балет тоже играет значительную роль – и речь идет не только о традиционном предновогоднем просмотре «Щелкунчика» в Большом театре. Образы со сцены влияют и на наш гардероб: юбки-пачки, без балеток не обходится ни одно лето, а аккуратные туфли на высокой шнуровке – настоящий хит последних нескольких сезонов.

В сфере фитнеса и здорового образа жизни влияние балета заметно не меньше: студии и школы классического танца сегодня популярны как никогда. Даже аэро-йога сдала позиции и сильно уступает по популярности балетным классам, которые помогают поддерживать хорошую физическую форму, улучшить осанку и повысить выносливость.

Так, у спортивных брендов Nike и Adidas есть линии, которым зачастую отдают предпочтения профессионалы. Nike даже создали специальные спортивные пуанты, – люди, которые с детства мечтали заниматься балетом, вряд ли смогут пройти мимо этого новаторского изобретения. Впрочем, марки, которые работают над дизайном именно балетной одежды, тоже существуют и пользуются успехом как у профессиональных танцоров, так и любителей. Среди моделей, представленных брендом, можно выделить практичные футболки, свитшоты с принтами, аккуратные юбки в темно-синем, молочно-белом и нежном розовом цвете. Ценители театральной эстетики вряд ли устоят перед сатиновыми балетками или пышной тюлевой юбкой.

Исходя из выше сказанного, XX–XXI века можно назвать периодом возрождения балета, как одного из самых значимых пластов культурной жизни, и вряд ли наше очарование балетом вскоре утратит свою силу.

Список литературы

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1973. – 277 с.
 2. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов / Н.П. Вашкевич. – СПб : Лань. Планета Музыки, 2009. – 85 с.
-
-

УДК 792.8:793.3

*Муковнина Яна Валерьевна,
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Одной из актуальных проблем высшего образования является проблема становления личности и проявление ее творческой индивидуальности. Перед представителями научных школ в области хореографического искусства, педагогами-практиками стоит задача найти такие формы и методы работы с молодежью, чтобы с помощью пластического самовыражения, в доступной, увлекательной форме знакомить обучающихся с лучшими образцами танцевальной традиции.

Формирование творческой индивидуальности руководителя любительского хореографического коллектива – сложный и многосторонний процесс, в основе которого заложены гуманистические, духовно-нравственные ценности мировой художественной культуры, своеобразие и неповторимость разнообразных культурных традиций хореографического искусства. «Современная культурная ситуация, – справедливо утверждает Е. Ануфриев, – диктует

нам гуманитаризацию и гуманизацию образования (а тем самым и его культуризацию) как самую насущную проблему. Современный специалист, лишенный полноценного гуманитарного образования, будет односторонней, личностью, не соответствующей той новой культурной ситуации, которая отказалась от технологической линии развития индивида» [1, с. 167].

В свою очередь, А. Аронов обращает внимание на то, что «реализуя призвание личности, творчество при всем том, что оно много требует от человека творящего, порождает положительные эмоции, доставляет величайшую радость, приносит удовлетворение» [2, с. 29.].

Поскольку танец – это отражение внутреннего представления мира хореографа, которое выражается определенным эмоционально-чувственным отношением к миру, то творческое индивидуальное видение руководителем-хореографом художественного образа может воплощаться в специфическом, неповторимом переживании созданного им содержания танца.

Творческая индивидуальность, как важнейшая сущностная характеристика личности руководителя любительского хореографического коллектива, является составным компонентом его профессиональной компетентности, сформированной системой обобщенных компетенций и регулятивными принципами в различных видах практической деятельности (художественно-творческой, педагогической, методической, организационно-управленческой, культурно-просветительной и др.)

Как считает Е. Калинина, «творческая индивидуальность руководителя любительского хореографического коллектива, сформированная в образовательной среде вуза культуры и искусства, представляет собой результат целостной совокупности действий научного и педагогического сообщества, основанных на наличии целей и логики определения этапов и их содержания; системы познавательных и практико-ориентированных задач; дифференциацию учебной деятельности студентов, а также ее соответствия направлениям и профилям подготовки,

определенных ФГОС ВПО в сфере культуры и искусства, обеспечивающих его эффективность и результативность» [3, с. 6].

Различные аспекты творческой индивидуальности личности представлены в работах В. Асеева, А. Асмолова, Д. Богоявленской, Л. Божович, П. Вайнцвайга, А. Гройсмана, Е. Климова Э. Торренса, С. Рубинштейна, М. Хайдеггера и др.

Специфика профессионального обучения исполнителя, руководителя, педагога в области хореографического искусства раскрыта в исследованиях Г. Алексеевой, Н. Базарова, М. Боголюбской, Н. Выготской, В. Геращенко, В. Годовского, О. Добжанской, В. Королева, И. Мордовиной, В. Нилова, Б. Санкина, А. Фомина, А. Шилина, М. Юрьевой и др.

К сожалению, направления научных исследований проблемы формирования творческой индивидуальности руководителя любительского хореографического коллектива на сегодняшний день представлены недостаточно. Актуальность исследования обозначенной проблемы обусловлена противоречием между необходимостью исследования педагогического потенциала танцевального искусства для организации процесса формирования творческой индивидуальности личности руководителя, активного включения его в процесс создания новых, высокохудожественных пластических образов и их успешной реализации в практике руководства любительским хореографическим коллективом и наличием дефицита теоретических и методических разработок.

Профессиональная компетентность руководителя любительского хореографического коллектива, его творческая индивидуальность развиваются на основе активного взаимодействия с социокультурной средой и ориентации на профессию, в основе которого должно быть заложено, в первую очередь, позитивного отношения к себе как личности руководителя.

Известно, что экспрессивные способы самовыражения и художественного общения, свойственные пластическим формам хореографического искусства, выполняют информационные, коммуникативные и регулятивные функции и стимулируют

развитие способности руководителя танцевального коллектива к эмпатии.

Музыкальный художественный образ, выраженный в танцевальных движениях, несет в себе различные аспекты эстетического начала, способствующие, в свою очередь, развитию информативной, коммуникативной, нравственно-эстетической и психологической сфер развития участников хореографического коллектива. Это направление имеет развитую традицию и восходит к глубокой древности. У древних греков муза танца и хорового пения Терпсихора была включена в божественный пантеон, а ритуальный танец всегда был синтезом духа и движения.

Е. Маркевич подчеркивает: «Всякий танец у древних знаменовал соединение человека с могущественными космическими энергиями, необходимыми для переживания важных, этапных событий в его жизни: рождение – вступление во взрослую жизнь – вступление в брак – рождение потомства – охота – война смерть... То есть танцевали не от избытка сил, а для их приобретения» [4].

Мы считаем, что главной функцией творческой индивидуальности руководителя заключается в гармонизации его индивидуально-психологических характеристик в объективных условиях профессиональной деятельности. Хореограф, обладающий не только педагогическими и балетмейстерскими, но и сольными исполнительскими компетенциями, не испытывает эмоционального дискомфорта в процессе репетиционно-постановочной работы.

Таким образом, творческая индивидуальность руководителя любительского хореографического коллектива развивается на основе активного взаимодействия с социокультурной средой и позитивного отношения к себе как к личности руководителя. Современный любительский хореографический коллектив представляет собой собрание индивидуальностей с учетом их хореографических способностей и возрастных особенностей, объединенных общей художественно-творческой задачей, в решении которой значительную роль играют педагогические условия, создаваемые руководителем хореографического коллектива.

Список литературы

- 1. Ануфриев Е.А.** Развитие творческо-познавательной деятельности студентов в классе основного музыкального инструмента / Е.А. Ануфриев // Казанская наука. – 2010. – № 5. – С. 167 – 171.
 - 2. Аронов А.А.** Загадки творчества: учебн. пособие для вузов / А.А. Аронов. – М. : Междунар. пед. академия, 2004. – 170 с.
 - 3. Калинина Е.А.** Формирование творческой индивидуальности руководителя любительского хореографического коллектива в системе высшего профессионального образования / Е.А. Калинина : дисс. канд. пед. наук. : спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – М., 2014. – 278 с.
 - 4. Маркевич Е.** История танцев (Танец как выражение национального духа художественной культуры во все времена) [Электронный ресурс] / Е. Маркевич. – Режим доступа: <http://www.ashtray.ru>, свободный.
-
-

УДК [37.015.31:7]:792.8.1)-053.2

*Передера Дарья Андреевна,
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

РОЛЬ ХОРЕОГРАФИИ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ РЕБЕНКА

Для успешной работы педагог-руководитель должен разбираться в особенностях каждого возраста. Умело, согласно возрастным особенностям распределять физическую нагрузку. А при формировании репертуара и составлении плана воспитательной работы

просто невозможно обойтись без учета психологических особенностей каждого возрастного периода.

Творческая личность – важнейшая цель, как всего процесса обучения, так и эстетического воспитания. Без него, без формирования способности к эстетическому творчеству, невозможно решить важнейшую задачу всестороннего и гармоничного развития личности. Совершенно очевидно, что каждый педагог посредством эстетического воспитания готовит детей к преобразовательной деятельности. Педагог-хореограф должен сформировать, развить и укрепить у детей потребность в общении с искусством, понимание его языка, любовь и хороший вкус к нему.

Воспитательная работа в художественном коллективе – процесс сложный, многогранный. Он связан с реализацией обширной программы организационно-педагогических и художественно-исполнительских мер. Каждое направление в практике педагога-руководителя имеет свою внутреннюю логику, свои закономерности и принципы реализации. Без их познания, критического анализа невозможна достаточно эффективная организация не только художественно-творческой, учебной, образовательно-репетиционной деятельности, но и обеспечение педагогического процесса в целом.

Хореографический коллектив в определенном смысле и в определенных условиях способствует разрешению возникающих проблем у детей: снимает отрицательные факторы (закомплексованность в движении, в походке, поведении на дискотеках и т.д.); воспитывает ответственность (необходимая черта в характере маленького человека, так как безответственное отношение одних порой раздражает и расслабляет других); убирает тенденцию «исключительности» некоторых детей (это отрицательно влияет на весь коллектив); бережет ребенка от нездорового соперничества, злорады, «звездной болезни», что является важной задачей в воспитании детей. Преподаватель должен научить детей способности сопереживать чужой беде, умению защищать, возможно, вопреки всему коллективу. Выразить свою точку зрения, отстоять ее ребенок учится в коллективе. Педагог активно воспитывает в них

порядочность, долг и честь в человеческих отношениях, независимо от изменений их суждений и позиций.

В творческой деятельности заложены огромные возможности воспитательного характера. Воспитывает все, что связано с участием детей в коллективе: художественный педагогический уровень репертуара, планомерные и систематические учебные занятия, взаимоотношения с педагогом, окружающим миром. Посещения спектаклей, концертов, художественных выставок, специальные беседы, лекции на этические темы формируют маленького человека, развивают в нем чувство прекрасного. Проводится эта работа постоянно и опирается на систему различных форм, методов и средств. Преподаватель использует для этого либо специально организованное внеурочное время, либо непосредственно учебные занятия.

Основными задачами в воспитании детей искусством хореографии является:

- определение роли хореографического искусства в воспитании культуры детей;
- изучение возрастных и индивидуальных особенностей обучения детей искусству хореографии;
- анализ методов воспитательной работы в хореографическом коллективе и их воздействие на повышение активности детей.

Учет возрастных и индивидуальных особенностей детей в процессе обучения хореографии.

Все эти задачи воспитания неотделимы от возрастных и индивидуальных особенностей детей. Возрастными особенностями принято называть анатомо-физиологические и психологические особенности характера того или иного возрастного периода.

В тесной связи с возрастными особенностями находятся индивидуальные – устойчивые свойства личности, характера, интересов, умственной деятельности, присущие тому или иному ребенку и отличающие его от других [7, с. 37].

Принято считать:

- от рождения до года – младенческий возраст;
- от года до 3-х лет – пред дошкольный возраст;

- от 3-х до 6-ти лет – дошкольный возраст;
- от 6-ти до 12-ти лет – младший школьный возраст;
- от 12-ти до 15-ти лет – средний школьный возраст (подростковый);
- от 15-ти до 17-ти лет – старший школьный возраст (юношеский).

Формирование маленького человека, развитие в нем чувства прекрасного осуществляется благодаря системе различных форм, методов и средств.

Формы можно разделить на основные, дополнительные и формы художественно-эстетического самообразования. К основным формам относятся: просмотр балетных спектаклей, прослушивание музыки, знакомство с творчеством мастеров хореографии. Такой работой можно охватить весь коллектив во время занятий, репетиций. Дополнительные формы включают: коллективные или индивидуальные посещения спектаклей, фильмов, дискотек, но их проведение организуется в свободное и удобное для детей время. К формам художественно-эстетического самообразования относятся: самостоятельное изучение вопросов теории музыки, балета, чтение книг по хореографии и другим видам искусства с определенной целевой установкой на расширение своих знаний в области хореографии.

Важно помнить – успех детей в хореографическом коллективе зависит от преподавателя, который либо обладает профессиональными знаниями и умело применяет их в учебно-тренировочной работе, либо допускает ошибки, которые отрицательно влияют на детей. Преподавателям хореографии важно знать особенности методики работы с детьми разных возрастов, разбираться в причинах наиболее распространенных ошибок, встречающихся в практике.

Нельзя не сказать о том, что важной чертой педагога в воспитании активности детей, является умение анализировать и учитывать педагогическую ситуацию, пути и возможности исправления допущенных ошибок. Важно иметь психологическую интуицию, умение чувствовать обстановку. Эта способность

педагога-руководителя имеет огромное значение для использования благоприятных ситуаций в воспитательных целях, для создания устойчивой положительной атмосферы в классе.

Каждый прожитый день, каждое занятие, репетиция или концерт изменяют интересы и возможности детей. Нельзя сбрасывать со счетов даже самые незначительные характерные черты, проявляющиеся в процессе обучения. Активность детей на занятиях в хореографическом коллективе зависит от творческой инициативы педагога, стремления вести своих учеников к совершенствованию исполнительского мастерства и здоровому духовному развитию.

Список литературы

- 1. Возрастная и педагогическая психология:** Детство, отрочество, юность – М. : Академия, – 2000. – 624 с.
 - 2. Кудрявцев В.Т.** Развитие детства и развивающее образование – Ч. 1. / В.Т. Кудрявцев – Дубна, 1997. – 206 с.
 - 3. Немов Р.С.** Психология. Учебник для студентов высш. учебн. заведений. Т.1. Общие основы психологии / Р.С. Немов. – М. : Просвещение : Владос, 1994. – 576 с.
 - 4. Пинт А.О.** Высокое призвание / А.О. Пинт. – М, 1973. – 27 с.
 - 5. Пуляева Л.Е.** Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе : учебное пособие. / **Л.Е. Пуляева** – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. – 80 с.
 - 6. Селиванов В.С.** Основы общей педагогики : Теория и методика воспитания : учебное пособие / В.С. Селиванов – М. : Академия, 2004. – 336 с.
-
-

УДК: 373. 2 .016: 781.62

*Сергун Лилия Валериевна,
студентка специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

В условиях развития современного общества проблема воспитания активной творческой личности приобретает выраженную социальную значимость. Решение этой важной задачи начинается уже в дошкольном возрасте. Именно в детском саду происходит знакомство детей с искусством, в том числе с танцем и их первое активное приобщение к этому виду творческой деятельности.

Проблема развития творческих способностей у детей состоит в том, что существует необходимость продолжать развивать у дошкольников музыкально-ритмические и танцевальные движения, заложенные природой, поскольку данное творчество может успешно развиваться только при условии целенаправленного руководства со стороны педагога, а правильная организация и проведение данного вида творчества помогут ребенку развить свои творческие способности.

Система музыкально-ритмического воспитания разработана в работах Н.Г. Александровой, М.А. Румер, Е.В. Коноровой, В.А. Гринер и др. Применительно к дошкольному возрасту специальные исследования проведены Н.А. Ветлугиной, А.В. Кенеман и их учениками М.Л. Палавандишвили, А.Н. Зиминой.

Выбор темы продиктован необходимостью поиска новых путей и методов воздействия на дошкольников в процессе развития музыкально-ритмических и танцевальных движений, формирования музыкального вкуса и эстетической культуры детей.

Музыкально-ритмическая деятельность предусматривает знакомство с элементами музыкальной грамоты, развитие ориентации в пространстве, формирование художественно-творческих способностей, формирует правильную осанку, воспитывает настойчивость, силу воли, коллективизм.

Чувство ритма – способность, лежащая в основе всех тех проявлений музыкальности, которые связаны с воспроизведением и изобретением временных отношений в музыке. Музыкально-ритмическое чувство может развиваться только в процессе музыкальной деятельности [1, с. 43].

Музыкально-ритмическая деятельность – это один из видов музыкальной деятельности, в котором содержание музыки, ее характер, образы передаются в движениях. Основной является музыка, а разнообразные физические упражнения, танцы, сюжетно-образные движения используются как средства более глубокого ее восприятия и понимания.

Дошкольный возраст – один из наиболее ответственных в жизни каждого человека. Именно в эти годы закладываются основы здоровья, гармоничного умственного, нравственного и физического развития ребёнка, формируется личность человека [2, с. 17–21].

Широкое распространение в начале XX века во многих странах получила система ритмического воспитания, основанная швейцарским музыкантом-педагогом Э. Жаком-Далькрозом. Его метод сводится к тому, чтобы, используя специально подобранные тренировочные упражнения, развивать у детей (начиная с дошкольного возраста) музыкальный слух, память, внимание, ритмичность, пластичную выразительность движений. Эти положения заслуживают внимания и учитываются педагогикой, получая дальнейшую разработку на основе научных данных физиологии, психологии и музыкознания.

Музыкальное воспитание – уникальное средство формирования этого единства, поскольку оно оказывает огромное влияние не только на эмоциональное, но и на познавательное развитие ребенка, ибо музыка несет в себе не только эмоции, но и огромный мир

идей, мыслей, образов. Благодаря музыкально-ритмической деятельности, развиваются познавательные способности в силу того, что дети многое узнают благодаря разнообразной тематике музыкальных игр, хороводов, ознакомлению с художественными движениями. Однако познавательные процессы во время занятий ритмикой активизируются в том случае, если ребёнок может сосредоточиться на особенностях музыкальных средств выразительности. А это, в свою очередь, оказывает влияние на качество исполнения. Радуюсь музыке, ощущая красоту своих движений, ребёнок эмоционально обогащается, испытывает особый подъём, жизнерадостность. Занятия ритмикой являются воспитывающим процессом и помогают развитию многих сторон личности ребёнка: музыкально-эстетической, эмоциональной, волевой и познавательной. Кроме того, музыкально-ритмическая деятельность помогает развить эмоциональность и образность восприятия музыки, чувство ритма, мелодический и гармонический слух, ощущение музыкальной формы, музыкальную память и т. д. [3, с. 26–28].

Развитие музыкальных способностей осуществляется в процессе совершенствования слуха и умения согласовать свои движения с музыкой. Возможно, необходимо раньше начать развивать эти умения в доступной и интересной для детей дошкольного возраста форме: ритмических упражнений, музыкальных игр, танцев, хороводов.

Для того чтобы музыкальная игра, хоровод или пляска могли выполнять свои воспитательные задачи, надо научить детей владеть своим телом, координировать движения, согласовывать их с содержанием музыки. Помогают прививать детям двигательные навыки и умения музыкально-ритмические упражнения, необходимые при передаче в движениях музыкальных впечатлений, в то же время способствуют углублению и уточнению музыкального восприятия детей.

Проблема развития творческих способностей у детей состоит в том, что нам необходимо продолжать развивать у дошкольников музыкально-ритмические и танцевальные движения,

заложенные природой, так как данное творчество может успешно продвигаться только при условии целенаправленного руководства со стороны педагога, а правильная организация и проведение данного вида творчества помогут ребенку развить свои творческие способности [4, с. 56–60].

И поэтому выбор темы продиктован необходимостью поиска новых путей к развитию у дошкольников музыкально-ритмических и танцевальных движений, формированию музыкального вкуса и культуры детей, а также поиском новых методов и форм коррекционного воздействия.

Значение музыкально-ритмических движений в жизни ребенка заключается в том, что они:

- обогащают эмоциональный мир детей и развивают музыкальные способности;
- развивают познавательные, умственные способности;
- воспитывают активность, дисциплинированность, чувство коллективизма;
- способствуют физическому совершенствованию организма [4, с. 43].

Музыкально-ритмические движения являются наиболее адекватным возрасту способом становления музыкальности, которое не только благоприятно воздействует на все системы организма, но и снимает психическое напряжение, повышает умственную и физическую работоспособность, улучшает самочувствие, формирует правильную осанку, красивую походку, развивает ритмичность, координацию движений, музыкальный вкус, эмоциональную отзывчивость.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: последовательная и систематическая работа над решением задач в сфере музыкально-ритмической деятельности развивает воображение детей, их творческую активность, учит осознанному отношению к воспринимаемой музыке, к эмоционально-динамическому осмыслению движений.

Список литературы

- 1. Рубан Т.Г.** Музыкальное развитие дошкольников / Т.Г. Рубан, К.В. Тарасова. – М. : Мозаика-Синтез, 2001. – 230 с.
- 2. Ветлугина Н.А.** Теория и методика музыкального воспитания в детском саду / Н.А. Ветлугина, А.В. Кенеман. – М. : Просвещение, 1983. – 256 с.
- 3. Методика музыкального воспитания** в детском саду / под ред. Н.А. Ветлугиной. – М. : Просвещение, 1989. – 270 с.
- 4. Ветлугина Н.А.** Методика музыкального воспитания в детском саду / Н.А. Ветлугина. – М. : Просвещение, 1976. – 263 с.
-
-

УДК 378.12

*Ткачева Валентина Иосифовна,
директор ГУ ЛНР «Центр поддержки и развития
воспитательной работы и дополнительного образования
детей и учащейся молодежи»,
руководитель народного художественного коллектива
«Ансамбль современного эстрадного танца „Виктория“»,
г. Луганск*

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМНЫЕ МОМЕНТЫ В РАБОТЕ МОЛОДЫХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ, ОСУЩЕСТВЛЯЮЩИХ ПЕРВЫЕ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ШАГИ В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

- 1. Нормативная база.* Будущие педагоги слабо ориентируются в нормативной базе Республики:
- закон Луганской Народной Республики от 30.09.2016 №128-11 «Об образовании»;
 - Положение о Министерстве образования и науки Луганской Народной Республики, утвержденное постановлением Совета

Министров Луганской Народной Республики от 07.01.2015 № 02-04/05/15 (с изменениями);

– локальные нормативные акты учреждения (внутренний трудовой распорядок, коллективный договор) и другие нормативно правовые акты.

Любое планирование вызывает определенные затруднения у молодых специалистов, в том числе составление учебно-тематических планов на год, планирование по уровням обучения воспитанников.

Отсутствуют знания о трудоустройстве на работу молодого специалиста в качестве основного сотрудника, работа по совместительству. Особенно долго осваивается разница в количестве отработанных часов за академический и астрономический час.

2. Педагогический этикет.

В нашем (современном) понимании слова этикет – это этикет, который устанавливает порядок поведения педагога.

Этикет подразделяют на речевой и неречевой. Для профессии педагога очень важно хорошо владеть речевым этикетом. Похвала и поощрение необходимы на протяжении всей профессиональной деятельности. При этом очень важно сдерживать свои эмоции, особенно отрицательные; педагог не должен повышать голос на детей, нужно так же следить за своей мимикой, особенно если это мимика недовольства.

С опытом приходит понимание и значимость термина «педагогический этикет», на это уйдут годы, а дети, раненные резким замечанием, запомнят его и эта травма отразится на психо-эмоциональном состоянии ребенка.

Не речевой этикет – это проведение занятий без тренировочной формы, на каблуках, с яркой массивной бижутерией, которую дети с удовольствием рассматривают, отвлекаясь от занятия. Но, на мой взгляд, самое кощунственное – жестикулирующий, сидящий хореограф. Особенно это не допустимо в работе с малышами, об этом не обходимо постоянно напоминать будущим учителям.

Приходя на работу в учреждение дополнительного образования молодые специалисты в 95 случаях просят поставить их в группы старшего возраста.

Ответ прост – разница в возрасте минимальная, быстро находят общий язык, понимание. Но зачастую начинает срывать система панибратства, дружеские отношения убирают необходимый барьер уважения в отношениях «педагог-воспитанник».

3. Проведение занятий с воспитанниками дошкольного и младшего школьного возраста.

Молодые специалисты зачастую не знают методику работы с малышами, возрастные особенности детской психики и физиологии, ставятся завышенные требования к детям.

Вызывает тревогу репетиционная работа практикантов «подсчет» с воспитанниками коллектива. Начиная самостоятельную работу с обучающимися, молодой педагог не может грамотно подать команду к началу исполнения движения или комбинации. Навыки грамотной работы «под счет» необходимы хореографу в связи с отсутствием звуковой аппаратуры в школах, дворах творчества для занятий хореографией.

Преподаватели института в ходе учебно-воспитательного процесса, производственной практики, курсового и дипломного проектирования личным примером демонстрируют творческое отношение к профессиональной деятельности; учат студентов выполнять их основные функции. Эта работа проходит в процессе чтения лекций, руководства научно-исследовательской работой, выпускными квалификационными работами студентов.

В осуществлении процессов творческого коммуникативного взаимодействия педагоги основываются на том, что условием последующего самообучения и дальнейшего развития личности является формирование психологической готовности к обучению детей и подростков, а не только реализация творческих возможностей молодого педагога, как исполнителя, которые выпускники осуществляют, выезжая за рубеж по контракту.

Нехватка педагогов-хореографов в республике огромная. Малый процент выпускников приходит в аматорские коллективы после окончания учебы, это в основном воспитанники-выпускники этих коллективов, которые чтут традиции и продолжают их.

4. Необходимость полноценного прохождения производственной практики как ключевой фактор в формировании профессиональной компетентности будущего специалиста.

Производственная практика способствует овладению профессиональным мастерством, навыками работы в рабочем коллективе.

Практика по профилю специальности направлена на:

– углубление студентом первоначального профессионального опыта;

– дальнейшее формирование общих и профессиональных компетенций, реализуется по каждому из видов профессиональной деятельности по специальности.

Практика преддипломная направлена на:

– дальнейшее углубление студентом приобретенного профессионального опыта;

– развитие общих и профессиональных компетенций;

– проверку готовности студента к самостоятельной трудовой деятельности.

Вызывает особую тревогу отношение студентов к производственной практике:

– студенты-практиканты приходят на занятия в коллектив не регулярно, состав их меняется постоянно (систематизировать излагаемую информацию сложно);

– репетиционные форма и обувь отсутствуют, что создает трудности при подключении к практической работе;

– провести урок по заранее согласованной с руководителем практики теме желающих нет, в лучшем случае разминка по кругу, а что дальше делать с детьми – практиканты теряются.

Я уверена, что от прохождения практики в течение 5 рабочих дней, из которых по графику работы коллектива студенты

встречаются с воспитанникам 2-3 раза в течение недели пользы мало. Необходимо увеличить срок прохождения практики.

Заслуживает внимания опыт вашего института культуры в отношении студентки Светланы Шпак, которая на все периоды практики была закреплена за одним коллективом, поставила для детей несколько номеров. Светлана привозила в институт своих воспитанников, показывала поэтапную работу с номером, получала профессиональную консультацию от руководителя практики И.С. Колесниковой. Результат – высший бал за дипломную работу. В коллективе осталась память от работы студентки ВУЗа, профессионально поставленный и костюмированный номер.

Подытоживая, хочется отметить, что наша задача – помочь педагогам-практикам, руководителям коллективов, будущим коллегам получить знания, которые помогут их становлению как педагогу, профессионалу, личности.

УДК 793:7.067

*Ульянова Екатерина Владимировна,
студентка магистратуры
специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ, ПРИМЕНЯЕМЫХ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Как известно, танцевальное искусство существует с древнейших времен. Культовые, трудовые, охотничьи и другие обряды сопровождались не только игрой на музыкальных инструментах и пением, но и танцами. Развернутые танцевальные представления,

нередко связанные с религиозными церемониями, существовали в Древнем Египте, Индии, Китае, Греции, Риме и других странах.

Что же такое танец? Остановимся на 2-х определениях, которые наиболее точно раскрывают его суть.

В энциклопедии Кольера говорится, что танец – ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением. Танец отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного [1].

В книге «Мировая художественная культура» А.П. Садохина рассматривает танец как вид искусства, в котором художественные образы создаются посредством движения и пластических возможностей человеческого тела. Он создает пластический образ исторической эпохи, в нем находит выражение характер определенного этноса. Особенности пластики, хореографического языка, танцевальных традиций, выразительных приемов зависят от среды обитания, исторических и социальных условий, представлений о пространстве и времени [2].

Что такое хореография? Определений существует множество и все они свидетельствуют об одном, что хореография – искусство сочинения танца [Там же].

В Большом энциклопедическом словаре хореография определяется первоначально как запись танца, затем – искусство сочинения танца, балета, с конца XIX – начала XX вв. танцевальное искусство в целом.

В Энциклопедии Кольера хореография понимается как искусство сочинения танца. Данный термин был впервые использован ок. 1700 г. в его буквальном значении – нотации или стенографической записи танцевальных па. Впоследствии смысл термина изменился: он стал применяться к замыслу постановщика танцев, своего

рода программе балета, и даже шире – к танцевальному искусству в целом [1].

Рассмотрим определение вида, жанра и направления в искусстве.

Направление, течение и стиль в искусстве – понятия (в современном искусствознании употребляемые часто как синонимы), отражающие исторически сложившуюся общность художественных признаков в том или ином виде искусства (или одновременно в нескольких искусствах), характерную для разных эпох и народов и обусловленную единством идейно-эстетических устремлений творческого меньшинства [3, с. 34].

Виды искусства – определенные способы художественного воплощения жизненного содержания в произведениях искусства, характеризующиеся специфическими изобразительно-выразительными средствами и приемами. Многообразиие мира не может быть раскрыто средствами одного вида искусства. Оно воплощается в зрительных образах (изобразительное искусство), в звуковых (музыка), в словах (художественная литература), через сочетание художественных задач с утилитарными – архитектура, декоративно-прикладное искусство). Каждый вид искусства имеет свою систему изобразительно-выразительных средств. Традиционная (хотя и достаточно условная) классификация искусства разделяет его виды на три группы: пространственные (изобразительные искусства, архитектура), временные (литература, музыка), пространственно-временные (балет, театр, кино) [Там же, с. 35].

Жанр в искусстве – внутреннее подразделение видов искусства, сложившееся в процессе художественного освоения действительности. Каждый вид искусства имеет свою систему жанров. Так, в изобразительном искусстве в содержательном плане различают исторический, бытовой, батальный жанры, а по предмету изображения – жанр портрета, пейзажа, натюрморта и т. д. [Там же, с. 36].

Вопрос о хореографических жанрах в искусствоведении не достаточно разработан.

Жанр определяется многими факторами: идеей, темой, сюжетом, традициями, приёмами того или иного сценического жанра. Жанрами именуются не только целые произведения, но и отдельные их части. Так, в балете отдельные танцы, сцены, вариации могут быть исполнены в определенном жанре.

Дифференциация жанров, жанровые определения носят порой метафорический характер и сочетают несовместимые понятия. В систему балетных жанров включаются определения, характерные для других искусств (поэма, симфония, плакат, эпопея, новелла, драма, сюита, трагедия, миниатюра, сказка и другие), их объединяют вместе или в различных сочетаниях без пояснений и доказательств правомерности такого заимствования. Причина этого во многом обусловлена отсутствием единого принципа жанровой классификации и его применения в различных областях творчества, в частности в «балете» и «балетном театре». Множественность природы балетного театра, в котором прямое использование выразительных средств других искусств сочетается со своеобразным преломлением жанровых разновидностей, форм, стилевых особенностей, идущих, в частности, из драматического театра, литературы, музыки, живописи.

Характер пластики лежит в основе классификации балетных жанров, предложенной П. Карпом. Три основных жанра – эпический, лирический, драматический – он различает по преобладанию в хореографии ее соответствующей стороны – изобразительно-пластической, музыкальной или действенной.

Балет эпического жанра (эпос) близок к изобразительному началу и преобладает в нём изобразительно – пластическая сторона. В литературе эпос предполагает развернутое повествование о жизни человеческой, ее многостороннее изображение в развитии. Эпический балет, прежде всего, должен изобразить объективную картину происходящего. Один из самых значительных советских эпических балетов – «Пламя Парижа» В. Вайнонена, по сценарию Н. Волкова и В. Дмитриева (музыка Б. Асафьева).

Балет лирического жанра (лирика) близок к музыкальному началу и преобладает в нём музыкальная сторона. Именно в лирическом балете всего теснее становится связь между музыкой и хореографией, и музыкальная основа всего больше определяет структуру сопровождаемой ею хореографии. Типы лирического балета разнообразны: «балет – симфония», «балет – сюита», «балет – дивертисмент». При классификации их вернее всего исходить из строения музыкальной формы. По аналогии с музыкой (например, с типами симфонической драматургии) данные жанровые определения могут быть, возможно, использованы для разграничений жанров бессюжетных (программных) балетов, лирических миниатюр.

Балет драматического жанра (драма) близок к действенному началу и преобладает в нём действенная сторона. Дrame, несомненно, надлежит оставаться одним из основных хореографических жанров. Между тем, уступая лирике и эпосу в самостоятельной силе, драматическая хореография как бы синтезирует их качества, что ведет к более широкому и многообразному отражению действительности. Содержание в балетной драме раскрывается по преимуществу через развитие действия, воплощенное, прежде всего в сценарии. Однако чем сложнее сюжет, тем больше приходится драматической хореографии дробиться и мельчаться в попытках его объяснения, тем скорее обретает она пантомимический характер, оставляя танцу лишь незначительные эпизоды.

Жанры в хореографии. Лирический – раскрывает чувства, внутреннее состояние, их оттенки. Драматический – сюжет, но не острый – действие протекает спокойно. Трагический – сюжет, в конце произведения происходит несчастье, страдают герои. Комический – шуточный. Сатирический – гротеск, преувеличение. Мифический. Сказочный. Героический, исторический. Патетический – возвышенный, эмоционально насыщенный, романтический [4].

Исходя из выше изложенных определений, можно сделать вывод, что слово «направление» больше применительно к характеристике хореографического разнообразия, чем «вид» и «жанр».

Список литературы

1. **Энциклопедии Кольера** [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.onlinedics.ru/slovar/colier.html>.
 2. **Садохина А.П.** Мировая художественная культура / А.П. Садохина. – М. : Юнити-Дана, 2008. – 432 с.
 3. **Зорин В.И.** Евразийская мудрость от А до Я. Толковый словарь./ В.И. Зорин. – Алма-Аты : Создік-Словарь. 2002. – 407 с.
 4. **Мелехов А.В.** Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А.В. Мелехов : Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
-
-

УДК 792. 8:7.011

*Филимонова Елена Юрьевна,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ СИНТЕЗА ТЕХНИК ТАНЦА МОДЕРН И КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В УСЛОВИЯХ УЧЕБНОГО УРОКА ПО СОВРЕМЕННЫМ НАПРАВЛЕНИЯМ ХОРЕОГРАФИИ

В хореографической теории существует два взгляда на проблему синтеза классического танца и танца модерн. С одной стороны танец модерн рассматривают как отказ от канонов классической хореографии, который отвергает традиционные балетные формы. С другой стороны, классический танец считается основой этого направления хореографического искусства. Мы согласны со второй позицией и считаем, что это действительно так. Ведь на протяжении своего становления танец модерн так и не смог в полной

степени, как это задумывалось, реализовать свой отход от традиционных балетных форм. Николай Иванович Тарасов в своей авторской книге «Классический танец» пишет, что танец модерн, не может обойтись без профессиональной школы классического танца, без которой ему трудно достичь необходимой степени технической оснащенности, актерской выразительности [1, с. 24]. Ведь выразительных и технических средств классического танца, огромное количество. И они являются той профессиональной основой, которую используют исполнители всех жанров театральной хореографии.

Что же такое синтез? Синтез – процесс соединения или объединения ранее разрозненных понятий в единое целое.

Синтез искусств – создание качественно нового художественного продукта посредством ограниченного соединения искусства или видов искусства в единое целое [2, с. 158].

Хореографическое искусство не является исключением. В нем также можно проследить связь между разными видами танцевальных стилей, их влияние друг на друга, выявить взаимодействие, исторические предпосылки развития каждого стиля. Однако классический танец всегда был и остается, как особый, образцовый вид искусства.

В технике модерн нет такой четкой определенной последовательности движений, как это принято в классическом танце. Это связано с тем, что не существует единой методики современного танца, как не существует выверенных догматических постановок самого танца. Существует много школ и техник танца модерн, которые сильно отличаются друг от друга. Модерн связан с именами таких великих исполнителей и хореографов как Курт Йосс, Марта Грэхем, Хосе Лимон, Дорис Хэмфри, Рудольф фон Лабана и другие.

Основатели танца модерн, как правило, отрицали академический классический танец как выразительное средство, позволяющее воплотить на сцене переживания и проблемы современного человека, но признавали классическую школу как необходимый тренинг для танцовщика, как основу любого танца.

Например, Курт Йосс включил элементы классической техники в образование танцора. У него танец имел значение способа выражения всех человеческих чувств, особое внимание он уделял использованию мимики. Хосе Лимон придал танцу театральность, в то же время придавал ему социальную роль, он отходил от канонов классики, но взаимодействовал с ней. Техника Марты Грэхем основана на противостоянии в танце расслабления и напряжения, умению правильно дышать. Эта техника использует в себе многие принципы и элементы классического танца.

На Западе классический балет и танец модерн развиваются во взаимном влиянии. Многие выдающиеся танцоры одинаково сильны и в том и в другом стиле, и многие хореографы свободно комбинируют характерные пластические элементы обоих направлений танца. Очень часто западные хореографы вставляют в балет элементы современного танца, делая его более удобным и понятным для восприятия.

Отличительным качеством модерна является сознательный поиск нового выразительного языка, создание его «лексики» и «грамматики». Танец модерн отрицает или считает необязательными многие характерные черты классического танца – выворотность, удлиненность конечностей, воздушность прыжков и танец на пуантах. Однако в танце модерн используются все три позиции рук классического танца, локти в позициях рук танца модерн более удлинены, а кисть оформлена чашевидно. Локти могут быть выпрямлены, кисть меняет направления (наружу, вовнутрь, вниз), поэтому принято такое понятие, как уровни рук.

В танце модерн позвоночник более подвижен, он должен свободно двигаться во всех своих отделах. Не смотря на отличия классического танца от модерна – это новое направление в танце синтезирует в себе элементы классического балета. В танце модерн используются движения, заимствованные из классического танца и движения и техники непосредственно данного танца. Так, например, использование движения *battement tendu*, заимствованного из классического танца, отличается от техники модерна по темпу

исполнения. Оно может исполняться по параллельным позициям, с сокращенной стопой flex, может соединяться в связки с demi-plie, с полуповоротами и поворотом fouette. Упражнения для рук и корпуса port-de-bras классического танца также изменяется в техниках модерна.

Хореограф, балетмейстер, артист балета без школы классического танца не сможет справиться с техникой танца модерн на профессиональном уровне, соответственно одно без другого существовать не может. Кроме того, в настоящее время на уроках классического танца иногда применяют элементы из танца модерн для разогрева, для расслабления мышц, гибкости танцоров.

Можно сказать, что синтез модерна и классики заключается в использовании балетных данных танцовщика в современной хореографии. Классический танец является проводником для танца модерна.

Список литературы

- 1. Тарасов Н.И.** Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М. : Искусство, 1971. – с. 492.
 - 2. Аверьянова Е.В.** Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт. : дис. канд. искусствоведения: 24.00.01 / Аверьянова Евгения Владимировна. – Ярославль. – 2006. – с. 158.
-
-

УДК 792.8-379.82

Черновалов Антон Николаевич,
*студент специальности «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко», г. Луганск*

ДЕТСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО, КАК ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Развитие творческих возможностей ребенка происходит в условиях реализации ее художественных способностей. Этот творческий процесс, который имеет активно диалогический характер, дает возможность детям не только приобщаться к культурным ценностям, совершенствуя собственный духовный мир, но и включаться в творение современной культуры.

Хореография не только способствует развитию эмоционального ощущения у детей и подростков красоты реального мира, но и укреплению здоровья, формирует осанку, развивает внимание, память, положительно влияет на общее физическое состояние, а также положительно влияет на духовное совершенствование. Это требует учета психологических условий восприятия и усвоения основ хореографической культуры, осознания ее специфики и значения.

Детское хореографическое творчество в исследованиях ученых представлены достаточно детально и на сегодняшний день, данная тематика затрагивает различные направления философской, эстетической и искусствоведческой мысли. Приступить к изучению обозначенной проблемы позволил общий уровень науки об искусстве хореографии, достигнутый благодаря работам Л.Д. Блока, Ф.В. Лопухова, Ю.М. Чурко, В.М. Красовской, Г.Н. Добровольской Ю.А. Бахрушина, И.А. Моисеева, М.М. Фокина, К.Я. Голейзовско, Ю.И. Слонимского, И.А. Герасимовой, Д.Н. Катышевой и других. Непосредственному исследованию самостоятельного хореографиче-

ского творчества в целом, истории его зарождения, становления, взаимодействию и взаимовлиянию с народным танцевальным творчеством и профессиональным искусством, специфическим особенностям развития посвящены работы В.М. Захарова и А.Л. Сокольской, Л.Д. Ивлевой.

В настоящее время самодеятельное творчество необходимо рассматривать в контексте всей художественной культуры, как неотделимую часть духовной культуры общества. Детское хореографическое творчество, как важный компонент современной культуры, является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта ребенка с обширнейшим художественным и эстетическим опытом, накопленным в профессиональном искусстве и народном творчестве. Данное обстоятельство объясняет значимость детского танцевального творчества, необходимость приобщения детей к хореографической культуре. В настоящее время популярность хореографического искусства среди детей и подростков велика, наблюдается постоянный количественный рост детских танцевальных коллективов, увеличение числа их воспитанников. Детское хореографическое творчество на современном этапе отличает ряд особенностей, которые заключаются в проявлении новых тенденций.

Целью детского хореографического творчества является:

- способствовать индивидуальному становлению личности ребенка под воздействием ценностей хореографического искусства, в процессе собственной художественно-практической деятельности, взаимодействия с педагогом и детским коллективом;
- сформировать основы хореографической культуры;
- сбалансировать у ребенка фонд ее желаний (интересы, вкусы, любовь, к искусству танца, потребность в репродуктивно производительному танцу, в исполнении танцев для себя и для других) и фонд ее возможностей (музыкально хореографические способности, представление о хореографической деятельности, танцевальные навыки, творческие умения, элементарные знания и понятия, относительно искусства танца).

Кроме этого, детское хореографическое творчество имеет множество заданий, которые мы условно поделили на:

- воспитательные задания;
- образовательные задания;
- развивающие задания [11, с. 5].

Совокупность заданий обучения раскрывается через содержание хореографической деятельности детей. Программа является ориентировочной. Руководитель может вносить изменения и дополнения в ее содержание и распределение часов за темами, планируя свою работу в соответствии с условиями.

На современном этапе в детском хореографическом творчестве широко заявили о себе тенденции, связанные с обращением к многожанровости и синтезу танцевальных форм и направлений при формировании репертуара. Именно данные тенденции, а также свобода, индивидуализация творчества, продиктованные на современном этапе возрастом роли духовных факторов развития, обусловили появление большого количества хореографических школ, стилей, направлений. Кроме того, детское танцевальное творчество в настоящий период активно входит в процесс глобализации.

В то же время, как показывает практика, не всегда новые тенденции, представляющие собой эволюцию традиций, понимаются правильно, подчас воспринимаются как отрицание, а иногда и незнание того художественного опыта, который накоплен в детском танцевальном творчестве в течение многих лет. Это оборачивается снижением интереса к традиционным танцевальным системам, классическому и народно-сценическому танцам, потерей в хореографических композициях танцевальной образности, бессодержательностью, однообразием, откровенным формотворчеством, особенно в новых современных танцевальных направлениях и течениях – джаз-танце, танец модерн, фристайл, хип-хоп, техно и др., которые являются наиболее привлекательными для детей.

Список литературы

- 1. Бахрушин Ю.** История русского балета / Ю. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1977. – 277 с.
- 2. Блок Л.** Классический танец: история и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
- 3. Ванслов В.** Статьи о балете / В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
- 4. Ванслов В.** Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности / В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Вып. 3. – Л. : Музыка, 1979. – С. 21.
- 5. Гаевский В.** Дивертисмент / В. Гаевский // Судьбы классического балета. – М. : Искусство, 1981. – 384 с.
- 6. Герасимова И.** Философское понимание танца / И. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50–56.
- 7. Голейзовский К.Я.** Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – 368 с.
- 8. Добровольская Г.Н.** Танец. Пантомима. Балет / Г.Н. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 128 с.
- 9. Катышева Д.Н.** Магия таланта / Д.Н. Катышева. – СПб. : Нестор, 2005. – 166 с.
- 10. Кириллов А.П.** Язык танца: Монография / А.П. Кириллов. – М. : МГУКИ, 2004 – 176 с.
- 11. Красовская В.** Статьи о балете / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1967. – 236 с.
- 12. Красовская В.** Русский балетный театр XX века. Танцовщики / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1972. – 528 с.

Научное издание

Коллектив авторов

**ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ГОТОВНОСТИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИИ К ОРГАНИЗАЦИИ
УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА
В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ**

Материалы II Республиканского научно-практического семинара
(Луганск, 15 февраля 2017 г.)

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей.

Ответственный редактор – *Е.Ю. Филимонова*
Компьютерный макет – *Д.Ю. Бондарь*

Подписано в печать 16.01.2018

Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать ризографическая. Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 4,19. Тираж 100 экз. Заказ № 2.

Издатель

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко
«Книга»*

ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011.

Т/ф: (0642)58-03-20

e-mail: knitazd@mail.ru