



**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

*Материалы III Республиканской
научно-практической конференции*

Луганск, 4 апреля 2019 года

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ**

**Актуальные проблемы
хореографического образования
детей и молодежи**

*Материалы III Республиканской научно-практической
конференции
4 апреля 2019 г.*


КНИГА
Луганск
2019

УДК 37.016:792.8 – 053.2/.6(082)

ББК 85.32р.я43

А 43

Рецензенты:

- Верецун М.Н.** – преподаватель хореографических дисциплин ГОУК ЛНР «Колледж Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского», заслуженная артистка Луганской Народной Республики;
- Суркова О.В.** – заведующий отделом народного творчества и традиционных жанров аматорского искусства ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», заслуженный работник культуры Луганской Народной Республики;
- Сергиенко А.В.** – и.о. заведующего кафедрой пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук.

Актуальные проблемы хореографического образования детей и молодежи : материалы III Республиканской научно-практической конференции (04 апреля 2019 г.). – Луганск : Книта, 2019. – 316 с.

В сборнике представлены материалы, посвященные различным аспектам хореографического образования детей и молодежи, рассмотрены тенденции развития современных видов хореографического искусства, воспитательный потенциал танца, состояние и перспективы развития хореографической педагогики в сфере образования, а также эстетические поиски в художественной культуре современности.

Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов и соискателей, студентов и магистрантов, также может быть полезен для руководителей творческих коллективов различных видов искусства.

УДК 37.016:792.8 – 053.2/.6(082)

ББК 85.32р.я43

Рекомендовано к печати Научной комиссией ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»
(протокол № 9 от 21 мая 2019 г.)

© Коллектив авторов, 2019

© Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ДОКЛАДЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ НАУЧНО- ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ»

Филимонова Е.Ю.	Живопись, вдохновленная пластикой танца	8
------------------------	---	----------

СЕКЦИЯ 1

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Безкорсая Е.В.	Философия и эстетика балетов постмодерна	13
Боровая М.В.	Тенденции развития танца модерн	21
Дубинина А.В.	Борис Эйфман – создатель русского психологического балетного театра	27
Красникевич Г.В.	Сохранение и развитие традиций русского народного танца в деятельности танцевального коллектива	32
Макренцова Г.А.	Мария Гальони – балерина эпохи Романтизма	37
Сергун Л.В.	Эстетические особенности современного хореографического искусства	41
Федотова Е.Ю.	Особенности работы хореографопостановщика в детском хореографическом коллективе	51

СЕКЦИЯ 2
ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: СОСТОЯНИЕ,
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ
СТРАТЕГИИ

Байрамова Г.Н.	Педагогические условия формирования толерантности участников самодеятельных хореографических коллективов в условиях дополнительного образования	58
Бернадская А.А.	Развитие артистизма детей младшего школьного возраста средствами хип-хоп танца	64
Богунова А.Б.	Диагностика уровня сформированности танцевально-пластической культуры студентов-вокалистов	70
Богунов А.М.	Особенности занятий хореографией в системе дополнительного образования	80
Бондарь Д.Ю.	Особенности работы концертмейстера на уроках классического танца	89
Галюта И.В.	Современное состояние использования здоровьесберегающих технологий на хореографических занятиях	95
Гриненко Е.М.	Сущность новых педагогических технологий в хореографической деятельности	99
Гукова Я.А.	Танцевально-двигательная терапия как средство развития творческих способностей детей	105

Гулевич А.В.	Особенности деятельности начального специализированного художественного учебного заведения (школы эстетического воспитания)	109
Забуга Н.Г.	Понятие эстетического воспитания студенческой молодежи: сущность и содержание	116
Киселева А.А.	Особенности применения хореографии как средства активизации творческого мышления детей 7–8 лет	120
Козырева Е.В.	Значение хореографии в формировании и развитии личности	129
Колесников Г.П., Колесникова И.С.	Развитие и обогащение теории и методики преподавания классического танца	136
Кононенко А.В.	Современный танец как средство воспитания детей среднего школьного возраста в условиях хореографического коллектива	143
Коротких А.П.	Влияние хореографии на развитие творческих способностей младших школьников	146
Костылева В.В.	Особенности хореографического искусства в системе дополнительного образования	159
Купчинская О.Я.	Воспитательные возможности современного танца в работе с детьми среднего школьного возраста	165
Лазарев А.Н.	Особенности преподавания спортивного бального танца студентам вуза	175
Матвийчук Ю.О.	Особенности формирования исполнительских навыков у детей в условиях хореографического коллектива	185

Муковнина Я.В.	Роль и место школы искусств в структуре хореографического образования	192
Передера Д.А.	Диагностика критериев и уровней состояния здоровья детей младшего школьного возраста в системе хореографического образования	198
Тишакова А.И.	Специфика формирования личностных качеств детей младшего школьного возраста средствами хореографии	205
Шипа С.Б.	Влияние современной хореографии на формирование артистичности у детей младшего школьного возраста	215
Филимонова Е.Ю., Толкачева О.С.	Развитие «ритмопластики» у детей младшего школьного возраста в условиях хореографических занятий	219

СЕКЦИЯ 3 ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Артемьева К.Ю.	Признаки «хип-хопа» как молодежной субкультуры	227
Белоконева Т.В.	Пути подготовки учителя музыки к вокальной работе в школе	232
Вальдамирова А.С.	Военная корреспонденция: художественный аспект	238
Жадан Р.В.	Духовные традиции отечественной хоровой культуры в контексте современных проблем социума	243
Качан А.А.	Специфика певческой деятельности ребенка	252
Крук Т.В.	Современные хореографические формы проявления молодежной культуры	256

Пиченикова С.Г., Бутенко Т.Г.	Хореография и телевидение: аспекты взаимодействия	262
Савенкова К.А.	Молодежные культурные движения Донбасса XX – XXI вв.	267
Толкачева В.А.	Кросс-культурные коммуникации в системе художественного образования	271
Филимонова Е.Ю., Сидорова Т.М.	Историко-теоретические основы эволюции грузинской танцевальной культуры	278
Филимонова Е.Ю., Кулибаба К.И.	Проявление противоречивости творчества Матса Эка в танцевальной культуре XX века	285
Цупикова Л.В.	Современные тенденции формирования вокальных навыков у начинающих певцов	295
Чепигина А.А.	Хореография как средство художественно-эстетического воспитания детей	301
Сведения об авторах		307

**ДОКЛАДЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ
НА ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ II РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ»**

Филимонова Е.Ю.,
*и.о. заведующего кафедрой хореографии,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

**ЖИВОПИСЬ, ВДОХНОВЛЕННАЯ
ПЛАСТИКОЙ ТАНЦА**

***Аннотация.** В данном докладе показана взаимосвязь и взаимопроникновение живописи и танца, с целью наглядной демонстрации сочетания этих двух видов искусства, каждый из которых интересен сам по себе и создает свою цельность. Однако, художниками на протяжении многих веков прослеживаются богатейшие возможности воплощения творческого замысла, на границах симбиоза изобразительного искусства и хореографии.*

***Ключевые слова:** живопись, танец, Анри Матисс, Пьер Огюст Ренуар, Эдгар Дега.*

Очевидно, люди, танцевали и рисовали всегда. Первобытный танец был прародителем современной хореографии, а наскальные рисунки, изображающие эти танцы – прародителями современной живописи.

Уже в глубокой древности люди интуитивно тянулись к прекрасному, пытались выразить в танце радость удачной охоты, печаль по умершему вождю, готовность к бою или мольбу о дожде, а в рисунке на скале – запечатлеть эти танцы.

На египетских фресках древние мастера изображали танцующих людей, вдохновляясь магической энергией,

скрывающейся в движении. Папирус, стены храмов, амфоры, любая подходящая поверхность становилась прибежищем искусства, воплощённого в другом искусстве.

Греческая мифология на полотнах многих художников также представлена танцем: от Сандро Боттичелли до Эдварда Джона Пойнтера. Великие мастера пропитывали могущественной силой одухотворенного движения свои бессмертные работы, обретая власть над разумом и воображением последующих поколений. Богини, нимфы, навеки запечатлённые в хороводе, их развевающиеся волосы, побеспокоенные ветром одежды, замершие в шаге босые ноги, хранят в себе музыку, танец, историю, вымысел – саму жизнь.

Те, сквозь чьё видение мира мы воспринимаем прошлое, когда-то сами были заморожены живым, наполненным движением танцем, который воплотили в своих произведениях игрой света и тени, пронзительными и приглушёнными оттенками.

В начале XX века самого Анри Матисса называли безумцем, а его полотна «Танец», «Музыка» и «Купание» вызвали настоящий скандал. Картина «Танец», созданная вместе с картиной «Музыка», была написана в 1910 году по заказу российского коллекционера Сергея Щукина. Все, кто видел картину «Танец» в Эрмитаже, наверняка были под впечатлением от этого огромного полотна (размер 260х391), вибрирующего яркостью красного, синего, благородного зеленого. В хороводе художник смог передать пластику танцующих людей настолько точно, что и зрителю хочется присоединиться к героям картины. Пять женских фигур не совсем пропорциональны, но они завораживают своей естественностью. А. Матисса вдохновляли народные пляски, греческие вазы и постановки «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Вдохновившись народными плясками, спустя год импрессионист представил «Танец с настурциями». Сдержанный в выборе цвета, художник писал свое знаменитое полотно всего лишь тремя красками.

Символист Франц фон Штук – художник-самоучка и его «Хоровод роз», австралиец Кунде Ванг с «Танцем монгольской

девушки», Пьер Огюст Ренуар и его полотна о танце – все эти картины такие непохожие, но объединённые единой целью – воплотить в статике то, что никогда не останавливается, вдохнуть в краски ощущение полёта.

Любопытно, что Пьер Огюст Ренуар был противником того, чтобы посредством своих работ создавать повествование. Однако его городские и деревенские танцы говорят, рассказывают, противопоставляя свободную атмосферу сельской жизни городскому изяществу и роскоши. Картины О. Ренуара светятся любовью к жизни и окружающему миру, они несут теплые чувства, пронизаны радостью бытия. Серия картин на танцевальную тему: «Танец в Бужевале», «Танец в городе» и «Танец в деревне», – изображены парные танцы, которым люди предаются, облекая свой досуг в культурную форму. Мы видим общение мужчины и женщины – разное в зависимости от их социальной принадлежности. Манеры в деревне, конечно, иные, чем в городе, что любопытно проскальзывает в позах и выражении лиц. Но в отношении танца как искусства нам эти картины ничего не дают. Ведь этот танец – просто приятное времяпрепровождение и общение мужчины и женщины.

Бесспорно, танец рисовать трудно, точно так же, как трудно зрительно ухватить и передать на холсте любое движение. Однако выразить с помощью кисти душевный порыв танцора, его чувства и эмоции – задача двойной сложности. Возможно, тем самым танец так притягателен для художников, ведь смысл их творчества – запечатлеть прекрасное и вдохнуть в полотно душу.

Наверное, именно поэтому пламенный фламенко особенно часто привлекал внимание художников. Танец, который сделали популярным на весь мир испанские цыганки, исполняя фламенко на улицах европейских городов, влюблили в себя мечтателей. И художники, не остались в стороне, увековечивая этот танец. Огонь и страсть, броские цвета, ощущение экзистенциальной черты между жизнью и гибелью – фламенко изображали по-разному, но всегда это была борьба.

И как контраст – балет. Его воздушная утонченность, прозрачно-белые тона, невесомая нежность. Одним из самых известных художников, обращавшихся к теме балета, был, безусловно, Эдгар Дега (Эдгар-Жермен-Илер де Га). Он был первым из европейских художников, кто совершенно по-новому увидел балет. «Балетная» тема позволяла ему сочетать изысканные линии с эффектами искусственного освещения, однако и в развитии этой темы Эдгар Дега шел очень осторожно.

Важным является то, что балет времен Эдгара Дега – это балет-феерия, спектакль удивительных превращений, когда на глазах у публики возникали и исчезали страны света, царства, миры и океаны, земли и подземелья. Все материальное теряло в таком театре свои обязательные свойства и непререкаемые права. Подлинным венцом этой театральной мистерии являлись сами танцовщицы, усыпанные звездными блестками и освещенные разноцветными огнями рамп. Безмятежная радость овладевала на весь вечер зрителями и сценой, где в роли феи, наяды, нимфы царила балерина в прозрачном тюлевом костюме, превращаясь в эфир парящего танца.

Балетные картины Э. Дега – это не столько картины балетомана, для этого он был слишком ироничен и страстен, сколько двойная аналитическая работа художника. В этих полотнах прослеживается разрушение иллюзии реального мира и ее новое воссоздание на художественном полотне. Завораживают его «светящиеся» краски, богатство колорита, динамичность композиции, «гибкость» рисунка.

По мнению некоторых критиков по красоте цветовой гармонии и композиционному решению лучшим воплощением темы балета у Э. Дега может считаться картина «Голубые танцовщицы», в которой художник добился предельного богатства фактуры и цветовых сочетаний. Четыре балерины на картине «Голубые танцовщицы» представляют из себя неразрывное целое, своей пластикой передают идею гармоничного, слаженного и развивающегося движения. Трудно даже сказать, изображены ли на полотне четыре балерины или это быть может фигура одной и той же танцовщицы, но в

разных поворотах. Здесь уместно подчеркнуть, что мотив передачи сложного движения интересовал Э. Дега на протяжении всего его творчества. Нередко он как бы развертывал его во временной последовательности, показывая его различные этапы, как и в этой группе балерин. Художник несколько раз возвращался к подобной композиции, варианты которой находятся в Лувре и в частном собрании во Франции.

Следует отметить, что наибольшее влияние Эдгар Дега оказал на Жана Луи Форена (Форейна), дружившего с импрессионистами, участвовавшего несколько раз в их выставках. Сначала иногда даже бывает трудно сразу определить авторство картины, так похожи балетные сюжеты, манера письма, палитра с работами Э. Дега. Однако со временем художник приобретает свой стиль.

Список художников, переносящих танец на холст, можно продолжать и продолжать. Великие и почти забытые, принадлежащие к разным школам живописи, разному времени, они словно умоляли мгновение остановиться, и оно послушно замирало, готовое отдавать свою красоту вечно.

Список литературы

1. Танцы в живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.liveinternet.ru/users/2010239/rubric/796957/>, свободный (Дата обращения 18.03.2019).

СЕКЦИЯ 1
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 792.82.01:7.038.6

***Безкорсяя Е.В.,**
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА БАЛЕТОВ
ПОСТМОДЕРНА

***Аннотация.** В данной статье рассмотрены причины возникновения и этапы развития постмодернизма, стиля который господствует в современном мире. Выделены основные идеи философии и эстетики постмодерна, способы их отражения в хореографическом искусстве. Обозначено, что постмодернистская культура открыла новые горизонты в художественном освоении реальности, но вместе с тем заставила думать о судьбах культуры.*

***Ключевые слова:** философия, эстетика, постмодернизм, ризома, симуляр, перформанс, феномен, культура, предсуппозиция*

Сегодня современная реальность в философии, искусстве и науке характеризуется как эпоха постмодерн или постмодернизм. Важно заметить, что постмодерн не представляет собой какой-то единой цельной философской системы. Он являет скорее некую «разочарованность» в предыдущих ценностях, радикальную их переоценку. Важной составляющей философии постмодернизма являются конструктивизм и эпистемологический (познавательный) релятивизм. Это означает наличие в философии постмодернизма

следующих ключевых «установок»: реальный мир по сути иллюзорен, истина многогранна и не может быть объяснена однозначно, внешний мир не дан изначально, он конструируется в той или иной степени, человек не познает мир, а всего лишь его интерпретирует.

Здесь возникает ряд вопросов связанных с вдруг возникшей установкой на переосмысление художественных богатств. Прежде всего, данные изменения обусловлены развитием техники, особенно техники коммуникаций. Культуры утратили свою замкнутость. Другая причина господства постмодерна состоит в том, что человечество в XX в. находилось в условиях «тотального досмотра» над поведением людей, контроля их мыслей. Отсюда происходит генерация идеи «контр установки» – разбить оковы, с помощью которых осуществлялась власть над людьми, устранить всякую возможность диктата. Поэтому в постмодерне все происходит вопреки существующим идеалам. Так, например, если в классическом искусстве композиторы добивались благозвучия, гармонии, то в постмодерне господствует дисгармония в музыке. Если в живописи художники добивались фигуративности, то есть создавали ясные контуры объекта, то в постмодерне изображение размыто, ценность приобретает нефигуративность, несимметричность. Если в классическом искусстве, существовала потребность в образности, стремление к «прекрасному», то в постмодерне правит бал абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. Отсюда принципиальное отвержение всяких правил, которые рождались и пестовались веками. Как ни парадоксально, канон постмодерна оказывается отсутствие всякого канона [1, с. 116].

Новое искусство, разумеется, принесло с собой и новые понятия. Следует отметить, что характерная черта идеи линейного развития искусства прошлого, то есть последовательного, развертываемого процесса, совершенно не принимается постмодернистами. Их главная идея, которую они разрабатывают – это нелинейность, так называемая «ризомы» – термин означающий возникновение множественности,

движение, не имеющее преобладающего направления. Оно распространяется без регулярности, что не дает возможности предсказать приближающийся этап развития. Эстетика постмодерна принципиально отвергает идею согласованной целостности.

Важно подчеркнуть, что значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды Умберто Эко – известного итальянского писателя и критика. Он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления. Если авангардисты дошли до разорванного и сожженного холста; архитектуру свели к садовому забору, домику-коробке; литературу – к коллажу, к белой странице; музыку, в конечном счете – к абсолютной тишине, то постмодернисты отказались от уничтожения искусства. Попросту они стали приглашать писателей и художников к ироническому переосмыслению всего, что было создано человечеством.

Одна из отличительных особенностей постмодернизма, если сравнивать его с модернизмом, состоит в том, что ирония часто проводится не единожды. Можно подвергнуть иронии то, что уже являлось иронией над чем-то. Так возникает своеобразная игра для тех, разумеется, кто в состоянии ее понять. Но те, не поспевают за такой перестановкой акцентов, остается только принимать высказанное всерьез, можно сказать, что это максимально целостное изложение направления мышления постмодернистов.

Яркие представители постмодернизма философы – Жиль Делёз (Франция 1925–1995) и Феликс Гваттари (Франция, 1930–1992) пытаются развить классические для психоаналитической традиции идеи о творчестве как безумии. Но при этом они хотят внести в это творчество новые элементы, тщательно исследуя шизофренический потенциал различных видов искусств. В силу этого, постмодернистами начинает активно использоваться термин «симулякр». В классической эстетике он выражал подобие действительности как результат подражания ей. Но в трактовке постмодернизма, симулякр – это

нечто, что не обладает явно выраженным, однозначным смыслом, то есть смысловая нагрузка с целью самовыражения и самоидентификации отсутствует.

Французский философ Жан Бодрийяр стал пользоваться этим понятием в 1980 г. Для лучшего понимания его подхода, необходимо упомянуть тот факт, что, согласно классической философии, культура является второй природой. Именно, сопоставляя свои взгляды с этим утверждением, Ж. Бодрийяр излагал свое видение структуры мира и места культуры и искусства в нем. Философ утверждал, что органика мира замещается его естественным подобием, вещи становятся более хрупкими, они превращаются в однодневки. Современные люди, ускорив темпы перемен, навсегда порвали с прошлым. Мы отказались от прежнего образа мыслей, от прежних чувств, от прежних приемов приспособления к изменяющимся условиям жизни. У каждого человека существует некая модель мира – субъективное представление о внешнем окружении. Эта модель состоит из десятков тысяч образов. Они могут быть простыми как отражение облаков, плывущих по небу, а могут носить характер умозрительных абстракций. Но, для того чтобы человек мог выжить, его модель должна иметь некоторое общее сходство с реальностью [2, с. 316]. Ни одна мысленная модель мира не является чисто личным произведением, некоторые из мысленных образов строятся на основе личных наблюдений, все же большая их часть основывается на информации, поставляемой средствами массовой коммуникации и окружающими людьми. Если бы общество само по себе оставалось неизменным, человек не испытывал бы потребности пересматривать собственную систему представлений и образов, чтобы увязать их с новейшими знаниями, которые есть в обществе. Пока общество стабильно или изменяется медленно, образы, на основе которых человек строит свое поведение, также могут меняться медленно. Учитывая тот факт, что общество вошло в сферу, где все происходит быстро, неотвратимо, смена образов будет идти в таком же

ускоряющемся темпе, а это грозный симптом кризиса, который угрожает человечеству.

Данные предсуппозиции ведущих философов, несомненно, отразились в хореографии, так же как и в других видах искусства. Следствием этого отражения являются видоизменения, которые происходят в танце. Следует отметить, что документальным доказательством этого в 1980 году становится книга «Терпсихора в кроссовках», в которой главный исследователь танца постмодерн Салли Бейнс утверждает, что этот термин придумала Ивонн Райнер, чтобы как-то отделить новую концепцию танца от монополизировавшего весь Нью-Йорк танца модерн. Таким же образом новый вид хореографии можно было бы назвать танец анти-модерн. Исследователями полагается, что дата рождения танца постмодерн – 6 июля 1962 года, когда в здании Джадсоновской церкви прошел знаменитый «Концерт №1». Техника танцовщиков и постановщиков была разной, но объединял их радикальный подход к хореографии.

Необходимо обозначить, что постмодерн – это стиль, возникший после модерна. Важно подчеркнуть, что изначально модерн зарождался как антипод строгому классическому танцу, но впоследствии сам превратился в такую же иерархическую систему, как балет. Вместо того чтобы освободить тело и сделать танец доступным для всех, сплотить разные социальные слои, создать равенство в танцевальных залах и в рядах зрителей, танец модерн стал закрытой формой искусства, доступной избранным. Вся история американского танца – история побегов: Марта Грэм бежит от ориентальности главной дамы американского танца Рут Сен-Дени, Мерс Каннингем и Пол Тейлор бегут от нарратива Марты Грэм, а постмодернисты убегают уже от всего, что существовало в американском танце в начале 1960-х, и начинают с чистого листа. Первое поколение постмодернистов отказалось от героев, мифов и психологии, присущих танцу модерн. Если Марта Грэм переиграла всю древнегреческую мифологию, а Хосе Лимон интересовался шекспировскими и библейскими злодеями, то хореографов

танца постмодерн не интересовало ничего, кроме тела, которое отныне становилось и сюжетом, и объектом танца. Если танец модерн или балет ориентировались на вкус зрителя, то танец постмодерн абсолютно не брал ориентиры на него. Один из пионеров танца постмодерн, Дэвид Гордон, рассказывал, что из 200 зрителей на его перформансах до конца оставалось порой около 20, но их жизнь он наполнял чем-то новым [3, с. 91].

С точки зрения постмодернистов, танец – это любое движение: ходьба, бег, взмахи рук дирижера, жест собеседника при споре. Расчесывание волос – тоже танец. Постмодернисты выводили танец из замкнутого пространства, в котором ранее он представлялся. Постмодернисты осваивали парки, леса, улицы, крыши, галереи, церкви. Для них не существовало определенного времени для спектакля, так как и спектакля по сути нет [1, с. 191]. Есть перформанс – он исполняется тогда, когда нужен. Зрители не важны – иногда перформансы идут там, где их никто не видит. Так, например, Триша Браун часто работала на крышах, придумывая огромные перформансы, о которых никто, кроме артистов, и не подозревал: она в красном костюме, ссылаясь на то, что так лучше видно, показывает какую-то связку, за ней эту связку повторяет человек на соседней крыше, потом человек на другой крыше и так далее. А в это время внизу жители Нью-Йорка бегут по своим делам. Таким образом, свет, музыка, костюмы, реквизит исчезают из нового танца. Свет – это солнце, музыка – ритмичный бит стройки, клаксоны нью-йоркских такси или шелест листьев в Центральном парке, костюмы – повседневная удобная одежда, а реквизит – то, что находится вокруг артиста. Ответ на вопрос, кто должен исполнять эти перформансы – профессионалы или нет, хореографы находят не сразу. В силу этого они часто совмещают артистов разных школ с людьми «с улицы» или делают одну и ту же постановку для разных танцовщиков. Такие эксперименты приводили постановщиков к выводу, что натуральное (то есть непрофессиональное) тело для хореографа куда интереснее.

Учитывая вышесказанное, стоит отметить возникновение конфликта, который базируется на том, что тело воспитанное модерном везде будет выдавать его технику, а тело «обычного» человека ограничено в возможностях. Вследствие этого возникает утверждение: для постмодерна не важна техника и тем более виртуозность. Таким образом, слоганами танца постмодерн провозглашены такие лозунги: «Любой человек – танцовщик», «Любое движение – танец», «Меньше – это больше».

Рассматривая вопрос философии и эстетики балетов постмодерна, можно отметить, что в мировом опыте самые яркие эксперименты в области хореографии направления «постмодерн» реализованы в таких балетах как: «Ромео и Джульетта», «Онегин», «Укрощение строптивой», Штутгардский балет, постановщик Джон Кранко (Германия). «Соло на органе», «Весна священная», постановщик Глен Тетли (Канада). «Страсти по Матфею», «Раздельные путешествия», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Четвертая симфония» хореография Джона Ноймайера. Существует мнение, что идеологом балетного постмодерна является Уильям Форсайт (Нью-Йорк, 1949 г.р.) Его нередко называют Баланчинным XXI века. Хореография У. Форсайта построена на ассоциациях, а в танец часто включены тексты, кино- и фото проекции, это можно увидеть на примере его постановок «Орфей», «Головокружительное упоение точностью» на музыку 9-й симфонии Франца Шуберта.

Говоря о постмодерне, исследователи и критики нередко возвращаются к поздней античности, потому что в ту эпоху тоже рождались мысли о конце истории, о том, что все, что могло человечество выразить, оно уже выразило. Но можно ли говорить о постмодерне только как о культуре истощения, кризиса? Нам думается, что – нет. В нашу эпоху идет поиск нового идеала красоты, нового взгляда на «прекрасное», посредством того что «возвышенное» заслоняется удивительным, «трагическое» – парадоксальным. Постмодернизм, формируя свое понятие эстетики, сознательно

ставит пределы той или иной тематики. Постмодерн стремится внести художественное содержание не только в узкую сферу искусства, но и в повседневность. Он терпимо относится к массовой культуре, несмотря на то, что многие специалисты утверждают, что она несет негативный и разрушительный характер для общества, так как является ее продуктом, обращается к тем эстетическим феноменам, которые, казалось бы, навсегда ушли из жизни, потому что пытается в своих поисках выйти к первоисточнику. Постмодерн пытается охватить и переработать весь совокупный художественный опыт человечества согласно своим законам. Разумеется, постмодернистская культура открыла новые горизонты в художественном освоении реальности, но вместе с тем заставила думать о судьбах культуры.

Список литературы

- 1. Маньковская Н.Б.** Эстетика постмодернизма : монография / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 346 с.
- 2. Модерн. Модернизм. Модернизация** : по материалам конф. «Эпоха “модерн” : нормы и казусы в европ. культуре на рубеже XIX–XX вв. : Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / [редкол.: Н.С. Павлова, О.В. Павленко (отв. ред.)]. – М. : РГГУ, 2004. – 524 с.
- 3. Кисеева Е.В.** Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. – 2014. – № 2. – С. 88–97.

Боровая М.В.,
руководитель кружка,
ГУ ЛНР «Краснодонский Центр поддержки и развития
воспитательной работы и дополнительного образования
детей и учащейся молодежи № 1»,
г. Краснодон (ЛНР)

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ТАНЦА МОДЕРН

***Аннотация.** В данной статье обосновано влияние основных аспектов танца модерн на современное состояние европейского хореографического искусства начиная с начала и до середины XX века. В работе представлены и проанализированы основные идеи, направления, источники и основоположники, которые способствовали появлению и признанию танца модерн в мире. Проведен анализ и исследование процессов возникновения и развития танца модерн, который является частью балетного искусства современности.*

***Ключевые слова:** искусство, хореографическое искусство, танец модерн.*

В преддверии XX века по всему миру от Европы до Америки прошла волна протеста против революционного взрыва технического прогресса. В искусстве, литературе и архитектуре мировая индустриализация отразилась как деформация тела и души, деформация форм и содержания, деформация психики, взглядов и устоев. Это и привело после первой Мировой войны в Европе к зарождению нового направления в искусстве – модерн.

Искусство – это точное отражение общественной души и каждого человека в отдельности, составляющего это общество. И любое изменение в этом обществе, будь то политические кризисы, природные катаклизмы, экономические взлёты и упадки – всё это молниеносно отражается на развитии и становлении любого вида искусства. Так произошло и в танце, и

проявилось это в появлении нового свободного стиля, обращённого к естественному движению, освобождённого от оков классического танца и отвергающего традиционные балетные формы. Идеи танца модерн предвосхитил известный французский педагог и теоретик сценического движения Ф. Дельсарт, утверждавший, что только жест, освобождённый от условности и стилизации, способен правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний. [1, с. 35]. Его идеи получили распространение в начале XX века после того, как были художественно реализованы двумя американскими танцовщицами, гастролировавшими в Европе. Лои Фуллер выступала в 1892 году в Париже. Её танец «Серпантин» строился на эффектном сочетании свободных телодвижений, стихийно порождаемых музыкой, и костюма – огромных развивающихся покрывал, освещённых разноцветными прожекторами.

Однако основоположницей нового направления в хореографии стала Айседора Дункан. Её проповедь обновлённой античности, «танца будущего», возвращённого к естественным формам, свободного не только от театральных, но и исторических и бытовых условностей, оказала большое влияние на многих деятелей искусства, стремившихся освободиться от академических догм. Источником вдохновения А. Дункан считала природу. Выражая личные чувства, её творчество не имело общих черт с какой-либо хореографической системой. Её техника не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. А. Дункан не создала законченной школы, хотя и открыла путь новому в хореографическом искусстве. Импровизация, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке – все эти принципиальные нововведения А. Дункан предопределили пути танца модерн [2, с. 47].

Другим источником, существенно воздействовавшим на формирование нового танца, была система Э. Жака-Далькроза –

эуритмика. Ритмопластический танец, развивавшийся на ее основе, был во многом противоположен «Дунканизму». Э. Жак-Далькроз исходил из аналитического, неэмоционального воплощения музыки исполнителями: танец не был произвольной трактовкой её тематической программы, разные части тела создавали как бы пластический контрапункт, в котором движения танцовщиков соответствовали отдельным голосам музыки.

Поиски А. Дункан продолжила Рут Сен-Дени. В ее работах чувствовалось влияние Востока, религиозных и мистических танцев. Благодаря Р. Дени и ее мужу Тэду Шоуну в 1915 году была открыта первая школа танца модерн «Денишоун», название которой на долгие годы стало символом профессионального танца модерн. Из этой школы впоследствии вышли такие известные исполнители и хореографы, как Чарлз Вейдман, Дорис Хамфри, Марта Грэхем. Появление школы и поиски Тэда Шоуна в области методики и теории воспитания исполнителей служили признаком того, что танец модерн постепенно превращается из экспериментального направления в определенную танцевальную систему, со своими принципами и законами технического исполнения [3, с. 31].

Именно в «Денишоун» родился американский экспрессионизм в танце, объединивший творчество многих хореографов и исполнителей. Это было первое, наиболее серьезное направление, которое во многом опиралось на теории Зигмунда Фрейда.

Характерно, что до середины 30-х годов идеи танца модерн развивались параллельно и в США, и в Западной Европе, прежде всего в Германии.

Одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма был Рудольф фон Лабан. Он обратился в своих работах к философским учениям древней Индии. В своем теоретическом труде «Кинетография» (1928) Р. Лабан предложил универсальную теорию танцевального жеста, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, независимо от того, к

какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат. Пространство, Время, Энергия – три константы, на которых построил Р. Лабан свою теорию движения. Главную роль в этом направлении танцевального искусства играет способность исполнителя к импровизации, т. е. его способность самовыражаться в танце. По мнению хореографа, в танце человек должен быть свободен от канонов, а так как танец выражает общественные отношения, через него можно оказать влияние на общество.

Учеником Р. Фон Лабана был Курт Йосс, а также многие исполнители так называемой «немецкой школы» танца модерн: сестры Визенталь, К. фон Дерп, А. Сахаров, Л. Глосар и другие. «Звездой» этого направления, несомненно, была Мери Вигман. Зачастую в своих постановках («Жалоба», «Жертва», «Танцы матери» и многих других) она сознательно отказывалась от традиционно красивых движений. Уродливое и страшное М. Вигман также считала достойным выражения в танце, поэтому ее постановки всегда отличались крайней напряженностью и динамикой формы.

В середине 30-х годов центр развития модерн танца переместился в США. Американский театр танца модерн стал этапным в развитии всей американской хореографии. Основоположниками модерн танца считаются Марта Грэхем, Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Хелен Тамирис, Ханья Хольм. Их заслуга состоит, прежде всего, в том, что каждый из них был не только блестящим хореографом и исполнителем, но и педагогом, создавшим свою систему подготовки танцовщиков.

Первым педагогом, хореографом и исполнительницей, последовательно создающей систему танца, была Марта Грэхем, закончившая школу «Денишоун». Успех ее группе приносят уже первые постановки в Нью-Йорке в 1926 году («Еретик» и «Первобытные мистерии».) На первом этапе своего творчества Марта Грэхем принадлежала к школе психологического реализма, однако, в дальнейшем она обратилась к символической и легендарно-эпической теме. В дальнейшем М. Грэхем создавала спектакли, основанные на сюжетах

античной и библейской мифологии. Им был присущ тонкий психологизм в раскрытии образов, усложненная метафоричность танцевального действия. Формотворчество не было для М. Грэхем самоцелью, прежде всего она стремилась создать драматически насыщенный язык танца, способный передать весь комплекс человеческих переживаний.

Вторым по значимости в ряду хореографов и педагогов была Дорис Хамфри. Так же, как М. Грэхем, она закончила «Денишоун», но ее сценическая карьера была недолгой. Из-за тяжелой болезни она была вынуждена уйти со сцены и заняться только преподавательской и постановочной деятельностью в труппе Хосе Лимона, который продолжил исполнительские традиции Дорис Хамфри. Уделяя большое внимание пластической отточенности и техничности танца, Дорис Хамфри в то же время выступала против красоты и утонченного стилизаторства Р. Сен-Дени. На ее творчество оказал влияние фольклор американских индейцев и негров, а также искусство Востока. Она первой в США стала преподавать композицию танца и обобщила свой опыт в книге «Искусство танца», которая является настольной книгой каждого балетмейстера танца модерн [3, с. 34].

В 50-е годы начинает творить третье поколение. После второй мировой войны перед молодыми исполнителями и хореографами довольно остро стал вопрос: продолжать традиции старшего поколения или искать свои пути развития танцевального искусства. Часть хореографов полностью отказалась от опыта предыдущих поколений и с головой окунулась в экспериментаторство. Многие из них отрицали привычное сценическое пространство и переносили свои спектакли на улицы, в парки и т.д., отрицали форму спектакля, вовлекая зрителя в театральное действие (хеппенинг). Изменилось отношение к костюмам, музыке и другим компонентам театрального действия. Многие хореографы полностью отказались от музыкального сопровождения и использовали только ударные инструменты или шумы.

Композиторы зачастую становились сотворцами балетмейстера, создавая музыку одновременно с движением.

Одним из тех, кто продолжил традиции предыдущего поколения, был Хосе Лимон. Его хореография – это сложный синтез американского танца модерн и испано-мексиканских традиций с резкими контрастами лирических и драматических начал. Многим его постановкам присущи эпичность и монументальность. Герои изображаются в моменты наивысшего напряжения, крайнего душевного подъема, когда подсознание руководит их поступками.

В результате исследования основных идей, взглядов и убеждений ведущих исполнителей танца модерн можно прийти к выводу, что сущностью этого направления является не отражение действительности, а отражение скрытых за этой действительностью сил, возможностей и переживаний. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какому течению они принадлежали и в какой период провозглашали свои эстетические программы, было намерение создать новую хореографию, отвечающую, по их мнению, духовным потребностям человека XX века. Основные её принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами, стремление выразить глубокие эмоциональные переживания и то, что невозможно сказать словами, языком тела и движениями, отсутствие рамок в поиске собственного творческого самовыражения. По словам А. Дункан, «нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли. Фраза «красота линий» сама по себе – абсурд. Линия только тогда красива, когда она направлена к прекрасной цели» [2, с. 134].

В заключении подытожим, что возникновение танца модерн на рубеже XX века привело к признанию и утверждению этого стиля как самостоятельного вида танцевального искусства, что впоследствии оказало огромное влияние на европейский

балет и современное состояние хореографического искусства в мире.

Список литературы

1. Перлина Л.В. Танец модерн и методика его преподавания: учебное пособие / Л.В. Перлина; ред. Г.В. Бурцева; Алт. гос. акад. культуры и искусств. – Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. – 123 с. **2. Дункан А.** Моя жизнь / А. Дункан; пер. Я. Яковлева. – М.: «Федерация»; Артель писателей «Круг», 1930. – 298 с. **3. Никитин В.Ю.** Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / В.Ю. Никитин. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 472 с.

УДК [792.82:929 Эйфман Б.](470+571)

*Дубинина А.В.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

БОРИС ЭЙФМАН – СОЗДАТЕЛЬ РУССКОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

***Аннотация.** Борис Эйфман – один из немногих, если не единственный, российский хореограф, продолжающий активную творческую работу на протяжении десятилетий. Возможно, никто из современников не может гордиться подобными достижениями. В его творческом списке – более 40 постановок. Он является лауреатом престижных премий «Золотой Софит» и «Золотая маска», Государственной премии Российской Федерации, кавалером ордена Искусств и литературы Франции, обладателем звания «Народный артист*

России», ордена «За заслуги перед Отечеством» (IV, III и II степеней) и многих других наград и титулов.

Ключевые слова: *Борис Эйфман, балетмейстер, новатор, творчество, стилевое начало, собственный стиль, хореограф-философ.*

Бориса Эйфмана именуют хореографом-философом, балетмейстером-психоаналитиком и «сценическим магом». Героев собственных спектаклей Б. Эйфман считает «попутчиками своей жизни». Он старается раскрыть неведомое в известных героях – и делает это с помощью балетного искусства.

Борис Эйфман свидетельствует, что язык тела – это весьма древнейший, очень мудрый и неповторимый инструмент самовыражения, знания и общения. Создание новейшего типа балетного спектакля считается целью его творческой осознанной жизни. Заинтересованность личностью Бориса вызвана тем, что все его балеты глубоко содержательны, очень часто для своих постановок хореограф берёт сюжеты классической литературы, среди имён – А.И. Куприн, М.А. Булгаков, Ф.М. Достоевский, Пьер Бомарше, Уильям Шекспир, Жан-Батист Мольер или это могут быть творческие и биографические события, скажем, связанные со скульптором Огюстом Роденом, балериной Ольгой Спесивцевой, композитором Петром Чайковским.

Касаясь содержания спектаклей Эйфмана, нужно обязательно говорить о высокой духовности, эмоциях и страсти, философском начале. Во многих спектаклях Театра балета присутствует сюжетность, но это не «драмбалет» образца 60–70 годов, это скорее события, насыщенные глубокими чувствами и имеющие пластическое истолкование.

Борис Эйфман родился 22 июля 1946 года в небольшом сибирском городе Рубцовске, куда семья перебралась перед войной. Будущий хореограф с раннего детства обладал значительной тягой к самовыражению при помощи пластики. По этой причине ни у кого не вызвало удивления, когда Борис Эйфман записался в студию балета при Дворце пионеров, где

быстро стал одним из наилучших учащихся. Уже в то время Борис отличался невиданным трудолюбием и был совершенно без ума от танцевального искусства, от пластики человеческого тела, от движения.

В 1960 году Борис Эйфман, биография которого уже навсегда была сопряжена с балетом, поступает на только что открытое хореографическое отделение Кишинёвского музыкального училища. Он приходит в мастерскую Рашели Иосифовны Бромберг, которая уже знала его по занятиям в студии. Немного позднее она передает ученику руководство балетным кружком во Дворце пионеров. Так Б. Эйфман в то же время обучается и обучает, постигая профессию всё основательнее. Когда в 1964 году он окончил училище, в нём сформировалось стремление продолжать учиться, и он поступил в Ленинградскую консерваторию им. Н. Римского-Корсакова, на балетмейстерское отделение. Уже с первых шагов в училище Б. Эйфман больше был заинтересован в постановках, чем в танцах. У него существовало своё видение сцены и представления о выразительных способностях тела танцора, которые он желает излить на зрителя [1, с. 94]. В 1977 году он организывает «Ленинградский Новый балет» (ныне – Санкт-Петербургский государственный академический Театр балета Бориса Эйфмана) – единственный авторский театр России, развивающий искусство современной хореографии. Он не только создал оригинальный стиль, впитавший достижения современного искусства и базирующийся на классической школе, но и взрастил объединенный одним духом коллектив, для которого нет невыполнимых задач.

Среди последних работ Бориса Эйфмана, получивших мировое признание, – «Реквием», «Чайковский», «Я – Дон Кихот», «Карамазовы», «Красная Жизель», «Мой Иерусалим», «Русский Гамлет», «Дон Жуан, или Страсти по Мольеру», «КТО есть КТО», «Мусагет», «Анна Каренина», «Чайка», «Онегин», «Роден».

Б. Эйфмана волнуют проблемы современности, тайны творчества и магия гениев. Погружаясь в такую темную и

страшную сферу, как человеческая психика (балеты «Идиот», «Убийцы», «Чайковский», «Я – Дон Кихот», «Красная Жизель», «Русский Гамлет», «Анна Каренина», «Онегин»), балетмейстер создает образцы сценического психоанализа. Он стремится показать экстремальное состояние человека, считая безумие своих героев не болезнью, а способностью проникновения в другие миры. Это помогает хореографу раздвинуть рамки собственного воображения, демонстрируя фантазии своих героев; углубиться в наиболее интересующие его вопросы духовной и философской жизни человечества.

Стремление Бориса Эйфмана вовлечь своих зрителей в неисчерпаемый мир человеческих страстей, установить с публикой живые духовные связи, ошеломить её яркостью и динамизмом пластического языка – все это определило тот успех, который на протяжении уже нескольких десятилетий сопровождает выступления Театра на ведущих театральных площадках мира. Хореограф отмечает: «Зритель ждёт от балетного спектакля, прежде всего, катарсиса, глубокого эмоционального потрясения. И приходя на наши постановки, он получает этот живой эмоциональный заряд. Мы стремимся к тому, чтобы психологический театр был бы привилегией не только драмы, но и балета. И в этом плане мы уникальны. Многим зрителям необходим именно такой тип театра, к которому принадлежит наш коллектив – с сильным драматургическим фундаментом, глубоким философским содержанием и высоким накалом страстей» [4].

О пластике и хореографии «эйфмановских» балетов невозможно говорить в отрыве от музыки и сценического содержания спектаклей. Это некое единство духа, звука, жеста, движения и события. Поэтому бесполезно искать какие-то привычные балетные па, всё время сохраняется ощущение, что любое балетное движение у Б. Эйфмана – единственное и неповторимое. Если сказать, что это пластическое истолкование музыки, то это будет не совсем корректно по отношению к самому Борису Эйфману и его танцовщикам, а если выразиться, что это «перевод» движения и пластики в музыку, то так,

пожалуй, будет точнее. А ещё точнее: балеты маэстро – это некое триединство музыки, танца и театрального действия.

Однако, не смотря на такую самобытность Театра балета, в Санкт-Петербурге у него ещё нет собственного помещения, хотя репетиционная база уже появилась. Нет и у Театра балета Б. Эйфмана собственного симфонического оркестра, спектакли идут под фонограмму, но это художественный принцип: высококлассная запись в исполнении лучших оркестров или звучание специально созданных аранжировок. Также Эйфман пока ещё не получил всеобщего мирового признания (как, скажем М. Петипа, М. Фокин, Дж. Баланчин), но мировая известность – уже есть. У танцоров Б. Эйфмана – тоже нет мирового признания, но они могут в жанре балета делать всё, в этом легко убедиться, попав на спектакль театра балета. Вот имена 5 ведущих танцовщиков театра: Вера Арбузова, Елена Кузьмина, Юрий Ананян, Альберт Галичанин и Игорь Марков.

Авторитетный критик *New York Times* написал, что балетный мир может прекратить поиски хореографа номер один, потому что он уже есть: это Борис Эйфман [2, с. 7]. Но самое главное – у Б. Эйфмана нет самоуспокоенности, желания заканчивать карьеру хореографа, а значит, будут ещё новые спектакли и новые художественные потрясения.

Хореография Б. Эйфмана всегда действенна и интенсивна, она почти непрерывно «атакует» зрителя, захватывая его внимание и эмоции. Балетмейстер апеллирует к разуму через чувство. Герои его произведений, посвященных вечным темам добра и зла, любви и власти, свободы и насилия, ищут решения этих антиномий в страстных поединках умов и характеров. Его зрелые спектакли всегда продуманы и искусно срежиссированы. Привлекательна и пластическая изобретательность хореографа. Его дуэты непривычны, порой изощренны, всегда интересны.

В подтверждении выше сказанного хочется добавить слова самого Бориса Эйфмана: «Никогда и ни при каких условиях я не смогу доверить другому постановщику реализацию моих идей. Я знаю: сегодня есть хореографы, привлекающие для работы над балетами театральных режиссеров. Такая практика возникла

потому, что деятели танца просто-напросто отвыкли от крупной формы и не могут самостоятельно выстраивать структуру спектакля. Я же ответственен за каждый элемент своих балетов – начиная с замысла постановки и особенностей пластической партитуры и заканчивая, скажем, мелкими деталями костюмов. Мои спектакли – точное отражение моего эмоционального состояния, наполняющих меня идей и желаний» [4].

Список литературы

1. Модернизм: Анализ и критика основных направлений. – М. : Искусство, 1991. – 400 с. **2. Ильина Т.В.** История искусств. Отечественное искусство / Т.В Ильина. – М. : Высшая школа, 1994. – 408 с. **3. Эксклюзивные биографии.** – Выпуск №1–2 // МК–Периодика, 2006–2007. **4. Мацевич В.А.** Многоканальные новости / В.А.Мацевич // Московский комсомолец. – 1999. – 31 декабря. – С. 6–7.

УДК 793.31–043/86(=161.1)

*Красникевич Г.В.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

Аннотация. В статье прослеживается процесс сохранения и развития традиций русского народного танца как части национальной культуры России, представляющей собой многогранный всеобъемлющий процесс, и включающий в себя воспитание национального самосознания, патриотическое воспитание, направленный на передачу педагогических и

культурных знаний от поколения к поколению, позволяющий транслировать социально-культурные ценности через приобщение детей к русскому национальному богатству в хореографическом коллективе учреждения культуры.

Ключевые слова: *народный танец, русский народный танец, танцевальный коллектив.*

Сохранение и развитие традиций русского народного танца является важнейшим связующим звеном между прошлыми и будущими поколениями. В танце каждого народа в символической форме зафиксированы и наглядно представлены элементы мировоззрения, обрядово-бытовых действий, трудового процесса, характер нации, взаимоотношения между людьми, нормы и правила поведения каждой возрастной группы, то есть все сферы жизни.

В разные исторические периоды развития страны танцы выполняли различные функции, в первую очередь магические и обрядовые, имитируя сцены охоты, трудовых, бытовых, военных и др. действий. Вместе с тем на всех этапах развития общества посредством народных танцев осуществлялись воспитательные, моральные и эстетические функции, передавались семейные и родовые традиции. По мере развития форм, видов и жанров народного танца, расширялся и спектр отражаемых им явлений, жизненных событий.

Народный танец является основой всех видов и жанров сценической хореографии, начиная от классического балета до современных танцевальных направлений. В каждом из этих видов хореографического творчества происходит прямое отражение действительности, современные изменения взглядов общества, его трансформация, отношение к своим традициям и культуре.

В связи с этим особенно важным является передача этого исторического опыта подрастающему поколению, то есть приобщение детей к культурным традициям своего народа. Наиболее целесообразным способом сохранения и передачи традиций является естественное, добровольное желание и

интерес детей в приобретении этих знаний. Поэтому детские хореографические коллективы учреждений культуры, являясь естественной средой для творческого самовыражения, представляют собой важный инструмент сохранения и развития традиций русского народного танца.

Анализ деятельности детских хореографических коллективов учреждений культуры (при хореографических школах, школах искусств, клубных учреждениях, центрах хореографического искусства и т.д.) показал, что обучению, сохранению и развитию традиций русского народного танца уделяется недостаточное внимание. Используя в качестве основы для своей работы модифицированные программы хореографических училищ, детские хореографические коллективы учреждений культуры своим приоритетным направлением считают развитие танцевальных данных и музыкальных способностей детей.

Обучение русскому народному танцу детей в хореографическом коллективе учреждений культуры – это не только творческо-педагогическая работа в танцевальном зале, но и разносторонний всеобъемлющий процесс создания социально-культурных условий сохранения и развития традиций русского народного танца в детских хореографических количествах учреждений культуры.

Изучение танцевальной лексики русского народа позволяет воспитывать национальное самосознание детей, а разнообразие форм и видов народного танца значительно расширяет кругозор и дает представление о взаимосвязи и взаимопроникновении культур разных народов, проживающих по соседству, тем самым укрепляя в дальнейшем межнациональные и межэтнические связи будущих поколений.

Основными направлениями деятельности по сохранению традиций русского народного танца являются:

- сбор и обработка имеющихся фольклорно-этнографических источников;
- фиксирование собранного материала на видео, аудио носителях, а также в виде монографий;

- активная демонстрация на телевидении лучших самобытных коллективов народного творчества;
- использование народных танцев в гуляниях и праздниках;
- организация и проведение фестивалей русского народного танца.

Эти целенаправленные методические действия должны способствовать повышению интереса детей в хореографических коллективах учреждений культуры к изучению русской традиционной культуры, а также уважительного отношения к национальному богатству своего народа. Вместе с тем, сохранение самобытных традиций русского народа без возможности их использования в настоящем и будущем, не способствует формированию устойчивого интереса общества к русскому народному творчеству и, в частности, русскому народному танцу. Возможность увидеть и почувствовать перспективы развития русского танцевального творчества, как нельзя лучше мотивируют людей к изучению, осмыслению и сохранению этого уникального явления народной культуры. В связи с этим необходимы целенаправленные действия не только по сохранению, но и развитию традиций русского народного танца. К которым относятся:

- организация и проведение семинаров и творческих лабораторий по русскому народному танцу;
- организация и проведение специальных разноуровневых конкурсов по русскому народному танцу: региональных, межрегиональных, всероссийских;
- введение предмета «Русский народный танец от истоков до современности» в программы учреждений культуры;
- подготовка педагогов-хореографов по русскому народному танцу в высших и средних специальных учебных заведениях культуры;
- демонстрация в средствах массовой информации лучших любительских коллективов русского народного танца.

Для любого специалиста опыт, накопленный его предшественниками, неразрывно связан с настоящим и

будущим, и является логическим продолжением и источником вдохновения. Положительным примером авторской интерпретации и стилизации фольклорно-этнографического первоисточника и неперемного сохранения традиций является наследие великих мастеров народного танца: Т.А. Устиновой, И.А. Моисеева, Н.С. Надеждиной, М.С. Годенко, В.М. Захарова и многих других, чьи имена золотыми буквами вписаны в историю хореографического искусства, на чьем прогрессивном опыте строят свой творческий путь современные поколения хореографов. Эти люди всегда были одарены фантазией, богатой творческой природой. Подробное и пристальное изучение сценического наследия мастеров русского народного танца, способствует обогащению знаниями молодых хореографов, создаёт предпосылки для постановки своих собственных произведений. Так, например, при разборе и анализе хореографических произведений, созданных Татьяной Алексеевной Устиновой, будущий специалист получает наглядный пример: обработки и интерпретации фольклорного материала; работы с пространством сцены; сочетания элементов традиции народного танца с собственной авторской фантазией; создания и разработки образов в традициях русского народного танца.

Современные исследователи русского народного танца подчеркивают важность сохранения традиций русского народного танца, как действенного способа передачи исторической информации и накопленного опыта от одного поколения к другому, а также способности русского народного танца к рождению новых сценических форм.

Следовательно, возникает необходимость и перспективы дальнейшей работы в этом направлении, т.е. обращения хореографов к фольклорному материалу, его сценической обработке, современной интерпретации, придания русскому народному танцу нового звучания, развитие и поиск интересных форм, которые были бы созвучны определенному периоду времени и молодому поколению.

Список литературы

1. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – с. 287. 2. Захаров В.М. Поэтика русского танца / В.М. Захаров. – М., 2009. – Т. III – 408 с.

УДК [792.82.071.2:7.035(450)]:929Тальони

*Макренцова Г.А.,
преподаватель хореографии,
ГУ ЛНР «Школа искусств эстетического
воспитания №1 г. Луганска»,
г. Луганск (ЛНР)*

МАРИЯ ТАЛЬОНИ – БАЛЕРИНА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Аннотация. В статье рассматривается персона великой балерины, представительницы знаменитой итальянской балетной династии – Мария Тальони, ставшая одной из центральных фигур балетного театра эпохи романтизма. Благодаря введённым новшествам: исполнению танцев на балетных пуантах и белоснежной пачке, за годы своей исполнительской деятельности она стала поистине абсолютным символом романтического балета.

Ключевые слова: романтизм, романтический балет, Филиппо Тальони, Мария Тальони, «Сильфида».

Романтизм – (фр. romantisme, от средневекового фр. roman – роман) – это направление в искусстве, сформировавшееся в рамках общелитературного течения на рубеже XVIII–XIX вв. в Германии. Получил распространение во всех странах Европы и Америки. Наивысший пик романтизма приходится на первую четверть XIX в.

Именно в этот период дарила свое искусство зрителю Мария Тальони – великая балерина, представительница

знаменитой итальянской балетной династии Тальони в третьем поколении. Нужно отметить, что она является одной из центральных фигур балета эпохи романтизма.

Мария родилась 23 апреля 1804 года в семье балетмейстера и хореографа Филиппо Тальони. Девочка не обладала ни балетной фигурой, ни особой внешностью. Несмотря на это, её отец решил сделать из неё балерину. Мария училась в Вене, Стокгольме, а затем в Париже у Франсуа Кулона. Позже отец занимался с Марией сам, в 1822 году он поставил балет «Приём молодой нимфы ко дворцу Терпсихоры», с которым Мария дебютировала в Вене. Танцовщица отказалась от присущих в то время балету тяжёлых нарядов, париков и грима, выходя на сцену только в скромном лёгком платье.

Парижскую публику Мария покорила в 1827 году в «Венецианском карнавале», с тех пор она часто танцевала в парижской Гранд-Опера. Затем она танцевала в Лондоне. Там, в театре Ковент-Гарден. В марте 1832 года в парижской Гранд-Опера состоялась премьера балета «Сильфида», ознаменовавшего начало эпохи балетного романтизма. Именно она тогда ввела в балет пачку и тогда же она впервые продемонстрировала танец на пуантах-пальцах ног.

Следующие пятнадцать лет Мария Тальони гастролировала по всей Европе: от Лондона до Берлина и от Милана до Санкт-Петербурга. Ее репертуар состоял, главным образом, из постановок ее отца. По свидетельству очевидцев, танцы Тальони были воплощением грации и изящества. Лучшие роли её были в балетах: «Бог и баядерка», «Сильфида», «Зефир и Флора».

Перед петербургскими зрителями М. Тальони впервые предстала в 1837 году. Это был не успех, а триумф. Имя ее приобрело такую популярность, что появилась карамель «Тальони», вальс «Возврат Марии Тальони» и даже шляпы «Тальони». П.А. Каратыгин написал водевиль «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони», в которой пользовался популярностью следующий куплет:

«Тальони прелесть, удивленье,
Так неподдельно хороша,
Что у нее в простом движенье
Заметна дивная душа...
Об ней не рассказать словами,
Не обсудить ее умом;
Что говорит она ногами,
Того не скажешь языком» [1, с. 32].

Но кроме балетных пуантов Мария Тальони преподнесла искусству и зрителям еще одну новинку, также впервые представшую в балете «Сильфида», – белоснежную пачку, ставшую вскоре символом романтического балета. Это «облако из газа» придумал художник и модельер Эжен Лами. Легкая невесомая туника, формой напоминающая полураспустившийся цветок, не только помогала танцовщице выполнять невесомые, но технически сложные прыжки, но, казалось, излучала особый, неземной свет, столь необходимый для романтического балета. Правда, тот образ, который воплощала М. Тальони на сцене, задолго до премьеры предлагали парижанкам все модные журналы. Открытые плечи, струящиеся потоки легкой ткани, некоторая отрешенность. Парижские модницы позаимствовали у балетной героини ее воздушную шаль: наброшенная на плечи и спадающая на руки, она придавала дамскому силуэту меланхолический облик, словно остановленной в полете Сильфиды.

«Сильфида» – абсолютный символ романтического балета. Именно в «Сильфиде» балерина Мария Тальони впервые поднялась на пуанты («не для эффекта, но ради образных задач»). Героиня М. Тальони действительно казалась существом сверхъестественным, не женщиной, а духом, попирающим законы притяжения, когда танцовщица «скользила» по сцене, почти не прикасаясь к полу, и замирала на миг в летучем арабеске, будто поддерживаемая чудесной силой на острие выгнутой стопы. Именно эту «Сильфиду», поставленную для Марии ее отцом Филиппо Тальони, через полторы сотни лет бережно возродил другой французский хореограф –

Пьер Лакотт. Сюжет балета основан на фантастической новелле французского писателя Шарля Нодье «Грильби» (1822). Премьера балета на музыку французского композитора Жана Шнейцхоффера состоялась в 1832 в Гранд-Опера в Париже.

В 1832 году Мария вышла замуж за графа де Вуазен, но продолжала носить девичью фамилию и не бросила сцены. Оставив театр в 1847, жила преимущественно в Италии, в собственных виллах. Давала уроки балета. Один раз ещё она появилась в Париже, но только для поощрения своей ученицы Эммы Леви, восходящей звезды, воскресившей на некоторое время позабытые с уходом М. Тальони классические балетные традиции. Для этой же дебютантки она написала либретто балета «Бабочка» (совместно с А. де Сен-Жоржем).

Восторженным отзывам критиков и поклонников балета о танце М. Тальони нет числа. Ф.А. Булгарин, говоря о Марии Тальони, называет ее «единственной танцовщицей в мире, которая осуществила своими танцами все, что до сих пор нам казалось несбыточным вымыслом поэтов, полувоздушная, грациозная женская фигура на древних вазах и медалях. Ни до нее, ни после нее не будет равной ей, – с уверенностью провидца утверждает писатель. И добавляет: Люди, не любящие вообще балета, прикованы к нему танцами и игрою М. Тальони. Это – гений танцев... выше, нежели был гений Байрона в своем роде» [2, с. 378]. А другие, не менее восторженные почитатели артистки уверяли, что М. Тальони, подобно чудной, магической скрипке Н. Паганини, никогда не имела соперниц.

Хотя в реальной жизни артистка не производила особенного впечатления. Так, одна из современниц вспоминает, что, увидев ее днем, без грима, поразились, какая она некрасивая, худенькая-прехуденькая, с маленьким желтым лицом в мелких морщинах. Но что такое реальность по сравнению со сценическим обаянием и танцевальной гениальностью Марии Тальони. Да еще глаза, ее глаза – чудные, бархатные, таинственные. Она и впрямь была не танцовщицей из крови и плоти, а неземным, невесомым созданием, таинственной тенью, которую и станцевала с ошеломляющим

успехом в балете «Тень», сочиненном Филиппо Тальони для своей дочери.

Список литературы

1. Каратыгин П.А. Ложа 1-го яруса, на последний дебют Тальони : Анекдот-водевиль в 2 карт. / Соч. П. Каратыгина. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : тип. И. Глазунова и К^о, 1839. – 64 с. **2. Булгарин Ф.А.** Воспоминания / Ф.А. Булгарин. – М. : Захаров, 2001. – 784 с.

УДК 792.8.01

Сергун Л.В.,

магистрант направления подготовки

«Хореографическое искусство»

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет

имени Тараса Шевченко»,

г. Луганск (ЛНР)

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация: *в статье осуществляется эстетический анализ современного хореографического искусства, определяются его характерные черты и особенности. Современный танец – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX – начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн. Современный танец как жанр хореографического искусства, появившейся относительно недавно, порождает вокруг себя немало споров: начиная от его определения и структуры и заканчивая спорами о наличии или отсутствии языковой системы.*

Ключевые слова: *современная хореография, современный танец, осознанность, индивидуальность, танцевальное мышление.*

Эстетические вопросы, касающиеся искусства хореографии, в специальной литературе до сих пор еще представляют мало изученную область. По давней традиции хореографическое искусство незаслуженно считается узким, специфическим, отделенным от широкого круга эстетических и мировоззренческих проблем, которые рассматриваются эстетической наукой. Между тем, богатая и многообразная практика хореографического искусства, если бы она не «выпадала» из сферы отечественной эстетики, могла бы иметь для нее большое значение.

Что же подразумевается под понятиями «современная хореография», «современный танец» в эстетическом аспекте? Спектакли академических театров оперы и балета, поставленные в 60–90-е годы нашего века? Спектакли небольших компаний и трупп, которых сейчас достаточно много, которые они ставят (в основном, одноактные спектакли, живущие максимум несколько месяцев)? Спектакли, решенные языком танца модерн или других танцевальных стилей, рожденных в XX веке? Что есть современная хореография в ее эстетическом измерении? Какие признаки отличают ее от классического балета и других танцевальных направлений?

Современная эпоха характеризуется становлением новой культурной парадигмы в теории и практике танцевального образования. В российском хореографическом образовании все более востребованными оказываются концепты поиска новых форм движения, приближенных к естественному раскрепощенному пластическому языку тела. Исследователи (Г.В. Бурцева и др.) выделяют такие, как «Пластические знаки чувств» (Ф. Дельсарт), «Ритмопластический жест» (Э.Ж. Далькроз), «Свободная пластика и раскрепощенное тело» (А. Дункан), «Неосознанные экспрессии тела в символическом пространстве сцены» (М. Грехем), «Экспрессивный танец и архитектура пространства» (Р. Лабан). Сегодня концептуальный подход к танцевальной педагогике определяет художественно-интеллектуальные, этические и социально-культурные

требования к личности педагога-хореографа, его творческой деятельности [1, с. 75].

Современная хореография сформировалась в начале XX века на Западе, получив развитие в разнообразных танцевальных течениях. По мнению исследователей (Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова), философия современной хореографии ориентирована на развитие индивидуальности каждого танцора. Современная хореография – это искусство танца, у которого отсутствуют правила и обязательные движения и позы. [2, с. 53].

Формирование философии современной хореографии происходит в процессе «выхода за пределы» традиции и «сдвига» в сторону инновации, которые впервые были осмыслены Ф. Шлегелем в его лекциях о «Философии жизни» и «Философии истории (1827 г.)». Философ считал, что предмет философии – это сама жизнь во всей ее полноте, поэтому внимание философов привлекали полнота жизни человека, его сознания, вовлеченного в эту жизнь, исторические инновации [3, с. 235].

Чтобы понять философскую сущность современного танцевального бытия необходимо обратиться к его истории. Танец всегда был тесно связан с жизнью, бытом и духом того народа, в среде которого он зародился, снабжая танцевальные движения своей философией [4, с. 270]. Танец прошел долгий путь своего эволюционного развития. В настоящее время существуют пять основных систем танца: классический танец, народный танец, модерн-джаз танец, танец модерн и contemporary, которые совершенно по-разному отображают действительность, пользуясь своим собственным языком и опираясь на собственные эстетические законы. Каждая из этих систем представляет собой художественное направление в хореографическом искусстве, свою историю, эстетический модуль, технику, систему подготовки исполнителей и лексику.

В последние годы наблюдается все больше миксовых танцевальных техник, хореографы в своих постановках стараются найти что-то новое, необычное, вне зависимости от

лексической принадлежности. Хореограф мыслит движением, а поскольку профессиональные хореографы владеют множеством танцевальных техник, то процесс заимствования и соединения неизбежен. Например, с постмодерном как определенной эстетикой возник термин «contemporary dance», обозначающий направление танца, которое невозможно отнести к какому-либо стилю. Это является свидетельством, имеет место естественный процесс интеграции и развития хореографического искусства.

Начало XX века – эпоха борьбы «нового» со старыми традициями романтизма в искусстве вообще и в балетном театре, в частности. Романтический балет никогда не умирал и живет до сих пор, однако появление новых танцевальных стилей и направлений танца можно условно объединить именно как антиромантическое. Вряд ли можно объединить достижения танца модерн, возникшего вначале XX века, и неоклассические балеты Михаила Фокина и Вацлава Нижинского. Это абсолютно разная эстетика и танцевальная техника, однако оба направления возникли как антитеза романтического балета. Часто представители «нового» искусства начинали свою борьбу, прежде всего, с отрицания достижений прошлого [5, с. 105].

Эстетическим манифестом нового искусства, которое теперь мы называем модерном, явилась статья испанского философа Ортеги-и-Гассет «Дегуманизация искусства», написанная в 1924 году. Ортега-и-Гассет выделил семь условий, которые, по его мнению, являются определяющими для «нового искусства»:

- тенденция к дегуманизации искусства;
- тенденция избегать живых форм;
- стремление к тому, чтобы произведение искусства было только произведением искусства;
- стремление понимать искусство как игру и только;
- тяготение к глубокой иронии;
- тенденция избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство;
- искусство, которое, безусловно, чуждо какой-либо трансцендентности.

С социологической точки зрения для нового искусства, по мнению Ортега-и-Гассет, характерно то, что оно делит публику на два класса людей: «тех, кто его понимает, и тех, кто не способен его понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое, новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству.

Когда кому-то не нравится произведение искусства, поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения» [6, с. 113].

Для модернизма характерны полемическое отторжение всего предшествующего искусства, разрушение традиционных представлений о природе художественного, переоценка эстетических ориентиров. Изменения в мире искусства оказались столь кардинальными, что побудили признать их в качестве настоящей революции в современном искусстве, начавшейся незадолго до Первой мировой войны. Модернистское искусство выдвинуло новые эстетические критерии, художественные принципы, понимание соотношения искусства и жизни, философское обоснование разнообразного экспериментирования. При этом оказалось, что модернистское искусство не может быть представлено в виде какой-либо целостности или систем. В нем не идет речи о стиле, скорее говорят о различных творческих методах, об экспериментировании, о несостоявшихся проектах, о неожиданных творческих прозрениях и находках.

Наряду с формированием балетного театра, параллельно шел процесс зарождения новых форм хореографии, отрицающих само понятие «театр». Борьба против догм классического балета

в этом случае сводилась к созданию «новых» техник танца, отвергающих достижения классического балета. И если в эстетической парадигме антиромантического балета все-таки используются все средства театрального спектакля, которые были созданы еще в эпоху романтизма, в танце модерн многие средства театральной выразительности в их «канонической» форме неприемлемы, изыскиваются совершенно новые способы их организации и соединения. Это приводит к иной системе выразительных средств художника. Произведение хореографического искусства служит способом самовыражения автора, отвергающего многие законы театрального действия. Главной особенностью танца модерн (вплоть до настоящего времени) является попытка исполнителей и хореографов выстроить связь между формой танца и внутренним происхождением движения. Движение не может родиться из ничего, внутреннее оправдание внешней выразительности – одна из основополагающих идей этого направления в танце. Художнику танца модерн важна определенная концепция своего творчества, определенная философская идея, которую он воплощает в зримой видимости танца. Эта важная особенность современного танца часто упускается при анализе работ того или иного хореографа.

Все вышесказанное относилось к танцу модерн, однако с конца 50-х годов XX века возникло и продолжает развиваться направление в искусстве, называемое постмодерном, в том числе, и в искусстве танца. В культурно-эстетическом плане постмодернизм выступает как освоение опыта художественного авангарда, т.е. модерна как эстетического феномена. Однако, в отличие от модерна, ряд течений которого не порывали с характерным для классики дидактически-профетическим пониманием искусства, постмодернизм полностью «стирает» грань между прежде самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания – между «научным» и «обыденным» сознанием, «высоким» искусством и китчем [7, с. 116].

Как полагает В.М. Дианова, искусство в постмодернистской ситуации принципиально неоднородно, поскольку представляет собой целый спектр инноваций и повторений, в нем происходит процесс возникновения новых и, одновременно, распад старых, традиционных искусств, или же они подвергаются существенной трансформации. Причем, эти параллельные процессы – зарождение новых художественных форм и распад старых в современном искусстве – практически неразличимы. «В искусстве второй половины XX века происходят нарушение целостности, единства художественного феномена, размывание его границ, радикальная дезинтеграция самой изобразительной системы – все это свидетельства небывалой по глубине и масштабам трансформации представления. Этот момент изменения конфигурации представления вызван изменениями в эпистемологической картине мира, в философском мышлении» [8, с. 108–110].

Примером может служить творчество М. Бежара, ориентированное на создание универсального языка танца, в котором заложен глубокий экзистенциальный смысл. Вбирая в себя все исторические и этнические тенденции, постановщик свободно синтезирует танцевальную технику всех направлений [9, с. 18].

Современный танец лишен единства стиля и эстетики. Это не только постмодернистский американский балет с его направленностью на «абстрактный танец» и эксперименты со сценическим пространством, не только европейский балет, больше склоняющийся к «театру танца» Пины Бауш. Современный танец включает в себя также и танец буто, и удивительное соединение традиций китайского танца с западной балетной техникой, которое существует в творчестве Линь Хуан-Миня, и смелое соединение индийского стиля бхарат-натьян с западной музыкой, осуществленное Ш. Джейясингхом, и африканские танцы И. Тассембеде. Более того, это многие направления, труппы и хореографы, которые не похожи в своем творчестве ни на кого из предшественников.

Многообразие форм современного танца настолько велико, что трудно предугадать, в каком направлении пойдет его развитие далее. Слияние современных тенденций европейского танцевального искусства с неевропейскими танцевальными формами создает впечатление некоего культурного колониализма, и в этом есть доля истины. Одновременно происходит и обратный процесс, когда африканские, азиатские танцевальные традиции привносятся в европейское искусство танца, и такое культурное многообразие приводит к обогащению танцевальной палитры и создает неповторимое соединение множества стилей и направлений.

Однако невозможно отрицать и воздействие на современный танец классического балета. Творчество М. Эка, И. Килиана, У. Форсайта, Х. Ван Манена органично соединяет классический танец и современные техники.

В 80-е годы XX в. в хореографии появляются первые космополиты-хореографы, усвоившие уроки неоклассики, модерна, экспрессионизма и языческого бута. Танцевальная среда формируется как транскультурная и транснациональная. По мере «стирания» границ (географических, жанровых, национальных, языковых) исчезают и табу. Какой культуре принадлежит Иржи Килиан – чех по происхождению, англичанин по образованию и голландец по месту жительства? На каком языке говорит Уильям Форсайт, скрестивший модерн с уличным брейком и классическим балетом? В отличие от балета в современном танце нет возрастных ограничений. В «бута», чем танцовщик старше, тем он мудрее и, следовательно, лучше. Иржи Килиан создал уникальную труппу «ветеранов» (танцовщиков от сорока лет и «до смерти»).

В 70-е гг. XX в. в Европе возрождается contemporary dance – забытый термин начала века, а с ним и право на дилетантизм. Внук известного энтомолога, режиссер и мистификатор Ян Фабр, не выучивший в жизни ни одного танцевального «па», стал идеологом бельгийского contemporary dance. Танцем занялись представители самых разных профессий – от актеров и философов до физиков и садовников.

Впрочем, и отцы-основатели танцевального модерна не были танцовщиками (Рудольф Лабан был художником и артистом, а Эмиль Жак-Далькроз – композитором и музыкантом). Нет в современном танце и четких требований к физическим данным исполнителя, танцуют все – коротышки, долговязые, кривоногие, толстые и худые. Француз Филипп Декуфле, а за ним и Жозе Монтальво ввели в танец элементы балагана, цирка, паноптикума, в которых гротесковая или даже уродливая внешность артиста только приветствуется.

Американская исследовательница танца Э.К. Олбрайт, в своей книге «Тело и идентичность в современном танце», высказывает мысль, что танец, поскольку он включает ежедневный тренинг тела танцовщика, может помочь нам «прочертить комплекс согласований между (его) физическим опытом и культурной репрезентацией (финальным хореографическим продуктом) – между телом и его идентификацией». Исследователем обращается внимание на то, что в современном танце имеет место непосредственная связь между образом, создаваемым исполнителем и его личным субъективным опытом, психофизическим опытом его тела, который, в конечном счете, и получает свое выражение в движении и поведении этого тела в рамках определенного художественного контекста.

Большое различие между модерном и постмодерном заключается в вопросе восприятия произведений «нового» искусства. Ортега-и-Гассет пишет: «Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например, театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как, если бы они были реальными, происходящими в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль,

которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми ему было бы интересно жить»

Так было в романтическом искусстве, в том числе и в сфере хореографии. Иное дело – постмодерн. Художника-посмодерниста меньше всего волнует реакция зрителя на его произведение, его интересует само произведение как таковое, зачастую он даже не может сформулировать ту идею (стимул), под влиянием которой, было создано то или иное его произведение. Известный голландский хореограф Ян Фабр в беседе с московскими хореографами заявил, что его совершенно не интересует, сколько зрителей придет на его спектакль (он делал спектакли и для стадионов, и спектакли для 10 человек). Ортега-и-Гассет еще в 1924 году писал: «Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, кто художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство» [6, с. 145].

Известный теоретик и практик танцтерапии, А. Гиршон выделяет несколько идеологических и эстетических постулатов современного танца: «Настоящий творец создает свои законы. Он не стремится нарушить правила и стереотипы, он просто устанавливает свои законы, которые могут не совпадать с конвенциональными штампами. Подлинная танцевальная идея не может быть выражена в словах. Точнее, слова не могут ее исчерпать» [8, с. 77].

Список литературы

- 1. Бурцева Г.В.** Мастерство хореографа : учебно-практическое пособие / Г.В. Бурцева. – Барнаул : Алтайская государственная академия культуры и искусств, 2014. – 168 с.
- 2. Кондратенко Ю.А.** Новые тенденции развития современной хореографии в Мордовии / Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова // Финно-угорский мир, 2012. – № 1. – С. 50–53.
- 3. Курюмова Н.В.** Неклассический танец как культурная модель невротической телесности / Н.В. Курюмова // Омский научный вестник. Серия

«Общество. История. Современность». – Омск : Изд-во ОГТУ, 2010, Вып. 5. – С. 234–235. **4. Еровенко В.А.** «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца / В.А. Еровенко // Российский гуманитарный журнал, 2015. – №4. – С. 269–270. **5. Кокто Ж.** Петухи Арлекин. Зарубежная музыка XX века / Ж. Кокто. – М. : Искусство, 1985. – С. 101–106. **6. Ортега-и-Гассет Х.** Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с. **7. Косачева Р.О.** О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре 1917–1939 года. Музыка и хореография современного балета / Р.О. Косачева. – Л. : Музыка, 1987. – С. 114–116. **8. Дианова В.М.** Постмодернистская философия искусства : истоки и современность. / В.М. Дианова. – СПб., 2000. – 240 с. **9. Кондратенко Ю.** Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна. / Ю. Кондратенко // Голос художника : проблема синтеза в современной хореографии: Материалы международной конференции. – Волгоград, 1999. – С. 16–20.

УДК 792.8.071.2 – 053.2

Федотова Е.Ю.,
студентка направления подготовки «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВЩИКА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Аннотация. В статье рассмотрены основные этапы работы хореографа-постановщика над танцевальным произведением в детском хореографическом коллективе. Обозначено, что основу репертуара для детей должны составлять танцы игрового характера, отражающие главные

интересы маленьких исполнителей с учетом индивидуальных особенностей того или иного артиста. Результатом грамотно организованной работы хореографа-постановщика станет качественное, художественно-образное хореографическое произведение для детей.

Ключевые слова: хореограф-постановщик, драматургия, танец, танцевальный номер, детский танец.

Работать с детьми – значит ежечасно, ежедневно, из года в год отдавать ребенку свой жизненный и душевный опыт, формируя из него человека нашего общества – личность, развитую всесторонне и гармонично. Это долг каждого, кто посвятил себя работе с детьми. Работа эта включает в себя образование и воспитание в семье и школе и, конечно, художественное воспитание ребенка.

Приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить ребенка отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему вырасти настоящим человеком с тонким чувством изящного, человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта – задача чрезвычайно важная и столь же сложная.

Основу репертуара для детей должны составлять танцы игрового характера, отражающие их главные интересы, инсценировки детских песен, сказок, представления школьной тематики, а также народные танцы, базирующиеся на несложных танцевальных элементах и простых композициях. Большое внимание должно быть уделено разучиванию фольклорных танцев, а также танцев, основанных на спортивных движениях (танцы с лентами, обручами, мячами). Также следует уделить внимание современному танцу. Очень важно, чтобы заложенные в танце мысли, воссозданные танцем реальные события жизни волновали ребят.

Прежде всего, отметим, что процесс подготовки хореографического номера в детском коллективе имеет упорядоченный характер. Разумеется, что существует ряд

определенных этапов работы по созданию произведения хореографического искусства. А хореографу-постановщику необходимо придерживаться данной последовательности.

Первым на пути к будущему танцевальному номеру возникает *замысел*, т.е. неконкретное представление о номере. Причины, побуждающие возникновение замысла, могут быть разные, это: и произведения изобразительного искусства; и разнообразные жизненные ситуации; и различные природные явления; художественная литература; собственные личностные впечатления и т.д.

Первоначальный замысел представляет собой видение отдельных деталей произведения или в целом впечатления, которое должно произвести произведение. Тема уже присутствует, но идея ещё неконкретна.

Далее происходит *разработка темы, идеи, драматургии произведения*, которая излагается в программе (литературное описание будущего номера является его драматургической основой). Нужно понимать, что не всегда решение отдельных эпизодов намеченных в программе окончательно, многое меняется впоследствии, но в основном, содержание должно оставаться.

Программа складывается из следующих составляющих:

1. Тема.
2. Идея.
3. Время действия.
4. Место действия.
5. Перечисление и образная характеристика действующих лиц (для сюжетной драматургии); образа (для бессюжетной драматургии).
6. Драматургия номера (сюжетная или бессюжетная).

Важным этапом в создании хореографического произведения является *работа с музыкой*. Здесь нужно отметить, что второй и третий этапы могут поменяться местами, либо могут происходить параллельно.

Работа с готовым музыкальным произведением заключается в следующем:

а) прослушивание музыкального произведения с целью соответствия замыслу хореографа-постановщика;

б) прослушивание с целью определения внутренней структуры, музыкальной драматургии, характера, анализа музыкального произведения.

На данном этапе возможно другое развитие событий – это поиск музыкального материала, наложение драматургии хореографического номера на драматургию музыкального материала. То есть сначала разрабатывается драматургия номера, а затем идёт поиск музыкального произведения.

Следующий этап – *совмещение драматургии танца с драматургией музыки*.

Он характеризуется наличием композиционного решения в пространстве. Данный процесс отражается в развёрнутом музыкально-хореографическом сценарии будущего произведения – композиционном плане, включающем в себя режиссерскую разработку хореографической программы.

Композиционный план содержит следующие компоненты:

1. Название номера.
2. Объём по времени (хронометраж).
3. Автор музыкального произведения.
4. Количество участников и их образная характеристика.
5. Тема.
6. Идея.
7. Время действия (исторический период, время года, суток).
8. Место действия (страна, область, село, берег реки, поляна или помещение).
9. Перечисление и образная характеристика действующих лиц (сюжета) или образа в целом (в бессюжетном танце).
10. Драматургия (сюжетная или бессюжетная, в соответствии с музыкальной драматургией). Тут нужно обозначить, что существует пять этапов драматургии, которые, безусловно, соответствуют музыкальной драматургии: экспозиция; завязка; развитие действия; кульминация; развязка.

11. Анализ музыкального произведения (таблица: размер, темп, фразы, такты.)

12. Художественное оформление (свет, декорации, костюмы, аксессуары)

13. Список исполнителей

После данного этапа возникает следующий шаг, который заключается в практической работе над композицией номера.

Далее следует постановочная и репетиционная работа, осуществляется запись постановочный план, т.е. график работы над номером.

В постановочном плане существует определенная структура:

1. Работа с музыкой (концертмейстером, фонограммой).

2. Этюдная работа.

3. Постановочная репетиция.

4. Индивидуальная работа с солистами.

5. Сводные репетиции (разные возрастные группы).

6. Репетиция в костюмах.

7. Репетиция на сцене со светом и костюмами.

8. Генеральная репетиция (последняя репетиция перед выпуском, при полном оформлении желательно с публикой).

9. Премьера.

Последний этап – запись танца, не является обязательным в работе с детским коллективом, но желателен, для возможности сохранения репертуара в рамках конкретного творческого объединения.

Заключительный этап содержит следующие компоненты:

1. Литературное описание.

2. Графическое изображение.

3. Очерк танца:

– краткое содержание,

– характер,

– манера исполнения,

– количество исполнителей,

– музыкальное сопровождение,

– музыкальный размер.

4. Описание костюмов.
5. Описание танца.
6. Описание движений.
 - а) номер по порядку;
 - б) название движений;
 - в) музыкальный размер, на сколько тактов исполняется.
7. Музыкальное приложение (ноты)
8. Графическое изображение рисунков (№1, №2, №3...).

Итак, постановка танца – это увлекательный процесс, состоящий из нескольких взаимосвязанных компонентов, имеющих определенную последовательность действий.

Сделать танец объемным и захватывающим, максимально использовать для передвижения танцоров всю сценическую площадь поможет грамотно выбранный рисунок номера. Разнообразие и многоплановость рисунка особенно актуальны для танцев с участием ансамбля исполнителей. Наполняя постановку движением и смыслом, музыкой и рисунком, хореограф, как правило, придерживается общепринятых канонов построения танца. Так, в нем обязательно есть вступление и финал, а в средней части разворачивается кульминация, в которой с особым накалом и эмоциональностью отражается главная тема номера.

Постановка танца для вдумчивого, внимательного хореографа обязательно сопряжена с выбором исполнителей. Зачастую номер ставится с учетом индивидуальных особенностей того или иного артиста. Ведь именно талантливый харизматичный исполнитель способен вдохнуть в танцевальный образ настоящую одухотворенность и очарование.

Подводя итог, отметим, что следуя описанному выше механизму постановки танцевального номера в детском хореографическом коллективе, хореографу-постановщику, безусловно, будет легче достичь желаемого результата, а именно – создания качественного, художественно-образного хореографического произведения для детей.

Список литературы

1. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983 – 237 с. **2. Захаров Р.В.** Записки балетмейстера. / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 351 с. **3. Мелехов А.В.** Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А.В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с. **4. Никитин В.Ю.** Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / В.Ю. Никитин. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 472 с.

СЕКЦИЯ 2
ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: СОСТОЯНИЕ,
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ
СТРАТЕГИИ

УДК 37.091.398:792.8

*Байрамова Г.Н.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ
ТОЛЕРАНТНОСТИ УЧАСТНИКОВ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ В УСЛОВИЯХ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

***Аннотация.** В статье рассматриваются факторы формирования толерантности участников самодеятельных хореографических коллективов в условиях дополнительного образования, раскрываются педагогические условия формирования толерантности воспитанников, а также возможности их реализации в процессе обучения.*

***Ключевые слова:** толерантность, образовательный процесс, формирование толерантности, педагогические условия.*

В последнее время проблема толерантности стала широко освещаться в средствах массовой информации, на государственном и международном уровне. Это связано с проявлением нетерпимости по отношению к инакомыслящим людям со стороны враждебно настроенных оппонентов. При этом нередки случаи откровенных конфликтов, выливающихся в жестокие и кровавые столкновения. По мнению большинства аналитиков, подобная тенденция связана с уменьшением уровня

терпимости к людям, жесткостью в отношениях, неумением тактично и грамотно излагать свою позицию, не задевая значимые аспекты жизни других людей. Толерантность во все времена считалась человеческой добродетелью. Она подразумевала терпимость к различиям среди людей, умение жить, не мешая другим, способность иметь права и свободы, не нарушая права и свобод других. Толерантность также является основой демократии и прав человека, ведь нетерпимость в полиэтническом, поликонфессиональном либо в поликультурном обществе приводит к нарушению прав человека, насилию и вооруженным конфликтам.

Пристальное внимание исследователей к проблематике толерантности объясняется и четко выраженной тенденцией гуманизации науки, повышением интереса к проблемам личностного развития растущего человека, выделением важнейшей задачи воспитания, заключающейся в формировании у современного подрастающего поколения гражданской активности и ответственности, правового самосознания, духовности и культуры, инициативности, самостоятельности, толерантности.

Феномен толерантности является объектом изучения многих наук – политологии, этнологии, философии, социологии, психологии. Педагогический аспект проблемы толерантности рассматривается в следующих направлениях формирование отношения обучающихся к толерантности как к общественно значимой ценности (Н.А. Асташова, А.М. Байбаков, М.С. Мириманова, В.В. Глебкин, П.В. Степанов и др.), формирование толерантности школьников в полиэтнических регионах, где выше уровень межэтнической напряженности (Г.Г. Абдулкаримов, В.Н. Гуров, О.Б. Скрыбина, В.А. Тишков, О.В. Цируль и др.), формирование толерантного сознания школьников и студентов (Г.В. Безюлева, П.Ф. Комогоров, Е.В. Рыбак, О.Д. Шарова, Л.А. Шайгерова, Г.М. Шеламова), воспитание толерантности в системе среднего профессионального образования (Н.Д. Аширбагина, В.П. Комаров, Ж.С. Лондырева и др.), педагогическая

толерантность (А.В. Коржуев, Н.Ю. Кудзиева, Н.В. Кукушкин и др.).

Решение проблемы формирования толерантности у подрастающего поколения приобретает существенную значимость, т.к. у подростков в последние годы наряду с высоким интеллектом, глубокими знаниями, широким кругозором, активной нравственной позицией, духовными запросами порой развивается чувство своей исключительности, излишней самоуверенности, стремление к самоутверждению своей независимости. Это приводит их к раздражительности, нетерпимости, агрессии, межличностным конфликтам, неприятию окружающей действительности.

Толерантность, понимается сегодня как объективно возникший феномен, как инструмент регулирования отношений. Стремление к соединению, гармонии, согласию, толерантность – вот смысловой контекст, в котором сегодня обсуждаются проблемы цивилизации. Толерантность, как мировоззренческая ценность, сейчас с точки зрения разума, здравого смысла, просто необходима по большому счету для продолжения жизни всего мирового сообщества [1, с. 198]. Об этом ярко свидетельствует современная ситуация. Процессы развития личности и коллектива неразрывно связаны друг с другом. Развитие личности зависит от развития коллектива, его уровня развития, структуры сложившихся в нем деловых и межличностных отношений. С другой стороны, активность воспитанников, уровень их физического и умственного развития, их возможности и способности обуславливают воспитательную силу и воздействие коллектива. В конечном итоге коллективное отношение выражено тем ярче, чем более активны члены коллектива, чем полнее они используют свои индивидуальные возможности в жизни коллектива. Развитие творческой индивидуальности детей и подростков взаимосвязано с уровнем их самостоятельности и творческой активности внутри коллектива. Чем самостоятельнее ученик в коллективной общественнополезной деятельности, тем выше его статус в коллективе и тем выше его влияние, оказываемое на коллектив.

И наоборот, чем выше его статус, тем плодотворнее влияние коллектива на развитие его самостоятельности.

В деятельности хореографического коллектива, можно выделить несколько педагогических условий по воспитанию толерантности у воспитанников:

1. Положительное отношение к народам мира, интернациональные чувства закладываются у детей посредством определения в национальном характере общечеловеческого начала, подведения к гуманистическим ценностям, расширения национального самосознания до осознания своей общности с другими нациями. На наш взгляд, эмоционально-положительное отношение детей к своему и другим народам следует воспитывать посредством ознакомления с общечеловеческими ценностями, прежде всего через познание своей национальной танцевальной культуры и танцевальной культуры народов мира. Именно благодаря этому ценности, выработанные культурой других народов, становятся более понятными и прочувствованными.

2. Формирование эмоционально положительного отношения к другим национальностям должно включать ряд последовательных этапов – от воспитания гуманных переживаний до сформированного отношения к реальной жизни через общение с представителями других национальностей во время конкурсов, фестивалей и концертов.

3. Система педагогических воздействий должна предусматривать проникновение во внутренний мир ребенка с целью пробуждения его потребности в деятельности, обусловленной социально значимыми мотивами, и выражается в специально организованных тренингах толерантности в процессе занятий в хореографическом коллективе [2, с. 216].

Руководителю, для успешной профессиональной деятельности нужны определенные знания педагогики и психологии. Иногда руководители считают, что главное в творческой работе – это показ танца, но столкнувшись с тем, что участники, добросовестно повторяющие за ними движения, не

могут ими овладеть, понимают – что бы научиться танцевать надо иметь, прежде всего, педагогические знания.

Педагогические способности руководителя развиваются, и укрепляются в процессе работы с коллективом, и основывается на показе танцевальных движений и их объяснениях. В период проведения учебно-тренировочных занятий руководитель должен разъяснить важность и необходимость хореографических упражнений, которые являются основой совершенствования исполнительского мастерства, развивает у исполнителей чувства самоконтроля. Порядок и систему обучения хореографическим навыкам необходимо продумывать заблаговременно. Не менее важным моментом в деятельности руководителя является его роль воспитателя. Воспитание осуществляет с помощью методов, которые представляют собой определенную систему работы руководителя с участниками.

Одним из методов воспитания является метод внушения, с помощью которого руководитель стремится передать исполнителям отношения к художественному произведению - танцевальной лексике, музыке, характеру исполнения и т.д., а также свое мнение, оценку, настроение. Путем внушения подключить участников к активному переживанию. Руководитель, используя музыку и танец, одновременно влияет на слуховые и зрительные восприятия. В современных условиях жизнь людей, их будущее во многом зависят от общего положения в мире [3, с. 144]. Особую актуальность проблема воспитания толерантности приобретает в условиях самодеятельного хореографического коллектива, где необходимо не допускать ситуаций проявления неравенства воспитанников в их правах и обязанностях. Воспитывать толерантность следует целенаправленно и поэтапно. Формированию толерантности способствует специально организованная деятельность.

Воспитание в духе толерантности, прежде всего, решает задачу раскрытия смысла бытия человека в мире через понимание характера и способов его взаимодействия с этим миром. Процесс образования и воспитания в толерантной среде

состоит в осмыслении человеком своего места в мире, в овладении способами взаимодействия с ним. В конечном счете, речь идет о восприятии толерантности как лично-значимой ценности.

Построение толерантной среды в образовательном пространстве дополнительного образования затрагивает социологический, психологопедагогический и методологический уровни в пространственной организации жизнедеятельности человека. Идея формирования толерантности в образовательных заведениях имеет определенную специфику, которая состоит в том, что эта идея получает здесь дополнительную межличностную окраску. В качестве особой ценности образования рассматривается взаимодействие с другими людьми, в ходе которого происходит личностное взаимообогащение и развитие.

Список литературы

- 1. Каюмова Л.А.** Формирование культуры межнациональных отношений у подростков средствами хореографического искусства : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / Каюмова Лейсан Амировна. – Казань, 2010. – 282 с.
- 2. Толерантное сознание** и формирование толерантных отношений (теория и практика) : Сб. науч.-метод. Ст. – 2-е изд., стереотип. – М.: Издательство Московского Психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2003. – 368 с.
- 3. Шамсутдинова Д.В.** Досуговая деятельность как фактор социально-культурной интеграции личности : Дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.05 : / Шамсутдинова Дильбар Валиевна. – Казань, 2002. – 497 с.

*Бернадская А.А.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

***Аннотация.** В данной статье освещается эстетическое воспитание учеников начальных классов в ходе хореографической деятельности. Приведен пример, как искусство хореографии имеет огромные возможности в общем воспитании и в эстетическом воспитании младших школьников. Представлена потребность привлечения детей к искусству хореографии. Выделены средства эстетического воспитания младших школьников, а именно раскрыты возможности хореографии, как одного из средств эстетического воспитания.*

***Ключевые слова:** эстетическое воспитание, младшие школьники, хореографическое искусство, обучение хореографии, всестороннее развитие.*

В настоящее время мастерство хореографии захватывает людей абсолютно любого возраста. Особое впечатление хореография производит на детей, ведь хореография – это мир красоты движения, звуков, световых красок, костюмов, то есть мир волшебного искусства, а кто из нас в детстве не верил и не любил волшебство. Увидев хотя бы раз в живую или же по телевиденью выступления профессиональных танцовщиков, их яркие костюмы, пыл в их глазах, мимику, актерскую игру, дети увлекаются и стремятся увидеть выступления еще. Более того после увиденного танцевального мастерства детям хочется

научиться танцевать так же красиво и в дальнейшем выступать на сцене.

Хореографическое искусство – является средством эстетического воспитания широкого профиля, его спецификой является воздействие на человека с различных сторон. Решая те же задачи эстетического и духовного развития и воспитания детей, как музыка, танец дает возможность еще, и развивать физические способности и данные детей. Тренировки различных двигательных навыков, которые проводятся в процессе обучения хореографии, сопряжены с мобилизацией и энергичным формированием множества физических функций человеческого организма: кровообращением, дыханием, нервно-мышечной деятельности. Осознание потенциала своего тела способствует воспитанию уверенности в себе, предотвращает возникновение всевозможных психологических комплексов. Так же посредством хореографии укрепляется и здоровье, ведь это полезная физическая активность.

Следовательно, можно сказать, что тема обучения хореографии как средства эстетического воспитания младших школьников актуальна для рассмотрения.

На данный момент современная система образования обеспечивает процесс эстетического воспитания учащихся, создает педагогические условия, способствующие повышению уровня их эстетической воспитанности. Решение этих задач возможно при условии привлечения детей младшего школьного возраста к хореографической деятельности, которые имеют значительные возможности в воспитании подрастающего поколения, поскольку танец не только развивает умственные и физические способности детей, но и их духовную составляющую, творческую фантазию, а затем происходит эмоциональное, культурное и творческое развитие личности.

Немаловажно помнить о большом значении всестороннего развития ребенка, с самых ранних лет стоит приучать детей к работе над собой и помогать им мыслить в разных направлениях, задействовать всевозможные отрасли как умственной, как физической активности, так и эстетического

воспитания. В данном случае танцевальное искусство является просто идеальным занятием для младших школьников, ведь это синтез духовного обогащения и физического развития.

Понятие «эстетическое воспитание» в педагогической сфере рассматривается точно как неотъемлемая часть идейного, трудового, нравственного, физического воспитания, как систематическое, научно-мотивационное обращение к человеческим эмоциям, которые развивают у младших школьников такие способности, способствуют не только эстетическому восприятию прекрасного в жизни и искусстве, но и делают каждого из них творцом эстетических ценностей.

«Эстетическое воспитание – это совокупность действий воспитателя и воспитанников в ходе их деятельности, обеспечивающих формирование эстетической культуры личности» – так определяют понятие эстетического воспитания В.И. Лозова и А.В. Троцко [1, с. 78].

Эстетическое воспитание младших школьников как процесс овладения ими эстетической культурой содействуют разностороннему гармоничному развитию личности, привлечению к духовной культуре человечества, творчества в различных областях жизнедеятельности и т.д., вырабатывает трудоспособность, способствует познанию, общению, природе, миру вещей и т.п.

Выделим несколько более существенных средств эстетического воспитания младших школьников:

1. Освоение эстетических знаний в процессе изучения учебных предметов (предметы художественного цикла: изобразительное искусство, музыкальное искусство и искусство (театр, хореография, кино, телевидение).

2. Создание различных факультативов предоставляет большие возможности формирования эстетической культуры младших школьников. В некоторых школах введен специальный курс, в котором дети изучают вопросы, связанные с литературой, музыкой, хореографическим и изобразительным искусством, театром, киноискусством.

3. Эстетическое воспитание во внеклассной и внешкольной работе. Основные задачи внеклассной и внешкольной работы – это:

а) приобщение школьников младшего класса к прекрасному;

б) ознакомление младших школьников с мировыми произведениями искусства;

в) организация эстетической деятельности детей.

4. Огромное значение на формирование эстетической культуры школьников имеет семья.

5. Побуждение школьников к эстетическому самовоспитанию.

Хореография – это один из самых богатейших источников эстетического воздействия на ребенка, включающий в себя огромный спектр всестороннего развития. Прежде всего, это искусство формирует художественное «Я» ребенка, формирует правильную осанку, знакомит с основами актерского мастерства, развивает гибкость, чувство ритма, дает понятия этикета, манеры поведения. Благодаря ритмичности движений развивает воображение и творческую активность и фантазию ребенка. Танец вмещает в себя последовательные движения головы, ног, рук, и конечно же всего корпуса, так же танец сочетает в себе движения под разные ритмы, которые отражаются в различных танцевальных па, жестах, позировках, мимике, пантомиме, все это создает некий пластический выразительный рисунок отражающий музыкальный материал.

Занятия хореографией способствуют физическому развитию детей и обогащают их духовно. Это гармоничное занятие привлекает и детей, и родителей. Ребенок, обладающий ровной спиной, балетной осанкой, подтянутым телом захватывает окружающих. Но формирование этих качеств – процесс длительный, требующий большого упорства исходящего от детей.

Мы считаем, что помимо всех вышеперечисленных плюсов занятий хореографией, важно отметить так же развитие дисциплинированности, чувства ответственности, трудолюбия и

терпения у ребенка – это те свойства характера, которые необходимы не только в хореографическом классе, но и в жизни в целом. Эти качества годами воспитывают и вкладывают их в детей педагоги-хореографы и это определяет их успех во многих делах.

Чувство ответственности заставляет детей занимающихся в танцевальных коллективах двигаться вперед, ведь нельзя опоздать на урок и пропустить важный материал, нельзя пропустить занятие и подвести рядом стоящего в танце, нельзя не выучить танцевальное движения, не выполнить и не доработать его. Стремление быть лучше – залог успеха любого человека. В танцевальных коллективах всегда идет некая борьба за первенство, здоровый дух соперничества, что помогает детям добиваться поставленных целей.

Так же нельзя забывать про аккуратность в хореографическом исполнительстве, опрятность формы в хореографическом классе переносится и на внешний вид детей в школе. Они выделяются не только своей осанкой, но и прической, чистотой и элегантностью ношения обычной одежды.

И стоит отметить так же социальный аспект занятия хореографией. Ведь, прежде всего занятия хореографией подразумевает групповые тренировки. Что помогает ребенку адаптироваться в обществе, развивать навыки общения, свободно чувствовать себя в коллективе, побороть комплексы. Танцы могут являться некой терапией для закрытого и закомплексованного ребенка, они будут помогать раскрепоститься и адаптироваться в обществе посредством развивающих танцевальных игр.

В общем можно сказать, что хореографическое искусство у ребенка является дополнением и продолжением его реальной жизни, обогащением ее. Занятия этим искусством приносят ему такие ощущения и переживания, которых он не мог бы получить из любых других источников.

Таким образом, на плечах педагога-хореографа лежит важная миссия, он должен не только сформировать, развить и

укрепить у детей потребность в общении с искусством, понимание языка, любовь и хороший вкус к нему, но и вложить в детей важные понятия, которые пригодятся им помимо танцевальной деятельности. Ценность хореографического искусства как средства эстетического воспитания состоит в том, что оно часто изображает те стороны действительности, увидеть которые человек не способен. И, несмотря на то, что в наше время танцевальное искусство остается одним из самых популярных и распространенных форм эстетического воспитания, общество, заботится о культуре людей, пытается наиболее полно использовать для этой цели различные формы и методы [2, с. 100].

В заключение можно сказать, что занятия хореографией имеют огромное значение для эстетического развития детей и сильно влияет на них в разных отраслях жизни. Дети чувствуют эстетику поведения в быту; подтянутость и вежливость становятся нормой поведения, им легче находится в любом новом обществе. Они следят за своей внешностью, за чистотой, аккуратностью, изяществом своего костюма и прически. Кратко можно сказать, что хореография как средство эстетического воспитания имеет большое значение в эстетическом развитии младших школьников, поскольку средства танцевального искусства прививают любовь к прекрасному.

Список литературы

1. Пуртурова Т.В. Учите детей танцевать: учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Т.В. Пуртурова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – М.: Владос, 2003. – 256 с. **2. Антропова Л.В.** Развитие выразительности в процессе обучения хореографическому искусству / Л.В. Антропова. – М.: Образование и общество. – 2011. – 124 с. **3. Громов Ю.И.** Воспитание танцем / Ю.И. Громов. – СПб.: СПбГУП, 2004. – 210 с.

*Богунова А.Б.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ДИАГНОСТИКА УРОВНЯ СФОРМИРОВАННОСТИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ- ВОКАЛИСТОВ

***Аннотация.** В статье представлены критерии, показатели, уровни сформированности пластической культуры студентов-вокалистов на основе понимания сущности и содержания компонентов данного феномена. Автором выделены три основных критерия. По каждому из них описаны показатели, которые конкретизируют каждый из обозначенных критериев, и дана уровневая характеристика по каждому из них. Представлены диагностические методики в соответствии с критериями, к которым относятся анкетирование, экспресс-опросники, тестирование, проективные методики.*

***Ключевые слова:** диагностический инструментарий, пластическая культура, критерии, показатели, уровни сформированности пластической культуры студентов-вокалистов, констатирующий эксперимент.*

Проблема измерения сформированности пластической культуры студентов-вокалистов, прежде всего, связана с проблемой диагностического инструментария: критериев, уровней и показателей ее сформированности.

Под критерием (от греч. *Kriterion* – «средство для суждения») понимают признак, на основании которого производится оценка, определение или классификация чего-либо, мерило суждения, оценки.

Так, опираясь на работы Н.В. Кузьминой, Г.М. Коджаспирова, А.И. Коджаспирова [1; 2], мы пришли к выводу, что критериями могут быть количественные характеристики, качества, свойства, признаков изучаемого объекта. Показатели – это исчерпывающая характеристика каждого качества, свойства, признака изучаемого объекта, являющиеся мерой сформированности того или иного критерия. Следуя точному замечанию И.П. Подласого, под показателем понимается то, что доступно восприятию [3, с. 432].

При выборе критериев мы опирались на принцип адекватности, суть которого в том, что доверять полученной информации можно только в том случае, если она адекватна объекту измерения [4, с. 34]

В научной литературе «уровень» определяется как дискретное, относительно устойчивое, качественно своеобразное состояние материальных систем, как отношение «высших» и «низших» ступеней развития структур каких-либо объектов или процессов (В.И. Кардашев, В.Н. Сагатовский, Н.М. Яковлева и др.).

Каждый объект может иметь несколько уровней или состояний развития. При выделении и описании уровней мы учитывали общие требования к их выделению: уровни должны выступать как четко различимые индикаторы развития объекта; переход от одного уровня к другому должен отражать степень развития объекта, при этом каждый уровень должен взаимодействовать как с предшествующим, так и с последующим, являясь либо условием, либо результатом развития объекта (В.А. Беликов, Т.Е. Климова, Н.М. Яковлева и др.).

Для выявления уровней сформированности пластической культуры студентов-вокалистов нами был проведен констатирующий эксперимент.

Подготовку к этому эксперименту мы начали, ориентируясь на теоретические источники [5; 6] и исходя из анализа учебно-воспитательной процесса в вузе культуры и искусств.

При выборе методики и технологии проведения констатирующего эксперимента нами учитывалось следующее:

- возрастные особенности студенческой молодежи;
- соответствие задачам исследования;
- выбор адекватной теоретической позиции для интерпретации результатов;
- комплексный подход к оценке результатов диагностической работы.

Нами использовался практический материал из опыта работы различных исследователей, а также широко известные в психологии и педагогике методы изучения личности. Исследование включало анализ учебных планов, программных характеристик, квалификационных требований к подготовке студента-вокалиста.

Следует отметить, что по направлениям подготовки «Музыкальное искусство эстрады» (профиль – «Эстрадно-джазовое пение») и «Вокальное искусство» (профиль – «Академическое пение», «Сольное народное пение») в вузе культуры и искусств, готовят концертных исполнителей, оперных и эстрадных певцов, преподавателей. Студенты данных направлений во время учебного процесса ориентированы на творческо-исполнительскую и профессионально-педагогическую работу. Учебно-воспитательный процесс, в первую очередь, строится на основе современных положений и концепций об организации учебно-воспитательной и творческой работы.

Наша исследовательская работа проводилась в рамках занятий по специальным дисциплинам «Танец, сценическое движение», «Ритмика и хореография», «Основы актерского мастерства», «Сценическая речь», которые входят в учебные планы, обозначенных выше, направлений.

Проводя беседы с преподавателями этих творческих дисциплин, мы убедились, что учебно-воспитательный процесс не предусматривает работу формирования пластической культуры студентов. Преподаватели, время от времени обращают внимание на невербальное поведение студентов и

пытаются: корректировать, но это происходит, отчасти, стихийно. Конкретная работа совершенствования проблемы не проводится. Как оказалось, первопричиной этого есть неопределенность в ориентации учебных предметов на формирование пластической культуры, незнание преподавателями критериев оценки пластичности и степени ее проявления.

Перед началом констатирующего эксперимента, нами были определены следующие задачи:

- проанализировать общее состояние невербального поведения студентов-вокалистов;
- выявить уровень их пластической культуры;
- разработать критерии оценки пластической культуры и определить: основные структурные компоненты и их уровни.

Во время констатирующего эксперимента использовались одинаковые диагностические методики, как в экспериментальных, так и в контрольных группах. Объектом нашего исследования были пластические свойства и качества студентов-вокалистов: способности; степень психофизической свободы (высвобождение мышц от скованности); определенные умения и знания, которые способствуют формированию пластической культуры. Уровень наличия этих показателей на этом этапе экспериментальной работы мы определяли при помощи следующих характеристик:

- 1) общая культура;
- 2) наличие педагогических способностей (умение точно формулировать свое мнение, умение достигать результата);
- 3) пластическая подготовка, которую характеризуют следующие качества:
 - а) наличие координации – умение координировать движения в предложенном рисунке и, прежде всего, обладать периферией тела, включая мышцы лица;
 - б) ощущение скорости – умение направлять скорость движений, работа со скоростями, способность к взрывной реакции, порождающей активное движение;

в) ощущение инерции – умение мягко и быстро тормозить и направлять процесс изменения действий;

г) ощущение напряжения – умение управлять своим педагогическим напряжением, контролировать напряжение учащихся;

4) представление об эстетике движений;

5) эмпатия – способность поставить себя на место другого;

6) способность к перевоплощению в заданный образ;

7) взаимодействие с подопечными: умение «видеть», «чувствовать», «предвидеть» подопечного, создавать органические обстоятельства;

8) эмоциональный и артистичный темперамент (способность проявить себя)

9) пластично-образная память;

10) наличие харизмы и желания ее развить.

Исследовательская работа занимала несколько этапов.

Первый этап был направлен на анализ задатков пластичности студенческой молодежи. Через комплекс дифференцированных упражнений выявлялись гибкость, подвижность, осанка и походка, образное мышление, эмоциональная память, воображение и фантазия, умение применять невербальные средства общения. Для этого автор использовал ряд задач-импровизаций, этюдов, существующих в педагогической и психологической практике задач-тестов, проводились беседы анкетирования. Студентам давался набор задач, при выполнении которых они должны были проявить свои пластические данные.

Опираясь на положения психологической и педагогической мысли [7; 8; 9] и результаты анализа первого этапа констатирующего эксперимента, мы можем сделать выводы о необходимости и возможности воспитания в вузах талантливого педагога-мастера. Поскольку воспитание – это двусторонний процесс, то, учитывая условия для нашего исследования, оно должно представлять собой путь к саморазвитию и самосовершенствованию профессиональных

способностей будущего учителя помогать в самовоспитании по овладению знаниями, умениями и навыками и области творческой педагогической деятельности. Наличие мотивации в педагогическом творчестве сопровождает и комплексную связь между обучением и воспитанием, и творческую атмосферу, и благоприятный микроклимат. Они формируют в студенте способность к восприятию особого эстетического образа мира, в котором присутствует искусство слова, духовное общение, красота педагогических действий, поступков, взаимодействие и сотворчество педагога и ученика.

Целью второго этапа констатирующего эксперимента было диагностирование уровней пластичности методом повторного выполнения задач (но несколько осложненных), через определенный промежуток времени. Студенты должны были выполнить ряд упражнений и этюдов, которые характеризовались такими признаками, как целеустремленность, последовательность, непрерывность, производительность, целесообразность в использовании невербальных средств общения и др.

Кроме этого, выполнение пластических задач должно было быть обусловлено волевым происхождением и наличием цели, которая, в свою очередь, характеризовалась ориентацией на коммуниканта, привлечением внимания, передачей информации с применением невербального языка, отзыва партнера.

Вот, например, задачи-этюды:

представьте себя и воспроизведите пластически:

а) мечтательным воздушным шариком, легкомысленным волчком, сломанной механической куклой;

б) влюбленным в солнце подсолнечником, скучающим ковylем, злым репейником;

в) тающим снеговиком, фонтаном с перебоями воды, бурей-смерчем;

г) виолончелью, в которой случайно оборвалась струна; баллоном дезодоранта с испорченным распылителем; электролампой, которая вдруг перегорела и т. п.

Выполняли упражнения на использование средств невербального общения, например, жестов:

– воссоздать аффективно-коммуникативные жесты (одобрение, недовольство, ирония, недоверие);

– жесты, передающие неуверенность, незнание, размышления, сосредоточенность, страдания;

– жесты, иллюстрирующие растерянность, подавленность, смятение разочарование, обиду, радость, восторг и т. д.).

Известно, что невербальная интеракция осуществляется на базе жестов во время вступления в контакт, поддержки, усиления контакта и его завершения. На эту функцию мы и обращали особое внимание во время выполнения упражнений.

Экспертная группа оценивала выполнение каждого упражнения или задачи этюда в системе баллов (6, 7, 8, 9, 10).

Также проводились наблюдения, интервью, беседы. Достаточно достоверную информацию об уровне сформированности пластической культуры студентов нам дали методы опроса. Во время экспериментальной работы мы использовали кроме указанных методов, еще и метод анкетирования с более углубленными вопросами относительно проблемного круга. Студентам была предложена анкета, которая обрабатывалась по количественным и качественным показателям. Определялось знание составляющих элементов пластики (невербальных средств общения) и адекватность ее использования.

Анализ диагностики практических задач, этюдов, анкетирование показал, что студенты имеют в целом удовлетворительный уровень пластической культуры. Подтверждением этому является то, что в большинстве случаев они не могут внятно сформулировать задачи, ощущается недостаточная осведомленность в знаниях о пластической культуре и малая степень развития ее качеств, т.е. не выдерживается эстетика двигательного поведения, присутствует слабая пластически-образная память, смутное желание проявить свои способности, неуверенность в своем пластическом поведении и тому подобное.

Во время бесед мы обнаружили недостаточно высокий уровень заинтересованности студентов-вокалистов учебным материалом. По нашему мнению, это объясняется расхождением между мотивацией профессионально-художественного обучения и мотивации в педагогической подготовке обучающихся. Именно поэтому, значительная часть студентов не смогла полноценно охарактеризовать пластическую культуру и ее значение в будущей профессиональной деятельности.

Третьим этапом констатирующего эксперимента стало определение критериев сформированности пластической культуры студентов-вокалистов, которыми мы считаем:

– целостность знаний о пластической культуре, осознание их значения для педагогической деятельности;

– потребность в развитии ключевых элементов пластической культуры: личностных качеств, технического мастерства, художественного исполнения;

– готовность и способность к нравственно-эстетическому усовершенствованию пластической культуры как важного компонента педагогического мастерства;

– сформированность культуры невербального поведения, которая характеризуется профессиональными или специальными способностями и общим художественным дарованием.

Согласно критериям нами были определены основные структурные компоненты пластической культуры:

1) рационально-познавательный, опирающийся, прежде всего, на рациональную сферу сознания и предусматривающий достаточно конкретную осведомленность о важности пластической культуры будущих вокалистов-педагогов, взвешенную и трезвую оценку индивидуальности невербальных средств коммуникации, их мотивацию, эмоциональную окрашенность, уровень удовлетворенности в их проявлениях. Поэтому этот компонент можно назвать – гносеологический;

2) эмоционально-ценностный, отражающий уже осознанную на уровне непосредственного восприятия реакцию личности, идентифицирующей себя с другими личностями по

эстетическим и этическим признакам невербального общения. Эта ориентировка на определенный уровень межличностных отношений и соответствующее их оценки, учет культурных достижений, что, в свою очередь, влияет на оригинальность, образность, сюжетность, выразительность пластики движений. Можно сказать, что этот второй компонент имеет аксиологический характер;

3) поведенчески-деятельностный, который, прежде всего, отражается в повседневной жизни индивида. На него влияют и характер, и черты характера и темперамент, и нравственно-эстетическое восприятие окружающей среды, профессиональные и специальные способности. Все это формирует движения, навыки, умения, мастерство. Он фактически является выражением самого бытия человека, и поэтому имеет вполне онтологический характер.

По нашему мнению, эти компоненты характеризуют критерии пластической культуры любого субъекта, занимая разный объем в ее структуре.

По первому критерию мы определяли оценку сформированности рационально познавательного (гносеологического) компонента пластической культуры. Второй критерий служил для оценки уровня сформированности эмоционально ценностного компонента пластической культуры. Третий критерий, ссылаясь на предварительные компоненты, определял оценку сформированности поведенчески-деятельностного компонента исследуемой проблемы.

В соответствии с критериями пластической культуры и ее структурное компонентов были определены их уровни – высокий, средний и низкий.

Высокий уровень развития пластической культуры мы характеризовали, во-первых, системностью знаний будущих выпускников по отдельным содержательным элементам пластической культуры; концептуальностью представлений о пластической культуре; высоким уровнем художественного исполнения, аргументированностью личностных качеств,

техническому мастерству, активному отношению к объектам и явлениям.

Средний уровень сформированности пластической культуры мы определяли по уровню осведомленности о пластической культуре и ее заинтересованностью, умение использовать невербальные средства коммуникации в соответствии определенным психологическим ситуациям. Но он отличается отсутствием целостного представления о пластической культуре и ее места в педагогической практике; отношении субъекта к пластической культуре с позиции наблюдателя; проявление заинтересованности только в отдельных явлениях, таких как техническое мастерство.

Низкий уровень мы характеризовали в большинстве формальным отношением к поставленной цели – формирования пластической культуры: поверхностность знаний, бессистемность знаний, фрагментарность; слабое ориентирование относительно важности пластической культуры в педагогической деятельности; низкий уровень мотивации к данной проблеме.

Подводя итог, отметим, что это и стало основой определения общего уровня сложившейся пластической культуры и позволило осуществить всестороннюю оценку процесса формирования пластической культуры студентов-вокалистов, их будущих профессиональных способностей, которые активизируют познавательную деятельность и коммуникативные потребности субъектов педагогического взаимодействия.

Список литературы

1. Педагогический словарь : Сл. для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М., 2001. – 768 с. **2. Кузьмина Н.В.** Методы исследования педагогической деятельности / Н.В. Кузьмина. – Л., 1970. – 514 с. **3. Подласый И.П.** Педагогика : Учеб. для студентов высших пед. учеб. заведений / И.П. Подласый. – М., 1996. – 632 с. **4. Кустов Л.М.** Профессионально-педагогическая диагностика / Л.М. Кустов. –

Челябинск, 1999. **5. Винокур А.В.** Социальный эксперимент / А.В. Винокур. – Новосибирск : Наука Сибирское отделение, 1999. – 112 с. **6. Занков Л.С.** О предмете и методах дидактических исследований / Л.С. Занков. – М., 1988. – 97 с. **7. Вульфсон С.И.** Уроки профессионального творчества / С.И. Вульфсон. – М., 1999. – 160 с. **8. Кузьмина Н.В.** Формирование основ профессионального мастерства в высшей школе / Н.В. Кузьмина. – Л., 1973. – 106 с. **9. Симонов В.Ф.** Диагностика личности и профессионального мастерства преподавателя / В.Ф. Симонов. – М. : МПА, 1995. – 189 с.

УДК 37.091.398:792.8

Богун А.М.,

*магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ ЗАНЯТИЙ ХОРЕОГРАФИЕЙ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация.** В данной статье дается характеристика особенностей занятий хореографией в системе дополнительного образования детей. Отмечено, что для повышения качества системы дополнительного образования в области хореографического искусства, приоритетным направлением является создание конкурентной среды, обеспечивающей непрерывное и динамическое развитие преобразования педагогического опыта и комплексных инновационных разработок в целостный организационно-методологический процесс воспроизводства накопленного материала.*

***Ключевые слова:** система дополнительного образования, образовательные услуги, хореографическое искусство, занятия хореографией.*

Система дополнительного образования в России получила свое развитие в конце XIX в. Возникновение творческих мастерских, клубов по интересам, летних лагерей дало мощный старт формированию досугового сектора. В дальнейшем, благодаря постоянно возрастающему интересу к дополнительным образовательным услугам, стало возможным полагать, что система внеклассного обучения является полноценным компонентом, обуславливающим гармоничное и всестороннее развитие личности, аспектом, помогающим учащимся в выборе будущей профессии и фактором, раскрывающим их внутренний потенциал. Сегодняшние жизненные условия: ее динамика и ритм, огромные нагрузки, как умственные, физические, так и моральные, эмоциональные, здоровье детей, возрастающий уровень ожиданий родителей – все это вызывает необходимость организации образовательных услуг в области хореографического искусства.

Дополнительное художественное образование детей имеет своей целью развитие и формирование целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства. Исполнительское искусство детей в таком виде как хореография очень востребовано обществом, с участием солистов и детских хореографических коллективов проходит большое количество концертов, фестивалей, различных представлений и праздников.

В педагогике хореографии необходимы и востребованы инновационные подходы к обучению, так как они способствуют преобразованию учебного процесса с целью улучшения его результатов.

Чтобы достичь определенной цели воспитания личности, педагог обычно определяет задачи, содержательные особенности, которые должны приобрести личности воспитуемых, специфические особенности воспитания и обучения, факторы влияния внешней среды, средства (в данном случае хореография) и методы. Что касается выборов методов – это поиск и выбор оптимального пути к достижению цели.

В настоящих условиях социокультурная среда, включающая эстетическое воспитание и художественное образование находится в тяжелом положении: набрала силу атмосфера бездуховности и бескультурья, происходит резкая поляризация социального положения людей, в стране закрыта большое количество клубов, домов и дворцов культуры, а оставшиеся очаги этой деятельности в основном, подавляются волной низкопробной массовой культуры.

Сегодня наряду с правоохранительными и экономическими мерами нужно поднимать вопрос о защите духовного мира подрастающего поколения об обогащении и развитии его средствами искусства. Именно искусство выступает средством воспитания духовности, становится эмоционально-нравственной поддержкой личности, помогает ориентироваться в жизни. История показывает, что в периоды смут и кризисов, когда переоценке подвергается широкий спектр ценностей, особую значимость приобретает нравственное, патриотическое, эстетическое и художественное воспитание и образование подрастающего поколения. И это закономерно, поскольку упадок духовности в данных ситуациях компенсируется сконцентрированными в художественной культуре и искусстве непреходящими ценностями народа, опытом поколений в отношении к окружающему миру, оценкой жизненных явлений по законам нравственности и красоты.

Последнее время происходит естественный процесс интеграции различных видов искусства. Создаются произведения искусства на стыке танца и кино, театра и цирка, танца и архитектуры, скульптуры и музыки, и др. Введение хореографической подготовки в различные программы обучения помогает раскрыть творческий потенциал и развить природные способности обучающихся. Например, танцевальное обучение является неотъемлемой частью подготовки современного актёра, вокалиста.

Взаимосвязь и синтез искусств не есть их тождество, подавление одного другим. Этот процесс предполагает их свободное творческое единство, при котором каждое искусство,

приспосабливаясь к другим, но сохраняя относительную самостоятельность, обогащает другие и вносит свой вклад в художественное целое.

Во взаимодействии хореографии с другими видами искусства заложены большие возможности. Напрямую это касается деятельности педагога-хореографа и процесса преподавания хореографии воспитанникам любого возраста, на любом уровне. Рассмотрим различные аспекты и возможности такого взаимодействия.

Образовательный и познавательный аспекты:

– знания о традициях, быте, общественном укладе жизни различных народов через музыку, литературу, декоративно-прикладное искусство (костюм, предметы быта, украшения и др.);

– знания об эпохе бытования того или иного танца (изучение литературы, музыки, просмотр фото и киноматериалов, посещение музеев и выставок);

– знания о выдающихся представителях хореографического искусства и шедеврах мировой сцены (литература, экранные искусства, театр и др.).

Воспитательный аспект:

– развитие эстетического вкуса;

– воспитание чувства гражданственности, патриотизма, интернационализма через произведения музыки, изобразительного искусства, скульптуры, литературы, кино, архитектуры и др.;

– воспитание уважительного отношения к хореографической деятельности, к профессии, к педагогам, к партнёрам через примеры из литературы, кино, живописи, телевидения.

Технический (технологический) аспект. Педагоги-хореографы, балетмейстеры, руководители коллективов, режиссеры используют технологии, продукцию, результаты и наработки различных видов искусства при организации учебного процесса и создании сценических произведений. Например:

– использование кино, фото и видео как системы записи танца;

– использование проекции и видео-инсталляций как одно из выразительных средств хореографических композиций и спектаклей;

– онлайн-показы в интернете хореографических фестивалей, конкурсов, спектаклей;

– онлайн-общение во время проведения мастер-классов, трансляции семинаров, консультации;

– применение в работе хореографа-постановщика таких приемов кино как монтаж, рапид, обратная перемотка, крупный план и др.;

– использование современных возможностей световой и звуковой аппаратуры для оформления хореографических произведений;

– расширение возможностей костюма за счёт технического оснащения (дистанционное управление, светодиоды, мониторы), а также использование современных тканей и материалов;

– применение достижений современной музыки (электронной, конкретной, авангардной, серийной), а так же использование новых инструментов для музыкального оформления хореографических композиций, проектов и спектаклей;

– использований достижений и наработок в области архитектуры, скульптуры, живописи для оформления хореографических спектаклей, шоу, проектов.

Творческий аспект:

– произведения различных видов искусства могут послужить импульсом, стимулом для создания танцевальных образов и композиций;

– через другие виды искусства можно замотивировать участников хореографического коллектива на творческую деятельность (привлечение их к музыкальному оформлению, работе над либретто, созданию сценографии и т.д.);

– соединение нескольких видов искусств в одном хореографическом представлении или проекте приводит к

поражительным результатам, т.к. появляется нечто новое, гибрид, синтетическое произведение. Например: появление в Европе такого направления как «Новый цирк», объединяющего на арене музыку, театр, танец, и традиционные цирковые жанры; популярное шоу «Лебединое озеро» (2005 г.) в исполнении артистов Китайского цирка. И другой пример: театрализованные показы коллекций «Петровский бал» (1988 г.), «Фаберже» (1991 г.), «Балет» (1995 г.) российского дизайнера Валентина Юдашкина в исполнении моделей и танцовщиков в дворцовых интерьерах, где соединились музыка, театр, декоративное прикладное искусство, танец, архитектура;

– происходит обогащение языка танца и композиционных приемов под влиянием смежных искусств, таких как музыка, экранные искусства (кино, мультипликация, компьютерная графика), живопись, скульптура, литература, декоративно-прикладное искусство и др.

Социальный аспект:

– танцевальные направления такие как хип-хоп, брейк-данс являются направлениями молодежных субкультур. Неотъемлемой частью этой культуры являются помимо танца - музыка, видеофильмы, рэп, граффити;

– эрудиция, интерес к культуре и искусству помогают в процессе социализации и адаптации воспитанников различного возраста;

– учебные тренинги в хореографии построены на воспроизведении шедевров искусства или подражании (скульптура, архитектура, цирк, живопись, фото, анимация);

– групповые тренинги способствуют сплочению коллектива; видео-просмотр и анализ выступлений коллектива или так называемый, «мозговой штурм» с участниками коллектива в момент работы над хореографическим произведением, можно рассматривать как социально-психологические тренинги.

Таким образом, взаимосвязь преподавания хореографии с другими видами искусства может быть продуктивной, и в ней заложены большие педагогические возможности.

Отдавая ребёнка, в любительский хореографический коллектив, родители надеются, что кроме хорошей осанки и умения танцевать, ребёнок расширит свой кругозор в области искусства и культуры, станет образованнее и воспитаннее. И конечно, чтобы ожидания родителей реализовались, очень многое зависит от педагога, который будет работать с ребёнком.

Важнейшим условием формирования позитивного отношения к занятиям хореографией, автор считает педагогический фактор. Только от педагога зависит, захочет или нет ученик заниматься именно у него и воспринимать те знания, которые учитель для него приготовил. Что же нужно сделать, чтобы воспитанник захотел заниматься именно у тебя?

Самое первое – это влюбить ребёнка в себя и в то дело, которому ты посвятил жизнь. Для этого педагог должен быть мастером профессионалом своего дела и помимо этого, обладать обширными знаниями и являться разносторонне развитой личностью. В таком случае ученику будет всегда интересно с педагогом, а это уже 90% того что воспитанник не бросит занятия.

Второе – можно быть очень хорошим танцовщиком, мастером исполнения хореографических элементов, но не уметь их правильно преподать ребёнку. Отсюда вывод: нужно грамотно строить урок, показать свой материал интересно, разнообразно, меняя форму урока, в зависимости от возрастных особенностей детей и от степени углубления знаний. Допустим, какое то «па» или комбинация проучивается у станка, за тем выносятся на середину и уже после этого вставляется в танец.

Третье – создать ситуация успеха. Если задавать очень сложный материал, т.е. пытаться форсировать время и события, то возникает большая вероятность того, что движения у детей не будут получаться правильно и им это быстро надоест. Сложные комбинации нужно разбить на небольшие составные элементы и проучивать их в медленном темпе. Добиться того, что бы у воспитанника на каждом занятии, пусть не большое движение, но получалось. Тогда ребёнок будет чувствовать себя умеющим, а значит, умным, красивым в зале и на сцене. Снимать с ребёнка

комплексы, а не добавлять их. Создавать ситуацию успеха на каждом занятии.

Так же для правильного восприятия культурных ценностей будет полезна совместная работа с детьми по сочинению номеров. В процессе совместной работы знания каждого ребёнка и педагога обобщаются и становятся общими знаниями. «Я видел кино, там делали вот так», «А я читал в книжке, там вот так было написано...». И культура одного человека, становится культурой всего коллектива.

Как уже отмечалось выше хореография – это не обособленное искусство, она живёт и развивается в комплексе или симбиозе с другими видами искусств, как традиционными, так и новыми, авангардными. Во время занятий информация поступает в интересной и необычной форме и это способствует запоминанию и восприятию. Изучая танцы разных народов, ребенок узнает музыкальную культуру и культуру костюма. Все эти знания обогащают внутренний мир ученика, воспитывают его в уважении к традициям и культуре других народов. Таким образом, у ребёнка формируется позитивное отношение к культурным ценностям, расширяется кругозор и мировоззрение.

Следует отметить, что определяющим компонентом налаженной работы хореографического коллектива в системе дополнительного образования, конечно, является его репертуар, его актуальность, художественность, отклик зрителя.

Репертуар – слово французского происхождения и означает подбор пьес, музыкальных, хореографических, литературных произведений, идущих в каком-либо театре (коллективе) за определённый промежуток времени. Он, этот репертуар, может рассказать об очень многом.

Содержание хореографической деятельности определяется характером репертуара, его художественным уровнем. Качественные, вкусовые оценки, определение возможностей, направления, творческого почерка и ряд других выводов позволяет сделать анализ репертуара того или иного коллектива. Поэтому формирование репертуара дело не просто ответственное; оно определяет всю деятельность коллектива.

Едва ли не самый главный аспект в вопросе репертуара - его воспитательная роль и для тех, кто занят в нём непосредственно и участвует в подготовке того или иного произведения, и для тех, кто его увидит со сценических подмостков.

Репертуар коллектива зависит от его профиля, от выбора основного направления и от руководителя коллектива. Источниками формирования репертуара могут являться местный материал, использование репертуара профессиональных коллективов и публикации в сборниках и журналах.

Важным в формировании репертуара является принципы учёта возможностей участников коллектива и развитие индивидуальности. Выбор репертуара должен вестись применительно к воспитательной работе, соответствовать профилю коллектива, направлению его работы, организационной форме.

В руководстве хореографическом коллективе важны, наравне с индивидуальными, коллективные формы работы. При исполнении движения в ансамбле отрабатывается синхронность исполнения, у детей воспитывается «чувство локтя», постоянное ощущение партнёра. Танец влияет на формирование внутренней культуры человека. Занятия органически взаимосвязаны с усвоением норм этики, немислимыми без выработки высокой культуры общения между людьми.

В любительском коллективе лишь увеличивается ответственность, так как перед руководителем молодые люди, чьи интересы и склонности только определяются, познания ограничены, а любовь к танцу велика.

Репертуар же есть ведущее, определяющее и целенаправляющее всю деятельность звено. Потому найти верный путь, способный на длительный период организовать работу коллектива, - это точно расставить вехи освоения нового, наметить этапы работы над хореографическим произведением. Вот те задачи, решая которые можно сформировать ансамбль творцов и единомышленников. Путей, тропинок в этом направлении немало, но выбор зависит от руководителя, так как этот путь должен, прежде всего, увлекать его самого. Тогда его

увлечённость, заинтересованность, вера передадутся всем его ученикам.

Список литературы

1. Шанкина С.В. Социокультурные процессы развития системы непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев / С.В. Шанкина // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – № 12 (68). – С. 104–113. **3. Антонова Н.А.** Развитие творческой индивидуальности учителя в условиях повышения профессиональной квалификации / Н.А. Антонова. – Ставрополь, 2005. – 24 с. **3. Пинаева Е.А.** Ритмика и танец. Примерная программа для детских хореографических школ и хореографических отделений детских школ искусств / Е.А. Пинаева – М., 2006. – 150 с. **4. Барышникова Т.А.** Азбука хореографии / Т.А. Барышникова. – М. Искусство, 2000. – 130 с.

УДК 78.071:[37.016:793.3]

*Бондарь Д.Ю.,
концертмейстер кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

***Аннотация.** В статье анализируются особенности работы концертмейстера на уроках классического танца, а также рассматриваются принципы формирования концертмейстером музыкального репертуара.*

***Ключевые слова:** концертмейстер, музыка, репертуар, урок, навыки, классический танец, комбинация танцевальных движений.*

Профессия концертмейстера в сфере хореографического искусства до сих пор мало изучено в искусствознании. В

настоящее время отсутствует специальное исследование, обобщающее опыт концертмейстеров хореографических школ. Рассматривая искусство концертмейстера балета в аспекте его истории и современного состояния, автор предпринимает попытку восполнить обозначенные «пробелы».

Актуальность данной статьи определяется остро обозначившейся проблемой совершенствования мастерства исполнителей-пианистов, задействованных в хореографическом образовании. Зачастую начинающие концертмейстеры хореографии оказываются не готовыми к решению встающих перед ними профессиональных задач. Этой проблеме предшествуют: отсутствие в учебных планах концертмейстерских классов фортепианных факультетов институтов культуры и искусств целенаправленной установки на обучение навыкам аккомпанирования танцу; весьма «юного» возраста самой профессии концертмейстера и её недостаточной методической оснащённости; пока что не окончательно уточнённой специфики концертмейстерской деятельности в хореографии.

Профессиональный концертмейстерский комплекс со всей полнотой отражает характерную для хореографии связь искусства и обучения, искусства и воспитания. Обращение к историческому опыту балетного концертмейстерства исключительно важно для сохранения существующих в этой сфере живых традиций, представления о которых могут заметно расширяться за счет изучения опыта, накопленного в различных центрах хореографического искусства и образования [1, с. 3].

На сегодня в значительной степени разработан методический ракурс деятельности концертмейстера на уроках классического танца. Теоретические основы музыкального исполнительства в сфере хореографии раскрыты в работах Л.А. Ладыгина, диссертации и учебных пособиях, подготовленных Г.А. Безуглой.

Весьма важными в методико-практическом отношении являются книги А.Я. Вагановой («Основы классического танца») и Л.И. Ярмолович («Классический танец»), снабжённые

примерами музыкального сопровождения уроков классического танца.

Рассматривая особенности работы концертмейстера на уроках классического танца, мы указываем на необходимые для этой деятельности знания, умения и навыки.

Необходимую базу концертмейстерской деятельности в области хореографии составляют специальные знания, к которым относятся: знание основных хореографических движений (или азбуки классического танца), исполнительских редакций произведений балетного репертуара, особенностей аккомпанирования на уроке классического танца, а также основ методики преподавания различных хореографических дисциплин.

В число специальных умений концертмейстера на уроках классического танца входит умение работать с фортепианными переложениями музыки классических балетов. Принципиальное значение имеет навык артикуляции, во многом определяющий кинетические свойства музыкальной ткани хореографического аккомпанемента. При этом для концертмейстера необходимо приобрести опыт восприятия совпадений между телесным и музыкальным ритмом.

Среди универсальных навыков для деятельности концертмейстера чрезвычайно важным является чтение с листа. К специальным навыкам и умениям концертмейстера на уроках классического танца относятся:

– навык осмысленного и полноценного восприятия хореографического материала балетов;

– навык элементарной импровизации, в особенности важный для осуществления учебного процесса в хореографическом классе. Его применение сформировалось исторически и связано с необходимостью исполнения сопровождения к танцевальным комбинациям, задаваемых педагогом без подготовки, «экспромтом» [1, с. 13].

К универсальным специальным навыкам концертмейстера на уроках классического танца относится навык так называемого «бокового зрения». Его важность определяется спецификой

самого процесса аккомпанирования танцовщикам, в ходе которого концертмейстер охватывает вниманием не только все элементы своего игрового аппарата и нотный текст, но также и партию танцора. Последняя представляет собой существующую лишь в пространстве танца «третью строку» танцевально-инструментальной партитуры, которая должна постоянно попадать в поле зрения концертмейстера.

Особенности профессии концертмейстера заключаются не только в разнообразии видов творчества, но и в необходимости концентрации у музыканта этого профиля специальных способностей. В этой связи следует отметить антиципацию, то есть способность предчувствования, предвидения намерений и адекватных действий партнеров в ходе совместной творческой деятельности – в данном случае аккомпанирования танцу.

Для концертмейстера, работающего на уроках классического танца, всегда остаются актуальными универсальные критерии профессионального мастерства в сфере творческой деятельности: концертмейстерское чутьё, эмпатия, такт, гибкость, интуиция, многоплоскостное внимание, воля, которые обеспечивают ансамблевое единство как с учащимися, так и с педагогами-хореографами. Наличие данных качеств важно в связи с тем, что в учебной деятельности или творческом процессе концертмейстер всегда является ведомым, подчиняясь воле исполнителя, педагога или балетмейстера [2].

Большая ответственность возлагается на концертмейстера во время концертного или экзаменационного выступления танцовщиков. Концертмейстер в значительной степени сам регулирует ход выступления и должен уметь выходить из случайно возникающих затруднительных ситуаций, а также помочь это сделать танцору [1, с. 13–14].

Так же, важно отметить, что образцы сопровождения классического танца имеют отличительные структурные особенности (периодичность, квадратность построений) и специфический музыкально-тематический комплекс, главными компонентами которого выступают мелодия и способы её артикуляции, второстепенными – гармония, регистр, фактура.

Среди жанров произведений, используемых для аккомпанемента классическому танцу, часто фигурируют этюды, экспромты, юморески, прелюдии, ноктюрны и т. п., в полной мере отвечающие специфике образного содержания учебных хореографических композиций и обладающие чертами танцевальности.

Фонд «готового» (нотного) музыкального материала балетных концертмейстеров составляют сочинения (целостные, а также в вид фрагментов), содержащиеся в музыкальных хрестоматиях и иных сборниках, подготовленных специально для сопровождения уроков хореографии. Их дополняют отдельные номера и фрагменты балетов (в клавирном изложении), пьесы танцевального характера из классической и народной музыки [2].

Вне зависимости от типа движения перед его исполнением танцорами концертмейстер играет несколько затактовых звуков или короткое вступление (*préparation*), предварительно задающее метрическую пульсацию, ощущение которой особенно важно при одновременном выполнении групповых движений.

Важно подчеркнуть, что при выполнении технически сложных элементов танцовщики не всегда способны полностью координировать свои действия. Поэтому концертмейстерами довольно часто прилагаются дополнительные усилия по достижению ансамблевой синхронности – замедление или ускорение темпа, несколько утрированное подчёркивание сильных долей метра во время исполнения туров и т.д. [1, с. 16].

Необходимо брать во внимание и тот факт, что приходя ежедневно в учебный класс, концертмейстер может и не знать точного содержания и количества учебных форм, которые будут изучаться на данном уроке. Тем не менее, навыки визуально-слухового координирования наряду с широким (во всех отношениях) репертуаром помогут ему без труда найти точное соотношение между хореопластикой и музыкальным материалом. Важно, чтобы музыка, даже при разучивании сложных танцевальных комбинаций, когда ученики всецело

поглощены «работой тела», оставалась своеобразной образно-смысловой целью общего музыкально-хореографического процесса [2].

Структура урока классического танца внешне неизменна – экзерсис у станка, экзерсис в центре зала, раздел Allegro и «пальцев». Каждый раздел состоит из учебных заданий, называемых комбинациями, которые составляются педагогом-хореографом. И если педагог формирует содержание учебных заданий, сосредотачиваясь на отдельных танцевальных элементах, концертмейстер, как правило, работает с комбинацией как цельной структурой. Конечно, умение видеть и слышать танцевальную комбинацию как воплощение самостоятельной и целостной музыкально-хореографической конструкции приходит с опытом, когда пианисту становятся (до деталей) понятны практически все принципы построения всех хореографических движений. То есть, зная характер и правила исполнения танцевальных элементов, концертмейстер понимает, на каком пластико-движенческом уровне они сочетаются и почему. Подобное знание помогает музыканту моментально оценить все параметры хореографического задания и незамедлительно предложить соответствующий музыкальный материал [там же].

Таким образом, в основе самых разнообразных методологий концертмейстерской работы на уроках классического танца лежит доскональное знание и чувство пластической составляющей урока. Концертмейстер не оформляет музыкой урок классического танца, он ищет адекватное его пластическому смыслу музыкально-образное содержание. Аккомпанируя, он – по сути – вчитывается вместе с учащимися в задаваемые педагогом хореографические тексты. Вся многосложность подбора музыкального репертуара концертмейстера на уроках классического танца подчиняется проблеме освоения хореографических комбинаций, как текстов, содержащих в себе не только пластику тела, но и пластические образы музыки.

Список литературы

1. Лыцова Л.А. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Лыцова Лидия Анатольевна – Казань, 2012. – 22 с. **2. Бойко А.А.** Работа концертмейстера на уроках классического танца и формирование музыкального репертуара [Электронный ресурс] / – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/rabota-kontsertmeystera-na-urokah-klassicheskogo-tantsa-i-formirovanie-muzykalnogo-repertuara>, свободный (Дата обращения 11.03.2019).

УДК 37.016:792.8:613.9

*Галюта И.В.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ

В нашей современной действительности мы все чаще встречаемся с термином «здоровьесберегающие технологии». Многие педагоги указывают, на то, что здоровьесберегающие технологии являются одним из важнейших методов направленных на оздоровление подрастающего поколения, улучшения их физического состояния, формирования основных принципов здорового образа жизни. Однако с развитием современной теоретической базы следует понимать, что на данный момент мы называем «здоровьем» и «технологией». Определение термина «здоровье» в уставе Всемирной организации здравоохранения рассматривается как – состояние физического, психологического и социального благополучия, а не только отсутствие болезней или каких либо дефектов. Исходя из выше написанного определения, в современной научной

литературе принято выделять следующие виды здоровья: физическое здоровье, психологическое здоровье и социальное здоровье. Именно на все эти виды здоровья и нацелены здоровьесберегающие технологии. Одно из определений понятия технология звучит следующим образом: «Технология – совокупность методов и инструментов для достижения желательного результата» [1, с. 17]. А результатом в нашем случае, является сохранение и преумножение здоровья учащегося во время занятий по хореографии. То есть реализация здоровьесберегающих технологий заключается не в конкретном методе или приеме, а в системе, созданной на базе сочетания различных методов и приемов подчиненных определенной концепции, а именно сохранению и приумножению здоровья учащегося.

Современный образ жизни подрастающего поколения накладывает следующие факторы: низкая физическая активность и большие эмоциональные нагрузки, плотный учебный график, неполноценное питание, экологическая обстановка. Все эти факторы способствуют ухудшению здоровья ребенка и приводят к различным заболеваниям или усугубляют текущие проблемы, связанные со здоровьем.

Следует выделить основные принципы работы с учениками во время занятий подчиненных здоровьесберегающим технологиям:

- мы все на занятиях чаще всего пользуемся правилом «не навреди» – что все используемые нами методы, средства приемы должны быть обоснованными, иметь практический опыт использования и не наносящие вреда;

- проведение занятий должно проводиться системно и систематично, только в этом случае усвоение материала буде происходить правильно и планомерно;

- следует рассматривать здоровье ребенка как триединую структуру физического, психологического и социального здоровья;

- формировать у учащихся ответственность за свое здоровье и здоровье окружающих;

– процесс обучения должен быть выстроен согласно возрастным анатомо-физиологическим особенностям возрастной категории;

– необходимо разумно использовать негативные и позитивные воздействия, отдавая приоритет позитивному воздействию;

– грамотное сочетание обучающих, воспитывающих и развивающих педагогических воздействий;

– не следует нацеливать учащихся на мгновенный результат.

Процесс обучения хореографии имеет обширную сферу влияния на эмоционально-психологическую и физическую составляющую, и в целом на личность учащегося. Предоставляет обширные возможности для реализации корректирующих программ здоровья ребенка, а также помогают сформировать принципы здорового образа жизни и использовать их.

Для здоровьесберегающих технологий необходима четкая организация учебного процесса, а также дисциплина базирующаяся на четком соблюдении объяснений и рекомендаций.

Но следует также понимать, что данные принципы далеко не новы в сфере преподавания хореографии. Грамотные педагоги в сфере хореографии давно используют их. Эти принципы были основными задолго до появления здоровьесберегающих технологий. Достаточно изучить труды, Э. Ж.-Далькроза, А.Я. Вагановой, Э. Чекетти и других авторов, то мы всегда найдем эти принципы. Понятие здоровьесберегающие технологии появились в педагогической сфере относительно недавно лишь потому, что этот фактор не рассматривался как составная часть образовательного процесса по ряду дисциплин не связанных с физическим воспитанием.

Однако хотя педагогическое сообщество часто упоминает проблему здоровьесбережения на занятиях по хореографии, однако также часто мы можем наблюдать несоответствия уроков этой концепции. Это можно увидеть в следующем:

- перегруженность учащихся, что негативно влияет на остальную часть образовательного процесса;
- несоответствие уровня сложности материала возрастным особенностям;
- отрешение преподавателя от остальной жизни учащихся кроме тренировочного процесса;
- увеличение стрессовой нагрузки вызванной постоянным негативным порицанием;
- стрессовая педагогическая тактика;
- несоблюдение санитарно-гигиенических норм к организации учебного процесса;
- неграмотность педагога в вопросах организации учебно-образовательного процесса;
- игнорирование служб медицинского мониторинга;
- отсутствие целостного подхода в сбережении здоровья детей и формированию культуры здорового образа жизни;
- выведение на первый план успех, игнорируя все остальные задачи и принципы.

При грамотной организации учебно-образовательного процесса подчинённого принципам здоровьесберегающих технологий, занятия по хореографии способны давать оптимальную физическую нагрузку, сформировать правильную осанку, скорректировать особенности опорно-двигательной системы, устранить умственную перегрузку, способствовать развитию социальных взаимоотношений, развивать раскрепощенность и благоприятно влиять на здоровье учащегося в целом, обогащая культурную и эстетическую сферу личности. В случае неправильного использования методов и приемов, игнорируя принципы здоровьесбережения, есть очень большой риск причинить вред здоровью учащегося, сформировав искаженное понимание принципов здоровьесбережения и социальных норм. Но на сегодняшний день многие из хореографов игнорируют основные принципы здоровьесберегающих технологий или комплексный подход к реализации их концепции из-за своей неграмотности или в угоду своим амбициям.

Список литературы

1. Алямовская В.Г. Современные подходы к оздоровлению детей в дошкольном образовательном учреждении / В.Г. Алямовская // Дошкольное образование. – 2004. – 136 с. **2. Казакова Т.Н.** Технологии здоровьесбережения в образовательном учреждении / Т.Н. Казакова. – М. – 2007. – 95 с. **3. Заикина Е.А.** Быть здоровым непросто. Формирование культуры здоровья у старшеклассников / Е.А. Заикина – М. : Чистые пруды, 2008. – 210 с. **4. Ковалько В.И.** Здоровьесберегающие технологии в начальной школе / В.И. Ковалько. – М., 2004. – 110 с.

УДК 37.016:792.8–027.31

Гриненко Е.М.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

СУЩНОСТЬ НОВЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

***Аннотация.** В данной статье рассмотрено понятие «новой педагогической технологии», а также предпринята попытка определить сущность и роль новых педагогических технологий в процессе хореографической деятельности.*

***Ключевые слова:** новые педагогические технологии, хореографическая деятельность, новые методы.*

В любой сфере деятельности человека создание и широкое использование технологий ведет к усилению возможностей и повышению потенциала данной сферы, а также к опосредованному развитию других смежных сфер человеческой деятельности.

Создание новых и высокоэффективных технологий обучения, с одной стороны, позволяет обучающимся повысить эффективность освоения учебного материала и, с другой стороны, педагогам, руководителям уделять больше внимания вопросам индивидуального и личностного роста студентов, направлять их творческое развитие [1, с. 320 – 321].

Педагог-хореограф должен научить своих воспитанников основам хореографического искусства, дать им необходимые знания, навыки, умения, принимая во внимание возрастные особенности дошкольников, младших школьников и старшеклассников.

Главной целью преподавания хореографии является развитие творческой стороны личности, индивидуального воображения и артистизма. Педагогу необходимо научить детей исполнять танец осмысленно, вдохновлено, музыкально и свободно, тогда поза превращается в выразительный жест танца, способна характеризовать различные образы, стили, чувства и переживания человека. Чтобы через танец дети могли выражать не только настроение, но и внутреннее качество личности, черты характера.

Задача педагога заключается в развитии слуховой, зрительной, мышечной памяти у исполнителей, ведь владение всеми видами памяти способствует более быстрому усвоению материала и эффективному приобретению танцевальных навыков. Для достижения поставленных целей педагогу данной дисциплины необходимо учитывать возрастную особенность ребенка, его физическую и психологическую подготовку. Он постоянно должен помнить, что выполнение поставленных задач, зависит не только от содержания, но и методики преподавания основ хореографического искусства.

Современные условия профессиональной деятельности хореографа требует от него искусствоведческих, психолого-педагогических, менеджерских знаний наряду со специальными умениями и навыками в исполнительской, балетмейстерской и педагогической сферах. Важно отметить, что на сегодняшний день деятельность руководителя хореографического коллектива

характеризуется многоаспектностью и определяет ряд выполняемых им функций:

– организационно-управленческая (руководитель-хореограф выступает организатором коллектива и управляет его функционированием);

– балетмейстерская (руководитель коллектива является его главным балетмейстером-постановщиком, за исключением коллективов, в которых работают приглашенные балетмейстеры);

– репетиторская (руководитель самодеятельного хореографического коллектива осуществляет репетиционный процесс, выполняя функции главного педагога-репетитора);

– обучающая и воспитательная (обучение исполнительскому мастерству и духовно-эстетическое воспитание воспитанников коллектива являются фундаментальными в работе руководителя-хореографа);

– развивающая (формирование всесторонне развитых личностей в самодеятельном хореографическом коллективе осуществляется путем равноценного физического, эмоционального, эстетического интеллектуального, креативного развития воспитанников коллектива) [2, с. 29].

Для создания условий раскрытия и развития творческого потенциала воспитанников хореографического коллектива, формирования у них устойчивой положительной мотивации к занятиям и достижения ими высокого творческого результата используют различные методы работы. Следует отметить, что спешно развивающиеся информационные технологии, проникающие в нашу жизнь, запрашивают от педагогов и руководителей современного подхода к организации процесса обучения и подачи знаний, поэтому мы считаем, что для реализации эффективного процесса обучения (и в отношении самодеятельных коллективов) должны применяться новые педагогические технологии.

Новая педагогическая технология – нововведение в педагогическую деятельность, изменения в содержании и

технологии обучения и воспитания, имеющие целью повышение их эффективности [3].

Использование новых технологий на занятиях обусловлена тем, что для современной образовательной практики характерно требование к повышению уровня знаний и практических навыков, необходимых для успешного осуществления профессиональной деятельности педагога, соответствующей новейшим достижениям в области педагогики, психологии, культурологии.

Новые методы включают в себя следующие компоненты: современные педагогические технологии развития лидерских и диалогических способностей; педагогические аспекты творческой деятельности; этнопедагогический подход к обучению, воспитанию и развитию; методы развития межличностного общения в коллективе; интеграцию в процессе создания коллективного творческого продукта танцевального коллектива; методы создания художественной среды средствами хореографии.

В нашей статье мы рассматриваем понятие «новая педагогическая технология» как процесс обогащения художественно-творческой деятельности в ходе эффективной реализации взаимосвязи традиционных и инновационных методов в процессе преподавания хореографии определяется как комплекс последовательной деятельности учащихся в профессиональном образовании – от получения теоретического знания до готовности создания новых художественно-творческих проектов на основе нового знания.

Новые методы на уроке хореографии представляет собой применение комплексного способа разучивания танцевальных комбинаций на основе приема «от простого к сложному» для развития танцевальных способностей воспитанников самостоятельного хореографического коллектива.

Данный способ включает:

– визуальный компонент (наглядная подача материала самим педагогом, знакомство с новыми танцевальными

движениями на основе видеоматериала, просмотр идеальных образцов танцевальной культуры);

– теоретический компонент (объяснение правил выполнения движений с учетом возрастных особенностей детей);

– практический компонент (разучивание и проработка элементов танцевальной комбинации, закрепление путем многократного повторения, тренировка мышечной памяти; на практических занятиях использую видеосъемку, для работы на следующем этапе);

– рефлексивный компонент (предполагает обращение к видеозаписи практических занятий для анализа и сравнения, что позволяет оценить достоинства и недостатки работы; также дается установка на домашнее задание, мысленный повтор разученных комбинаций) [3].

Руководитель хореографического коллектива, педагог-хореограф в своей работе, должен стремиться к тому, чтобы те формы, методы и педагогические технологии, которые он применяет соответствовали интересам и потребностям каждого из воспитанников самостоятельного хореографического коллектива [4].

Так, по мнению Д.В. Мочалова, ведущей технологией должна стать технология обучения в сотрудничестве. В соответствии с этой технологией, на занятиях по хореографии проводится как индивидуально-групповая работа, так и командно-игровая работа. При индивидуально-групповой работе участники разбиваются на группы в несколько человек. Группам дается конкретное задание, например, самостоятельно повторить разученные танцевальные элементы. Такая работа является эффективной для усвоения нового материала каждым участником самостоятельного хореографического коллектива. Также, разновидностью индивидуально-групповой работы может быть, например, индивидуальная работа в команде. Участники команды помогают друг другу при выполнении своих индивидуальных заданий, проверяют правильность их выполнения и указывают на ошибки [там же].

Кроме того, среди новых педагогических технологий стоит отметить такие как: технология игрового обучения, технология проектного обучения, технология здоровьесберегающего обучения, информационные технологии, технология интегрированных занятий.

Таким образом, современный урок хореографии в хореографическом коллективе предполагает применение новых педагогических образовательных технологий. Урок хореографии характеризуется созданием творческой обстановки, так как содержание хореографических занятий составляют эмоции и их субъективное переживание. Подобное специфическое содержание обуславливает выбор разнообразных методик, видов работы и новых мультимедийных средств.

Список литературы

1. Педагогические теории, системы технологии: Учеб. для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / С.А. Смирнов, И.Б. Котова, Е.Н. Шиянов и др. ; под ред. С.А. Смирнова. – М. : Издательский центр «Академия», 2000. – 512 с. **2. Фадеева М.А.** Любительский хореографический коллектив / М.А. Фадеева. – Саратов, 2015. – 51 с. **3. Байбаева М.Х.** Понятие об инновациях в образовании, их классификация / М.Х. Байбаева // Молодой ученый. – 2016. – №4 – С. 744–746; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/108/25653/> (13.03.19). **4. Д.В. Мочалов** Развитие творческой личности в самодетальном хореографическом коллективе – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/razvitiie-tvorcheskoy-lichnosti-v-samodeyatelnom-horeograficheskom-kollektive_svoobodnyy.

*Гукова Я.А.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ

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

Возникла танцевальная терапия 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. Так как 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 вышеперечисленные 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 [1, с. 31].

Существует пять основных областей работы танцотерапевта для развития личности:

1. Тело и психика связаны нераздельно и оказывают постоянное взаимное влияние друг на друга. Для танцотерапевта аксиома то, что тело – зеркало души, а движение – это выражение человеческого «Я». Делая более гибким тело, мы делаем более гибкой и душу, и наоборот. Следовательно, такая методика терапии помогает достичь самоосознания, исследуя реакции тела и его действия.

2. Танец – это коммуникация, которая осуществляется на трех уровнях: с самим собой, с другими людьми и с миром. Таким образом, техникой будет формирование безопасного пространства, терапевтических отношений, чтобы, анализируя отношения с терапевтом и/или с другими людьми, если это групповая работа, студент мог бы найти более эффективные способы взаимодействия в окружающей его среде.

3. Холистический принцип, т.е. принцип целостности, где триада мысли-чувства-поведение рассматривается как единое целое и изменения в одном аспекте влекут изменения в двух других. Такой методикой лучше всего найти способ соответствия друг другу мыслей, чувств и действия. Часто человек думает одно, чувствует другое, а делает третье, что является отражением какого-то внутреннего конфликта. Здесь исследуется, как мысль, чувство и движение могут выражать

какое-то одно содержание, а также анализируется, что в личной истории привело к такому разделению внутри, т.е. к потере внутренней целостности.

4. Тело воспринимается как процесс, а не как предмет, объект или субъект. Слово «процесс» подчеркивает, что мы имеем дело не с данностью, статикой, а с чем-то постоянно изменяющимся. Суть такого процесса лучше всего отражает один из принципов Дао: способность видеть статику в движении и движение в статике.

5. Обращение к творческим ресурсам человека как к неиссякаемому источнику жизненной силы и созидательной энергии, развитие самоуважения самопринятия и глубинного доверия к себе и к жизненному процессу, развитие постоянного контакта со своими жизненными ресурсами. Здесь ТДТ обращается непосредственно к творческому танцу: это моменты исследования и выражения эмоционального материала (снов, фантазий, воспоминаний) посредством символического движения [2, с. 327].

Основная цель танцевально-двигательной терапии – обретение чувствования и осознанности собственного «Я». Люди обращаются к терапевту, работающего по данному методу, потому, что они, будучи отчужденны от тела, не чувствуют себя интегрированными. В нашей современной культуре мы относимся к телу часто как к вещи, предмету. Мы научились контролировать тело, придавать ему определенные формы, какой-то вид, сдерживать его, и думаем, что оно останется безответным. Танцевальная терапия приглашает тело к разговору, дает ему возможность высказаться. Танцевальная терапия воспринимает тело как развивающийся процесс. Тело и сознание рассматриваются как равноценные силы. Данная терапия больше интересуется тем, как движение чувствуется, чем тем, как оно выглядит.

Можно выделить три компонента терапевтического процесса при проведении танцевальной терапии:

1. Осознание (частей тела, дыхания, чувств, образов, невербальных «двойных сообщений»), когда наблюдается

диссонанс между вербальным и невербальным сообщением человека).

2. Увеличение выразительности движений (развитие гибкости, спонтанности, разнообразия элементов движения, включая факторы времени, пространства и силы движения, определение границ своего движения и их расширение).

3. Аутентичное движение (спонтанная, танцевально-двигательная импровизация, идущая от внутреннего ощущения, включающая в себя опыт переживаний и чувств и ведущая к интеграции личности) [3].

В качестве принципов работы групп танцевальной терапии используются традиционные принципы работы тренинговых групп: добровольности участия; «здесь и теперь»; конфиденциальности; открытого выражения чувств; ответственности; активности.

Раньше танцевально-двигательная терапия применялась почти всегда к людям с тяжелыми нарушениями. Сегодня же – все больше ориентируется на работу со здоровыми людьми, и открывает новые возможности развития личности.

Список литературы

1. Хелен Пэйн Танцевальная двигательная терапия / Хелен Пэйн; ред. Дэвид Джоунс. – СПб : Питер. – 2001. – 384 с.
2. Апледжер Д. Телесно-эмоциональное освобождение. За гранью / Д. Апледжер. – 2008. – 544 с.
3. Амели Ноак Юнгианский подход к Танцевально-Двигательной Терапии [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://old.girshon.ru/txt/noak.htm>, свободный. (Дата обращения 21.03.2019).

*Гулевич А.В.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

**ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАЧАЛЬНОГО
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО
УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ
(ШКОЛЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ)**

Аннотация. В статье анализируются особенности деятельности школы эстетического воспитания, как начального специализированного художественного учебного заведения.

Ключевые слова: художественная школа, школа эстетического воспитания.

Искусство как составляющая культуры, влияет на сознание народа и обогащает духовность общества. Его природа – это творческая деятельность, в которой воплощаются стремление человека изменить мир к лучшему. По мере развития общества происходит развитие сферы образования и формирование различных институтов общественно-государственного воспитания подрастающего поколения. К социальным институтам воспитания в нашей стране относится сложившаяся в практике и получившая научное подкрепление система внешкольной работы с детьми, которое начало формироваться в конце XIX века, а концу XX века трансформировалась в систему дополнительного образования детей.

Эта система проектировалась и формировалась в практике, как система педагогически организуемой разнообразной деятельности детей в свободное от основной учебы время. прежде всего, речь идет о созданных для тетей, подростков и

юношества, внешкольных учреждениях, во всем их видовом разнообразии: о клубах и подобных им любительских объединениях по интересам, о детских и юношеских объединениях, и организациях, о воспитательной работе школ и других образовательных учреждений.

Внешкольные воспитательные заведения призваны оказывать действенную помощь школе, а так же воспитывать национальное сознание, прививать любовь к труду, развивать всесторонние качества человека. Различают два типа внешкольных учреждений: общие (комплексные) и специфические (профильные) [1, с. 212].

Основные направления деятельности внешкольных заведений:

– организация воспитательной и образовательной работы с детьми;

– инструктивно-методическая работа с учителями, работниками внешкольных учреждений, общественностью и активными учениками, изучение, обобщение и распространение передового педагогического опыта, из внешкольной работы.

Внешкольные заведения в своей работе руководствуются положениями, программами. Дома школьников ведут разнообразную работу с детьми: организуют кружки, творческие коллективы художественной самодеятельности (хоры, ансамбли песни и танца), клубы любителей природы [2, с. 201]. Образовательный процесс здесь направлен на гуманистическое развитие личности каждого ребенка. Педагогический процесс представлен во всем разнообразии приемов и способов группового и индивидуального взаимодействия с личностью; здесь происходит превращение личности воспитанника в субъект самовоспитания, саморазвития, самосовершенствования; регулирование взаимоотношений в системе «личность-общество» [3, с. 65].

Важное место во внешкольном образовании занимают школы эстетического воспитания.

Начальные специализированные художественные учебные заведения (школы эстетического воспитания: музыкальная,

художественная, хореографическая, театральная, хоровая, искусств и другие) есть начальной ступенью специального художественного образования, относятся к системе внешкольного образования. Такие заведения дают государственные гарантии эстетического воспитания через доступность достижений отечественной и мировой культуры, готовят основу для занятий художественным творчеством, а для наиболее одаренных учеников гарантии выбора профессии в области культуры и искусства

Для школы эстетического воспитания, как учреждения системы внешкольного образования свойственны следующие особенности:

- обучение во время, свободное от обучения в общеобразовательной школе и других учебных заведений;

- получения образования основывается на принципе добровольного выбора видов деятельности, а так же осуществляется при участии родителей;

- процесс приобретения знаний, формирование умений и навыков происходит согласно природным данным и запросов личности;

- учебно-воспитательный процесс осуществляется по типовым планам и программам, утвержденным Министерством Культуры, спорта и молодежной политики ЛНР, объединяет в себе индивидуальные и групповые формы работы.

Современная художественная школа предлагает соискателям образовательные программы начального художественного образования по следующим направлениям:

- получение общих художественно-образовательных компетенций (общехудожественное, художественно-эстетическое образование), ориентированное на получение художественных, в том числе исполнительных компетенций, удовлетворения потребностей в творческом развитии соискателя через активную творческую деятельность;

- получения начального специализированного художественного образования (начальное профессиональное художественное образование), направленное на получение

соответствующих исполнительных и других художественно-образовательных компетенций с целью продолжения художественного образования на следующем образовательном уровне и получения художественной профессии;

Современная художественная школа открыта для граждан с особыми потребностями и вводит при необходимости программы инклюзивного начального художественного образования; в своей деятельности сочетает многолетний успешный опыт, традиции и образовательные новации; развивает академическое, аутентичное народное и современное направление содержания начального художественного образования.

Содержание начального художественного образования базируется на произведениях классиков национального и мирового искусства, аутентичного народного и современного искусства в учебном репертуаре, техниках и стилях.

В современной художественной школе внедряются современные модели, формы и методы обучения. Данные учреждения осуществляют образовательную деятельность по собственным образовательным программам, в том числе сквозными или типичными образовательными программами и свободны в их выборе.

Образовательные программы обеспечивают наполнение содержания начального художественного образования и предусматривают получение компетенций по соответствующим направлениям обучения.

Современная художественная школа реализует образовательные программы начального специализированного художественного образования (начального профессионального художественного образования) в соответствии с типовыми образовательных программ, которые являются стандартами начального художественного образования.

Стандарты начального художественного образования содержат перечень компетенций, образовательных компонентов и результатов обучения, соответствующих целям получения образования соответствующего направления.

В рамках дополнительного образования созданы условия для реализации педагогическими работниками права на профессиональное развитие и поощряется совершение им методической и творческой деятельности, направленной на повышение качества образовательного процесса.

В «Положении о начальных специализированных художественных учебных заведениях в системе Министерства культуры, спорта и молодежной политики ЛНР» определены следующие основные цели учреждения:

- формирование разносторонне развитой личности с высоким уровнем культуры и навыками художественного мышления;

- реализация идеи общего интеллектуального нравственного развития личности и ее духовной сферы;

- подготовка к осознанному выбору деятельности музыканта, художника, танцора;

- воспитание гражданственности, трудолюбия, уважения к правам и свободам человека, любви к окружающей природе, Родине, семье, формирование здорового образа жизни.

Задачи:

- создание благоприятных условий для личностного развития и художественного творчества детей;

- ранняя профессионализация обучающихся, подготовка выпускников к успешному поступлению в учреждения среднего специального и высшего профессионального образования в сфере искусства и культуры;

- реализация образовательных программ художественно-эстетической направленности, обеспечение освоения их обучающимися;

- формирование в процессе обучения умений творчески применять полученные знания и навыки;

- воспитание личности посредством искусства;

- обеспечение охраны жизни и здоровья, прав и интересов обучающихся.

Важная тенденция развития образования – это преобразование школы в государственно-общественное

учреждение образования, ориентированное на развитие ребенка. Эта тенденция базируется на личностном подходе к обучению, где развитие личности является целью обучения, а не способом достижения каких-либо целей. Обучение в школе искусств по своей сути ориентировано на развитие личности средствами искусства. Способами реализации этой цели является приобретение учениками необходимых знаний, умений, навыков. В наше время возникает некоторое смещение акцентов в главных задачах школ искусств: очень важным является задача профессиональной ориентации наиболее одаренных детей, однако, прежде всего школы искусств должны воспитывать любителей и ценителей искусства, которые уважают культуру своей страны. Поэтому существенно изменяется содержание образования, идет постоянный поиск новых форм и средств обучения. Современная школа постепенно отказывается от однообразия содержания образования в пользу возможности его дифференциации и индивидуализации в соответствии с особенностями учащихся. Это также свойственно внутренним особенностям школ искусств, в которых распространенной формой работы с учащимся являются индивидуальные занятия, а способности, особенности учащихся имеют большое влияние на содержание обучения. В учебных планах школ искусств можно отметить взаимопроникновение разных видов искусств на фоне специализации того или другого вида искусства. Такой междисциплинарный синтез основывается на принципах синергетического (совместно действующего) подхода, который рассматривает проблему в комплексе. Комплексный подход к обучению способствует развитию личности, делает процесс обучения эффективным. Следующая характерная черта учебного и воспитательного процесса новой школы – переход от репродуктивной деятельности учащихся к творческой. Традиционная школа базировалась на внешнем поведении учеников, для новой школы приоритетными должны стать внутренние стимулы обучающихся. Обучение в школах искусств дает огромные возможности для раскрытия творческого потенциала ребенка. Учебно-воспитательная работа должна так

происходить, что бы поддерживать интерес к обучению, обращаясь к внутренним мотивам учащихся, формирую их. Современная художественная школа должна стать средой для развития свободной личности, гарантировать право на развитие талантов и возрождение национального сознания художника и общества в целом.

Важнейшая миссия современной художественного образования – выявлять, развивать способность к творчеству у каждого, кто проявил способности и желание учиться искусству.

Подводя итог, можно утверждать, что начальное специализированное художественное учебное заведение является важной и необходимой составляющей в процессе воспитания творческой личности, которая станет надежным помощником в сохранении и обогащении хореографического искусства родного края. Она имеет свои определенные особенности, что касается целей и задач, содержания образования, форм и методов обучения, организационной структуры. Современная художественная школа – это заведение, где личность имеет возможность развить художественные способности, приобрести начальные профессиональные, в том числе исполнительские навыки, эстетический опыт и ценностные ориентации.

Список литературы

- 1. Якушева В.Л.** История педагогики / В.Л. Якушева. – М. : искусство, 2000. – 237 с.
- 2. Партурова Т.В.** Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего и профессионального образования / Т.В. Партурова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – М. : Владос. – 2003. – 256 с.
- 3. Селиванов В.С.** Основы общей педагогики: Теория и методика воспитания : Учеб. пособие / В.С. Селиванов – М. : Академия, 2004. – 313 с.

Забуга Н.Г.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

***Аннотация.** В данной статье осуществляется попытка определения цели эстетического воспитания студенческой молодежи, содержательных компонентов культуры личности. Определена роль эстетической компетентности в творческом воспитании балетмейстера.*

***Ключевые слова:** эстетическое воспитание, эстетика, формирование, компоненты культуры личности, эстетическая компетентность, балетмейстер.*

В высших учебных педагогических заведениях весь обучающий процесс сфокусирован на интеллектуальном усовершенствовании профессиональных качеств студентов. Не меньшего внимания заслуживает эстетическая сфера будущих профессионалов. Эстетическое воспитание является особенно важным для будущих воспитателей и учителей, потому что студенты педагогических вузов должны обладать такими качествами, которые, в дальнейшем, будут способствовать воспитанию чувства прекрасного у подрастающего поколения. Ведь мы заинтересованы в подготовке всесторонне развитых, образованных специалистов с высокой культурой мышления, способностью анализировать и в полной степени использовать на практике приобретенные знания.

В современной теории и практике научным основанием для осуществления исследования являются труды в сфере: философии (А.А. Герасимчук, И.А. Зязюн), психологии (Л.С. Выготский, В.В. Рыбалко), профессионального

образования (С.С. Витвицкая, С.У. Гончаренко, О.А. Дубасенюк), эстетического образования (В.Г. Бутенко, Л.Т. Левчук, Л.М. Масол, О.П. Щолокова и др.).

Эстетика – наука об общих закономерностях художественно-эстетического восприятия и освоения действительности человеком по законам красоты и про роль искусства в развитии общества, где главенствующую роль отводят наукам искусства и их влиянию на личность благодаря воспитанию.

Цель эстетического воспитания – формирование эстетической культуры личности, своеобразного сплава личностных качеств, обуславливающих критерии его оценки прекрасного и безобразного, проявление чувства меры в собственном творчестве. В свою очередь, формирование – это процесс развития и становления личности под влиянием всех факторов: социальных, экономических, идеологических, психологических и др. [1, с. 365].

Кратко рассмотрим компоненты эстетической культуры личности, к которым относятся: сознание, потребность и практика.

Сознание представляет совокупность знаний, суждений, восприятий предметов и явлений, мыслей, взглядов, представлений о прекрасном и образном, которые являются основой отношения к явлениям бытия вообще и явлениям искусства в частности. Опираясь на эстетические взгляды личность, трансформируясь в процессе осмысления, отмечает для себя ориентиры в оценке эстетических явлений. У человек есть необходимость во внутреннем постижении определенных эстетических ценностей, развитии определенных умений, самовоспитании. И в дальнейшем, как реализация всех вышеперечисленных действий, применение на практике всех творческих умений, навыков, способностей с основной сверхзадачей – гармонизация себя и мира.

Потребность понимается нами как внутреннее постижение определенных эстетических ценностей, а также, развитие

определенных умений личность, ее стремление к самовоспитанию.

Следующий компонент эстетической культуры личности – это практика. Под данным термином подразумевается систематичная деятельность по применению творческих умений, навыков, способностей для гармонизации себя и мира.

Термины «эстетическое воспитание» и новый термин «эстетическая компетентность» диалектично связаны с такими понятиями, как эстетическая культура, эстетические ценности, эстетическое восприятие, эстетическое наслаждение, эстетический вкус, эстетическая деятельность.

Л.М. Масол определяет эстетическую компетентность как духовно-эстетичный феномен, который включает в себя:

– готовность и способность личности мобилизовать персональные ресурсы, организованные в систему художественные знания;

– умения, способности и качества личности, необходимые для эффективного решения различных заданий в нестандартных ситуациях, в построении собственной траектории жизнотворчества;

– умение ориентироваться в эстетических параметрах разных сфер жизнедеятельности, что наилучшим способом формируется при овладении разных видов искусства.

По мнению М.Ф. Овсянкиной и В.А. Разумного «эстетическая компетентность» это умение человека понимать и оценивать эстетические особенности предметов и явлений природы и общественной жизни [2, с. 28].

В своих исследованиях В.И. Лозовая пишет, что эстетическая компетентность является частью эстетической культуры и предполагает наличие у человека эстетических знаний, вкусов, идеалов. Также эстетическая компетентность предполагает развитие способностей к эстетическому восприятию явлений действительности и произведениям искусств, потребность вносить прекрасное в окружающий человека мир, оберегать природную красоту.

Следует отметить, что уровень эстетической компетентности находится в тесной связи с общим культурным уровнем человека, обучающегося в высших учебных педагогических заведениях. А если мы говорим о людях, профессии которых изучают само искусство? К примеру, о балетмейстерах. Хореография, будучи синтетическим искусством и отражая жизнь в образно-художественной форме, дает то эстетическое наслаждение, которое можно получить только от грамотно сочетаемой совокупности всех сфер эстетической жизни человека.

Творчество балетмейстера немислимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных произведений, истории, географических особенностей. Поиск и отбор актуальных на сегодняшний день тем, их значимость [3, с. 12].

Хореографическое искусство, должно рассматриваться, как источник сбережения культурологической ценности, как карта исторических и эстетических взаимоотношений между людьми в разных уголках света.

Только длительный процесс эстетического обучения побуждает молодежь индивидуально воспринимать и анализировать произведения искусства, выделять и объяснять его компоненты, которые вызывают различные ассоциации, а также формирует у нее надлежащий уровень культуры и интеллекта. Только тогда интеллектуально высоко и богато развитую молодежь с высочайшим уровнем эстетической компетентности можно назвать учеными, знатоками и ценителями поэзии, музыки, изобразительного искусства, которые обязательно сумеют донести до широкой аудитории свои эстетические принципы и понимание прекрасного через собственноручно созданные ценные для культуры и искусства творения.

Список литературы

1. Мойсеюк Н.Е. Педагогіка. Навчальний посібник.// Н.Е. Мойсеюк. – К.: ВАТ КДНК –. 2001 – 608 с.

2. **Овсянникова М.Ф.** Краткий словарь по эстетике. // М.Ф. Овсянников. – М.: Просвещение. – 1993. – 210 с.
3. **Мелехов А.В.** Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А.В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.

УДК 373.3.015.31:792.8

*Киселева А.А.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ КАК СРЕДСТВА АКТИВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ДЕТЕЙ 7–8 ЛЕТ

***Аннотация.** В этой статье раскрываются понятия «творческое мышление». Психолого-физиологическое исследование отличительных черт детей младшего школьного возраста. Кроме того определяются специфики развития творческого мышления детей средствами хореографии.*

***Ключевые слова:** мышление, творческое мышление, хореографическое воспитание, психолого-физиологические особенности, младший школьный возраст.*

В мире увеличивается необходимость в высокоинтеллектуальных творческих личностях, способных без помощи других решать образующиеся проблемы, принимать нетрадиционные решения и воплощать их в жизнь. Всё это требует исследования новых способов обучения нового поколения и влечёт за собою оригинальность подходов к образному обучению как основе дальнейшего улучшения личности. Наибольшую заинтересованность в данном плане представляют младшие школьники, так как непосредственно в

этом возрасте закладываются основные принципы личности и мышления.

Анализ научных исследований. Многими исследователями рассмотрены вопросы творческого или креативного мышления (А.А. Пономарёв, Р. Арнхейм, Дж. Гилфорд, А. Осборн, В.А. Крутецкого, А. Вейс, И. Гербарт, Д. Гартли, Ж. Леб, Т. Рибо, Б. Скиннер, Э. Торндайк.).

В современной психологии существует несколько зарубежных и отечественных концепций творческого мышления, созданных в русле разных теоретических и экспериментальных направлений, а также известно множество подходов к определению творческого мышления. Творчество общепринято определяют как деятельность, порождающую нечто новое. Эта созидательная, продуктивная деятельность есть определение творчества вообще. Мышление, создающее реальность, знание, идеальный образ, как нечто принципиально отличное от предмета (хотя этот образ и является отражением предмета), может быть названо творческим мышлением. Исследуя естество творчества, ученые предложили называть способность, соответствующую творческой деятельности, креативностью (от англ. *creativity* – способность к творчеству). Философы считают, что креативность – это основа, свойственная одновременно как самому субъекту, так и внешнему миру. В процессе изучения креативности была выявлена особенность, заключающаяся в том, что люди с невысокими интеллектуальными способностями могут быть очень творческими личностями, и наоборот. В середине XX века было дано достаточно много определений креативности. Их разделили на несколько категорий:

1) гештальтистские – определяющие креативный процесс как уничтожение уже имеющегося гештальта для созидания более предпочтительного;

2) инновационные – направленные на восприятие конечного продукта по его необычности;

3) экспрессивные – за основу берётся внутренний мир человека, его душа;

4) психоаналитические – представляющие креативность через Оно, Я и Сверх - Я;

5) проблемные - идентифицирующие через систему решения задач;

6) характеристики, не относящиеся ни к одной из категорий [1, с. 47].

К креативности можно отнести следующие свойства интуицию, фантазию, выдумку, дар предвидения, оригинальность, инициативность, упорство, высокую самоорганизацию и работоспособность. Субъект, являющийся носителем этих качеств, находит удовлетворение не только в стремлении достичь цели, но и в самом процессе творчества

Мышление в качестве репродуктивного процесса, исследовали ассоцианисты и бихевиористы (А. Вейс, И. Гербарт Д. Гартли, Ж. Леб, Т. Рибо, Б. Скиннер, Э. Торндайк), которые допускали, что новое выступает как факт усложнения или перекомбинации на основе сходства имеющихся элементов предшествующего опыта. Само же решение задач происходит на основе механических проб и ошибок или актуализации определенной системы ранее выработанных операций. Психическое являлось в виде структуры элементов, а ассоциации – как соотношение между этими элементами. Тем не менее, ассоциативная психология не могла объяснить творческое мышление, так как считала истинным лишь сознательное мышление, а творчество, как известно, основывалось на бессознательном (в частности на интуиции). Но, не смотря на это, ассоцианисты внесли свой вклад в развитие психологии творчества. Законы ассоциаций, которые были установлены, дают объективную возможность, постичь в какой степени бывший отрицательный опыт препятствует творческому решению задач.

Для психологов-гуманистов (Г. Олпорт, А. Маслоу) происхождением творчества являлся мотив личностного роста. Согласно А. Маслоу – это необходимость в самоактуализации, полным и свободным воплощением своих способностей и жизненных возможностей. Далее мы видим в науке появление

совершенно новых идей по изучению творческого мышления [2, с. 98].

Большим вниманием среди отечественных психологов в этой области удостоены исследования Я.А. Пономарева. Он предложил различать мышление по степени новизны обретаемого в процессе мыслительной деятельности продукта по отношению к знаниям субъекта, и поэтому мыслительный процесс можно разделить как продуктивный и репродуктивный. Я.А. Пономарёвым были сформулированы следующие характеристики творчества: самостоятельный перенос знаний и умений в новую ситуацию, видение новых проблем в знакомых ситуациях, видение новой функции знакомого объекта, понимание структуры объекта, подлежащего изучению, умение видеть альтернативу решения, умение комбинировать ранее известные способы решения проблемы в новый способ, умение создавать оригинальный способ решения при известности других. Он разработал абстрактно-аналитический подход к определению природы творчества. Одним из важных выводов, к которым пришел психолог, является представление о «биполярности» творческого процесса. Психологический конструктор творчества состоит из полярных элементов: «непроизвольное + произвольное», «импульсивное + волевое», «бессознательное + сознательное», «стимуляция + мотивация» [3, с. 14].

А.М. Матюшкин убежден, что необходимо выделять продуктивное и репродуктивное мышление. Творческое мышление – вариант продуктивного мышления, «крайняя точка», высшая степень его проявления и отличается объективной новизной, оригинальностью своего творения. «Низшая точка» принадлежит репродуктивному мышлению, где уровень новизны продуктивности ничтожный и мыслительный процесс почти теряет специфику [4, с. 47].

В.Н. Дружинин обратился к изучению творческой деятельности, проявляющейся в исключительных жизненных ситуациях, которая определяется творческой мотивацией. В соответствии с этим утверждением, В.Н. Дружинин сделал

вывод, что интеллект индивида – «верхний ограничитель» вероятных творческих возможностей, однако проблема использования отведенных природой возможностей зависит от внешних условий, мотивации, компетенции в той сфере творчества, которую человек избрал.

А.В. Брушлинский, А.Н. Леонтьев, И.Л. Лернер, М.И. Махмутов, проводили исследование творческого мышления, с помощью метода проблемной ситуации. В своих исследованиях С.Л. Рубинштейн определял творческое познание через анализ и синтез. На основе анализа выявляется нужное свойство при включении объекта в систему связей и отношений, с помощью которых обнаруживается новое свойство.

Д.Б. Богоявленской был предложен новый подход к толкованию и исследованию творчества. В качестве единицы исследования креативности ею рассматривается интеллектуальная активность. Она и является неразрывно связанным свойством некой системы, главными частями которой выступают интеллектуальные и неинтеллектуальные факторы умственной деятельности. В качестве основы интеллектуальной активности Д.Б. Богоявленская рассматривает умственные способности, которые определяют широту и глубину познавательного процесса и проявляются, преломляясь через мотивационную структуру личности [5, с. 16]

Следует отметить, что с наступлением школьного возраста в жизни ребёнка начинается качественно новый этап: новая деятельность, новые требования и обязанности, отношения, расписания школьной жизни – всё это требует определённого привыкания к школе. Несформированность детского организма, отсутствие навыков систематической работы требуют специфической организации творческо-педагогического процесса.

В то же время школьники имеют хорошую память, яркое воображение, богатую фантазию, ассоциации, склонность к играм, что даёт возможность для активной творческой

деятельности. Дети младшего школьного возраста лучше воспринимают какой-либо учебный материал через игру.

В возрасте 7–8 лет повышаются сила и скорость сокращения мышц, уточняется координация движений и ловкость. Ребёнок может обобщать и видеть отдельные части целом. Эмоциональная сфера больше проявляется не в физическом плане, а в словесном общении с одноклассниками. Дети поступают с двумя типами мотивации — получения поощрения и избегания наказания.

Младшие школьники, легко возбудимы, имеют нестойкость произвольного внимания, хрупкость всего организма, быстро утомляются от сидячей однообразной деятельности. У них преобладает наглядно-образное мышление, они ещё не умеют обобщать.

Как сказал К.Д. Ушинский, «ребёнок мыслит формами, красками, звуками, ощущениями». Хорошо развита наглядно-образная память на то, что впечатляет и связано с личными интересами, которые им понятнее и ближе. Процесс усвоения нового материала успешно проходит только первые 3–5 минут, после чего ослабевает внимание, наступает утомление.

Ученики обладают определёнными качествами, такими как любознательность, яркость внимания, острота и свежесть восприятия, доверие и склонность к подражанию, желание учиться. Склонность к восприятию и усвоению информации считается сенситивным качеством данного периода.

У детей этого возраста уже есть в наличии определённый опыт общения с музыкой в процессе исполнения песен и танцев. Ученики способны различать основные жанры — песню, танец, марш, узнавать знакомые мелодии, определять характер и настроение музыки, различать высоту звуков, передавать их в движениях, пластике, мимике.

В младшем школьном возрасте интенсифицируется процесс формирования учебной деятельности как основной. Следовательно, организация имеет достаточный потенциал для развития учеников.

Детское творчество на хореографии целесообразно развивать посредством игровой деятельности, содержание которой корректируется в зависимости от степени увлечённости детей. Максимально творчество учеников раскрывается в играх-драматизациях, где творческая деятельность направлена на создание игровой ситуации. Игры помогают думать над осуществлением собственных замыслов по реализации художественного образа, заложенного в произведении, развивают инициативность, активность и самостоятельность [6, с. 167].

Здесь педагогу важно руководить протеканием творческого процесса. Несмотря на сложности, связанные с многообразием проявлений детского творчества и его контролем, педагогу следует мягко контролировать развитие ребёнка, его интересов, личностных качеств и социальных навыков.

Отметим, что педагог становится непосредственным участником всех игр. При этом он может выступать не только как учитель, но и как старший товарищ. Следует поощрять детскую инициативность, ненавязчиво вести игру, включая в неё всех желающих, что необходимо для привлечения детского внимания и снятия напряжения.

Игровая деятельность включает в себя следующие функции:

- формирование перманентной заинтересованности и ликвидация напряжённости;
- формирования способности к творчеству;
- развития навыков рефлексии.

Сформулируем основные требования к организации проведения игровой деятельности:

- компетенция самого педагога;
- выразительность игрового процесса, что стимулирует желание младших школьников включаться в процесс;
- обязательное участие педагога;
- наличие методов, повышающих детскую эмоциональность;

– создание дружеской, уважительной и доверительной атмосферы – отношения должны быть свободными, но в рамках субординации;

– включение наглядности в процесс стимулирует детский интерес.

Заметим, что игровая деятельность принесёт результаты лишь при наличии у школьников заинтересованности и удовольствия от процесса. Необходимо тонко чувствовать грань, за которой наступает пресыщение и потеря интереса к игре. При наступлении первых сигналов усталости или утери интереса у играющих педагог завершает игру, оставляя перспективу о возобновлении деятельности спустя время.

Для повышения заинтересованности детям предлагается ряд заданий:

– стать учителем и самостоятельно провести разминку;

– дать новое имя привычным движениям;

– разобрать и прокомментировать неправильное исполнение других школьников.

Метод познавательной деятельности включает в себя репродуктивный, проблемно-поисковый, исследовательский и иллюстративно-объяснительный методы, действующие взаимосвязано. Они различаются по характеру познавательной активности учеников, а их использование способствует прочному усвоению хореографического материала.

Так, следует уделять повышенное внимание сольным элементам в коллективных номерах с целью дать ученику возможность не только показать себя в коллективе, но и выразить свою индивидуальность. Заинтересованность детей также выражается во внесении личного, индивидуального в костюм и декорации, образ персонажа, танцевальные комбинации.

Дополнительно для активизации творческого мышления используются ряд практических методов.

Творческие задания – творческое мышление требует наличия достаточного уровня танцевального опыта, сформированных умений и навыков, которые накапливаются в

результате многочисленных тренировок. Рекомендуется начинать давать детям творческие задания в виде элементарных импровизаций, двигательных детских игр, разнообразных переплясов.

Этюды (пер. с фр. – учение) представляют собой творческие двигательные задания, которые могут быть сюжетными и бессюжетными, групповыми и индивидуальными.

Групповые этюды оптимальны для повышения активности и уверенности детей и устранения застенчивости. В индивидуальном исполнении танцор самостоятельно ищет движения, которые эмоционально раскроют сюжетный игровой образ. Такой этюд помогает проконтролировать уровень развитости школьника, степень сформированности его творческих способностей и избежать заимствований.

Подводя итог, отметим, что особенность творческого развития детей предполагает развитие хореографическо-игрового творчества от подражания (репродуктивное мышление) к интерпретации (мышление творческое).

Список литературы

- 1. Торп С.** Учебник креативного мышления / С. Торп ; перевод О.Г. Белошеева. – Минск : Попурри, 2014. – 288 с.
- 2. Маслоу А.** Мотивация и личность / А. Маслоу, перевод А.М. Татлыбаевой. – СПб., 2012. – 180 с.
- 3. Галкина Т.В.** Диагностика и развитие креативности / Т.В. Галкина, Л.Г. Алексеева. – М. : Просвещение, 2011.
- 4. Матюшкин А.М.** Проблемные ситуации в мышлении и обучении / А.М. Матюшкин. – М. : Просвещение, 2012. – 168 с.
- 5. Гатанов Ю.Б.** Курс развития творческого мышления : по методу Дж. Гилфорда и Дж. Ринзулли : программа / Ю.Б. Гатанов. – СПб. : «ИМАТОН», 2013. – 60 с.
- 6. Туник Е.Е.** Диагностика творческого мышления / Е.Е. Туник. – М. : Парус, 2011. – 352 с.

*Козырева Е.В.,
заместитель директора
МУК «Шахтерское городское
культурно-досуговое объединение»,
г. Шахтерск (ДНР)*

ЗАНЯТИЕ ХОРЕОГРАФИИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ

***Аннотация.** Природа хореографического коллектива создает реальные предпосылки развития различных качеств детей, как художественно-эстетических, так и нравственных. Однако, гармоничное развитие ребенка возможно лишь при внутренней целостности художественно-педагогического процесса, когда каждый художественный прием педагогически инструментирован, а каждая педагогическая задача решается средствами, свойственными художественной специфике занятий.*

***Ключевые слова:** ребенок, занятие танцами, двигательная активность, сценическая постановка, игровая деятельность, формирование и развитие личности.*

Основной целью воспитания является освоение социального опыта формирующейся личностью, ее всестороннее гармоническое развитие, которое в свою очередь несет на себе печать возрастных и индивидуальных особенностей. Их необходимо учитывать в педагогическом процессе и использовать соответствующие формы, методы и средства воспитания. Так, например, развитие мыслительных способностей и памяти наиболее интенсивно проходит в детские и юношеские годы. Если же возможности этого периода в развитии мышления и памяти не будут в должной мере использованы, то в более поздние годы уже трудно, а иногда и невозможно наверстать упущенное. В то же время не могут дать эффекта и попытки слишком забегать, вперед осуществляя

физическое, умственное и нравственное развитие ребенка без учета его возрастных возможностей.

Хореография, как никакое другое искусство, способна гармоническому развитию ребенка, формирует его художественное «Я». Хореография ненавязчиво, мудро воспитывает и образует. Она развивает много способностей. Чувство ритма, координацию, пластику, выносливость, грацию, укрепляет волю. Помогает становиться организованным, целеустремленным человеком, с сильным характером и чувством долга. Способствует физическому развитию организма. Движения, прошедшие длительный отбор временем, безусловно, оказывает положительное воздействие на здоровье детей.

Важным принципом нравственного воспитания является воспитание детей в коллективе. Коллектив является действенным средством воспитания у ребенка чувства товарищества, уважения к окружающим, гуманности и взаимопомощи, т.е. основных принципов взаимоотношений между людьми. Коллектив – это школа формирования общественной направленности личности ребенка. В коллективе ребенок получает возможность проявить свои знания, отношение к окружающим, к деятельности: стремление оказать помощь, добиться результата, позаботиться о сверстниках, проявить доброту, трудолюбие.

Следует отметить, что деятельность хореографического коллектива, как и любого творческого объединения, имеет свои специфические особенности.

Цель воспитания – это то, к чему стремится общество, на достижение чего направляются его усилия. Долгое время цели воспитания рассматривались с позиции идеала человека, гармонично развитого, сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. Несомненно, эту позицию надо рассматривать в качестве идеальной цели воспитания. Однако выделение такой цели в качестве единственной приводит к тому, что практический результат воспитательной работы существенно отличается от

поставленных целей. На сегодня ближе то определение цели воспитания, которое предусматривает оказание помощи для достижения собственными силами воспитанника возможного для него совершенства, т.е. стать нравственно развитой и практически деятельной личностью.

Таким образом, 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 деятельности участников педагогического процесса, за счет чего и происходит формирование личности.

При освоении нового материала, необходимо опираться на уже закрепленные танцевальные навыки, в противном случае обучение будет сводиться к механическому «натаскиванию» без всякого выхода разучиваемых движений в другие комбинации.

Навык следует считать закрепленным (с учетом требований к определенному этапу), если он не разрушается при изменении движений в темпе и ритме, в перемене направления и интерпретации движения в соответствии с новым содержанием и музыкой.

Говоря о многообразии методов обучения, надо сказать, что выбранные педагогом методы в значительной мере характеризуют учебно-познавательный стиль и дидактическую систему работы педагога, свидетельствуют о его индивидуальности и инновационно-творческом подходе к формированию личности, способной к непрерывному процессу самосовершенствования.

Хореографический коллектив – одна из распространенных форм обучения и воспитания, специфика работы которого достаточно сложна. Педагог-хореограф должен совместить задачи эстетического обучения и нравственного воспитания детей с балетмейстерской работой и со всё возрастающими, часто неумеренными требованиями к выступлению детей на

концертах. Работа в хореографическом коллективе имеет свою специфику, с которой не может не столкнуться каждый руководитель творческого коллектива. Это ограниченное время, различные способности учащихся, наличие разных возрастов, степень подготовки учащихся, постоянное пополнение и частичный отсев основного состава.

В педагогическом процессе для учащихся значимы два основных вида отношений: взаимоотношения между педагогом и учениками; взаимоотношения учеников друг с другом. Это два взаимодействующих и взаимодополняющих друг друга воспитательных механизма.

В младшем школьном возрасте притягательными и значимыми для ребенка оказываются его отношения с педагогом. Преобладающее значение отношения педагога к ученику не случайно: слишком много значит учитель в жизни маленького ученика, слишком велик для него авторитет знаний учителя, его опыта мудрости, слишком зависим, он в своих успехах от того, с каким учителем встретился. Постепенно у ребенка накапливается свой объем знаний, умений, навыков, формируется устойчивый круг общения, снижается значимость отношений с учителем, но не исчезает полностью даже в старших классах.

Второй воспитательный механизм педагогического процесса не менее важен. Это взаимоотношения между учащимися. Педагог-хореограф должен учитывать существующие в коллективе реальные отношения между воспитанниками. В самих этих отношениях, если даже они складываются, не зависимо от нас, многое может быть с успехом использовано в воспитательном плане. Сущность воспитательного механизма, связанного с взаимодействием учащихся между собой, состоит в том, что этот механизм, как и первый, возникает и действует только тогда, когда есть деятельность. Коллективная и тщательно организованная деятельность в хореографическом коллективе создает предпосылки для формирования отношений делового сотрудничества и ответственности.

Таким образом, общее между первым и вторым воспитательным механизмами позволяет сделать очень важный вывод. Если для формирования детского коллектива, основного инструмента воспитания, педагог может организовать активное взаимодействие детей с окружающей средой через хореографическую деятельность, то при организации коллективной деятельности ему необходимо профессионально грамотно использовать общение детей между собой.

Процесс включения ученика в систему коллективных отношений, неоднозначный, нередко противоречивый. Дети, будущие члены коллектива отличаются друг от друга состоянием здоровья, внешностью, чертами характера, степенью общительности, знаниями, умениями и многими другими качествами. Поэтому они по-разному входят в систему коллективных отношений, вызывают неодинаковую реакцию со стороны товарищей, оказывают обратное влияние на коллектив.

Первый год обучения в хореографическом коллективе особенно трудный для ребёнка: меняется привычный уклад его жизни, он привыкает к новым социальным условиям, новой деятельности, незнакомым взрослым и сверстникам. Наблюдения за группами младших школьников показали, что социально-психологическая адаптация происходит по-разному: у значительной части детей (50–60%) – в течение двух-трёх месяцев обучения; другим детям (около 30%) требуется больше времени для привыкания.

С возрастом у детей повышается полнота и адекватность осознания своего положения в группе сверстников. Характерная для детей среднего школьного возраста возникающая потребность занять определённое место в группе, зачастую создаёт напряжённую ситуацию. Возрастающая значимость мнения ровесников становится причиной неадекватности оценки своего места в системе межличностных отношений. Решающую роль в подобных ситуациях играет значимость педагога, так как дети этого возраста безоговорочно принимают и усваивают суждение учителя, являющегося для них высшим авторитетом.

Таким образом, рассмотрев роль межличностных отношений в коллективе, можно сделать вывод, что процесс воспитания личности, связан с процессом развития коллектива. То есть с одной стороны, уровень состояния коллектива, характер сложившихся в нём деловых и межличностных связей влияет на направленность и темп развития каждого членов каждой группы. С другой стороны активность воспитанников, степень их физического и умственного развития, их возможности и способности обуславливают воспитательную силу воздействия коллектива. Поэтому, вопрос об отношениях коллектива и личности – один из ключевых и в условиях демократизации воспитания, соблюдения прав свободы человека он приобретает особую важность.

Для успешного воспитания все большее значение приобретает тесное сотрудничество родителей и педагогов. Очень многое зависит и от семьи и от педагога. Задача семьи состоит в том, чтобы вовремя увидеть, разглядеть потенциальные возможности ребенка; задача педагога – поддержать ребенка и развить его способности, подготовить почву для того, чтобы они были реализованы.

Для того чтобы создать у родителей желаемый психологический настрой, вызвать у них нужное отношение и понимание целей занятий, каждый год необходимо начинать с беседы о том, что может дать ребенку искусство танца, если им заниматься серьезно, раскрывать значение объективного, беспристрастного подхода к своим детям, необходимости учета их индивидуальных склонностей и способностей. Нужно знакомить родителей с целью занятий, которая заключается не в борьбе за призовое место, а в эстетическом развитии детей, в формировании у них таких умений и навыков, которые влекли бы за собой понимание красоты движений человеческого тела, их пластичности, музыкальности, которые воспитывали бы вкус, интерес и любовь к хореографическому и музыкальному искусству, столь неразрывно связанными друг с другом.

Привлечение родителей к совместной общественной работе в коллективе, дает хороший результат. Актив родителей,

как правило, оказывает большую помощь руководителю, перед которым стоит множество разнообразных задач. Дежурства во время концертов, отделка костюмов, организация отдыха детей, большая подготовка к отчетным концертам, связанная с множеством организационных вопросов – все это ставит на должную высоту дело обучения детей хореографическому искусству и воспитание подрастающего поколения.

Список литературы

1. **Нойнер Г.** Резерв успеха – творчество / Г. Нойнер, В. Калвейт, Х. Клейн. – М.: Педагогика, 1989. – 152 с.
2. **Михайлова М.А.** Поем, играем и танцуем дома и в саду: Популярное пособие для родителей и педагогов / М.А. Михайлова, Е.В. Горбина. – Ярославль: Академия развития, 1997.
3. **Мелик-Пашаев А.А.** Трансформация детской игры в художественное творчество / А.А. Мелик-Пашаев. // Искусство в школе. – 1994. – № 2.– С. 9–18.
4. **Нилов В.Н.** Хореография в системе художественного воспитания младших школьников: Теория и практика: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Нилов Вячеслав Николаевич. – М., 1998. – 214 с.
5. **Пуляева Л.Е.** Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учеб. пособие / Л.Е. Пуляева. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2001. – 80 с.

Колесников Г.П.,
*старший преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВНО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

Колесникова И.С.,
*старший преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

РАЗВИТИЕ И ОБОГАЩЕНИЕ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Аннотация. *В данной статье рассматриваются основные принципы школ классического танца, а также вклад ведущих педагогов по классическому танцу в развитие теории и методики преподавания классического танца.*

Ключевые слова: *методика преподавания классического танца, школа классического танца, педагог-хореограф, А.Я Ваганова, Н.И. Тарасов, А.М. Мессерер.*

С момента своего возникновения школа классического танца, выполняет две функции: развивает классический танец как основное выразительное средство балета; воспитывает артистов балета. Русская балетная школа создала свой стиль, свою методику преподавания классического танца, творчески переработав лучшие достижения отечественных и зарубежных педагогов и балетмейстеров. От французских хореографов она впитала систему Шарля Дидло и Филиппа Тальони, приемы работы Жюль Перро и Артура Сен-Леона, их исполнительские и педагогические традиции. Самобытность датского балета передал русским артистам Х. Иогансон, технику вращений, виртуозность и динамичность прививали русской школе танца

знаменитые итальянские педагоги К. Блазис и Э. Чекетти. Русские артисты, осваивая секреты этих школ, их приемы и методику, сохраняли черты национальной самобытности.

К началу XX века русская школа классического танца стала хранительницей сокровищ хореографической мысли, а ее методика обучения классическому танцу – общепризнанная в мире. Такой ее узнала Западная Европа, восхищенная русским балетом во время гастролей дягилевской антрепризы в 1909 г. в Париже. Последующие гастроли русских артистов в Англии, Америке, а Австралии и других странах мира стали не только их триумфальными выступлениями, они возродили у общественности интерес к балету, открыв новую эру в развитии мировой хореографии.

Одна за другой стали возникать любительские и профессиональные труппы в странах, впервые увидевших балетные представления. Деятели зарубежной хореографии использовали русскую методику обучения классическому танцу. Так, например, у истоков балетных театров США стояли русские педагоги и балетмейстеры Дж. Баланчин, М.М. Мордкин, М.М. Фокин и др. В Англии основными центрами хореографического образования стали частные школы Т.П. Карсавиной и Н.Г. Легат. Их педагогический метод, последовательный и плодотворный до сих пор является основным в этой стране.

В основу советской балетной педагогики легла система профессора А.Я. Вагановой, создательницы нового направления в науке о танце, обобщающей многолетний опыт не одного поколения русских танцовщиц и педагогов.

Сущность методики А.Я. Вагановой, и сегодня заключается в осмысленности и художественной выразительности танцевального движения. Особое внимание А.Я. Ваганова уделяла движениям рук, корпуса, головы и достигала в самых простых комбинациях большого художественного совершенства. Она добивалась свободного владения всем телом, округленности в движениях рук [1, с. 150]. А.Я. Ваганова считала, что вся методика была тесно связана с

системой К. Блазиса и Э. Чекетти. Но эта система была ею усовершенствована и переработана и ушла далеко вперед – от представителей французской и итальянской школ, сохраняя лучшие находки своих предшественников, углубляя и расширяя горизонты исследования. Наглядным примером достоинства этой системы явилась практическая деятельность профессора А.Я. Вагановой, которая тридцать лет преподавала в Ленинградском хореографическом училище, ныне носящим ее имя. Воспитала не одно поколение прекрасных балетных артистов, которые впоследствии стали продолжателями ее теории. Среди них – М.Т. Семенова, О.Г. Иордан, Г.С. Уланова, Т.М. Вячеслова, Н.М. Дудинская, Г.И. Балабина, А.Я. Шелест, А.Е. Осипенко, И.А. Колпакова и многие другие.

Практическая деятельность А.Я. Вагановой была, обобщена в ее книге «Основы классического танца», выпущенной в 1934 г. Книга и сейчас является необходимым руководством для преподавателя и ученика, хореографа и танцовщика. По словам Вагановой, она написала пособие для «нуждающихся в освежении своих познаний».

Используя систему А.Я. Вагановой, педагоги балетных школ с первых занятий приучают учеников работать сознательно, а не механически повторять заданные комбинации, тем самым вырабатывая профессиональную память.

Педагоги заботятся не только о техническом совершенстве и безупречном выполнении учениками заданных упражнений, добиваясь уверенной техники исполнения, но и стремятся сохранить стройные пропорции фигур. Для этого во время уроков чередуется сильное напряжение с более легким, внося тем самым в их работу соответствующее разнообразие и отдых. Количество повторов движения, степень нагрузки на соответствующие мышцы обязательно согласовывается с принципом индивидуального подхода к каждому ученику: не скрывая от учеников их природных недостатков, стараться их исправить с первых дней обучения.

Работа педагогов подчинена задаче развития техники путем усложнения движений от класса к классу, от начала к концу урока.

Каждый педагог-хореограф вносит свое индивидуальное начало в формирование будущих исполнителей классического танца. Этим они способствуют дальнейшему развитию системы преподавания хореографических дисциплин, росту высокого профессионализма.

Свидетельством развития системы преподавания в школе мужского исполнительства является труд Н.И. Тарасова. Важнейшие исследования, посвященные методике преподавания представлены в книге «Классический танец» Творческий педагогический метод во многом совпадает с открытиями А.Я. Вагановой. С первых шагов учеников в школе Н.И. Тарасов развивал в них большую самостоятельность, осознанность своего творчества. Одаренный педагог воспитал многие поколения артистов балета, среди которых такие блестящие исполнители как Ю.Т. Жданов, Я.Д. Сех, М.Э. Лиёпа, М.Л. Лавровский и другие. Странник научно обоснованной педагогики и единой системы преподавания, Николай Иванович всегда ратовал за педагога-творца, умеющего по-своему преломлять эту методикку «Единство системы отнюдь не должно сковывать педагогическую индивидуальность. Правильная методика не сможет помешать проявлению творчества педагога, она не устраняет необходимость того, чтобы каждый преподаватель танцевального искусства был и сам художником» [2, с. 256].

Всем известно, что общий план построения класса, в частности последовательность чередования отдельных упражнений, у всех педагогов, воспитанных в традициях русской хореографической школы, почти полностью совпадает. Нередко и комбинации движений в тех или иных упражнениях у разных преподавателей бывают одинаковы. И все же, несмотря на отдельные схожие черты, класс каждого большого мастера имеет свои особенности, свою определенную методикку построения. Об этом свидетельствуют такие часто

употребляемые в обиходе выражения как «вагановский класс», «пономаревский класс», «тарасовский класс» и т.д. Поэтому параллельно с записью уроков необходим еще и методический анализ класса для выявления его особенностей, а также основных задач и целей, которые ставит в процессе тренировочных занятий педагог.

Попытаемся дать краткий методический анализ артистического класса одного из самых крупных балетных педагогов наших дней Асафа Мессерера, который более трех десятилетий вел тренировочные занятия артистов балета Большого театра.

Основой педагогического метода А.М. Мессерера является принцип развития хореографических тем. Каждый урок имеет свою главную тему, свою целевую задачу, своё прыжковое лейтдвижение. Главная задача каждого занятия планируется, учитывая факторы, влияющие по построению урока (проведение занятий после большого, перерыва или перед ним, после большой нагрузки или перед ней и т.д.). Мессерер был убежден, что педагог всегда должен ясно представлять себе, чего он будет добиваться именно на данном занятии.

Большое значение в классе А.М. Мессерера последовательность и завершенность построения урока в целом, соразмерность его основных частей. «Станок» – традиционен по построению, прост, логичен, спокоен. Занятия на середине отличаются большой композиционной изобретательностью, с включением разнообразных и многочисленных вращений. А в упражнении аллегро большим силовым прыжкам предшествует серия маленьких и средних прыжковых комбинаций.

Педагог предлагает четкое, ясное построение упражнений, стройность и законченность задаваемых комбинаций, движения в которых естественно вытекают одно из другого в логической хореографической последовательности. А.М. Мессерер против комбинаций, задуманных нарочито неудобными для исполнения [3, с. 12].

Педагог строго придерживался правила «Не перегружать ноги» Его занятия отличает удивительное чувство меры, ощущение допустимости нагрузки.

Метод, которым пользовался А.М. Мессерер, складывался в течение многих лет педагогической и сценической деятельности. «Мне хотелось уяснить и отобразить для себя, для своих учеников, – говорит Асаф Михайлович, – все лучшее, что было у наших далеких и близких предшественников. Хотелось сочетать танцевальность, которую я постигал будучи учеником Горького, с академической строгостью движений, усвоенной под руководством Тихомирова, с развитием силы, выносливости и широты технических приемов, воспринятых мною у Семенова» [3, с. 21].

Эти педагогические принципы были творчески освоены и получили дальнейшее развитие на основе богатейшего собственного опыта самого А.М. Мессерера и подтверждены его почти 60-летней творческой практикой.

Доказательством обогащения теории и методики преподавания классического танца является и театральный класс М.Т. Семеновой в Большом театре. Он содержит в себе отработку техники исполнения танцевальных движений, чувства позы, линии, музыкальности. В классе Семеновой учатся, как бы продолжая то, что было начато еще в школе.

Следуя заветам своего педагога А.Я. Вагановой, каждый прием, каждое правило. М.Т. Семенова осмысливает творчески. Новые спектакли, новые сценические условия – подчеркивают ей новые варианты исполнения танцевальных движений. И, хотя существуют иные приемы, ее объяснения и доказательства, а главное – результат, убеждают учеников в правоте педагога. Например, в конце экзерсиса у станка М.Т. Семенова всегда задает движения на пальцах в мягких туфлях, что хорошо укрепляет суставы и связки пальцев ног. Это позволяет контролировать постановку стопы в положении на пальцах. Сильно вытянутый подъем должен ощущаться, как подтянутый вверх, а не «вываленный» вперед. Пуантные туфли помогают танцовщице, а в мягких положение удерживается только за счет

связок и мышц, и, следовательно, становится очевиднее крепость самих пальцев.

Класс М.Т. Семеновой, в общем, не отличается от общепринятого построения. Особое в нем – целенаправленность и художественность. Он подобно мастерской скульптора, где даже из неподатливого материала создаются великолепные произведения искусства. А главное, у М.Т. Семеновой все это достигается благодаря знанию законов классического танца, пониманию этих законов в развитии.

Хореография сегодняшнего дня свойственны серьезность идейного содержания, глубина образов, разнообразие танцевального языка и его усложнение. Следует отметить, что в последнее десятилетие неизмеримо выросла техника как женского, так и мужского танца. Сила школы классического танца в том, что она всегда умела не только свято хранить верность традициям классического танца, но и живо откликаться на требования балетного театра. Сохраняя накопленный педагогический опыт, необходимо искать новые пути совершенствования методики преподавания классического танца.

Список литературы

- 1. Ваганова А.Я.** Основы классического танца / А.Я. Ваганова – СПб. : Издательство «Лань», 2000. – 192 с.
- 2. Тарасов Н.И.** Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М. : Искусство, 1971. – 494 с.
- 3. Мессерер А.М.** Уроки классического танца / А.М. Мессерер. – СПб. : Лань, 2004. – 376 с.

*Кононенко А.В.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

***Аннотация.** В данной работе исследован современный танец как средство воспитания детей среднего школьного возраста в условиях хореографического коллектива. Отмечается, что развитие творческой активности школьников и ее влияние на их личностный рост проходит более успешно, в условиях хореографического коллектива.*

***Ключевые слова:** хореографический коллектив, детское творчество, современный танец, современное искусство, хореография, воспитание, развитие.*

Современный танец – это познание искусства в целом, танец играет особую роль, поскольку танцевальное творчество нашего времени является его стержнем и органично влияет на развитие творческих способностей школьников. Данный вид хореографии, безусловно, может являться мощным фактором развития и самореализации школьника, не подчиняя его какому-либо стандарту. Школьник, в свою очередь, должен воспринимать современное искусство, как процесс совершенствования творческого потенциала.

Этот процесс и является результатом воспитания, а также становится отправной точкой осмысления предметов художественного цикла в общеобразовательной школе и в учреждениях дополнительного образования детей.

Следует отметить, что проблема развития творческих способностей подростков многогранна. Рассматривая хореографию, как средство воспитания школьников, нужно указать на следующие ее возможности. Основой хореографии является танец, если рассматривать современную хореографию, то она куда лучше и ярче поможет в художественном воспитании детей.

Если проанализировать все вышесказанное на практике, то можно с уверенностью сказать о недостаточно эффективном её использовании. Отчасти это объясняется тем, что возможности художественного воспитания используются не в полной мере. Так, многие школы преимущественно уделяют внимание передаче знаний на общеобразовательном уровне, а формирование нравственных и эмоциональных чувств либо считается второстепенным, либо вообще не принимается во внимание.

Но как ни странно именно хореографическое искусство успешнее всего реализует развитие зрительных, слуховых и двигательных форм эмоционального восприятия мира, снимает умственное утомление и даёт дополнительный импульс для мыслительной деятельности.

С нашей точки зрения средняя школа является благоприятным периодом для развития творческих способностей. Потому что в этом возрасте дети чрезвычайно любознательны, у них есть огромное желание познавать окружающий мир. Благодаря современному танцу, мы можем оградить детей школьного возраста от заурядности и табу по отношению к искусству.

Дети среднего школьного возраста отличаются большой пластичностью и податливостью, но их внимание легко может переключить интерес к тому виду деятельности, которая является популярнее в кругу их сверстников. Зачастую это занятия никак не способствует благоприятному воспитанию детей, а хуже всего могут навредить. Поэтому очень важно суметь настроить ребенка на творческое начало. Сложнее всего происходит работа в коллективе, дети этого возраста слишком

индивидуальны и эксцентричны. Попытаться научиться работать с кем-то в унисон, практически невыполнимая задача для школьников. Но правильный подход руководителя помогает детям чувствовать, как себя, так и окружающих.

Хореографический коллектив – одна из распространенных форм обучения и воспитания, специфика работы которого достаточно сложна.

Отметим, что у детей среднего школьного возраста внимание к чему-то прекрасному уже более устойчиво, чем у детей младшего возраста. Они легче воспринимают конкретный материал, живой образ для них гораздо ближе, нежели отвлеченное понятие. Именно в этом возрасте важно выработать у воспитанников устойчивую привычку прямо и стройно держаться, правильно и свободно двигаться в танцах.

При выборе танцевального репертуара также следует учитывать интересы детей данного возраста, т.к. танцевальный язык для детского произведения, несомненно, зависит от возможностей и способностей учащихся.

Подводя итог, можно сделать вывод, что средний школьный возраст, даёт прекрасные возможности для развития способностей к творчеству. И от того, насколько были использованы эти возможности, во многом будет зависеть потенциал взрослого человека.

Развитие творческой активности школьников и ее влияние на их личностный рост проходит более успешно, в условиях хореографического коллектива. Он как инструмент воспитания школьников, даже если ребенок в дальнейшем не свяжет свою деятельность с хореографией. Работа в хореографическом коллективе и воспитание средствами современного танца, дадут большой толчок в формировании правильного мировоззрения на поставленные цели в жизни и умение общаться с людьми на разном уровне их деятельности.

Список литературы

1. Берзина В.Г. Детство творческой личности / В.Г. Берзина, И.Л. Викентьев, С.Ю. Модестов. – СПб. :

издательство Буковского, 2004. – 60 с. **2. Богданов Г.Ф.** Формы совершенствования организационной и воспитательной деятельности в самодеятельных хореографических коллективах / Г.Ф. Богданов. – М. : Просвещение, 1982. – 192 с. **3. Крылов Е.** Школа творческой личности / Е. Крылов. – М. : Школа-Пресс, 2002. – 128 с.

УДК 373.3.015.31:792.8

Коротких А.П.,

студентка направления подготовки

«Хореографическое искусство»

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет

имени Тараса Шевченко»,

г. Луганск (ЛНР)

ВЛИЯНИЕ ХОРЕОГРАФИИ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

***Аннотация.** В данной статье рассматриваются процесс развития творческих способностей детей младшего школьного возраста в условиях хореографической деятельности. Определен ряд эффективных форм развития и совершенствования творческих способностей, сущность которых заключается в формировании их активной деятельности. Обозначено позитивное влияние применения в обучении специальных эвристических приемов решения задач различного типа с целью развития творческого мышления детей.*

***Ключевые слова:** творческие способности, общедидактические принципы, приёмы и принципы обучения, эвристические приемы обучения, методы обучения, практические методы обучения, педагогические технологии.*

Развитие творчества предполагает использование в педагогическом процессе специальных методов, организацию продуктивного творческого мышления, основанную на новых принципах. Соотнося процесс творчества и процесс обучения, вероятно, необходимо вести разговор о создании таких условий, которые содействовали бы возникновению и развитию у всех обучаемых качеств и склонностей, обычно выделяемых как характерные черты творческой личности. Если говорить о творчестве в процессе обучения хореографии, то необходимо иметь в виду и творчество педагога. Творческий подход педагога может проявиться в создании новых, интересных процессов обучения, которые влекут за собой изменения содержания программы или создание новых комбинаций из известных методов и приёмов обучения. В первую очередь педагогу необходимо развивать у детей фантазию, нестандартное мышление, воображение и т.д. Главное в этом – доброжелательное отношение к ребенку, желание помочь ему в развитии его способностей и склонностей. Конечно, сделать всех творческими личностями нельзя, но учить этому нужно.

Можно выделить ряд эффективных форм развития и совершенствования творческих способностей, сущность которых заключается в формировании их активной деятельности. Опыт работы показывает, что занятия по развитию творческих способностей должны идти по двум направлениям:

1. Организация коллективной творческой и мыслительной деятельности на практических занятиях по хореографии.

2. Самостоятельное выполнение индивидуальных творческих заданий.

Следует добавить, что методика коллективной творческой деятельности представляет собой, прежде всего, состязание в творчестве. Это даёт возможность научить детей умению слушать и слышать друг друга. Одним из основных принципов обучения является принцип от простого к сложному. Этот принцип заключается в постепенном развитии творческих способностей.

В процессе организации обучения развитию творческих способностей большое значение придается общедидактическим принципам: научности; систематичности; последовательности; доступности; наглядности; активности; прочности; индивидуального подхода.

Творчески активная деятельность в процессе обучения хореографии формирует у детей ряд качеств, которые в конечном итоге положительно сказываются на характере ребенка. Практика убеждает, что для формирования богатого внутреннего мира детей младшего школьного возраста надо выбирать такие приемы и способы побуждения к активной творческой деятельности, которые раскрывают перед ним заманчивую перспективу преодоления трудностей, развитие творческого мышления и физического аппарата.

Надо подчеркнуть, что одно из первых педагогических требований, предъявляемых к процессу обучения хореографии с точки зрения творческого мышления, состоит в том, чтобы ни в коем случае не подавлять индивидуальность ребенка. Для того чтобы у учеников развивались творческие способности, необходимо формировать у них уверенность в своих силах, веру в способность решать творческие задачи. Необходимо также всемерно стимулировать стремление детей к самостоятельному выбору целей, задач и средств их решения. Человек, не привыкший действовать самостоятельно, брать на себя ответственность за принятое решение, теряет способность к творческой деятельности.

Развивать воображение и не подавлять склонность к фантазированию. Особенно это касается начальных этапов обучения. Шире применять проблемные методы обучения, которые стимулируют установку на самостоятельное или с помощью педагога открытие нового знания, усиливают веру учащегося в свою способность к таким открытиям. Как показывает практика, знания, полученные с помощью проблемных методов обучения, не оказывают такого тормозящего влияния на творчество, как это свойственно знаниям, полученным с помощью более традиционных методов.

Весьма полезным для развития творческого мышления является обучение специальным эвристическим приемам решения задач различного типа. Именно эвристическое образование, направленное на открытие, актуализацию ресурсов развития личности, утверждение смысло-жизненных мотивов, формирование креативных установок деятельности и т.д., способствует рождению творческой индивидуальности субъектов воспитания и обучения, выполняет главное предназначение образования.

Важнейшим условием развития творчества детей младшего школьного возраста является совместная с педагогом исследовательская деятельность. Она возможна лишь тогда, когда решается задача, ответ на которую не знает ни ребенок, ни педагог. В этих условиях задача превращается в проблему, что обогащает и усиливает «пыл» мотивов, побуждающих творческую деятельность. Особое значение приобретают мотивы самореализации, социальные мотивы, мотивы соревнования и др., для актуализации этих мотивов и формирования внутренней мотивации особое значение имеет личностная включенность преподавателя в совместную деятельность с учеником.

Для формирования творческих способностей, детей на занятиях, как правило, используются различные практические методы обучения, которые классифицируются по типу познавательной деятельности:

- репродуктивный (объяснительно-иллюстративный);
- воспроизводящий;
- проблемное изложение;
- частично поисковый (эвристический);
- исследовательский [1, с. 45].

Деятельность может быть репродуктивной, исполнительской или творческой. Репродуктивная деятельность предшествует творческой, поэтому игнорировать ее в обучении нельзя, как нельзя и чрезмерно увлекаться ею. Репродуктивный метод должен сочетаться с другими. Он основан на получении информации, которую ученик анализирует, самостоятельно прибегая к частично-поисковому методу. В ходе этого анализа

возникают проблемные ситуации, решение которых может привести к исследованию.

Нужно подчеркнуть, что некоторая часть занятий по развитию творческих способностей обязательно должна проводиться в игровой форме. Игра применима к любой возрастной категории детей. Для этого целесообразно использовать игры нового типа: творческие, развивающие игры, которые при всем своем разнообразии объединены под общим названием не случайно, они все исходят из общей идеи и обладают характерными творческими способностями.

Во-первых, каждая игра представляет собой набор задач. Во-вторых, задачи дают ребенку в разной форме, и таким образом знакомят его с разными способами передачи информации. В-третьих, задачи должны быть расположены в порядке возрастания их сложности. В-четвертых, задачи имеют очень широкий диапазон трудностей, поэтому такие игры могут вызывать интерес в течение долгого времени. В-пятых, процесс постепенного возрастания сложности задач будет способствовать развитию творческих способностей.

Для достижения эффективности развития творческих способностей у детей необходимо внедрять и соблюдать следующие условия:

- развитие способностей нужно начинать с самого раннего возраста;
- задания-ступеньки создают условия, опережающие развитие способностей;
- творческие игры должны быть разнообразны по своему содержанию, т.к. создают атмосферу свободного и радостного творчества.

С целью повышения надежности усвоения информации, в процессе хореографической деятельности приёмы и принципы обучения лучше всего использовать комплексно, это сделает учебный процесс более эффективным, и, как следствие, творческим. В настоящее время выявлен целый ряд эффективных методов, способных развивать творческие способности детей и пробуждать их интерес к танцу, при

условии определенной систематичности их использования в образовательном процессе.

Отметим, что в хореографии метод – это совокупность приемов и способов организации (построения) познавательной деятельности. Например, в классическом и народном танцах – это способ достижения точности исполнения движений. Выбор методов обучения не может быть произвольным. Выбирая тот или иной метод обучения, педагогу необходимо каждый раз учитывать различные факторы. Прежде всего, необходимо определить главную цель и конкретные задачи, которые будут решаться на уроке. Цель урока всегда соотносится с возможностями средств ее достижения, а к ним относятся содержание и методы обучения. Следовательно, при разном содержании – методы могут быть разными, поэтому при выборе методов учитываются сразу все названные критерии. Для этого требуется комплексный анализ содержания учебного материала и выявление его доступности для усвоения обучающимися хореографии. Поэтому особенности учебного материала (его трудность, сложность, противоречивость, соотношение опорных и новых понятий) соотносятся с возрастными особенностями детей. Цели и задачи урока определяют группу методов, подходящих для их достижения. Следующим шагом является целенаправленный выбор оптимальных путей, позволяющих наилучшим образом осуществить познавательный процесс. Отметим, что специальных методов не существует. Рассматривая педагогические методы обучения, адаптированные к хореографическим дисциплинам, мы можем убедиться что, они представляют собой творческое и новаторское явление. Методы преобразовываются в зависимости от выдвигаемых к ним требований. Нельзя не согласиться с тем, что эффективность процесса обучения зависит от того, насколько правильно выбран метод обучения (или сочетание методов).

Целесообразно остановиться на рассмотрении основных методов: практических, наглядных, словесных.

Практические методы играют важнейшую роль на занятиях хореографией. Их особенность заключается в том, что

именно в практической деятельности детей получают знания и развивают свои способности. На первый план выдвигается умение использовать и «воспроизводить» полученные знания. Данный метод выполняет функцию углубления знаний, умений, а также способствует решению задач контроля и коррекции, стимулированию познавательной и творческой деятельности. Выделяют несколько этапов, через которые обычно проходит познавательная деятельность детей на практических занятиях: объяснение педагога, показ, упражнение.

К практическим методам относятся упражнения, игры, моделирование.

К наглядным методам относится наблюдение – рассматривание рисунков, картин, просмотр фильмов, прослушивание музыки.

Словесными методами являются: рассказ, беседа, чтение, пересказ.

Заслуживающими внимания в контексте нашего исследования являются нестандартные занятия как метод активизации творческой деятельности на занятиях хореографией – это импровизированное учебное занятие, имеющее нетрадиционную (не установленную) структуру. Мнения педагогов на нестандартные уроки расходятся: одни видят в них прогресс педагогической мысли, а другие, наоборот, считают такие уроки опасным нарушением педагогических принципов, вынужденным отступлением педагогов под напором обленившихся учеников, не желающих и не умеющих серьезно трудиться.

Анализ педагогической литературы позволил выделить несколько десятков типов нестандартных уроков. Их названия дают некоторое представление о целях, задачах, методике проведения таких занятий. Перечислим наиболее распространенные типы нестандартных уроков: уроки-соревнования, уроки творческие отчеты, уроки-конкурс, уроки-фантазии, уроки-игры, уроки-экскурсии, интегральные уроки и др.

Традиционно к вспомогательным формам учебной работы относятся экскурсии, хотя сегодня мы встречаем их и в списке нестандартных уроков. Методика проведения экскурсии зависит от темы, цели, возраста детей, их развития, а также от объекта экскурсии. Каждая экскурсия включает такие способы ознакомления детей с объектом, как разъяснение, беседа, наглядный показ, самостоятельная работа по плану – наблюдение, составление соответствующих схем, зарисовок, сбор наглядно-иллюстративного материала и т.д.

Такие формы обучения позволяют способствовать развитию целого комплекса качеств творческой личности: умственной активности; быстрой обучаемости; смекалки и изобретательности; стремления добывать знания, необходимые для выполнения конкретной практической работы; самостоятельности в выборе и решении задачи; трудолюбия.

Б.М. Теплов писал, что только в той или иной практической деятельности формируются способности, что способности не могут возникнуть вне соответствующей конкретной деятельности и творческие способности не исключение [2, с. 87]. Детей надо учить творить, дав им для этого необходимые знания и опыт. На уроках хореографии непременно надо создавать проблемные ситуации, в которых дети учились бы использовать ранее полученные знания, учились бы быстро находить решения и предлагать несколько вариантов [там же, с. 88].

Степень сложности, объем знаний, умений, навыков, предлагаемых ребенку для освоения должны способствовать расширению пространства творчества, а не ограничивать живой интерес к процессу, стремлению экспериментировать и искать. Данный процесс должен развиваться по спирали: начиная с полной свободы действий для самовыражения, через изменение количественного и качественного уровня знаний, умений, навыков, вновь к работе по воображению в творческой атмосфере, но уже с новыми возможностями для самовыражения.

Таким образом, при выборе методов работы педагог должен хорошо представлять себе уровень мышления каждого ученика, развитие его творческих способностей и учитывать имеющийся у него опыт предшествующей творческой работы. Постоянное внимание и систематическая работа по развитию творческих способностей на уроках хореографии обеспечивает обогащение и расширение детской души, делает её богаче и духовно-выразительнее, что в свою очередь способствует рождению настоящей личности.

Анализ психолого-педагогической литературы показывает, что в основе целостного педагогического процесса в образовательной практике лежат не только методы, но и разнообразные технологии организации творческой деятельности. Исследованием педагогических технологий занимались такие отечественные учёные-педагоги, как В.П. Беспалько, Е.В. Бондаревская, М.П. Горчакова-Сибирская, М.В. Кларин, М.М. Левина, И.Б. Сенновский, П.И. Третьяков.

Под педагогической технологией понимается «последовательная взаимосвязанная система действий педагога, направленная на решение педагогических задач, или планомерное и последовательное воплощение на практике заранее спроектированного педагогического процесса» [3, с. 125].

По мнению В.М. Монахова, педагогическая технология – это продуманная во всех деталях модель совместной педагогической деятельности по проектированию, организации и проведению учебного процесса с безусловным обеспечением комфортных условий для всех участников этого процесса [там же, с.132].

Методы и технологии педагогического процесса взаимосвязаны друг с другом, и их выбор диктуется изучаемым материалом, индивидуальными способностями, практическим опытом педагога и др.

Следует добавить, что применительно к хореографии, методы обучения – это способы совместной деятельности педагога и воспитанников, при помощи которых наилучшим

образом учащимися усваивается музыкально-хореографический материал, прививаются танцевальные навыки, формируется и развивается у них эстетический вкус и хореографические способности.

Кратко охарактеризуем каждый из методов:

1. Метод танцевального показа – это такой способ обучения, при котором педагог демонстрирует танцевальную композицию, отдельные фигуры и элементы, и соответственно анализирует их. Наглядно-образные представления, получаемые детьми, являются основой для последующего разучивания схемы движения, поворотов, вращений и т.п. При демонстрации хореографического материала педагог не ограничивается только его показом, а также подробно анализирует и объясняет, как правильно исполнить данные элементы и фигуры.

2. Метод показа танца органически сочетается с методом устного изложения учебного материала.

С помощью этого метода педагог сообщает детям знания об истории и современном состоянии хореографии, рассказывает об отдельных танцах и танцевальной музыке. Показывая и разъясняя те или иные танцевальные композиции, педагог помогает детям понять характер танцевальной лексики и особенности танцевальной музыки.

3. Метод танцевально-практических действий.

Рассмотренные методы и приемы наглядного обучения и устного изложения материала органически сочетаются с методом танцевально-практических действий. Как уже отмечалось, урок танца чаще всего преимущественно строится как практическое занятие по разучиванию танцев и закреплению навыков, включая в себя:

Тренировочные упражнения – это планомерно повторное выполнение танцевальных движений, которые дети под руководством педагога осуществляют каждое занятие.

Танцевальные задания – это задания, с помощью которых дети воспроизводят танцевальную лексику с целью дальнейшего ее закрепления, или это многократные повторения, в которых вырабатывают танцевальные умения и навыки.

4. Метод познавательной деятельности.

Различают иллюстративно-объяснительный, репродуктивный, проблемный, частично-поисковый и исследовательский методы. Эти методы применяются взаимосвязано. Они отличаются друг от друга по характеру познавательной деятельности детей. Использование педагогом этих методов способствует более глубокому и прочному усвоению танцевального материала учащимися.

Особенность состоит в том, что на каждом уроке педагог использует разный набор методов:

- репродуктивный (показ-повтор);
- объяснительно-иллюстративный: рассказ о танце, беседа, показ движений, прослушивание музыки, просмотр видео.
- частично поисковый: поиск новых движений, импровизация, творческие работы детей [4, с. 83].

Итак, на основании вышесказанного, можно выделить основные организационно-педагогические условия по развитию творческих способностей детей младшего школьного возраста в условиях хореографической деятельности:

1. Мотивация ребенка на освоение нового для себя и интересного вида деятельности.

Формирование желания заниматься понравившимся видом деятельности.

Посещение театров, выставок, экскурсии в музей. Демонстрация произведений искусства – образцов мировой культуры.

2. Педагогическая диагностика начального уровня знаний и умений ребенка.

Снятие страха перед предстоящей деятельностью, освобождение от зажатости, вхождение ребенка в мир культуры (анкеты, игры, тесты, викторины, упражнения на креативность, беседы о культуре своего региона).

3. Целеполагание и прогнозирование воспитательного процесса.

Выстраивание перспективы деятельности ребенка, корректировка учебной программы с учетом разновозрастного и разноуровневого состава детей.

4. Определение содержания учебно-воспитательного процесса.

5. Постановка воспитательных задач.

Осознание ребенком себя как члена большой мастерской. Определение перспективы самореализации в индивидуальной и совместной деятельности.

Скрытая помощь ребенку педагогом и детьми – «коллегами по цеху», одобрение, доверие, поощрение индивидуальной исключительности, перенос внимания с целого на детали, «изюминка» в каждой работе детей.

Укрепление уверенности ребенка в себе, в своих силах и возможностях, развитие умения сопереживания и сочувствовать другому.

6. Планирование конкретной деятельности в учебно-воспитательном процессе.

Составление плана работы коллектива, выбор форм и методов.

7. Создание психологической почвы и стимулирование самовоспитания ребенка.

Укрепление веры в успешное завершение дела, нацеливание ребенка на желание творить. Развитие творческой активности, поиск нового, создание необычных творческих работ, умение самовыражаться в творчестве. Развитие коммуникативных и организаторских способностей ребенка.

8. Организация и проведение творческих мероприятий.

Наличие концертной деятельности коллектива (класс-концерты, конкурсы, фестивали), посещение театров, знакомство с шедеврами мирового искусства.

9. Анализ и оценка результатов деятельности.

Подведение итогов с детьми. Закрепление позитивных качеств ребенка, нацеленность на дальнейшее занятие любимым делом, обучение других.

10. Коррекция творческого процесса.

Анализ педагогом собственной деятельности, корректировка учебных программ. Рост профессионального мастерства педагога.

Отсюда можно заключить, что постоянное внимание и систематическая работа по развитию творческих способностей в условиях хореографической деятельности с применением обозначенных выше методов обеспечит обогащение детской души, сделает её гармоничнее и духовно выразительнее, что в свою очередь поспособствует рождению настоящей личности.

Список литературы

1. Азарова Л.Н. Как развивать творческую индивидуальность детей младшего школьного возраста / Л.Н. Азарова // Начальная школа. – М., 1998. – № 4. – С. 45–48. **2. Коджаспирова Г.М.** Педагогический словарь. / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – М.: Академия, 2000. – 792 с. **3. Теплов Б.М.** Сценарный подход в педагогическом взаимодействии / Б.М. Теплов // Педагогическая техника. – 2004. – № 2. – С. 87–88. **4. Нилов В.Н.** Художественное воспитание детей младшего школьного возраста средствами хореографии / В.Н. Нилов // Российская культура накануне нового столетия: итоги и перспективы развития. Тезисы международной научно-практической конференции (г. Москва, 25–26 февраля 1999 г.) – М.: МГУК, 1999. – С. 81–85.

*Костылева В.В.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация.** В статье рассмотрены особенности хореографического искусства в системе дополнительного образования. Описаны тенденции и перспективы развития дополнительного образования на современном этапе развития общества. Выделены необходимые условия повышения качества дополнительного образования в области хореографического искусства.*

***Ключевые слова:** хореографическое искусство, дети, дополнительное образование, педагог дополнительного образования.*

Одним из богатейших и действенных средств эстетического воспитания является хореография, она обладает большой силой эмоционального воздействия и поэтому является важным средством формирования идейных убеждений, нравственных и эстетических идеалов. Хореографическое искусство – массовое искусство, оно доступно всем. Десятки тысяч детей принимают участие в работе хореографических коллективов. Благодаря систематическому хореографическому образованию и воспитанию учащиеся приобретают общую эстетическую и танцевальную культуру, а развитие танцевальных и музыкальных способностей помогает более тонкому восприятию профессионального хореографического искусства. С помощью средств хореографического воспитания успешно решаются следующие задачи:

– всестороннее, гармоническое развитие форм тела и функций организма человека, направленное на совершенствование физических способностей, укрепление здоровья;

– формирование важных музыкально-двигательных умений, навыков и вооружение специальными знаниями;

– воспитание моральных, волевых, эстетических качеств, развитие памяти, внимания, умственного кругозора, общей культуры поведения.

В настоящее время принято выделять четыре основные системы обучения различным видам искусства, в том числе хореографическому искусству: художественное образование, дополнительное образование, предпрофессиональное и профессиональное образование.

Следует отметить, что, по мнению ученых, наилучшим образом система хореографических занятий с детьми организована в учреждениях дополнительного образования. Важно подчеркнуть, что дополнительное образование детей является особым, личностно ориентированным пространством, способствующим развитию и формированию целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства (А.Г. Асмолов, А.Я. Журкина, Н.А. Каргапольцева и др.) [1, с. 105].

Цель статьи: проанализировать особенности хореографического искусства в системе дополнительного образования в условиях современного общества.

Качество современной жизни, ее высокий темп, большие перегрузки, которые испытывают современные дети (физические, умственные, моральные и эмоциональные), ухудшение уровня здоровья детей, желание родителей воспитать в ребенке гения – все эти факторы приводят к необходимости организации дополнительных образовательных услуг в области хореографического искусства.

В России система дополнительного образования начала развиваться в конце XIX в. В это время начинает активно формироваться досуговый сектор: открываются творческие

мастерские, различные клубы по интересам, летние оздоровительные лагеря и другие формы активного времяпровождения. С каждым годом потребность населения в дополнительных образовательных услугах возрастает, а сама система дополнительного образования становится неотъемлемым компонентом процесса образования и воспитания подрастающего поколения, оказывающим огромное воздействие на всестороннее гармоничное развитие личности ребенка, а также формирование у него знаний, умений и навыков, необходимых в процессе творческой деятельности.

Одно из главных преимуществ дополнительного образования заключается в том, что оно усиливает вариабельность образовательного процесса, содействует практическому применению знаний, умений и навыков, полученных на предыдущих этапах обучения, оказывает мощное стимулирующее воздействие на мотивационную сферу детей. В процессе дополнительного образования происходит полная занятость занимающихся, развивается их творческий потенциал, активизируются адаптационные процессы к взрослой жизни и выбору будущей специализации.

Целью дополнительных образовательных услуг в области хореографии является наиболее полное удовлетворение потребностей общества в гармонично развитом подрастающем поколении, формирование личностных качеств детей, развитие их творческих способностей. Благодаря высокой социальной значимости дополнительного образования происходит процесс совершенствования и развития материально-технической базы образовательных учреждений, растет профессиональный уровень педагогических кадров, модернизируются средства и методы, используемые в процессе образования и воспитания детей.

На сегодняшний день наметилась тенденция к увеличению объема и качества предоставляемых услуг в системе дополнительного образования, в том числе в области хореографического искусства, причем не только в специализированных образовательных заведениях, но и в

учреждениях дошкольного и школьного образования. Основную роль здесь играет не сам процесс получения знаний, а деятельность ученика в процессе освоения полученного материала, его способность к усвоению программы, формирование личностного отношения к проблеме, поиск путей ее решения.

Большая востребованность дополнительных образовательных услуг в области хореографического искусства, в настоящее время обусловлена следующими, динамично развивающимися и совокупно дополняющими друг друга факторами:

– фактор доступности, подразумевающий возможность получения знаний учеником, независимо от возраста, пола, расовой и религиозной принадлежности;

– фактор личностно-деятельностного характера познавательного процесса, способствующий созданию мотивации, помогающий в самоопределении и самореализации индивидуума;

– фактор личностно ориентированного подхода к каждому ребенку, позволяющий создать ситуацию «максимального успеха для каждого»;

– количественный фактор, включающий многообразие видов деятельности, среди которых каждый ученик может выбрать именно то, что ближе всего ему;

– фактор лояльности, признающий за ребенком право на пробу и ошибку, возможность переосмысления и изменения профиля личностной направленности.

Современными задачами, стоящими перед системой дополнительных образовательных услуг в области хореографического искусства, являются:

– повышение квалификации педагогов, работающих на развитие образовательного направления в области хореографического искусства;

– регулярное сотрудничество с учреждениями в сфере культуры, искусства и образования;

– разработка комплекса мероприятий по выявлению потребностей родителей, детей, общественности [2, с. 94].

В последнее время отмечается возрастание спроса семей на получение их детьми дополнительного образования в области хореографического искусства, при этом не только на бесплатной основе, но и на коммерческих условиях, а также участии в хореографических конкурсах и творческих мероприятиях различной направленности.

В результате этого отмечается количественное и качественное увеличение уровня образовательных программ в области хореографии, применение новых информационных технологий, средств и методик обучения, развитие новых форм проведения занятий, создание образовательных учреждений различных организационных форм, оказывающих дополнительные образовательные услуги в сфере хореографического искусства.

В данных условиях растет спрос на привлечение к образовательному процессу высококвалифицированных, профессиональных педагогических кадров. Деятельность современного педагога должна быть направлена не только на получение занимающимися определенных знаний и умений в области хореографии, развитие творческих способностей детей, большое значение также имеет формирование личностных качеств каждого ребенка с учетом его индивидуальных особенностей. Для осуществления поставленных задач педагог дополнительного образования в области хореографического искусства должен обладать определенными профессиональными качествами, стремиться к самосовершенствованию и самообразованию, изучать и разрабатывать новейшие методики и инновационные подходы к процессу обучения и воспитания. На всех этапах образовательного процесса необходимо использовать не только перспективные педагогические методы, но и классические, с учетом педагогического опыта предыдущих поколений.

Однако, несмотря на стремительное развитие системы дополнительного образования в области хореографического

искусства и улучшение условий труда, на сегодняшний день остро ощущается дефицит квалифицированных педагогических кадров, что приводит к необходимости привлечения молодых специалистов, не имеющих опыта работы. В данных условиях важным фактором является уровень знаний педагога, полученный им в процессе обучения, что в свою очередь предъявляет определенные требования к системе образования в высших учебных заведениях и учреждениях профессиональной подготовки [3, с. 48].

Воспитательный потенциал хореографических занятий в системе дополнительного образования можно значительно повысить, если будут созданы следующие педагогические условия:

- разработка дополнительной образовательной программы с учетом потребностей и возрастных особенностей детей, запросов родителей, актуальных воспитательных задач;

- создание эмоционально благополучной атмосферы в танцевальной группе;

- осуществление мониторинга развития уровня воспитанности детей, учет его результатов в дальнейшей работе [4, с. 39].

Таким образом, на данный момент система дополнительных образовательных услуг в области хореографического искусства стоит на пороге перехода на качественно новый современный уровень функционирования. Расширенные возможности предложения породят глобальный спрос в секторе внешкольного образования, что, в свою очередь, сделает возможным привлечение потенциальных инвесторов, расширение технической и организационной базы оказания образовательных услуг (секций, кружков, инновационных центров и др.) в области хореографического искусства.

Список литература

1. Рындина О.А. Хореография как средство интеллектуально-эстетического развития ребенка / О.А. Рындина // Проблемы педагогического образования. –

Вып. 12. : сб. науч. ст. / под ред. В.А. Слостенина, Е.А. Леванова. – М. : МПГУ – МОСПИ, 2003. – С. 103–107.

2. Шинкарева Л.В. Дополнительные образовательные услуги в дошкольном учреждении: понятие, виды, особенности реализации / Л.В. Шинкарева, А.А. Воробьева // Проблемы и перспективы развития образования: мат-лы Междунар. науч. конф. – Пермь : Меркурий, 2011. – Т. I. – С. 92–95.

3. Зайкина В.Л. Роль педагога дошкольного образования в развитии творческих способностей детей / В.Л. Зайкина // Дополнительное образование и воспитание. – 2011. – № 1. – С. 48–50.

4. Фришман И.И. Методика работы педагога дополнительного образования: учеб. пособие / И.И. Фришман. – М. : Академия, 2004. – 160 с.

УДК 373.3.015.31:793.322

Купчинская О.Я.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. *В статье рассматривается проблема воспитания детей среднего школьного возраста в процессе занятий современным танцем. Раскрывается значение хореографического искусства в познания окружающего мира, человека и человеческих взаимоотношений как определяющего фактора получения полноценной танцевальной подготовки детей, соответствующего задачам педагогики в области эстетического воспитания.*

Ключевые слова: *воспитание, современный танец, хореография, творческая личность.*

Современный период развития педагогики характеризуется возросшим вниманием к проблеме формирования всесторонне развитой, духовно богатой и творческой личности. Личность подростка, его духовный и моральный облик формируются, прежде всего, в процессе воспитания. В системе образования особое место занимает эстетическое воспитание, способствующее активизации развития мировоззрения, интеллектуальных и творческих потенций личности. Но у всякой системы есть стержень, основа, на которую она опирается. Такой основой в системе эстетического воспитания мы можем считать искусство, в частности хореографическое.

Хореографию смело можно представить как систему воспитания личности ребенка. Обращаясь к танцевальной культуре, дети и подростки проходят школу духовного, музыкально-танцевального воспитания.

Необходимо обратить внимание на то, что создавая содержательный репертуар, хореографы ставят ребят объективно под непосредственное влияние музыки и танцевального образа, воспитывая у них различные нравственные чувства и мысли, подводят их к пониманию как моральных, так и нравственных мотивов поведения, поэтому содержательной линии развития танца придается особое значение.

Хореография – искусство синтетическое, в ней музыка оживает в движении, приобретает осязательную форму, а движения как бы становятся слышимыми. Живописность и графичность поз и положений танцоров, красочность костюма роднят её с живописью и скульптурой. Актёрское мастерство танцовщиков превращает танец в театральное действие. Всё это позволяет использовать хореографию как средство эстетического воспитания. Определяющая специфика хореографического искусства проявляется в разностороннем воздействии на человека. Во время занятий хореографией особое внимание уделяется не только физическому развитию, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Музыка – это

искусство, в котором идеи, чувства и переживания выражаются ритмически и интонационно организованными звуками. В танце идеи, чувства и переживания выражаются тоже ритмически и интонационно средствами организованной пластики движения. Танец решает те же задачи эстетического развития и воспитания детей, что и музыка. В музыке заложены содержание и характер любого танцевального произведения. Не может быть танца без музыки, без ритма. Обучение искусству танца происходит параллельно с музыкальным воспитанием: дети учатся понимать, слушать и слышать музыку, органически сливать в единое целое движение и музыку [1, с. 67]. Следовательно, танец находится в постоянном взаимодействии с музыкой.

Следует добавить, что помимо обозначенной выше связи музыкального и движенческого начала, в танце проявляется огромный потенциал физического развития, что приобретает особое значение в условиях существующей проблемы двигательной активности подрастающего поколения, и как следствие ухудшение здоровья. Танец способствует физическому развитию детей, вырабатывает у них правильную осанку, уверенную лёгкую походку, ловкость и изящество движений. Тренировка тончайших двигательных навыков, которая проводится в процессе обучения хореографии, связана с мобилизацией многих физиологических функций человеческого организма: кровообращения, дыхания, нервно-мышечной деятельности. Понимание физических возможностей своего тела способствует воспитанию уверенности в себе, предотвращает появление различных психологических комплексов.

Влияя на развитие эмоциональной сферы личности, совершенствуя тело человека физически, воспитывая через музыку духовно, хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к самосовершенствованию, к постоянному развитию [там же, с. 60].

Важно подчеркнуть, что искусство хореографии – явление общечеловеческое, имеющее многовековую историю развития. В основе его происхождения лежит непреодолимое стремление человека к ритмичному движению, потребность выразить свои

эмоции, средствами пластики, гармонично связывая движение и музыку. История становления хореографического искусства – это результат эволюции человеческой культуры, социальных особенностей каждого времени. Танец – это не просто проявление каких-либо физических качеств, механическое исполнение движений, а прежде всего проявление творческой фантазии личности, которая имеет возможность находить яркие и образные сравнения. Особые условия творческому воображению создают умения поэтически обостренно воспринимать и любить окружающий мир, слышать голоса природы, подмечать самые неожиданные ее проявления.

Искусство танца богато и многообразно. Каждый жанр хореографического искусства предоставляет свои возможности познания окружающего мира, человека и человеческих взаимоотношений. В соответствии с задачами педагогики в области эстетического воспитания одним из определяющих факторов является организация занятий искусством хореографии и получение полноценной танцевальной подготовки детей.

Приобретение правильных и прочных танцевальных навыков, участие в исполнении танцев, творческое отношение к созданию образа, беседы педагога с детьми – все это развивает гармоничную личность ребенка. Изучение хореографии, как и других видов искусства, помогает развить те стороны личностного потенциала учащегося, на которые содержание других предметов имеет ограниченное влияние: воображение, активное творческое мышление, способность рассматривать явления жизни с разных позиций.

Необходимо упомянуть слова Ростислава Захарова: «Педагог-наставник, обучая танцу, тренируя тело ученика, формирует и его взгляды, его духовный облик, его внутренний мир, его позиции и не только в искусстве, а и в жизни. Ведь в искусстве отражается жизнь, и поэтому, беседуя о нем с молодежью, нельзя не говорить при этом об окружающей нас жизни. Личность человека, как известно, складывается из его субъективного отражения объективной действительности.

Каждый человек может выбрать из этой действительности то, что он захочет. Одни – оптимисты, другие – пессимисты. Оптимисты видят мир в более позитивных красках. Какова психика художника, такое и отражение найдет в его искусстве действительность: в жизнеутверждающем, оптимистическом звучании и унылом, беспросветном. Психический склад художника, его мировоззрение – вот что определяет акт рождения искусства» [2, с. 89].

Развитие творчества предполагает использование в педагогическом процессе специальных методов, организацию продуктивного творческого мышления, основанную на новых принципах. Соотнося процесс творчества и процесс обучения, вероятно, необходимо вести разговор о создании таких условий, которые содействовали бы возникновению и развитию у всех обучаемых качеств и склонностей, обычно выделяемых как характерные черты творческой личности. Если говорить о творчестве в процессе обучения хореографии, то необходимо иметь в виду и творчество педагога. Его творческий подход может проявиться в применении новых, эффективных методов процесса обучения, которые влекут за собой изменения содержания программы или создание новых комбинаций из традиционных методов и приёмов обучения. В первую очередь педагогу необходимо развивать у детей фантазию, нестандартное мышление, воображение и т.д. Главным условием данного процесса является доброжелательное отношение к ребенку, желание помочь ему в развитии его способностей и склонностей.

Одно из первых педагогических требований, предъявляемых к процессу обучения хореографии с точки зрения творческого мышления, состоит в том, чтобы ни в коем случае не подавлять индивидуальность ученика. Для того чтобы у учеников развивались творческие способности, необходимо формировать в них уверенность в своих силах, веру в способность решать творческие задачи. Необходимо также всемерно стимулировать стремление учащихся к самостоятельному выбору целей, задач и средств их решения.

Человек, не привыкший действовать самостоятельно, брать на себя ответственность за принятое решение, теряет способность к творческой деятельности.

Вторым требованием является необходимость развивать воображение и не подавлять склонность к фантазированию. Особенно это касается начальных этапов обучения. Активизировать применение проблемных методов обучения, стимулирующие установку на самостоятельное или с помощью педагога открытие нового знания, которые усиливают веру учащегося в свою способность к таким открытиям. Как показывает практика, знания, полученные с помощью проблемных методов обучения, не оказывают такого тормозящего влияния на творчество, как это свойственно знаниям, полученным с помощью более традиционных методов.

Весьма полезным для развития творческого мышления является обучение специальным эвристическим приемам решения задач различного типа. Именно эвристическое образование, направленное на открытие, актуализацию ресурсов развития личности, утверждение смысло-жизненных мотивов, формирование креативных установок деятельности и т.д., способствует рождению творческой индивидуальности субъектов воспитания и обучения, выполняет главное предназначение образования.

Важнейшим условием развития творчества учащихся является совместная с преподавателем исследовательская деятельность. Она возможна лишь тогда, когда решается задача, ответ на которую не знает ни учащийся, ни педагог. В этих условиях задача превращается в проблему, что обогащает и усиливает «пыл» мотивов, побуждающих творческую деятельность. Особое значение приобретают мотивы самореализации, социальные мотивы, мотивы соревнования и др., для актуализации этих мотивов и формирования внутренней мотивации особое значение имеет личностная включенность преподавателя в совместную деятельность с учеником.

В условиях современного мира, где в последнее время уделяется особое внимание развитию творческой личности

человека, так как творчество является одной из основных линий, на которых строятся и осуществляются инновационные преобразования. Развиваться творческая личность может многими путями, и танец является одним из таких.

«Творческая личность, – утверждает американский психолог Л.С. Кьюби, – это такая, которая некоторым, еще случайным образом сохраняет способность использовать свои подсознательные функции более свободно, чем другие люди, которые, может быть, потенциально являются в равной мере одаренными» [3, с. 105]. Педагогический энциклопедический словарь объясняет личность как неповторимое своеобразие отдельного человека совокупность только ему присущих особенностей. Особенное сочетание чувств и мыслей, желаний и мотивов, проявлений воли, интересов, потребностей, привычек, склонностей, способностей и других особенностей человеческой натуры, которое образует уникальную целостную структуру переживающей и действующей личности.

В процессе своего развития индивидуальность проходит ряд этапов. Многочисленные факты, взятые из жизни про подростков свидетельствует о том, что именно здесь проходит образование собственной индивидуальности, Так как у подростка в отличие от младшего школьника, возникает интерес к собственной личности, своему внутреннему миру обнаруживается стремление к самоутверждению [4, с. 80]. Педагогический опыт показывает, что наиболее лучший способ сделать подростков открытыми и коммуникабельными - обеспечить им свободу и самоидентификацию в системе деятельности в целом и творческой деятельности в частности. В таком случае подросток ведёт себя в качестве автора. Вслед за М.М Бахтиным подчеркнем, что такие процессы становится личным выражением творческого диалога, показывающего суть искусства и тем самым подталкивающие к развитию творческой личности подростка.

Важно подчеркнуть, что развитие творческой личности в подростковом возрасте имеет ряд особенностей: подросток представляет себя в качестве автора, появляется необходимость

в проявлении этого нового состояния, осмысленная творческая деятельность становится внутренним стержнем самоизучения, происходит наполнение новыми ценностями внутреннего мира подростка, пересматриваются и формируются новые ценности в повседневной жизни, самооценка становится более адекватной [5, с. 133].

Эффективным, но мало используемым на сегодняшний день средством для развития творческой личности, является искусство современного танца.

Современный танец (contemporary dance) – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили конца XX – начала XXI вв. сформировавшегося на основе американского танца модерн и постмодерн. На данном этапе развития искусства современная хореография появляется путём смешения различных танцевальных стилей и направлений, развивавшихся на протяжении XX века, она существует как единое целое.

Не нужно забывать, что для современного танца характерна исследовательская направленность обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела и движениям, в свою очередь рассматривается как средство выражения внутреннего состояния танцовщика и хореографа, служит для создания индивидуальной хореографической лексики.

Современный танец остается очень многосторонним и быстро развивающимся направлением, его возможности увеличиваются с каждым днем, что дает этому направлению уникальность для изучения его в контексте саморазвития творческой личности.

Процесс воспитания творческой способности личности только тогда достигает своей цели, когда активируются, интенсифицируется процессом саморазвития личности. Для саморазвития своих естественных задатков, включая становления собственных творческих способностей, потребуется целенаправленная активность, созидательная деятельность.

Такой процесс может проявляться особенно интенсивно на занятиях современным танцем, а именно в процессе танцевальной импровизации. Поэтому в ходе занятий педагогу необходимо создавать условия для оптимального включения личности в креативный процесс, так как именно в созидательной деятельности развивается её творческий потенциал.

Импровизация подразумевает глубокую внутреннюю работу, требует развития личности индивидуальности и этим отличается от чистой техники танца. Импровизация требует изменения мышления особого отношение к своему телу, личной истории, внутренним импульсам, которые становятся, в каком-то смысле, соавторами и импровизационного танца.

В личностном плане способность к импровизации не столько основана на имеющихся задатках, знаниях, умениях, навыков, сколько развивает их, способствует становлению личности, созиданию самого себя, она больше средства саморазвития, нежели самореализации.

Для каждой импровизации характерно, что создание чего-либо нового и его воспроизведения (показ создаваемого) совпадает по времени. Импровизация всегда публична - предполагает свидетелей и воспринимается ими как экспромт.

Присутствие импровизации – показатель творчества в любой деятельности. Для детей импровизация – это первое творчество в их стихийном или организованном самовыражения, самопроявление, самоутверждения, уже, поэтому импровизация педагогический самоценна.

В конечном итоге применения вышеуказанных техник и разное их сочетание, позволяет индивидуализировать обучение, научить ребёнка следовать за своим телом, быть выразительным, чувственным импровизировать, – это все способствует развитию творческой личности. Также мы рассматриваем творчество подростков не только лишь как накопление чувственного опыта либо возможности творить новый продукт культуры, да и качественную организацию жизнедеятельности, построение взаимоотношений с людьми.

И.И. Савицкий замечал, что в подростковом возрасте индивидуальность окончательно не установилась, процесс его развития ещё не закончен. Подростковый возраст – это переходный возраст от детского состояния взрослому, от незрелости к зрелости. Насколько данный период будет наполнен творчеством, поиском и самовыражением, во многом определяет будущее ребёнка, его здоровье и способность радоваться окружающему миру [6, с. 124].

Подытоживая вышесказанное, можно сделать вывод, что прослеживается явный положительный эффект влияния занятий танцем на эмоциональное, художественно-эстетическое, творческое, физическое развитие детей, их оздоравливающее воздействие. Формирование всех этих качеств личности в единстве создаёт почву для их взаимодействия, взаимообогащения, в результате чего каждое из них, способствует эффективности развития другого, что и составляет основное содержание воспитания личности в целом.

Список литературы

1. Берёзова Г.А. Классический танец в детских хореографических коллективах / Г.А. Берёзова. – Киев : «МУЗИЧНА УКРАЇНА», 1979. – 260 с. **2. Захаров Р.В.** Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Ростислав Владимирович Захаров. – М. : Искусство, 1983 – 237 с. **3. Педагогический** энциклопедический словарь / редкол. : М.М. Безруких, В.А. Болотов, Л.С. Глебова и др.; гл. ред. Б.М. Бим-Бат. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – 528 с. **4. Резвицкий И.И.** Философские основы теории индивидуальности / И.И. Резвицкий. – Спб. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1973. – 1173 с. **5. Богданов Г.Ф.** Педагогическое руководство любительским танцевальным коллективом: Учеб.-метод. пособие / Г.Ф. Богданов. – М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусства»), 2011 – 160 с. **6. Кле Мишель.** Психология подростка : психосексуальное развитие / М. Кле. – М. : Педагогика, 1991. – 176 с.

*Лазарев А.Н.,
преподаватель кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА СТУДЕНТАМ ВУЗА

***Аннотация.** В статье рассматриваются особенности учебно-воспитательной работы со студентами-хореографами, изучающими спортивные бальные танцы. Изложена краткая характеристика спортивного бального танца как хореографической системы. Произведён краткий анализ техники спортивного бального танца, его критериев и сущности исполнительского мастерства.*

***Ключевые слова:** спортивные бальные танцы, хореография, биомеханика, исполнительское мастерство, педагогика хореографии.*

Подготовка педагогов бального танца в условиях высшего профессионального образования определяется его спецификой, обусловленной целями профессиональной подготовки студентов.

Методика в бальных танцах – это индивидуальный подход в работе с учениками. Методика, исходящая от полученных знаний и опыта, многолетнего психологического равновесия между такими понятиями как успех и поражение, страсть и апатия, и даже самое человеческое, желание и везение. Можно долго перечислять компоненты, помогающие в развитии собственной методики, но если на вашем пути не встречается талант (а это может длиться долгий период времени), то любые методические изыскания могут остановиться, и не выплескиваться наружу.

Молодой специалист педагог бального танца, выпускник вуза должен:

- решать задачи, соответствующие его квалификации;
- уметь осуществлять процесс обучения учащихся в танцевальном коллективе с ориентацией на задачи обучения, воспитания и развития личности и с учетом специфики преподаваемого предмета;
- уметь стимулировать развитие внеурочной деятельности учащихся с учетом психолого-педагогических требований, предъявляемых к образованию и обучению;
- уметь анализировать собственную деятельность, с целью ее совершенствования и повышения своей квалификации.

Достижение этих целей студентами является сложным процессом, который должен быть адекватен идеям современных дидактических концепций.

Учитывая специфику вузовского обучения можно условно выделить три этапа становления специалиста, будущего педагога бального танца.

Первый этап – адаптация студентов к условиям учебного процесса в вузе. На этом этапе осуществляется восполнение пробелов в знаниях недавних выпускников школ, приспособление к способам организации учебной работы, характерных для вуза.

Второй этап – активное освоение таких способов и овладение методологическими умениями и навыками.

Третий этап – профессиональная ориентация студентов, требующая включения дополнительных компонентов в процесс обучения (например, учебной педагогической практики) и придание профессиональной направленности другим формам и методам обучения.

Профессиональная подготовка будущего педагога бального танца требует также целенаправленного развития его личности, формирования способностей, помогающих овладеть педагогическим мастерством. Поэтому образовательные цели необходимо рассматривать в единстве с развивающими. Достижение последних предполагает определенную специфику

реализации дидактического проектирования (стимулирующе-мотивационных, контрольно-регулирующих, операционно-деятельностных, рефлексивных).

Стимулирующе-мотивационный компонент должен отражать взаимосвязь изучаемой дисциплины с конкретными сферами будущей профессиональной деятельности. Опору на субъективный опыт полезно сопровождать обращением к реальной педагогической практике. Особую роль призвана сыграть педагогическая поддержка, форма которой должна соответствовать возрастным особенностям студентов, а по содержанию – это должна быть методологическая помощь, стимулирующая их к познавательной активности.

Можно рассматривать отдельно психологический, дидактический аспекты активизации, определяющие условия организации учебного процесса. Под психолого-педагогическими условиями активизации познавательной деятельности студентов Р.А. Низамов понимает такую обстановку (среду), в которой в тесном взаимодействии представлена наилучшая совокупность психологических и педагогических факторов (отношений, средств и т.д.), обеспечивающая возможность преподавателю спроектировать и организовать активную учебную деятельность студентов. Такая обстановка создается с учетом физиологии, психологии личности, требований педагогики к проектированию и организации процесса обучения и воспитания.

Эта совокупность факторов обозначает взаимозависимость в учебном процессе физиологических, психологических, педагогических и других явлений.

Психолого-педагогические условия, необходимые для эффективной работы по активизации учебной деятельности студентов:

- обеспечение единства образовательной, развивающей и воспитывающей задач процесса обучения;
- педагогически правильное проектирование и использование принципов дидактики: научности, связи теории с практикой, активности и сознательности, индивидуального

подхода, проблемности, профессиональной направленности обучения, связи учебной работы с научной деятельностью студентов;

- обеспечение эмоциональности обучения и создание благоприятной атмосферы;

- динамичность, разнообразие методов, приемов, средств обучения (преподавания и учения) их направленность на развитие активной исследовательской деятельности студентов;

- ориентирование студентов на систематическую самостоятельную работу во внеаудиторное время и правильное планирование и организация самостоятельной работы, обеспечение регулярности, повышения эффективности контроля и оценки знаний, умений и навыков (в особенности текущего контроля);

- комплексное, педагогически целесообразное использование современных технических средств;

- использование системы психологических и педагогических стимуляторов активной учебной, научной деятельности студентов.

Операционно-деятельностный компонент связан с выполнением студентами разных видов действий. Так, проводя классификацию познавательной деятельности студентов, можно выделить восемь ее типов:

- по образцу;

- по инструкции;

- реконструктивные действия (пропускают пункты инструкции, ненужные для решения данной задачи);

- вариативные (частично-поисковые) действия;

- конструктивные действия (шире зона действия); актуализируются для поиска обобщенного плана решения класса задач;

- эвристические действия;

- интуитивные действия (используются при решении творческих, сложных задач, в которых есть элемент неожиданности, необычности);

– обобщенные действия, обладающие всеми характеристиками вышеперечисленных действий, а также способностью к саморазвитию в процессе обучения.

Действия студентов важно ориентировать на овладение методологией познавательной деятельности не только с тем, чтобы повысить ее успешность, но и для того, чтобы студенты в дальнейшем могли обучить этому своих будущих учеников. Достижению этой цели способствует выполнение следующих требований:

– обучать на наивысшем уровне познавательных возможностей студентов;

– прежде всего, обучать методам приобретения знаний, а не набору тех или иных фактов, их простому запоминанию, пересказу и применению в простейших, шаблонных случаях;

– формировать представление о знаниях как о способности прежде всего владения методами исследования, присущими изучаемой дисциплине, общеучебными умениями, методами приобретения новых знаний, владением алгоритмами и эвристиками в их взаимосвязи, наличие алгоритмической и эвристической культуры.

Контрольно-регулирующий компонент предполагает использование различных характеристик эффективности познавательной деятельности студентов. Среди них выделяются качественные и количественные характеристики.

К качественным характеристикам относятся:

а) содержательно-воспроизводящий уровень: полнота в познании объекта; обобщенность - в познании его сущности; системность – в познании связей и отношений;

б) деятельностно-преобразующий уровень: прочность; мобильность; действенность знаний;

в) деятельностно-личностный уровень – глубина знаний.

Полнота описывает результат воспроизведения студентом известных характеристик объекта изучения, по которым определяется его сущность. В результате студент умеет распознавать объект среди других, несхожих с ним.

Обобщенность описывает результат воспроизведения и объяснения сущности объекта из связи его признаков. Системность характеризует результат воспроизведения сущности связей и отношений двух или нескольких познавательных объектов и на этой основе – целостности их организации и функционирования. Выражается она через связь всех частей – генетическую основу, закон, общий механизм и т.д.

Прочность характеризует результат запоминания, удержания и сохранения в памяти полного, обобщенного или систематизированного знания.

Мобильность (готовность) знаний определяется результатом их преобразования в процессе применения в знакомой для студентов обстановке.

Действенность показывает применение знаний в новой ситуации. Глубина характеризует результат применения знаний, полученных при изучении предмета, в жизненной ситуации, практической деятельности, личном поведении на основе осознанного отношения к значимости полученного знания. О глубине знаний свидетельствуют внутренние побудительные мотивы и убеждения студентов.

С позиции лично ориентированного обучения следует рассматривать характеристики, отражающие реализацию личностью своих возможностей, степень проявления творчества. К творческим чертам в самостоятельной работе студентов по овладению знаниями относят:

а) самостоятельный перенос (ближний и дальний) знаний и умений в новую ситуацию;

б) видение новых проблем в знакомых условиях;

в) видение новой функции знакомого объекта;

г) видение структуры изучаемого объекта;

д) видение альтернативного решения;

е) умение комбинировать ранее известные приемы в новый способ решения проблемы;

ж) умение создавать оригинальный способ решения при информированности о наличии других.

Усвоение знаний происходит на разных уровнях:

- осознанного восприятия;
- актуального осознания способов применения знания;
- творческого применения усвоенной информации в новой ситуации, то есть на уровне аккумуляции знаний.

Важнейшие условия, обеспечивающие качественное усвоение знаний на этих уровнях, – это полнота видов знания и систематическое их применение на указанных уровнях усвоения, которые обеспечивают глубину, конкретность, обобщенность, системность, оперативность, развернутость, свернутость, прочность и гибкость знаний.

Рефлексивный компонент исполняет роль связующего элемента в постоянном соотношении личностью своего уровня развития, своих возможностей в учебно-познавательной, профессиональной и др. видах деятельности с изменяющимися требованиями внешнего мира. С точки зрения Н.В. Кузьминой и многих других авторов рефлексия занимает весьма большое значение в профессиональной деятельности учителя, так как обеспечивает ее коррекцию в учебно-воспитательном процессе. Они полагают, что чем больше рефлексивность субъекта деятельности, т.е. способность к ее осознанию, тем выше педагогическое мастерство [1, с. 84].

Рефлексивные процессы проявляются во взаимодействии учителя с учащимися, в проектировании деятельности учащихся, в самоанализе и самооценке учителем результатов собственной деятельности и обучения учащихся способам самоанализа и самоконтроля, в формировании потребности учителя к профессиональному самообразованию. Высокому уровню развития рефлексии соответствует владение учителем разнообразными формами, приемами организации учебно-познавательной деятельности учащихся, наличие у него коммуникативных навыков, умение отойти от стандартов и шаблонов в моделировании урока, выбор им адекватных ситуации методов обучения и воспитания, преломление передового педагогического опыта в практике собственной работы с учетом условий реальной педагогической

деятельности, высокая потребность в осмыслении собственных действий, самовоспитании и самообразовании.

Высокий уровень рефлексии необходим для полноценного становления теоретического мышления учащихся, наличие умения осуществлять рефлексию предполагает выделение человеком существенных связей в объекте, умение использовать существенное для построения системы действий по решению задач, а уже затем понимание необходимости осуществления контроля по известным отношениям. Сформированность рефлексии позволяет человеку целостно оценить соответствие выполняемых действий внутренним, существенным условиям изучаемого объекта. Изучая готовность студентов педагогического вуза к рефлексии, можно отметить, что потребность в самопознании показали почти 60% из них, а умение анализировать свои трудности, индивидуальные особенности и намечать конкретные пути устранения расогласованности и противоречий наблюдалось лишь у нескольких студентов.

Указанная специфика вузовского обучения учитывалась нами при разработке различных вариантов его проектированию и выборе адекватных способов обеспечения ее личностной направленности.

В разработке этих вариантов необходимо осуществить проектирование, учитывая характер обучения как процесса познания, его личностную направленность и цели профессиональной подготовки студентов, в данном случае - педагогической.

Таким образом, сложность взаимосвязей компонентов учебного процесса в вузе, их иерархичность и качественное разнообразие требует реализации системного подхода к проектированию вузовского обучения. Предпринятые различными авторами исследования по поиску его наиболее эффективных форм (С.И. Архангельский – закономерные основы учебного процесса в высшей школе; В.Б. Бондаревский – проблемы формирования у студентов самостоятельного мышления; А.А.Вербицкий – контекстное обучение,

представляющее собой реализацию динамической модели развития деятельности студентов и др.), а также теоретические основы личностно-ориентированного обучения могут быть использованы в качестве научной базы для проектирования процесса обучения студентов педагогического вуза. По нашему мнению, оно должно носить комплексный характер [2, с. 124].

Основой системного подхода считается метод системного анализа, понимаемого как совокупность методологических средств для обоснования решений по сложным, трудно формализуемым проблемам. Такой анализ предполагает рассмотрение ряда взаимосвязанных аспектов системы: поэлементного (содержание компонентов, из которых образована система); структурного (внутренняя организация системы и способы взаимодействия ее компонентов); функционального (функции, выполняемые системой); исторического (пути возникновения системы и перспективы ее развития).

Для практической реализации идей и принципов системного исследования, в частности в связи с разработкой способов комплексного проектирования процесса обучения педагогов бального танца в условиях вуза, необходим конкретный аппарат исследования. В его качестве нами использована концепция структурно-количественного анализа.

Ведущие принципы системного подхода (функционирование систем в среде, иерархия основной проектируемой системы, иерархия уровней функционирования психики и др.) представлены в ней в конструктивном виде, удобном для проектирования и моделирования педагогических процессов и явлений.

В ее общей теоретической схеме даны определения базовых понятий, выступающих в роли опорных элементов при системном исследовании в дидактике; конструктивно зафиксированы методологические принципы, главные из которых связаны с идеями выделения основной проектируемой структуры и выявления иерархии различной природы; описаны общие логические схемы анализа, открытые для содержательной

интерпретации в системе методов педагогических и комплексных психолого-педагогических исследований.

В результате организации профессиональной подготовки должны быть обеспечены необходимые условия для самореализации и развития личности студента в образовательном процессе, с тем, чтобы он мог, выступая в роли субъекта познавательной деятельности, овладеть способами ее организации и развивать такие профессионально значимые качества как готовность к сотрудничеству, активность, осознанность принятых решений, упорство в достижении цели, ответственность, дисциплинированность, точность в выполнении социальных требований и др.

Список литературы

- 1. Кузьмина Н.В.** Формирование основ профессионального мастерства в высшей школе / Н.В. Кузьмина. – Л. : ЛПУ, 1973. – 106 с.
- 2. Педагогика высшей школы** : интерактивные технологии в образовании и культуре / Мин. Культ. РФ, С.-Петербург. Гос. ун-тет культуры и искусств ; под общ. ред. А.А. Смирновой ; ред.-сост. М.Э. Вильчинская-Бутенко. – СПб : Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С. 104–111.
- 3. Кузьмина Н.В.** Методы исследования педагогической деятельности / Н.В. Кузьмина. – Л. : ЛПУ, 1970. – 514 с.
- 4. Всеволодский-Гернгросс В.Н.** Театр в России при императрице Елизавете Петровне / сост., подгот. текста, послесловие В.А. Харламовой. – С-Пб : Гиперион, 2003. – 336 с.
- 5. Кошелев С.Н.** Биомеханика спортивного танца. Лекции / С.Н. Кошелев. – Москва, 2006. – 185 с.

Матвийчук Ю.О.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В УСЛОВИЯХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

***Аннотация.** В статье рассмотрены особенности формирования исполнительских навыков на уроках хореографии. Выделены ведущие суждения об успешности в формировании исполнительских навыков на уроках хореографии, которые указывают на важность компетентности педагогов-хореографов, качественности учебных материалов, применяемых в разных видах хореографии (классический, народный или современный танец).*

***Ключевые слова:** хореография, танец, навык, формирование, хореограф, педагог, учащийся, формирование исполнительских навыков.*

Хореография всегда направлена на представление всего мира в новом современном образе, она эстетически воспитывает учащихся хореографических коллективов. Хореографическое искусство одно из популярных и любимых видов занятий, среди всех видов искусства. В процессе занятий хореографией у человека накапливается масса разнообразных, в основном положительных, впечатлений. Танец помогает чувствовать себя духовно обогащенным, переживания в танце запоминаются надолго, учащемуся хочется снова переживать чувство, которое испытал при исполнении танцевальных композиций на сцене. Овладеть исполнительскими навыками, научиться

реализовывать свои способности можно лишь с помощью учебно-тренировочного процесса.

Для построения правильного учебно-тренировочного процесса, направленного на формирование определенных навыков и умений, для начала требуется изучение психофизиологических способностей учащихся. При отборе в хореографический коллектив хореограф должен обратить внимание на физические данные будущего ученика (хорошая выворотность; танцевальный шаг; гибкость тела; развитость прыжка; координация; устойчивость). Важно еще не забыть отметить у каждого поступающего психические процессы (внимание; память: слуховая, зрительная, мышечная; эмоциональность), которые можно проверить с помощью какого-либо задания с предметом, под музыку и др. Благодаря правильному отбору учащихся, материал будет усваиваться быстро и с технической точки зрения верно. После набора учащихся будет сделан анализ их возможностей, а далее будет строиться сам тренировочный процесс.

Вся учебно-тренировочная работа, особенно в хореографических коллективах должна быть построена с помощью последовательности, планирования и систематичности подготовки артистов-исполнителей к выполнению поставленных перед ними разных целей. Учебно-тренировочная работа строится на поурочном обучении (хореографические занятия) и репетиционной деятельности.

Главным этапом в обучении хореографией является тренировка, в течение которой усваиваются такие знания, как верное исполнение движений, эмоциональность, координация и др. Тренировочный процесс в хореографии начинается с разучивания движений и упражнений. Тренировка может быть направлена на изучение нового материала или закрепление и отработку уже выученных движений и упражнений. Занятие может быть проведено успешно или же наоборот, все это зависит от преподавателя и учеников.

Условием успешности тренировок является и активность учащихся в преодолении трудностей при овладении навыком,

когда они сами настойчиво ищут правильные способы выполнения заучиваемых действий, преодоления ошибок, закрепления полученного успеха. Только при этом условии упражнение становится не механическим повторением одних и тех же действий, а активным и сознательным процессом их усовершенствования.

Необходимо разнообразить процесс упражнения, так как чрезмерное однообразие отрицательно влияет на поддержание интереса и активности учащихся.

Важным условием успешности упражнений является постепенность усложнения задачи и повышения требований к скорости, точности работы и к одновременному соблюдению ряда требований. Сюда же относится постепенное повышение нагрузки, т.е. интенсивности и длительности работы без перерыва.

Одним из факторов, определяющих эффективность тренировки, является правильное распределение упражнений во времени. Во время перерывов возникает возможность более полного анализа действий в каждом новом упражнении, человек получает возможность как бы заново оценить свои действия и условия работы. Но если перерывы слишком большие, это отрицательно влияет на тренировки [1].

Активностью обладают не все учащиеся, но педагог должен привлекать к активной деятельности всех учеников без исключения. Исполнительные навыки дают возможность развить творческие способности, актерские качества будущих артистов.

Кроме активной работы на занятиях над развитием физических данных учащихся, также параллельно ведется работа по изучению хореографических постановок в разных стилях танца и внедрение их в сценическую деятельность.

В системе хореографического образования исполнительская деятельность осуществляется в различных формах: выполнение экзерсиса; исполнение учебных танцевальных этюдов, фрагментов, сцен, концертных номеров, спектаклей. Исполнительские действия танцора имеют

определенный пространственный рисунок, протяженность, которые могут замедляться или ускоряться в зависимости от стадии изучения движения, степени его технического овладения, двигательной активности, согласованности с общим ритмом того или иного комбинированного задания, проблемной ситуации [2, с. 98].

Длительное усвоение каждого упражнения увеличивает эффективность запоминания поданной информации, в будущем это станет крепким фундаментом для новых знаний. Разнообразие движений в танце помогает развитию учащихся с творческой и технической сторон. Занятия танцами основываются на практическом показе и словесном объяснении. По ходу урока педагогу-хореографу важно уметь использовать эти методы. Чересчур долгие объяснения могут привести к потере внимания. Также не надо уделять внимание только практическому показу движения, из-за этого учащиеся начнут применять информацию необдуманно, только копировать телодвижения педагога.

Именно учебно-тренировочный процесс дает начало формирования исполнительских навыков, учащиеся во время занятий узнают как надо себя вести на сцене, какие эмоции должны характеризовать ту или иную постановку. Для уверенной работы и верного поведения на сцене хореографы вводят работу по актерскому мастерству. Так получается, ученики не только технично исполняют движения, но и заполняют его эмоционально, находят подходящую пластику для исполнения определенного стиля танца.

Систематическое проведение занятий помогает учащимся лучше развивать свои хореографические навыки. В каждом коллективе есть план мероприятий, запланированных на год, именно на этих мероприятиях (концерты, открытые уроки), где ученики могут показать результаты полученных хореографических навыков и закрепить исполнительский навык. Данные выступления на публику дают учащимся стимул, чтоб лучше стараться, оттачивать хореографическое мастерство.

Оттачиванию мастерства в хореографической деятельности, способствует не только ежедневные тренировки, направленные на отработку заученных движений, а и развитие в учащемся художественно-выразительных навыков исполнения музыкально-хореографической постановки. Также эмоциональная отзывчивость, развивающаяся при прослушивании музыкального произведения, может точно подать зрителю хореографическую постановку.

Выразительными в хореографическом искусстве можно назвать такие средства: пластика исполнения движений, основное движение определенного стиля танца, яркая поза, жест, динамика пластики – темп, ритм, амплитуда движений, пространственные направления, расположения, перемещения и ракурсы фигур артиста-исполнителя. Данные выразительные средства в сценической деятельности имеют определенное значение для исполнения хореографической постановки. Могут положительно или отрицательно повлиять на занимательность композиции или отдельных ее кусков.

Одной из важных задач хореографии является формирование чувства ритма у учащегося, который неразрывно связан с формированием исполнительского навыка. Ритм является основополагающим элементом музыки, он обуславливает закономерности при организации звуков во времени. Ритм в музыке не только связан со временем, но и располагает эмоционально-выразительными и двигательными связями с хореографической постановкой. Изучению проблем формирования чувства ритма и связи его с исполнительской деятельностью посвятили свои работы многие педагоги (Н.Г. Александрова, Н.А. Ветлугина, Ж. Далькроз, Е.В. Конорова, К. Орф и др.) Ими доказано, что ритмическое переживание музыки всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями (пластикой).

Пластикой называют движения, которые в процессе тренировки помогают учащемуся, развиваться и укреплять тело, улучшать ориентацию в сценических пространствах, развивают координацию, ловкость движения, внимание и быстроту

реакции. Развитие в хореографическом искусстве пластической культуры помогает передаче особых ощущений в танце, и оно неотрывно связано с музыкальным сопровождением хореографических постановок. Музыка диктует движения для артиста, а его тело их исполняет. Тело – это выразительная форма и средство передачи чувств и эмоций. Тело танцовщика можно представить в виде музыкального инструмента. Движения тела похожи на игру скрипки, виолончели, фортепиано и любого другого инструмента. Большое значение в хореографии имеет работа над телом, достижение идеальных форм, способных отразить все образы. Соглашаясь А.М. Мессерером, можно сказать что «артист балета находится в зависимости от своего телесного начала» [3, с. 212]. Пластика тела и ритм так близки к исполнительским навыкам, как ничто другое.

Работа с этими понятиями ведется в коллективах ежедневно, они все ведут к единой цели: «Подача зрителю качественного материала и завладение всего внимания своим профессиональным выразительным исполнением хореографической композиции». Также ведется работа с танцовщиками по актерскому мастерству, что помогает держать себя на сценической площадке естественно.

Для развития индивидуальности и нахождения исполнительского почерка в хореографии обращаются к актерскому мастерству. Оно же в свою очередь помогает будущим исполнителям наполнять художественно и пластически свои хореографические номера. Актерское мастерство учит тому, что есть разное понимание этого мира, что не существует действий без целей. Цели должны быть основой любых человеческих действий.

Пластический образ создается на сцене с помощью движений, жестуляции и взаимодействия с другими образами, выражается особенностью характеров всех действующих лиц, строятся чувства, выделяется личность центральных образов. В работе по созданию нового образа, педагогу надо учитывать уровень исполнительского мастерства каждого исполнителя.

Основываясь на единстве художественного образа, внутреннего и технического мастерства, исполнительская деятельность способствует созданию собственной оригинальной трактовки – знаково-символической информации, отражающей личностные и индивидуально-художественные особенности собственного «Я». Хореографу надо брать во внимание личные качества каждого участника номера, видеть их талант и все стороны, где его можно применить.

Важную роль в формировании исполнительских навыков играет педагог-хореограф, который должен объяснять в полной мере тот материал, который поможет достигнуть полного знания и умения использования этого навыка на практике. Хореографу важно выстроить правильно репетиционные занятия, которые помогут исполнителям активно работать на них. При репетициях номеров необходимо задействовать всех участников коллектива, которые в полной мере владеют исполнительскими навыками. Педагог создает творческую атмосферу, чтобы работа ученика была направлена на цель, к которой надо приходить в конце каждого занятия и задачи, которые надо выполнить на протяжении всей работы над хореографической постановкой.

Можно сделать вывод о том, что формирование исполнительских навыков в хореографическом искусстве является актуальным в становлении будущих профессиональных артистов. Педагог-хореограф помогает всестороннему развитию личности в хореографическом мире, помогает ученикам находить их собственный почерк и пластику движений, развивает у них чувство ритма и показывает красоту движения. Особенностью формирования исполнительских навыков в хореографическом искусстве у участников хореографического коллектива является систематичность тренировочного процесса, в ходе которого ученик изучает техники исполнения движений и стилей разных танцев, работает над изученным материалом. А на сценической площадке участники хореографического коллектива закрепляют навыки исполнительства и стремятся показывать высокий уровень знаний. На выступлениях и итоговых занятиях, демонстрируют изученный танцевальный

материал. Занятия хореографией не только формируют разнообразные, в том числе исполнительские, хореографические навыки учащегося, но и наполняют его внутренний мир, приобщают к духовной и нравственной культуре.

Список литературы

1. Этапы формирования навыков. Тренировка и тренажеры [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://psyera.ru/etapy-formirovaniya-navykov-trenirovka-929>, свободный. (Дата обращения: 17.03.2019 г.). **2. Мессерер А.М.** Танец. Мысль. Время / А.М. Мессерер. – М. : Искусство, 1990. – 332 с. **3. Ястребова Т.А.** Сущность и структура исполнительских навыков школьников в хореографии / Т.А. Ястребова, М.Н. Юрьева // Психолого-педагогический журнал Гаудеамус. – 2016. – № 3. – С. 97–102. **4. Номтоева С.С.** Тело как основа формирования пластической культуры артиста [Текст] / С.С. Номтоева // Вестник Бурятского национального университета. – 2015. – № 6. – С. 140–143.

УДК 37.018.54:792.8

*Муковнина Я.В.,
магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

РОЛЬ И МЕСТО ШКОЛЫ ИСКУССТВ В СТРУКТУРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается особая культурообразующая среда для подрастающего поколения – учреждения современной системы дополнительного образования детей, а именно школы искусств. Обобщая смысловое наполнение учебных программ предметов хореографического цикла, автором отмечается, что данные

дисциплины составляют целостную систему допрофессиональной хореографической подготовки и сориентированы на глубокое понимание и переживание учениками основных тенденций, закономерностей, лексических особенностей каждого из видов танцевального искусства, его выразительных средств, эмоционально-образного языка.

Ключевые слова: *хореографическое искусство, хореографическое образование, хореографическая деятельность, цикл хореографических предметов, учебно-воспитательный процесс.*

Новые социально-экономические, социокультурные условия развития современного общества, процессы реформирования системы образования требуют разработки новых подходов к формированию мировоззренческой позиции подрастающего поколения. Социально-экономические изменения в жизни общества привели к смене ценностных ориентаций в образовании, где ведущей целью становится не объем усвоенных знаний и умений, а гармоничное развитие личности. На этом этапе образования первостепенное значение приобретают социальная, интеллектуальная, коммуникативная и физическая компетентность личности, эмоциональность, креативность, инициативность, а также самооценка и свобода поведения [1].

Особенной культурообразующей средой для подрастающего поколения являются учреждения современной системы дополнительного образования, где осуществляется работа по формированию мировоззрения, эстетического вкуса, развитию первичных профессиональных умений и навыков подрастающего поколения. Одной из важнейших функций дополнительного образования определяется общая художественная подготовка воспитанников, что обеспечивает планомерное раскрытие творческих способностей детей и подростков и создает условия для их успешной личностной реализации.

В этом контексте важное образовательное значение имеет хореографическая деятельность, которая объединяет физическое и эстетическое развитие личности, дает возможность выражать свои мысли и чувства средствами пластики, мимики, жеста.

Начальная профессиональная хореографическая подготовка осуществляется в специализированных художественных учебных заведениях – школах искусств, школах эстетического воспитания, хореографических отделениях учреждений дополнительного образования, однопрофильных хореографических школах и предусматривает разнообразные организационные формы, охватывая как учебную, так и кружковую работу. Согласно общей концепции развития эстетического образования и воспитания она строится на принципах целостности, комплексности, дифференцированного подхода, системности обучения различным видам искусства танца. Основная цель общей хореографической подготовки в условиях начальных специализированных художественных школ – формирование танцевального вкуса учащихся, исполнительских навыков, танцевальной грамотности, расширение танцевальных возможностей, привитие любви к различным видам хореографии, жанрам, оздоровление организма питомца в целом [1].

Учебно-воспитательный процесс во внешкольном специализированном художественном учреждении образования объединяет индивидуальные и коллективные формы работы: уроки (индивидуальные и групповые); репетиции; просмотры учебных работ, спектакли, конкурсы, фестивали, олимпиады, концерты, выставки; лекции, беседы, викторины, экскурсии; внеурочные мероприятия, а также другие формы, предусмотренные уставом заведения. Основной формой хореографической работы является урок. Продолжительность одного урока в заведениях исследуемого типа определяется учебными планами и программами, по которым они работают, с учетом психофизиологического развития и допустимой нагрузки для разных возрастных категорий и составляет для учащихся в

возрасте от 5 до 6 лет – 30 минут; в возрасте от 6 до 7 лет – 35 минут; старшего возраста – 45 минут.

Уровень приобретенных знаний, умений и навыков воспитанников с хореографических дисциплин оказывается путем академических показов: контрольных уроков, класс-концертов, экзаменов, выступлений как в стенах школы, так и за ее пределами (шефские концерты, фестивали, конкурсы, творческие мероприятия различных уровней и т. д.).

Организация хореографически-педагогического процесса происходит дифференцированно (в соответствии с индивидуальными возможностями, интересами, склонностями, способностями воспитанников, с учетом их возраста, психофизического состояния здоровья). В зависимости от направления художественного образования учебных отделов и отделений (подготовительного, театрального, музыкального, вокально-хорового, изобразительного искусства), функционирующих в образовательных учреждениях, формируется структура и содержание хореографической подготовки в каждом из них.

В частности, на хореографическом отделении предусмотрено обучение таким видам танца: классическому, народно-сценическому, историко-бытовому, современному (ритмо-пластическому, эстраднему, танцу модерн, джазовому танцу). В младших классах (I – IV кл.) введено преподавание гимнастики.

Учебный курс «Подготовка концертных номеров (спектаклей)» обобщает профессиональную компетентность учащихся на каждом из этапов обучения, готовит их к отчетным концертам, академическим показам, целостным танцевальным программам, одноактных балетов (доступных воспитанникам по тематике и хореографии) и, соответственно, нуждается в системной работе над сценической формой танца уже с младших классов. Среди факультативных предметов хореографического цикла: «Постановка дыхания», «Дуэтно-сценический танец», «Современный бальный танец», «История хореографического искусства», «Основы композиции и постановки танца» [2, с. 18].

Кроме того, с целью реализации личностных особенностей воспитанников, в учебном плане присутствует «Дисциплина по выбору», которая является обязательной, позволяет продлить занятия «смежными видами искусств» и проводится в форме индивидуальных и групповых занятий. Рекомендованными дополнительными учебными курсами в этом контексте считаются «Хореографическая импровизация» и «Основы театральной игры» [2, с. 10].

Итак, все предметы хореографической направленности составляют целостную систему допрофессиональной хореографической подготовки и сориентированы на глубокое понимание и переживание учениками основных тенденций, закономерностей, лексических особенностей каждого из видов танцевального искусства, его выразительных средств, эмоционально-образного языка.

Обобщая смысловое наполнение учебных программ предметов хореографического цикла, можем отметить их определенную структурную общность, что выражается в последовательности и системности в овладении лексикой, техническими приемами, планомерности в изложении учебно-хореографического материала, с постепенным усложнением, как теоретической, так и практической его составляющей. Среди основных принципов, на которых строится реализация учебных программ, выделим принцип дидактики (построение учебного процесса от простого сложного); принцип актуальности (максимальная приближенность содержания программ современным тенденциям развития хореографической культуры и образования); принцип творческой мотивации (индивидуальная и коллективная деятельность позволяет определить и развить индивидуальные особенности учащихся, стимулирования их к работе по самообразованию и самосовершенствованию).

Комплексный характер хореографической подготовки (в частности, расширение спектра учебно-воспитательных заданий детского танцевального самостоятельного творчества), массовость танцевального жанра, высокий уровень организации

педагогического процесса в учреждениях дополнительного художественного образования определяют трансформацию традиционных форм организации детского танцевального любительства (кружки, студии, творческие объединения, хореографические отделения) в однопрофильные структурированные целостные внешкольные учебные учреждения, центры.

Среди главных принципов, которые реализовывают в своей образовательной деятельности художественные комплексы, указываются: гуманизация и эстетизация учебно-воспитательного процесса; индивидуальный подход; социокультурная соответствие; систематичность, последовательность и комплексность общеобразовательной подготовки; профильность и профессионализация обучения.

Таким образом, хореографическая подготовка в системе начальных специализированных художественных учебных заведений, как ее неотъемлемая составляющая, является первичным звеном непрерывного хореографического образования, обеспечивающего воспитанников формированием теоретических знаний, первичными профессиональными умениями и навыками по различным направлениям танцевальной деятельности. Функциональное значение общего хореографического образования заключается в развитии у учащихся творческого потенциала, общефизических, артистических, исполнительских способностей, воспитание высоких эстетических критериев, необходимых для достижения гармоничного социального, интеллектуального и нравственного развития индивида.

Список литературы

1. Амерханова Н.Э. Гуманизация образовательного процесса / Н.Э. Амерханова, О.В. Матвеева // Инновационные педагогические технологии : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Казань, октябрь 2015 г.). – Казань : Бук, 2015. – С. 11–14 ; То же [Электронный ресурс]. – URL <https://moluch.ru/conf/ped/archive/183/8868> (19.03.2019 г.).

2. Экспериментальные учебные планы детских школ искусств с 8–10-летним сроком обучения : приложение к приказу Министерства культуры УССР от 10.05.1989 г. – № 50. – Киев, 1989. – 50 с.

УДК [373.3.016:792.8]:613.9

*Передера Д.А.,
магистрант 2 года обучения
направления подготовки «Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ДИАГНОСТИКА КРИТЕРИЕВ И УРОВНЕЙ СОСТОЯНИЯ ЗДОРОВЬЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация.** В статье рассматривается актуальность здоровьесберегающих технологий, которые будут оказывать положительное влияние на состояние здоровья детей младшего школьного возраста в процессе хореографического образования, а также эффективность учета критериев здоровьесбережения в организации процесса хореографического образования на основе здоровьесберегающих технологий.*

***Ключевые слова:** здоровье, здоровье детей, хореографическое образование, физиологические критерии, психолого-педагогические критерии, здоровьесберегающие педагогические технологии.*

Педагогу хореографического коллектива, который работает с детьми младшего школьного возраста, хорошо знать анатомио-физиологические и психологические особенности своих учеников просто необходимо. Потому как недостаточное знание особенностей детского организма может привести к серьёзным ошибкам в методике физического воспитания, а значит к

перегрузке детей и нанесению ущерба их здоровью. Так как мышцы у детей в этом возрасте развиты ещё недостаточно, а позвоночник подвержен изменениям и деформации, педагогу важно не переутомить учащихся излишней мышечной работой. Дети всегда с радостью усваивают упражнения, подаваемые педагогом в игровой форме: «лодочку», «рыбку», «корзинку», «кошечку», «книжечку» и др. Безусловно, применение педагогических технологий невозможно без учета следующих критериев здоровьесбережения:

1. Санитарно-гигиенические критерии, которые включают в себя как личную гигиену, так и обстановку, и гигиенические условия в танцевальном классе.

К гигиеническим средствам достижения целей здоровьесберегающих образовательных технологий обучения, направленных на укрепление здоровья и стимулирующих развитие адаптивных свойств организма, следует отнести выполнение санитарно-гигиенических требований. При этом необходим постоянный контроль по следующим требованиям:

- личная и общественная гигиена (чистота тела, чистота места занятий, воздуха и т. д.);

- влажная уборка и проветривание помещений;

- соблюдение общего режима дня, режима двигательной активности, режим питания и сна;

- привитие детям элементарных гигиенических навыков при мытье рук, использование носового платка при чихании и кашле и т. д.;

- обучение детей элементарным приемам здорового образа жизни, простейшим навыкам оказания первой медицинской помощи;

- регулирование уровня учебной нагрузки во избежание переутомления.

Для оптимальной организации и целенаправленного формирования потока энергии организма особое внимание следует уделять подбору всего спектра нагрузок, которые направлены на обеспечение поддержания адекватного уровня функциональных возможностей организма. Открытие

Л.Х. Гаркави имеет универсальное значение для любых видов нагрузок. Его суть заключена в том, что в зависимости от величины длительности и периодичности нагрузок (биологических, двигательных, психических и др.) ответная реакция организма может быть подразделен на три вида:

– реакция тренировки на слабые раздражители проявляется в некотором повышении активности функциональных систем с относительно быстрым восстановлением организма к исходному состоянию после окончания действия раздражителя;

– реакция активности, проявляемая в ответ на действие средних по отношению раздражителей, выражается в постепенном повышении возможностей функциональных систем;

– реакция стресса, возникающая в ответ на сильные раздражители, протекает по классической схеме дистресса по Г. Селье.

Таким образом, в организации нагрузок для формирования здоровья детей младшего школьного возраста в процессе хореографического образования следует исходить из подбора средних по значениям нагрузок, дающих реакцию активации. А при формировании пакета нагрузок, их характеристики должны соответствовать как минимум двум условиям:

– отражать общее, суммарное влияние всех факторов нагрузки, которые воздействуют в данный период времени на организм (движение, психическое, биологическое, термическое, социальное и др.) и особенности вызываемого ими последствия.

– учитывать текущее состояние организма человека и соответствовать ему. При этом по мере роста функциональных возможностей организма, внешние нагрузки должны последовательно возрастать [1, с. 86].

Способы и средства восстановления юных танцоров после тренировочных нагрузок необходимо регулировать главным образом плотностью, периодом и задачей занятия, характером и продолжительностью, возрастом и уровнем подготовленности учащегося. Режим коррекционной деятельности целиком

связывать с состоянием здоровья занимающихся, характером и тяжестью нарушений здоровья, степенью потери тренированности.

Используя оздоровительные силы природы, можно достичь существенного влияния на достижение целей здоровьесберегающих образовательных технологий обучения. Так занятия на свежем воздухе (в теплое время года) будут способствовать активизации биологических процессов, вызываемых процессом обучения, а также повышать работоспособность организма и замедлять процесс утомления. В тоже время несоблюдение гигиенических требований к проведению занятий будет снижать положительный эффект здоровьесберегающих образовательных технологий обучения. На основе специальных исследований выявлено, что у учащихся, заканчивающих занятия с сильно выраженным утомлением, диагностируется десинхроноз (неспецифическое напряжение организма), который при систематическом проявлении способствует формированию психосоматических заболеваний. Следовательно, снижая утомление, поддерживая и восстанавливая работоспособность детей, контролируя ее изменение в ходе всего процесса обучения, мы будем способствовать здоровьесбережению.

2. Психолого-педагогические критерии, к которым относится психологический климат на занятии. Необходимо отметить, что эмоциональный комфорт, доброжелательная обстановка повышают работоспособность, помогают раскрытию способностей каждого ребенка, что в конечном итоге даёт хорошие результаты.

Также к важным аспектам обучения надо отнести психологический комфорт детей во время занятия. Доброжелательная обстановка, спокойная беседа, внимание к каждому, позитивная реакция педагога на желание учащегося выразить свою точку зрения, тактичное исправление допущенных ошибок, поощрение к самостоятельной деятельности, уместный юмор или небольшое историческое

отступление будет способствовать раскрытию способностей каждого ученика.

Творческие задания на уроках ритмики являются эффективным приёмом оптимизации психического состояния учащихся. В процессе музыкального творчества у ученика происходит более полное познания самого себя, своих способностей, формируются навыки невербального, чувственного контакта с окружающим миром.

Движение и танец, не только снимают нервно-психическое напряжение, но и помогают учащимся быстрее устанавливать дружеские связи с другими детьми, а также обладают определённым терапевтическим эффектом.

3. К физиологическим критериям относится организация занятия с учетом моментов оздоровления, от которых во многом зависят функциональное состояние учащихся в процессе деятельности, возможность длительно поддерживать высокую умственную и физическую работоспособность и предупреждать преждевременное наступление утомления.

Танцевальные упражнения направлены на развитие механизма овладения новыми двигательными навыками, координацию движений. Позы, перемещения, прыжки, вращения, повороты, движения и их комбинации в различных вариантах для организма ребенка – это новые психологическая и физическая нагрузки. По этой причине на занятиях четкая организация, разумная дисциплина, основанная на точном соблюдении указаний и рекомендаций педагога, должны сочетаться с предоставлением определенного пространства для свободы и самостоятельности действий для стимулирования проявления творчества и инициативы. Занятия рекомендуется выстраивать на изучении от простого к сложному, от самовыражения себя до участия в коллективной работе с контролем за допустимыми нагрузками для каждого ребенка, с учетом конкретных физических особенностей, возраста, состояния здоровья учащихся.

Обязательным условием успешного хореографического образования являются регулярно проводимые учебно-

тренировочные занятия, благодаря которым можно добиться высокой танцевальной техники, выразительного исполнения. Умелое владение своим телом, четкое исполнение, правильно поставленное дыхание и тренированное сердце позволят танцорам исполнить танец со всеми его характерными особенностями, не снижая общего тонуса, а, наоборот, повышая его до полной кульминации.

В учебном пособии для педагогов «100 уроков классического танца» В.С. Костровицкой отмечается, что нагрузку в течение урока следует распределять равномерно во всех упражнениях. Последовательность экзерсиса не может быть случайной. В зависимости от степени трудности, необходимо учитывать полезное и логическое сочетание движений. «Если преподаватель находит необходимым увеличить количество повторений какого-либо движения, то следующее упражнение следует сократить, так как всякая физическая перегрузка вредна: она приводит к расслаблению мышечной системы и связок, в результате чего легко повреждаются ноги».

Хореографическое искусство оказывает большое влияние на формирование у детей соматического и физического здоровья. Это развитие как физических данных ребенка (выворотность, растяжка, гибкость, прыжок), так и развитие координации движений, ловкость и выносливость, устранение недостатков телесного развития, патологических проявлений, умелое управление своим телом при тяжелых физических нагрузках.

Применение в работе здоровьесберегающих педагогических технологий способствует повышению результативности воспитательно-образовательного процесса в обучении хореографии, формированию ценностных ориентаций у педагогов и родителей, которые направлены на сохранение и укрепление здоровья учащихся, с возможностью корректировки технологий в зависимости от конкретных условий. Следует отметить, что только оптимальное сочетание методов в соответствии с методическими принципами способно

обеспечить успешную реализацию комплекса задач здоровьесберегающих образовательных технологий обучения.

Воспитание культуры здорового образа жизни у детей младшего школьного возраста будет способствовать расширению их представления о состоянии собственного тела; поможет лучше узнать свой организм, научит беречь свое здоровье и заботиться о нем; сформирует привычку вести здоровый образ жизни, привьет стойкие культурно-гигиенические навыки; расширит знания о взаимосвязи здоровья и питания.

На сегодняшний день главным приоритетом в образовании детей является формирование у них понятий, мотивов и убеждений в необходимости укрепления и сохранения своего здоровья с помощью приобщения к здоровому образу жизни.

В образовательном процессе условиями эффективной реализации здоровьесберегающих технологий являются:

- создание оптимальных санитарно-гигиенических условий на занятии с учетом вопросов здоровья и сохранения;
- обеспечение необходимых условий для продуктивной познавательной деятельности учащихся с учетом их состояния здоровья, особенностей развития, интересов, склонностей;
- установление межпредметных связей;
- эмоциональное и логичное построение всех этапов учебной деятельности;
- эффективное использование на уроках подвижных игр;
- формирование умения учиться, заботиться о своем здоровье;
- тщательное планирование, контроль и диагностика каждого урока с учетом индивидуальностей развития учащихся [2, с. 123].

Список литературы

1. Холодов Ж.К. Теория и методика физического воспитания и спорта / Ж.К. Холодов, В.С. Кузнецов. – М. : Академия, 2001. – 134 с. **2. Ахутина Т.В.** Здоровьесберегающие технологии обучения : индивидуально-ориентированный подход / Т.В. Ахутина // Школа здоровья, 2000. – 205 с.

*Тишакова А.И.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИИ

***Аннотация.** В данной статье раскрывается понятия «личность» и «личностные качества». Проводится анализ психолого-физиологических особенностей детей младшего школьного возраста. Проводится исследование модели поведения педагога-хореографа для оптимизации воспитательного процесса детей. Также определяются особенности формирования личностных качеств детей средствами хореографии.*

***Ключевые слова:** личность, личностные качества, хореографическое воспитание, психолого-физиологические особенности, младший школьный возраст*

В наше время очень остро стоит проблема формирования личностных качеств детей, и обусловлено это такими явлениями, как: изменение социально-культурной ситуации, отсутствие цензуры в средствах массовой информации. А также, чрезмерное увлеченность гаджетами и компьютерными играми может негативно повлиять на развитие детей, потому что игры отнимают у ребенка время, интерес и внимание, но информация, которая предоставляется, не имеет ничего общего с процессом воспитания и не способна компенсировать его недостаток. Результатом такого информативного воздействия является проявление агрессии, упрямства, негативизм, обесценивания. Следовательно, возникает проблема в заинтересованности

подрастающего поколения к эстетической культуре, к художественно-творческой деятельности, что является основой в развитии личностных качеств детей.

В отечественной науке был широко рассмотрен вопрос о психологическом развитии личностных качеств и личности в целом (Н.В. Нижегородцева, И.И. Ильясова, В.Я. Ляудис, И.В. Шаповаленко, И.Ю. Кулагина, С.Л. Рубинштейн, Л.С. Выготский, Д.Б. Эльконин, К.Е. Хоменко).

Многими исследователями рассмотрены вопросы ценностно-структурного содержания психики, а также различные концепции личности (А.В. Петровский, В.Д. Шадриков, А.Г. Маклаков, К.Р. Роджерс, Д.Б. Уотсон).

Особое внимание уделялось педагогическим исследованиям и в области культурного развития личности (Г.М. Цыпина, О.Ф. Шульпякова, М.Я. Басов, Н.Ф. Калинина, А.А. Смирнов, В.Е. Гурьянов, П.И. Зинченко, В.И. Аснин, Л.А. Баренбойма, Г.М. Когана, С.И. Савшинского).

Хореографическое воспитание – самобытный тип творческой работы, подвластный закономерностям становления культуры общества. Танец – это искусство, которое способно отображать жизненный процесс, используя только выразительные средства: мимику, движения, динамику, ритм. Синкретичность данного искусства предполагает не только лишь формирование физических навыков и музыкального восприятия, но и приучает к принципам нравственной культуры: основным манерам поведения в обществе, нормам этикета, пунктуальности, вырабатывает дисциплину и мотивацию. А также, благодаря систематическому хореографическому обучению и воспитанию дети приобретают общую эстетическую и хореографическую культуру, а развитие художественно-творческих способностей, знакомство с фольклором и разнообразием культурного наследия и способствует воспитанию у детей чувства уважения к национальной самобытности.

Каждый танцевальный жанр – классический, современный, бальный или народный способствует

художественно-эстетическому воспитанию детей, расширяет круг интересов, что впоследствии, положительно влияет на формирование их личностных качеств.

Стоит обратить внимание на определенные проблемы, связанных с формированием личностных качеств, в том числе средствами хореографии. К социально-экономическим проблемам можно отнести: отсутствие возможностей заниматься искусством, недостаточное количество часов занятий хореографией, минимальная заработная плата преподавателя, вследствие, недобросовестное отношение к своему предмету; низкий профессиональный уровень педагогов.

Следовательно, воспитание средствами искусства и культуры является одной из главных составляющих в формировании личностных качеств ребенка. Не зависимо от политического режима, экономических отношений необходимо активно участвовать в воспитании подрастающего поколения. Профессионализм, художественный вкус и, в первую очередь, желание самих педагогов могут положительно влиять на культурное обогащение и воспитание учеников.

Психолог А.В. Петровский выделяет, что любой индивид, вследствие труда выведший из животного мира и формирующийся в обществе, способный взаимодействовать с другими людьми, становится личностью – субъектом постижения знаний и активного переустройства действительности. В психологии понятие «личность» является базовым [1, с. 241].

Психолог А.Г. Маклаков утверждает, что в большинстве случаев под личностью отмечают человека в совокупности его жизненно необходимых и социальных качеств, полученных им в ходе социального формирования. В большинстве случаев, сущность понятие «личность» имеет сложившиеся свойства человека, которые выделяют существенные в отношении других людей [2, с. 74].

Личность – это человек владеющий определенным набором психических свойств, обладающий сознанием, а также совокупностью личностных и социальных ролей.

Личностные качества – это вид социально-значимых качеств, содействующих адаптации и успешности человека в обществе. Они являются составляющей характера человека, позволяющих максимально результативно действовать в конкретной области и достигать определенных целей.

Можно выделить два типа личностных качеств: *интеллектуальные* и *психосоциальные* [3, с. 186].

К интеллектуальным относится:

– психологические процессы, влияющие на познавательную деятельность (самостоятельность, системность, восприятие, внимание, память);

– речевые (выразительность, ясность, точность, логичность)

– рефлексорные (способность выделять риски, преимущества, множество причинно-следственных факторов).

К психосоциальным относится:

– эмоционально-чувственные (этические, эстетические, культура эмоций и чувств);

– поведенческие (мотивация, воля, настойчивость, целеустремленность, внутренняя дисциплина, ответственность);

– коммуникативные (эмпатичность, отзывчивость, вежливость, инициативность, оптимизм);

– творческие (креативность, исследовательские, художественные способности).

Творчество – свободная деятельность, к выполнению которой человека нельзя заставить: может действовать только в силу внутренней потребности, побуждения, и выступает более действенным фактором, чем любое внешнее давление или принуждение [4, с. 78].

Педагог-хореограф постоянно занимается эстетическим воспитанием детей, чтобы они были всесторонне подготовлены к художественному восприятию и созданию действительности. В основе этого воспитания лежит формирование любви к своей национальной культуре, народного творчества, интереса и понимания красоты окружающего мира, общения. Достижение

физического совершенства должно стать важной частью воспитания на занятиях хореографией. Все эти задачи воспитания неотделимы от возрастных и индивидуальных особенностей детей. В тесной связи с психолого-физиологическими особенностями находятся индивидуальные – устойчивые свойства личности, характера, интересов, умственной деятельности, присущие тому или иному ребенку и которые отличают его от других.

Общество, с целью собственного развития, имеет необходимость в личностях. Особое предпочтение отдается творчески развитым личностям. Человек ведь способен действовать только в силу внутренней необходимости к творчеству и мотивационной установке на творческую деятельность и позицию. Однако внутренним состоянием выступает не сколько необходимость, сколько возможность действовать, чрезмерность творческих сил при полноте ощущения жизни.

Вырабатывая внешний материал, упорядочивая внешние взаимосвязи, человек формирует и свой внутренний мир, как бы наводя порядок в собственной душе, гармонизируя ее состояние, устраняя напряжения. Это одна из причин, которая позволила польскому психологу и педагогу А. Коржибскому утверждать, что творчество выполняет терапевтическую и психотерапевтическую функции, для организации психического и физиологического здоровья человека. Творчество, возможно в собственном смысле является свободной деятельностью, которая приносит людям состояние умиротворения, вдохновения, раскованности, уверенности в своих силах. Интеллектуальная пассивность, заторможенность, отмечает А. Коржибский, столь же негативна, как и эмоциональная зажатость. Человеческая психика должна быть активной, позитивно влияя на большинство биологических функций организма, так как гармонизирует проявления управляющей ее психической деятельностью [5, с. 62].

Также возможно проанализировать взаимосвязь между личностными качествами и эстетическим, культурным

воспитанием. Лучше всего это можно наблюдать на примере хореографии.

Современная жизнь рождает свои идеалы, рождает свой образный мир, который становится своеобразным символом выражения души. В движении проявление психики человека порождает условный телесный знак – символ, жест. Именно они становятся в культурной среде средствами передачи информации. Культура и традиции создали национальный язык общения.

Огромное влияние хореографического искусства и влечение к нему молодежи обуславливается его синтетической природой. Мощные факторы танца, музыка, пластика, ритм и элементы драматического искусства – очень привлекает молодежь. Кроме образного, художественного воздействия, хореография, как ни один другой вид искусства, позволяет реализовать потребность в движении. Танец также способствует воспитанию чувства красоты, дружбы, приучает к дисциплине и правилам этикета, без которых собственно обучения хореографическому искусству становится абсолютно невозможным. Именно занятием в танцевальных коллективах воспитывается недюжинная сила и выносливость, умение преодолевать физические и моральные трудности, упорство в достижении цели.

Хореографическое воспитание имеет большое значение в развитии личностных качеств ребенка. Результаты воспитания средствами хореографии, как и любого другого, зависят от методов преподавания. При правильно выбранной и научно-обоснованной методике, строится с учетом единства формы и содержания, при ведущей роли содержания, природные задатки ребенка проявляются, развиваются, формируются всесторонне. Средствами танцевального искусства прививается любовь ко всему красивому, утонченному. Именно такая цель стоит перед преподавателями хореографических отделов, общеобразовательных школ и руководителей танцевальных кружков, поскольку эстетическое воспитание нужно начинать в раннем возрасте. Преподавателям хореографии всегда стоит

помнить, что танец, как художественное действие, не может быть бессмысленным, потому что он, как и все виды искусства, способствует изучению действительности, помогает формированию мировоззрения.

В тесной связи с психологическими особенностями детей находятся физиологические, а также индивидуальные – устойчивые свойства личности, характера, интересов, умственной деятельности, присущие тому или иному ребенку и которые отличают его от других.

Практически все основные личностные качества и свойства человека образуются ещё в раннем возрасте, за исключением тех, что приобретаются с накоплением жизненного опыта и не способны возникнуть раньше отведенного времени. Каждый возраст вносит свой существенный вклад в формирование личностных качеств и личности в целом.

Формирование здоровья детей, полноценное развитие их организма – одна из основных проблем в современном обществе. Усилия медиков в основном направлены на лечение заболеваний, деятельность педагогов редко включает развивающие методы работы с детьми. Практически не разработаны подходы обучения с позицией развивающей предметно-двигательной среды ребенка. Каждое направление хореографического искусства предоставляет свои возможности познания окружающего мира, человеческих взаимоотношений. Основой изучения хореографического искусства является классический танец с его выверенной методикой.

Классический танец воспитывает навыки правильной осанки, гармонично развивая все тело. Включение тренажа в урок способствует воспитанию опорно-двигательного аппарата, уравнивая право- и левостороннее развитие всех мышц корпуса и конечностей, развития сложной координации движений, расширение двигательного диапазона, тренировке дыхательной и сердечно-сосудистой системы, повышая тем самым жизненную активность организма ребенка.

Каждое педагогическое направление в системе хореографического воспитания имеет свою соответствующую методику. В каждой методике существуют частные методы. Работая с детьми разного возраста, педагог создает свою, только ему присущую методику, разработанную на конкретных задачах, таких как влияние хореографии на здоровье, гармоничное физическое развитие ребенка, формирование знаний, эмоциональную отзывчивость, мелодичность слуха, чувства ритма.

Итак, методика обучения хореографии имеет свои определенные достижения и наработки, особенно в отношении учебного процесса начального периода, то есть с детьми, в том числе в школах искусств. Работа педагога-балетмейстера – создателя и постановщика балетных спектаклей, отдельных танцев или этюдов – сложная и ответственная. В соответствии с этим, работа педагога-балетмейстера в формировании творческих, эстетических качеств ребенка во время обучения можно разделить на несколько этапов [5, с. 81]:

1. Первый этап – информационный, который помогает понять творческий потенциал и мировоззрение учащихся, возможности воспитательного воздействия.

2. Второй этап – активизация эмоционально-оценочного отношения детей к данному художественному материалу, воплощение его в творческий процесс.

3. Третий этап – презентация, показ танцевальных движений, раскрытие их художественно-эстетических особенностей.

4. Четвертый этап – обсуждение и анализ впечатлений от выступления.

Особенно сложной является работа балетмейстера в детском хореографическом коллективе, где вместе с постановочными задачами важнейшее значение приобретают учебно-воспитательные. Балетмейстер в детском коллективе – это прежде всего умный, знающий педагог, чуткий и справедливый воспитатель. Он должен быть душой коллектива и в то же время его совестью. Тот руководитель, который ставит

во главу угла только творческую работу и пренебрегает во имя достижения внешнего эффекта воспитательными и общественными задачами, очень быстро теряет авторитет в коллективе, а за этим и коллектив теряет свою работоспособность.

Важнейшей задачей работы педагога-балетмейстера с детьми является создание дружного целенаправленного коллектива. Настоящий детский коллектив, как и любой другой, рождается в процессе совместной работы, появления в отдельных его участников общего интереса. Очень благодатная в этом отношении постановочная работа. Дети относятся к ней с большим интересом, а интерес, в свою очередь, дает хороший заряд мотивации, который является одним из основных положительных личностных качеств.

Таким образом, педагог, работая с детьми, должен проводить свои занятия на большом творческом подъеме. Дети не терпят скуки и сухости. На протяжении всего урока педагог должен находиться в состоянии той собранности и творческой активности, которой он хочет добиться от исполнителей.

Итак, занятия детей в хореографическом коллективе является прекрасным средством формирования личностных качеств, поскольку: организуют детей, расширяют в них художественно-эстетическое кругозор, приучают к аккуратности, собранности, подтянутости; приучают детей четко распределять свое свободное время, помогают более организованно продумывать свои действия; помогают выявить наиболее одаренных детей, связывают свою судьбу с профессиональным искусством; определяют педагогические и организаторские способности детей.

Воспитание в хореографическом коллективе должно происходить так, чтобы ребенок чувствовал себя искателем и открывателем знаний. Только при этом условии однообразная, утомительная, напряженная работа окрашивается радостными чувствами. Хореографический коллектив в определенном смысле и в определенных условиях способствует решению возникающих проблем у детей снимает негативные факторы;

воспитывает ответственность; бережет ребенка от нездорового соперничества, является важной задачей в воспитании детей.

Хореограф 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, честь в человеческих отношениях, независимо от изменений их суждений и позиций. Каждый добросовестный педагог направляет все свои силы на воспитание детей в коллективе. Замечает все особенности, наблюдает за их творческим ростом. Для них он прилагает все старания, не жалея ни времени, ни средств для всестороннего их развития. Опытный педагог, который любит своих воспитанников, всегда найдет возможность оказать содействие талантливому ребенку в его дальнейшем творческом росте. Каждое занятие, каждый шаг в овладении детей исполнительским мастерством рассматривается как звено единой цепи воспитания.

В заключение стоит отметить, что танец необходим человеку, и в этом причина его тысячелетнего существования. В любом виде хореографического искусства свойственно отражать жизнь людей: их труд, мысли, настроение, чувства, познания и умения.

Список литературы

- 1. Петровский А.В.** Общая психология / А.В. Петровский. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1976 – 479 с.
- 2. Маклаков А.Г.** Общая психология. Учебник для вузов / А.Г. Маклаков. – СПб. : Питер, 2007. – 583 с.
- 3. Божович Л.И.** Личность и ее формирование в детском возрасте / Л.И. Божович. – М. : Просвещение, 1968. – 464 с.
- 4. Лопухов Ф.В.** Вглубь хореографии / Ф.В. Лопухов. – М. : Фолиум, 2003. – 216 с.
- 5. Коржибский А.** Наука и психическое здоровье / А. Коржибский. – М., 1933 – 148 с.
- 6. Ивлева Л.Д.** Руководство воспитательным процессом в самодеятельных хореографических коллективах. Учебное пособие /

Л.Д. Ивлева. – Челябинск, 1989. – 110 с. **7. Базарова Н.** Классический танец / Н. Базарова. – Л. : Искусство, 1975. **8. Крутецкий В.А.** Психология обучения и воспитания школьников / В.А. Крутецкий. – М. : Искусство, 1976. – 246 с. **9. Липкина А.И.** Самооценка школьника / А.И. Липкина. – М. : Академия, 1976. – 184 с.

УДК 373.3.015.31:793.322–029:7

Шуна С.Б.,

студентка направления подготовки

«Хореографическое искусство»

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет

имени Тараса Шевченко»,

г. Луганск (ЛНР)

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ АРТИСТИЧНОСТИ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования артистичности у детей младшего школьного возраста средствами хореографического искусства. Выявлены методы формирования артистичности у детей в рамках анализа возрастных и индивидуальных особенностей.*

***Ключевые слова:** творчество, артистизм, креативность, хореография, педагог, дети, личность, искусство, игры, импровизация, музыка.*

В сфере образования, как и во всей жизни общества, происходят глубокие изменения, пересматриваются привычные формы и содержание обучения, меняются взаимоотношения учитель-ученик, активно внедряются в учебный процесс новые технологии обучения. В современной образовательной системе большое значение приобретает работа, направленная на развитие эмоциональной сферы и активной стороны личности

школьников, связанной с освоением разных видов танцевальной деятельности.

Перед учителями хореографической направленности ставится задача формирование человека активного, способного творчески и нестандартно подходить к реализации задач и легко адаптироваться к постоянно меняющимся условиям жизни.

Хореография – искусство, любимое детьми. И работать с ними – значит ежедневно отдавать ребенку свой жизненный и духовный опыт, приобщать маленького человека к миру прекрасного.

По статистике ребенок с достаточно хорошими хореографическими данными один на тысячу. В школу с хореографическим отделением имеет возможность прийти каждый ребенок. С точки зрения гуманизации образования эту возможность можно только приветствовать. Вместе с тем, педагогам пришлось столкнуться с необходимостью одинаково успешно обучать детей с разным уровнем развития танцевальных способностей. Школа не ставит своей целью подготовку профессиональных артистов.

Важно помнить, что работа с детьми предполагает владение не только теоретическими основами, но умением воздействовать на эмоциональный внутренний мир ребенка. И дело педагога – помочь им раскрыть свои ресурсы, научить пользоваться тем, чем одарила их природа.

Современные тенденции развития образования, возросшие требования к личности учащегося, усилили потребность в формировании творческой индивидуальности каждого ребенка, реализации его творческих способностей, развитии творческой деятельности. На сегодняшний день важными качествами личности становятся такие, как способность ярко и убедительно выражать чувства и эмоции, умело сочетать в своем мышлении и поведении образное и логическое начало, во взаимодействии с высокохудожественными образцами музыкальной и танцевальной культуры. Одно из значительных мест в наборе этих качеств играет такое понятие, как артистизм.

Для выявления сущности и специфики формирования артистизма у детей в процессе обучения хореографии необходимо уточнить понимание понятия артистизм.

Артистизм – умение передавать эмоциональную информацию с помощью движений, мимики, выражения глаз и голоса. Артистизм – это искусство перевоплощения, позволяющее человеку надевать определенную «маску». Вживаясь в роль, человек временно меняет свою личность, не изменяя при этом глубинные личностные установки. Согласно словарю Ожегова С.И., артистизм – тонкое мастерство в искусстве, виртуозность в работе, не только непреложный атрибут творческой деятельности, но и критерий свободы, компетентности человека. Человек, обладающий артистическими данными, по С.И. Ожегову, – виртуоз, мастер своего дела [1, с. 26].

Сила и преимущество хореографии для формирования детского художественного творчества состоит в том, что она является синтезом нескольких видов искусств: музыки, драматизации, пластики, пантомимы и хореографии, объединяемых в единое художественное целое посредством создания музыкально-пластического образа. Задача учителя хореографии – воспитать в детях стремление к творческому самовыражению, к грамотному овладению эмоциями, пониманию прекрасного, гармоничное развитие интеллекта, воли и эмоции ученика. Дисгармония возникает, когда развивается только одна из составляющих. И чем раньше ученики получают гамму разнообразных впечатлений, чувственного опыта, тем более гармоничным и успешным будет дальнейшее развитие и становление его личности [2, с. 13].

Существует ряд факторов, влияющих на развитие актерских способностей учащихся на уроке хореографии, которые необходимо учитывать и использовать при проведении занятий.

Одним из важных условий в развитии воображения ребенка и, конечно же, артистизма является игра. Понятие «игры» многопланово. Пути и средства развития артистизма

учащихся на уроке хореографии множественны, это и эффективные игровые методы и приемы, импровизация и развитие артистизма посредством музыкального сопровождения занятий.

Применение на уроках хореографии игровых форм работы позволяет педагогу решать ряд задач: способствует активизации воображения, фантазии, эмоций ученика, а так же развитию его мимики, жестов, пластичности, выразительности тела, что является важным составляющим в развитии артистизма ребенка.

Обучение умению и способности импровизировать развивает не только воображение учащихся, но и помогает им проявить свою фантазию, так как без этого невозможно творчество. Навык импровизации способствует развитию артистизма и танцевально-творческих способностей, а так же воспитанию профессиональных исполнительских качеств у учащихся хореографических классов.

Отметим, что необходимо правильное и грамотное использование музыкального сопровождения на уроке хореографии, которое так же имеет первостепенную важность для формирования артистических способностей учащихся. Музыкальное оформление хореографических занятий должно определяться такими понятиями, как ясность, доходчивость, законченность мелодии, образность. Понимание роли музыки обогащает занятие, наполняет подлинной выразительностью хореографическое исполнение. Именно музыка позволяет передать разнохарактерные образы, обогащает и организует эмоциональный мир ребенка.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что артистическая личность легче адаптируется к постоянно меняющимся условиям жизни, направлена на творческое созидание, на конструктивное и оптимистичное ее восприятие. Артистизм – это творческий подход к выходу из проблемных ситуаций. Именно поэтому важной задачей современной педагогики становится формирование этого качества.

Список литературы

1. **Ожегов С.И.** Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М. : Мир и Образование, Оникс, 2011. – 736 с.
2. **Баранов А.Б.** Развитие артистизма у детей в детских хореографических коллективах / А.Б. Баранов // Дополнительное образование. – 2003. – №11. – С. 13–17.
3. **Харлашко М.А.** О важности формирования артистических навыков у учащихся младшего школьного образования / М.А. Харлашко // Вестник МГУКИ. – М. – 2008. – № 1 – С. 87–92.

УДК 373.3.016:793.3

Филимонова Е.Ю.,

*и.о. заведующего кафедрой хореографии,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

Толкачева О.С.,

*магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

РАЗВИТИЕ «РИТМОПЛАСТИКИ» У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме развития чувства темпо-ритма у детей старшего дошкольного возраста и влиянии ритмопластики на данный процесс. Определено влияние ритмопластики на развитие чувства темпо-ритма у детей старшего дошкольного возраста.*

***Ключевые слова:** младший школьный возраст, темп, ритм, чувство ритма, темпо-ритм, ритмопластика.*

Различные виды музыкальной деятельности дарят детям мгновения чудесного человеческого самовыражения, развивают творчество. Ребёнок получает огромное удовольствие от того, что двигается под музыку, сочиняет сам. Ритмопластика – это вид деятельности, в основе которого лежит музыка, а движения выражают музыкальный образ. Ритмопластика развивает у ребят музыкальность, двигательные качества и умения, чувство ритма, темпа, творческие способности, нравственно-эстетические качества.

Одной из основных направленностей ритмопластики является психологическое раскрепощение ребенка. Занятия ритмопластикой совершенствуют коммуникативные навыки и обогащают эмоциональную сферу ребенка. Основу для ритмических композиций составляют простые движения. Приобретая опыт пластической интерпретации музыки, дети овладевают не только разнообразными двигательными навыками и умениями, опытом творческого осмысления музыки, развиваются физические и коммуникативные навыки.

Система развития ритма движений, разработанная в русле так называемой ритмопластики, представляет собой одну из важных нетрадиционных технологий. Сочетание музыки, ритма, движений и речевых упражнений в процессе ритмопластики активно воздействует на центральную нервную систему, положительно влияя на состояние высших психических функций.

Ритм является компонентом, имеющим отношение к распределению движений во времени. К ритмичным движениям легче приспосабливаться, ритмически протекающие функции организма легче запоминаются, поскольку ритмичность – организованность во времени. Ритм (в переводе с греч. – соразмерность) – чередование различных длительностей звуков в музыке [1, с. 37].

Ритм находится в сложной взаимосвязи и взаимозависимости с темпом. Темп представляет собой, с одной стороны, степень скорости, быстроты движений, а с другой,

определенную частоту повторения равномерно выполняемых многократных движений, например, шагов при ходьбе, беге.

Все процессы в природе и в организме человека происходят в определенном ритме. Б.М. Теплов указывал, что ритм в музыке воспринимается не только слухом и сознанием, но и всеми клетками организма. При слушании музыки, у человека возникает интуитивная потребность двигаться и даже дышать в ощущаемом ритме [2, с. 124]. Воздействие ритма на слушателя очень сильно, и эмоциональный отклик на ритм является как бы простейшим, первичным проявлением музыкальности. Важно и воспитание чувства темпа, тесно связанного с равномерностью метрической пульсации.

Традиционно первоначальное освоение ритма предлагалось осуществлять зрительно или, точнее, умозрительно – через деление на части: целая – две половинные – четыре четверти и т. д. Современная методика предлагает гораздо более продуктивный способ, с учетом психологии школьного возраста. Этот путь – освоение метроритма через движение ходьбу, простукивание.

Основоположником современной теории ритмического воспитания явился швейцарский музыкант, педагог, пианист и дирижер Жак Эмиль Далькроз (1865–1950), который считал, что ребенку сначала надо пережить то, что он впоследствии должен усвоить. Его продолжателем стал немецкий композитор и педагог Карл Орф (1895–1982). В Зальцбурге он стал одним из создателей института, разрабатывающего проблемы детского музыкального воспитания «Моцартеума» или Академии музыки и изобразительного искусства куда входит Институт К. Орфа [3, с. 185].

Большое внимание К. Орф уделял ритмическому воспитанию, основой которого становятся движение, речь и игра на элементарных музыкальных инструментах. В составную часть занятий входят гимнастические упражнения, которые способствуют развитию чувства ритма через динамику движений. Это разнообразные круговые движения рук, локтей, кистей; ходьба – медленная, быстрая, на пятках, носках,

восьмерками, зигзагами с переменной направления, остановками, поворотами, подскоками, прыжками, приседаниями, покачиваниями; бег в ритме.

Чувство ритма – это способность воспринять и воспроизвести музыкальный ритм на основе эмоционального критерия (умение чувствовать, слышать акцент, раздражитель), опирающегося на моторику. Восприятие ритма никогда не бывает только слуховым; оно всегда является процессом слуходвигательным [4, с. 186]. Чувство ритма – это восприятие и воспроизведение временных отношений в музыке. Большую роль в расчленении музыкального движения и восприятии выразительности ритма играют акценты. О моторной природе чувства ритма говорят экспериментально-психологические исследования, посвященные его изучению.

Так, Г.А. Ильина на основании изучения ритмических реакций говорит, что чувство музыкального ритма действительно является способностью при помощи движения переживать музыку [4, с. 29]. Б.М. Теплов сделал вывод, что двигательные ощущения – органический компонент восприятия ритма, а не сопутствующее, внешнее по отношению к нему явление. Он указывает, что ритм в музыке воспринимается не только слухом и сознанием, но и всеми клетками организма. При слушании музыки у человека возникает потребность (интуитивная) двигаться, дышать в слышимом ритме. По мнению Б.М. Теплова, эмоциональное воздействие ритма на слушателя очень сильно, и эмоциональный отклик на ритм является как бы простейшим, первичным проявлением музыкальности. Переживание ритма – это активный процесс, тесно связанный с восприятием музыки [2, с. 128].

Таким образом, чувство ритма – это способность активно (при помощи движения) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его.

Цель ритмопластики заключается в углублении и дифференциации восприятия музыки (выделении средств

выразительности, формы), ее образов и формировании на этой основе навыков выразительного движения.

Задачи ритмопластики:

– учить детей воспринимать развитие музыкальных образов и выражать их в движениях, согласовывать движения с характером музыки, наиболее яркими средствами выразительности;

– развивать основы музыкальной культуры;

– развивать музыкальные способности (эмоциональная отзывчивость на музыку, слуховые представления, чувство темпа-ритма);

– учить определять музыкальные жанры (марш, песня, танец), виды ритмики (игра, пляска, упражнение), различать простейшие музыкальные понятия (высокие и низкие звуки, быстрый, средний и медленный темп, громкая, умеренно громкая и тихая музыка и т. д.);

– формировать красивую осанку, учить выразительным, пластичным движениям в игре, танце, хороводе и упражнении;

– развивать творческие способности: учить оценивать собственное движение и товарища, придумывать «свой» игровой образ, персонаж и «свою» пляску, комбинируя различные элементы физкультурных упражнений, танцевальных и сюжетно-образных движений.

Виды ритмопластики тесно связаны с той областью движений, откуда они заимствованы. Источниками движений для ритмопластики принято считать физические упражнения, танец и сюжетно-образные движения [6, с. 142]. Из физических упражнений в ритмопластике применяются основные движения (ходьба, бег, подпрыгивания-поскоки), общеразвивающие (без предметов и с предметами) и строевые упражнения (построения, перестроения и передвижения).

В ритмопластике используются несложные элементы народных плясок, хороводов, бальных танцев, которые составляют основу современных детских композиций. Сюжетно-образные движения включают имитацию повадок животных и

птиц, передвижения разнообразного транспорта, действий, характерных для каких-либо профессий, и т. д.

На основе источников движений выделяют следующие виды ритмики:

- 1) музыкально-ритмические упражнения;
- 2) танцы, пляски, хороводы;
- 3) музыкальные игры.

Музыкально-ритмические упражнения условно можно разделить на подготовительные и самостоятельные. К первым относятся упражнения, в которых предварительно разучиваются отдельные виды движений. Так, дети учатся ритмично, непринужденно выполнять «пружинку», поскоки с ноги на ногу, прямой галоп, подпрыгивать на двух ногах и т. д. В дальнейшем эти движения включаются в игры, пляски и хороводы, и они служат средством выразительной передачи музыкальных образов, различных персонажей.

Самостоятельных музыкально-ритмических упражнений немного. Этот тип упражнений, по сравнению с предыдущими, имеет более законченную форму; вместе с тем в нем еще нет того сочетания различных образов и настроений, которое характерно для игр, хороводов и танцев.

Следующий вид ритмики – танцы, пляски, хороводы. Обычно их делят на две группы: зафиксированные и свободные. К зафиксированным относятся те, которые имеют авторскую композицию движений, и педагог точно следует ей при обучении. Здесь встречаются пляски разного жанра: с элементами народного, бального танцев, хороводных построений. Это, например, «Пляска с платочками» и «Круговая пляска» (русские народные мелодии), «Парная пляска» (чешская народная мелодия «Аннушка») и «Дружные тройки» («Полька» И. Штрауса), хороводы «Елочка» (музыка М. Красева) и «Веснянка» (украинская народная мелодия) и др. Особое место в этой группе занимает характерный танец – плясовые элементы в нем соответствуют движениям различных персонажей в свойственной им манере (клоуны, снежинки, котята, мишки, пингвины).

К свободным танцам относятся все те пляски и хороводы, которые придумывают сами дети. В них используются знакомые элементы танцев. Вначале педагог активно помогает, советует ребятам, какие движения лучше подобрать под ту или иную музыку в соответствии с ее характером, формой. Затем дети уже самостоятельно пробуют свои силы и без подсказки взрослого создают «свою» пляску. Музыкальная игра (третий вид ритмики) как разновидность игровой деятельности младших школьников – важный метод музыкального развития. Музыка усиливает эмоциональную сторону игры, погружает ребенка в мир сказочных персонажей, знакомит с народными традициями – все это углубляет восприятие и понимание музыкального произведения, помогает сформировать музыкально-ритмические и двигательные навыки.

Таким образом, значение ритмопластики как эффективного средства развития чувства темпа-ритма, заключается в характерной особенности ритмопластики – комплектность воздействия на организм и на все стороны личности ребенка. Педагогическое воздействие в ритмопластике следует направлять на развитие чувства темпа-ритма, роль которых особенно значима для овладения программными умениями. Успех любой педагогической деятельности зависит от людей, которые постоянно и систематически развивают у детей чувство темпа-ритма. Стремление самого педагога к личностному росту и профессиональному мастерству также отражается на результатах двигательной деятельности детей, поскольку увлечь ребенка тем или иным упражнением, суметь создать психологически комфортную атмосферу во время занятия по ритмопластике, может только тот педагог, который осознает необходимость проводимой им работы. Создание эмоционального комфорта для детей во время занятия по ритмопластике так же является неотъемлемым условием достижения положительного результата.

Список литературы

- 1. Пилипенко Л.** Азбука ритмов. Учебное пособие / Л. Пилипенко. – М.: Изд. В. Катанский, 2004 – 37 с.
- 2. Теплов Б.М.** Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избр. труды: В 2 т. – Т.1. – М.: Педагогика, 1985. – 329 с.
- 3. Жак-Далькроз Э.** Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика XXI, 2001. – 248 с.
- 4. Дрень О.Е.** Мониторинг развития чувства ритма у младших школьников в игровой деятельности / О.Е. Дрень // Сибирский педагогический журнал. – 2009. – № 5. – С. 174–182.
- 5. Сечкина О.К.** Формирование чувства ритма у ребенка на ранних этапах онтогенеза / О.К. Сечкина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – № 4. – С. 142–144.
- 6. Александрова Н.Г.** Ритмическое воспитание / Н.Г. Александрова. – М.: Просвещение, 1968. – 312 с.

СЕКЦИЯ 3
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОСТИ

УДК 793.34:316.723–053.6

*Артемова К.Ю.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ПРИЗНАКИ «ХИП-ХОПА» КАК МОЛОДЕЖНОЙ
СУБКУЛЬТУРЫ

***Аннотация.** В статье делается попытка рассмотреть хип-хоп как одну из молодежных субкультур. Определено, что неформальные объединения и движения молодежи имеют определенные функции, одной из которых является возможность самореализации. Отмечено, что для молодежной субкультуры характерны попытки сформировать: собственное мировоззрение; своеобразные манеры поведения, стили одежды и причёски, формы проведения досуга, и хип-хоп культура полностью соответствует данным признакам.*

***Ключевые слова:** молодежная субкультура, хип-хоп культура, танец «хип-хоп».*

Сегодня хип-хоп это не просто стиль музыки, а целая культура, стиль жизни, который даёт подростку возможность самовыражения. Как и любая субкультура, хип-хоп культура возникла вокруг своего «центра» – музыки, об этом мы говорили ранее. Чтобы до конца прочувствовать все тонкости хип-хоп культуры, надо стать её частью.

Мы в своей работе рассмотрим хип-хоп как молодёжную субкультуру. Но возникает вопрос, а действительно ли хип-хоп культуру можно считать молодёжной субкультурой? Это

альтернативные формы культуры, связанные с процессом создания и выработки нового отношения к миру. В такие группы молодёжь объединяется исходя из своих интересов, предпочтений, мировоззренческих взглядов. Неформальные объединения и движения молодежи имеют определенные функции. Одной из главных является возможность самореализации, т.е. субъективного воплощения. Эвристическая функция выражает художественно-творческие и нравственные устремления молодежи и реализуется в социокультурной деятельности. Это все породило зарождение новых музыкальных направлений, в которых каждый мог себя выразить, самореализовать. Таким направлением в музыке является и хип-хоп. Вообще-то, хип-хоп – это не просто музыка, это целая культура, включающая в себя: рэп (сама музыка), граффити, брейк-данс, экстремальные виды спорта. Итак, мы спокойно можем отнести хип-хоп к молодёжным субкультурам.

Субкультура это совокупность ценностей, традиций, обычаев, присущих молодёжи, у которых досуг и отдых как ведущие, формы жизнедеятельности вытеснили труд, вытеснили труд в качестве важной потребности. Для молодёжной субкультуры характерны попытки сформировать: собственное мировоззрение; своеобразные манеры поведения, стили одежды и причёски, формы проведения досуга и т.д. [1, с. 93].

Так и у хип-хоп культуры есть все выше перечисленные признаки, об этом мы упоминали ранее. Это именно молодёжная субкультура, потому что в неё вступают подростки для того чтобы найти себя в этом мире. И вступая в неё, они начинают придерживаться ценностей, норм и взглядов данной культуры, а также моде, стилю одежды и музыкальным предпочтениям.

Тем самым, молодёжь пытается привлечь к себе внимание, каждый индивид пытается проидентифицировать себя с данной общностью.

Отметим, что своё творчество представители хип-хоп культуры выражают в музыке, танцах, граффити и других элементах хип-хоп культуры.

Хип-хоп (англ. Hip-hop) – молодежная субкультура, появившаяся в США в конце семидесятых годов прошлого века в среде афроамериканцев.

Для нее характерны своя музыка (также называемая «хип-хоп»), свой жаргон, своя мода, танцевальные стили, графическое искусство (граффити) и свой кинематограф. К началу девяностых хип-хоп стал частью молодежной культуры во многих странах мира.

Хип-хоп – это не просто музыкальное или танцевальное направление. Это стиль жизни и способ самовыражения молодого поколения, танцевальное и музыкальное направление молодежной культуры. В начале XX века хип-хоп имел ярко выраженную социальную ориентацию в творчестве: выражал протест против несправедливости, господства денег, коррупции. Затем, постепенно, стал модным, а значит, и коммерческим течением. Тем не менее, в среде хип-хопа и сейчас есть много исполнителей, придерживающихся первоначальной, оппозиционной к власти линии в творчестве.

Слово «хип» пришло из афроамериканского диалекта и служило для обозначения подвижных частей человеческого тела. Кроме этого, слово «хип» употреблялось в значении «приобретение знаний, усовершенствование» [2]. Слово «хоп» означает «прыжок, скачок». Таким образом, объединившись, два слова выражают идею всего направления хип-хоп – движение вперед, развитие, осмысление современной жизни, острая критика негативных моментов. Пять основных элементов хип-хопа сформулировал диджей Afrika Bambaataa в 1974 году. В 1978 году рэпер Keith «Cowboy» Wiggins, вместе с с Grandmaster Flash способствовали дальнейшему развитию нового течения. А началось все с шутки. Молодые люди, провожая своего друга в армию, напевали в джазовой манере слова хип-хоп, имитируя при этом, чеканный шаг марширующих солдат.

Так и родился ритм нового музыкального направления. Коллеги молодых экспериментаторов, артисты диско, насмешливо называли их «хип-хоперами», не подозревая, что

именно благодаря им рождается новая молодежная культура, которая найдет поклонников во всем мире.

Основу хип-хоп культуры составляют пять столпов: диджеинг, эмсинг, брейкинг, граффити и knowledge. Афроамериканские ди-джеи стремились разнообразить монотонность диско-композиций и стали экспериментировать с пластинками, перекраивая композиции на свой лад. Музыкальная область хип-хопа обширна, но его суть для всех течений одна: начитывание рэпа – ритмичного речитатива – на мелодическую и ритмическую основу. Грендмастер Флеш (Grandmaster Flash) создал техническую основу хип-хопа, которая сейчас используется многими ди-джеями. Она состоит из двоянного комплекта проигрывателей, соединенных так, что можно звук одной пластинки накладывать на звук другой. В 80-е годы техника ди-джеев обогатилась новыми приемами: широко использоваться стал «скретч» – «поскребывание». Эта техника предполагает умение ди-джея двигать пластинку взад-вперед таким образом, чтобы не нарушался ритмический рисунок. Именно эта музыка и стала основой развития танцев в стиле хип-хоп [3].

Как отмечалось выше, хип-хоп это не просто музыка или танец, а молодежная субкультура в целом, позволяющая ее adeptам проявить свою индивидуальность. Поэтому и танцевальные и музыкальные композиции в стиле хип-хоп могут существенно отличаться друг от друга. В культуре хип-хопа можно выделить следующие направления:

1. Музыка – рэп.
2. Танец – брейк-дэнс.
3. Изобразительное искусство – граффити, рисунок на стенах.
4. Спорт – баскетбол и стритбол [4, с. 11].

Итак, хип-хоп возник как средство самовыражения афроамериканского населения Америки. Это течение впервые затронуло острые социальные, политические и расовые проблемы. Культура хип-хопа подразумевает и особый стиль одежды. Атрибутами одежды в стиле хип-хоп считаются

широкие штаны, кроссовки, бейсболки, толстовки с капюшонами. Дополняют образ различные аксессуары – массивные цепи, бляхи, напульсники, широкие шнуры и т. д.

Сегодня хип-хоп одно из самых успешных, с коммерческой точки зрения, направлений современной культуры, а соответственно, и танцев.

Таким образом, главным признаком хип-хопа как молодёжной субкультуры является возможность самореализации, субъективного воплощения. Эвристическая функция выражает художественно-творческие и нравственные устремления молодежи и реализуется в социокультурной деятельности.

Хип-хоп культура полностью соответствует признакам молодёжной субкультуры: невписываемость в массовую культуру общества; желание привлечь внимание; плюрализм, неопределённость, изменчивость; принятие представителем норм, ценностей и обычаев субкультуры; ограничена пространственными и временными рамками; присущ уличный стиль; своеобразный сленг. Для молодёжной субкультуры характерны попытки сформировать собственное мировоззрение и своеобразные манеры поведения, стили одежды и причёски, формы проведения досуга и т.д.

Список литературы

1. Левикова С.И. Молодежная субкультура : учебное пособие / С.И. Левикова. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 608 с.
2. **Hip-hop culture** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://julis-subcultures.blogspot.com/2007/02/hip-hop-culture.html>, свободный.
3. **Хип-хоп** (субкультура) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Хип-Хоп>, свободный.
4. **Top D. Rap Attack II: African Rap To Global Hip Hop** / D. Top. – New York : Serpent's Tail. – 2001. – №32. – 212 p.

*Белоконева Т.В.,
магистрант направления подготовки
«Вокальное искусство»,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ПУТИ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ К ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЕ В ШКОЛЕ

***Аннотация.** В статье рассматриваются особенности подготовки учителя музыки к вокальной работе в школе. Автор утверждает, что важным условием подготовки будущего учителя музыки к вокальной работе в школе является систематическое и целенаправленное формирование у него активного вокального слуха.*

***Ключевые слова:** учитель музыки, урок музыки, музыкальная культура, вокальный слух.*

Вопросы подготовки учителя музыкального искусства являются одними из основных, которые рассматриваются сегодня педагогической наукой. В условиях становления новой школы становится актуальной проблема профессионального мастерства учителя музыки как составной части общей культуры, одного из важных факторов национального прогресса.

Как известно, успех педагогической работы в значительной степени зависит от творческих качеств учителя. Каждый урок ставит перед ним комплекс учебно-воспитательных задач, создает разные, временами абсолютно неожиданные ситуации.

Профессия учителя музыки является одной из самых сложных. Ее особенность в том, что она требует от специалиста универсальности. Кроме знаний в области методики вокально-хоровой работы с детьми, учитель музыки должен хорошо владеть инструментом, быть широко образованным человеком

не только в области музыки, но и других искусств, любить детей и музыку, уметь общаться с классом, творчески относиться к процессу музыкального воспитания. Учитель должен уметь образно и доступно донести школьникам важнейшие закономерности музыкального искусства.

Спецификой профессии учителя музыки является то, что специальные музыкальные профессиональные знания, умения и навыки должны находиться в единстве с педагогическими. Все виды деятельности и формы работы в школе (уроки музыки и разные внеклассные мероприятия) требуют от учителя как музыкальных профессиональных знаний и умений, так и педагогических. Исходя из задач, изложенных в «Законе об образовании», учитель должен иметь определенный уровень квалификации – уровень знаний, умений, навыков и компетенции, характеризующий подготовленность к выполнению определенного вида профессиональной деятельности [1]. Он должен быть образцом народной духовности, которая различными средствами передается младшему поколению, носителем и проводником культурного сокровища своего народа, обогащенной достижениями мировой цивилизации.

В соответствии с современными требованиями подготовки будущего учителя музыки, формирование музыкальной культуры предусматривает становление целостной культуры студента, которая включает у себя овладение средствами музыкального искусства: системой знаний о человеке, как необходимого условия для самопознания, самоусовершенствования личности, развитие творческих способностей, способности к эмоциональному переживанию, получению знаний, как достижению собственной культуры. Основным направлением развития педагога становится динамическое развитие духовности, уникальных качеств личности, формирования комплексного музыкального мышления, развитие творческих способностей.

Составляющей общей культуры являются культура музыкально-певческая. Музыкальное воспитание играет важную

роль в духовном становлении человека. Важной задачей массового музыкального воспитания в общеобразовательной школе является не просто обучение музыке, а влияние через музыку на весь духовный мир школьников. Главные ориентиры воспитания личности должны видеться в том, чтобы научить каждого жить по неписанным законам красоты и благородства, сформировать у подрастающего поколения навыки творить прекрасное.

Основой музыкальной работы с детьми в общеобразовательной школе является, как известно, пение. Оно занимает особенное место по своему значению, как живой и творческий процесс воссоздания музыкально-художественных образов. Никакая другая форма занятий не вызывает такой активности и подъема у учеников, как хоровое пение. Потому-то пение в школе должно занимать важное место в структуре урока музыки и во внеклассной работе.

Анализ научной литературы, методических рекомендаций, широкой практики музыкального воспитания говорит о признании пения ведущей музыкальной деятельностью учащихся. О важности вокально-певческого воспитания в развитии личности школьников писали в своих научных работах Л. Абелян, Н. Добровольская, А. Луканин, Е. Малинина, А. Менабени, Д. Огороднов, Н. Орлова, В. Шацкая и другие.

Содержание обучения пению строится в соответствии с основами хороведения, которые разработали выдающиеся российские и отечественные дирижеры-хоровики М. Данилин, Г. Дмитриевский, Н. Колесса, Н. Леонтович, К. Птица, В. Соколов, П. Чесноков и др.

Проблемы подготовки учителя музыки исследовали Л. Арчажникова, В. Муцмакер, Е. Абдуллина, О. Апраксина, А. Менабени, Г. Падалка, О. Рудницкая.

В научной и методической литературе, посвященной деятельности учителя музыки в общеобразовательной школе, разрабатываются, главным образом, отдельные вопросы развития отдельных сторон подготовки учителя.

Таким образом, в системе музыкального воспитания вокальное развитие учащихся строится, в основном, на основе достижений науки в области развития хорового воспитания. Проблема подготовки будущего учителя музыки к вокальной работе в школе исследована в научно-педагогической теории и практике недостаточно.

Вокальная музыка владеет уникальными специфическими средствами формирования музыкальной культуры, и мы видим в этом одну из сторон, оказывающую большую силу на подготовку будущего педагога.

Важным условием подготовки будущего учителя музыки к вокальной работе в школе является систематическое и целенаправленное формирование у него активного вокального слуха.

Голосовой аппарат певца подчиняется не только механическим, но и более сложным психофизиологическим законам. Потому знание основных закономерностей, точнее – принципов, лежащих в основе деятельности этого аппарата как «живого музыкального инструмента», является необходимым условием успешной работы по его созданию, сохранению и совершенствованию. Другими словами, для того, чтобы сознательно управлять своим голосом, вокалист должен хорошо представлять себе, что такое звук голоса певца, как он образуется в голосовом аппарате и, главное – чем отличается механизм образования хорошего голоса певца от плохого. Эти знания естественно-физической природы голоса необходимы певцу не только для того, чтобы научиться сознательно управлять собственным голосом, находить его скрыты резервы, постоянно совершенствовать и оберегать от разного рода расстройств, но и для того, чтобы уметь грамотно передать свои представления о голосе и своем опыте певца другому, что чрезвычайно важно для вокально-педагогической деятельности.

Для певцов и вокальных педагогов необходим хорошо развитый вокальный слух. Вокальный слух содержит в себе все основные части музыкального слуха, а также дополняет его комплексом мускульных и вибрационных ощущений, которые возникают у певца в процессе

звукообразования. Органы наших чувств, которые воспринимают и контролируют работу голосового аппарата в пении (костно-мышечная, слуховая, дыхательная, зрительная системы), информируют нервную систему о том, как протекает процесс пения. Так осуществляется обратная связь голосового аппарата с пультом управления – мозгом.

Вокалисты воспринимают и воспроизводят музыку не только с помощью слуха, но и с помощью мышц голосового аппарата (мышечного ощущения). Для определения высоты звука, певец (если он не владеет абсолютным слухом) сначала, как правило, воспроизведет ее голосом, то есть «пощупает» звук мышцами, а затем начнет определять его по высоте и другим параметрам. То же происходит и при пении. Здесь певец опирается как на слух, так и на свои мышечные вибрационные, дыхательные и другие ощущения. Способность певца определять высоту звука по своим мышечным ощущениям еще называют «абсолютным слухом вокалиста». Таким образом, мышечное ощущение звука вместе с другими ощущениями, сопровождающее пение, образует специфическое сложное восприятие звука, называемое *вокальным* слухом [2, с. 83].

Вокальный слух необходим будущему педагогу-вокалисту для того, чтобы оценивать и контролировать правильность работы голосового аппарата ученика.

Развитие вокального слуха должно происходить постепенно, по мере освоения вокальной техники и развития голоса. Сначала певец контролирует звук с помощью слуха. Потом слуху начинают помогать мускульные ощущения, которые возникают при пении. Сначала эти ощущения расплывчаты, их может быть очень много, и оказываются они у каждого певца по-разному: в области переднего и заднего неба, костно-лицевой части лица, груди, пресса и тому подобное. Развитие этих ощущений зависит от того, насколько на них обращается внимание во время пения. В основе этого явления лежит известный в психологии так называемый идеомоторный акт. Суть его в том, что представление о движении рождает эти движения (представление болельщика об ударе мяча рождает микродвижение его ноги), представления певца о резонировании в груди или области лица двигает его стенки, влияя этим на качество звука. Развитые

мышечные ощущения не только помогают слуху певца контролировать звук, но и часто заменяют слух (при окружающем шуме, при пении в хоре, когда рядом стоят крепкие голоса и затрудняют осуществлять самоконтроль звука певцу с менее громким голосом и др.).

Вокальный слух педагога можно назвать вокально-педагогическим слухом. Выдающийся итальянский вокальный педагог Камилло Эверарди говорил, что весь секрет учебы пения заложен в «вокальном ухе» педагога. Педагогическое воображение, богатая эрудиция, развитый слух позволяют не только хорошо осуществлять учебу в данный момент, но и прогнозировать развитие голоса ученика на месяцы и годы вперед. Также и отсутствие названных педагогических качеств не позволяет стать хорошим вокальным педагогом. Известный исследователь и вокальный педагог Л.Б. Дмитриев писал, что далеко не все певцы могут успешно заниматься педагогической деятельностью, а многие крупные певцы считают вокальную специальность такой специфической, такой индивидуальной, что, в совершенстве владея голосовым аппаратом, не считают возможным браться за воспитание голоса другого человека [2, с. 145].

В целом можно утверждать, что богатый вокальный слух педагога является основным материалом его вокально-педагогического мастерства.

Все вышеизложенное доказывает, что музыкальное воспитание будущего учителя музыки, а не только образование его как певца, воспитание в нем музыкального мышления и чувства музыки – одна из важнейших задач музыкально-педагогической науки и практики.

Список литературы

1. Закон ЛНР «Об образовании» [Электронный ресурс] / Народный Совет Луганской Народной Республики. – Режим доступа : <https://nslnr.su/zakonodatelstvo/normativno-pravovaya-baza/3606/>, свободный. **2. Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М. – 2000. – 675 с.

*Вальдамирова А.С.,
магистрант направления подготовки «Телевидение»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ВОЕННАЯ КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

***Аннотация.** На сегодняшний день военная корреспонденция – это особая сфера на телевидении, в которой существуют свои понятия, подходы и методы. В данной статье мы изучим эти приёмы. Помимо этого, в военной корреспонденции используют изобразительно – выразительные средства, что в свою очередь характеризует художественный аспект в данной области.*

***Ключевые слова:** журналистские жанры, корреспонденция, военная корреспонденция.*

Ни для кого не является секретом, что журналистика, как телевизионная, так и печатная оказывает большое влияние на современного человека. Ежедневно мы смотрим телевизор, читаем статьи в интернете, некоторые читают журналы и слушают радио. Всё это оказывает непосредственное влияние на человека. В таких условиях происходит формирование человека, как личности. Путём воздействия средств массовой информации на обывателя, формируется его система взглядов и мировоззрение.

Многие люди даже не задумываются, насколько сильно влияют средства массовой информации на сознание потребителя. Это в первую очередь формирование эстетического вкуса, так как мы слушаем определённую музыку, смотрим фильмы и т.д. В свою очередь – это продукты современной массовой культуры, которые оказывают влияние становление человека, как личности. И, как уже было сказано, важную роль в

этом играют СМИ. Сегодня средства массовой информации принято называть пятой властью, именно за то, что они оказывают влияние на формирование мнения.

Стоит отметить, что практически все СМИ имеют литературную основу, которая в свою очередь напрямую зависит от жанра. Жанр в журналистике означает характер организации материала, а соответственно и композиции самого произведения, то есть это своеобразное единство содержания и формы. Принято выделять репортажность информации, её публицистичность или очерковость. В соответствии с этим условно разделяют информационные, аналитические и художественно – публицистические группы жанров.

В свою очередь, относительно определения понятия жанра, высказался Владимир Здровега. Он рассматривал жанр, как тип произведения, черты которого сформировались исторически, представляет собой своеобразный синтез структуры и организации жизненного материала. Признаки структуры, по определению исследователя являются «опорным материалом для любого журналиста» [1, с.14].

Итак, с определением понятия «жанр» в журналистике мы разобрались. Далее хотелось бы рассмотреть понятие «корреспонденции» в системе жанров современной печатной и телевизионной журналистики. В этом отношении отметим, что чёткого разъяснения относительно данного вопроса в науке нет. Однако исследования в этой области проводились, и о них мы расскажем подробнее.

Сергей Ожегов в своём «Толковом словаре» даёт следующее определение корреспонденции: «Это сообщение о текущих событиях, пересланное откуда-нибудь в средства массовой информации» [2]. То есть, иными словами это процесс обмена информацией, явление, которое схоже по своей сути с перепиской. На сегодняшний день данное понятие отделилось в отдельный жанр.

«Корреспонденция – жанр, в котором на ограниченном конкретном жизненном материале рассматривается определённая тема, ставится проблема и предлагается её

решение. Другими словами, та или иная проблема рассматривается сквозь призму реально случившегося события, трактуя которое, журналист делает выводы и анализирует ситуацию с самых различных сторон», - пишет Дарья Овчарова в своей работе «Жанр корреспонденции в журналистском творчестве» [3, с. 16].

На основе вышеприведённой информации стоит рассмотреть понятие «военной корреспонденции». Итак, военная корреспонденция – это особое направление в журналистике, которое нацелено на освещение боевых действий на той или иной территории. История формирования этой области в журналистике складывалась исторически. Ещё во времена античности великий полководец Александр Македонский оценил важность данной сферы. Так, в походах его сопровождал специально обученные люди, которые фиксировали всё происходящее, тем самым увековечивая события в истории.

Данное направление развивалось, появлялись выдающиеся личности. Такой личностью является выдающийся военный корреспондент – Константин Симонов. На основе его творчества можно наблюдать развитием военной корреспонденции в СССР. В чём же заключается особенность его деятельности? Об этом далее.

Константин Симонов выдающийся военный корреспондент XX века. Он родился 28 ноября 1915 года в семье военного. С самого детства воспитывался, соответствующе. Однако, примечательно то, что после окончания школы, поэт выбрал для себя рабочую специальность. Хотя и параллельно проходил обучение Литературном институте имени Максима Горького. В 1934 году автор был отправлен в командировку на Беломорканал, где уже чётко определился с работой в области военной корреспонденции. С 1942 года является официальным корреспондентом газеты «Красная звезда».

Константин Симонов является автором пьес: «Жди меня», «Так и будет», «История одной любви», Парень из нашего

города», романов: «Живые и мёртвые», «Солдатами не рождаются» и т.д.

Благодаря его творчеству сфера военной корреспонденции в России вышла на новый уровень, поскольку он освещал события не только, как журналист информационного жанра, он рассматривал события на фронте с точки зрения художественного подхода, что не оставляло читателя равнодушным.

На сегодняшний день многие журналисты используют опыт Константина Симонова. Однако с развитием телевизионного искусства большинство журналистов нашли реализацию своих творческих способностей именно в этой области. Стоит отметить деятельность современного военного корреспондента Евгения Поддубного, который является автором многих документальных фильмов, транслируемых телеканалом «Россия 24». Евгений Поддубный освещал военные события в Южной Осетии, Донбассе и в Сирии. Совсем недавно, 14 января 2019 журналист получил медаль за «Содружество во имя спасения».

Однако стоит подчеркнуть, что сегодня в сфере военной корреспонденции немало выдающихся журналистов, которые заслуживают уважения, поскольку эта область журналистики является наиболее опасной.

Как мы уже говорили ранее, с развитием телевизионного искусства военная корреспонденция приобрела новый вид. Если ранее читатель мог лишь представлять себе описываемые события, то теперь каждый зритель может увидеть всё собственными глазами. В чём же особенность излагаемого и изображаемого материала? Его особенность заключается в первую очередь в художественном подходе [4].

Ранее в качестве изобразительно – выразительных средств использовались лишь речевые приёмы. В пример хочется снова привести творчество Константина Симонова, который освещал события на фронте с помощью художественного подхода. Стоит также отметить и деятельность Эрнеста Хемингуэя, который в свою очередь также был военным корреспондентом.

Сегодня с развитием телевизионного искусства расширился и спектр художественных приёмов. Помимо того, что изобразительно – выразительные средства используются при создании литературной основы произведения, художественные средства выразительности используются также и на экране. При съёмке исходного материала операторы и режиссёры монтажа используют ряд приёмов для повышения драматизма произведения.

Как мы уже говорили ранее, СМИ способны влиять на человеческое мнение и формирование взглядов относительно проблемных вопросов. Специально для этого телевизионной группой используется ряд художественных подходов для создания запоминающегося произведения.

Список литературы

- 1. Ожегов С.** Словарь русского языка / С. Ожегов. Под ред. Д. Розенталя. – М.: ГИИНС, 1985. – 700 с.
- 2. Овчарова Д.Г.** Жанр корреспонденции в журналистском творчестве / Д.Г. Овчарова. – М., 2015. – 45 с.
- 3. Тertyчный А.А.** Жанры периодической печати: Учебное пособие. / А.А. Тertyчный. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 177 с.
- 4. Здоровега В.И.** Теория и методика журналистского творчества: Учебник / В.И. Здоровега – 2-е изд., перераб. – Л.: ПАИС, 2004. – 342 с.
- 5. Энциклопедия** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org> (01.04.2019).
- 6. Толковый словарь** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vedu.ru/expdic/> (Дата обращения : 01.04.2019).

Жадан Р.В.,
преподаватель кафедры пения и дирижирования
ГОУ ВПО «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко
г. Луганск (ЛНР)

ДУХОВНЫЕ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ СОЦИУМА

***Аннотация.** В статье рассматривается роль духовных ценностей отечественной хоровой культуры в контексте современных проблем социума. Духовные традиции, которые лежат в основе существования человека, относятся к важнейшим философским вопросам, касающимся взаимоотношений между миром и человеком. Духовные традиции русского хорового пения представляют собой сплав культурных ценностей и характеризуют собой религиозное, преемственное, эстетическое и интеллектуальное содержание.*

***Ключевые слова:** духовные традиции, духовные ценности, история хорового искусства, отечественная хоровая культура, хоровое пение.*

На сегодняшний день сложившаяся в русском социуме ситуация, наряду с экономическими, национальными, социальными, политическими и иными проблемами наиболее острой стала проблема духовности. Трудно переоценить роль духовных ценностей, так как они являются регулятором во взаимоотношениях людей, одновременно являясь как объединяющим, так и разрушающим фактором, именно духовные ценности являются своеобразным отображением тех социокультурных процессов, которые происходят в обществе, значимость которых востребована человеческой жизнью.

Русская хоровая культура на протяжении многих веков базировалась на религиозных истоках что, безусловно,

необходимо учитывать при анализе духовных традиций русского хорового пения в контексте современных проблем российского социума. После принятия христианства на Древней Руси, пришло осознание и понимание культуры как органического, духовного познания, где вера определила культ, культ-миропонимание и культуру в целом [1, с. 113]. История культуры духовности, являясь вектором, который направлен к духовному развитию, совершенствованию личности человека и общества побуждает к созиданию мира. Именно поэтому историю духовных традиций и религиозной духовной культуры необходимо рассматривать с позиций ретроспективы.

Духовные ценности, нравственные ориентации являются составляющими духовных традиций. Именно они являются незаменимой и важной составляющей благоприятного развития общества, а при резком обострении социокультурной жизни и фактором его объединения. Залогом взаимопонимания и взаимодействия людей выступают духовные ценности, связанные с осознанием человеком собственного бытия, его духовного обновления. Ценностные установки, такие как нравственные, эстетические, религиозные, социальные и др. формируются на духовном и социальном субстрате, а не даются человеку при рождении и являются результатом и итогом данного взаимодействия. Благодаря наличию духовных ценностей в жизненной сфере человека происходит своего рода «сортировка» колоссального массива других видов ценностей, их трансляция от поколения к поколению и частичное изменение в соответствии с меняющейся социокультурной ситуацией [2, с. 180].

Особую остроту на сегодняшний момент приобретают изменения, происходящие в среде современной молодежи, поскольку процессы социокультурной трансформации русского общества, в каких бы деформированных формах они не протекали, обусловили формирование качественно новой генерации людей. Каждое новое, молодое поколение, обращаясь к культурному наследию предшествующих поколений, опираясь на созданные ранее ценности культуры, переосмысливая их в свете

современного опыта, отбирая те или иные традиции, создает новые, формируя уникальную, неповторимую культуру.

Категории, раскрывающие сущность духовности ее традиций, рассматриваются в работах философов (Н.А. Бердяев, Л.П. Буева, И.А. Ильин, А.Ф. Лосев, Н.О. Лосский, В.С. Соловьев, В.П. Тугаринов и др.). Духовность – сложное понятие. Оно использовалось, прежде всего, в религии, религиозной и идеалистически ориентированной философии. Здесь оно выступает в виде самостоятельной духовной субстанции, которой принадлежит функция творения и определения судеб мира и человека. Духовность – духовная, интеллектуальная природа, сущность человека, противопоставляемая его физической, телесной сущности; стремление к совершенствованию, высоте духа [3]. Духовность – свидетельство определенной иерархии ценностей, целей и смыслов, в ней концентрируются проблемы, относящиеся к высшему уровню освоения мира человеком. Духовное освоение есть восхождение по пути обретения «истины, добра и красоты» и других высших ценностей. На этом пути определяются творческие способности человека не только мыслить и действовать утилитарно, но и соотносить свои действия с чем-то «внеличностным», составляющим «мир человека».

Искусство хорового пения всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала общества, несмотря ни на какие потрясения, переживаемые нашим государством. Школы хорового пения призваны сыграть серьезную роль в организации и реорганизации музыкального образования и воспитания подрастающего поколения. Хоровое пение, с его многовековыми традициями, высоким и неувядающим профессионализмом, глубоким духовным содержанием, мощным воздействием на эмоциональный, нравственный и интеллектуальный строй как исполнителей, так и слушателей, с его относительной (иногда обманчивой) простотой, доступностью и демократичностью

было и остается надежным «щитом» отечественной певческой и музыкальной культуры, эффективным средством музыкального воспитания и образования широких слоев общества и повышения общей культуры подрастающего поколения. Хоровое культура для П. А. Флоренского, как и для других русских философов, – явление духовно-соборное. Именно на основе духовности проявляется консолидация, т.е. необходимое единство хора. Рассуждая о хоровой культуре и ее духовной сущности, П. А. Флоренский пишет: «Древнее унисонное или октавное пение ... удивительно как пробуждает касание Вечности. Вечность воспринимается в некой бедности земными сокровищами, а когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т.д и т.п. наступает земное, и Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и бедными земными богатствами [4, с. 31]. Исследователь подчеркивает, что «единство в хоре достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый, более или менее импровизирует, но, тем не менее, не разлагает целого, – напротив связывает прочней, ибо общее дело вяжется каждым исполнителем, – многократно и многообразно [4, с. 32].

Оценивая современное состояние хорового пения, следует отметить недостаточную музыкальную подготовку у выпускников хоровых классов и консерваторий. Возрождение хоровых традиций – одна из главных задач совершенствования школы хорового исполнительства в ближайшем будущем. Потребность в возрождении духовных традиций русской хоровой школы, когда певчие для Придворной певческой капеллы и Синодального училища отбирались еще в юном возрасте со всей страны, обучались длительно, глубоко и всесторонне по системе интерната (проживая там же; даже студенты, живущие в Москве, не имели возможности часто посещать родителей), стало необходимостью в образовании «хоровика».

На долю хоровой культуры исторически всегда выпадала обязанность сплочения нации, духовного объединения народа в процессе творческого самовыражения, формирование и

сохранение индивидуальности, неповторимости личности при коллективной организации труда и воспитания. Как верно утверждает А.А. Юрлов о том, что «задачи певческого воспитания, как основы совершенствования исполнительской культуры певцов хора, приобретают особо важное, принципиальное значение» [5, с. 140]. Стратегически хоровое пение как искусство ориентировано на ликвидацию в подсознании личности настроения на конфликтность и агрессивность, на формирование новых идеалов общества в рамках специфики национального самосознания и национальной культуры.

Хоровое пение не должно рассматриваться только как коллективное разучивание музыкальных произведений для последующего неминуемого выступления на сцене. Понятие «хоровое пение» – часть емкого, глубокого, обширного понятия «музыкально-хоровая культура», постигая которую человек, прежде всего, постигает и творит самого себя. Мир культуры дает человеку духовную свободу, то есть возможность выбора в альтернативных условиях. Культура от природы не заложена в человеке, у него нет от природы потребности в культуре, она вносится в духовный мир человека извне, поскольку является механизмом передачи последующим поколением обобщенного социального опыта предыдущих поколений. Хоровое пение в этом случае является транслятором народного многовекового певческого опыта со своим специфическим языком (ноты, партитуры, гармоническое и полифоническое многоголосие).

В современной ситуации проблема преемственности духовных традиций хорового пения приобрела острый характер. Причина этого – осознание оторванности русского хорового пения от ее исторических и национальных корней. В настоящее время усилилось внимание к этой проблеме. Теперь уже иностранное влияние прослеживается не внутри вокально-хорового искусства, а в пределах наиболее доступной и востребованной слушателем области певческого искусства – эстрадной песни. Утрачена содержательная сторона выступления, его музыкальная глубина и неповторимость.

Произошла подмена духовных ценностей, хранителями которых являются художественные произведения (в широком смысле этого слова), материальными – яркими, зримыми, легко воспринимаемыми и недолговечными, а потому и менее значимыми. Необходимость коренных изменений создавшейся ситуации очевидна. В ином случае будет потеряна национальная самобытность русского народа, уничтожена великая культура, не имеющая аналогов в мире. Возвращение к своим богатым певческим традициям – первый шаг в верном направлении. По мнению Б.В. Асафьева, можно утверждать, что «сильная хоровая культура нового столетия выросла на чисто песенной основе из органических предпосылок народной музыкальной речи и культового древнерусского мелоса» [6, с. 24].

Возрождение духовных традиций русского хорового пения в значительной степени зависит от возрождения национального самосознания с его специфическим социокультурным состоянием – русским характером и способностью к мировой отзывчивости, а также в возрождении церковного пения в России. Русское хоровое пение как сплав культурных и духовных традиций обладает уникальной способностью к восприятию общенациональных ценностей. Современные тенденции в развитии русского хорового пения пролегают в усилении возможности «диалога» с другими культурами, с которыми оно не протяжении веков имело взаимные плодотворные контакты, причем русское хоровое пение влияло на все народы и общество в целом.

Современное понимание возрождения духовных традиций хорового пения, разумеется, неизмеримо шире. Человеку волей-неволей необходимо осваивать окружающий мир культуры, как мир, в «котором можно жить», и чтобы затем появилась возможность цельного мировоззрения, способного дать ощущение осмысленной жизни. Необходимость возрождения духовных традиций хорового пения, обусловлена, прежде всего, глобальной духовной потребностью человека в выборе жизненной позиции как музыканта и как человека искусства. Русское хоровое пение выступает средством формирования

духовности, а духовность – целью развития культуры личности. Такой подход к пониманию духовности позволяет нам говорить и о нравственной культуре, о культуре образования, об освоении духовных ценностей и традиций данного общества, а также и о приобщении культурному достоянию всего исторического наследия.

Духовные традиции хорового пения есть основа духовной жизни современного музыкального общества. Духовная деятельность – форма активного отношения человеческого сознания к окружающему миру, результатом которого являются:

- новые идеи, образы, представления, ценности, воплощающиеся в философских системах, научных теориях, произведениях искусства, моральных, религиозных, правовых и иных воззрениях;

- духовные общественные связи индивидов;

- сам человек.

Развитие духовных традиций хорового пения неизбежно окажет на музыкальную жизнь влияние большее, чем это может показаться с первого взгляда. Так как переживаемый нами современный период музыкального искусства есть, по преимуществу, инструментально-виртуозный, то чисто русское хоровое пение и его творчество отодвинуто на задний план. Формы инструментальной музыки оказывают влияние на русское хоровое пение и, ассимилируя его с инструментальной, действуют на него разлагающе. Высшие формы чисто хоровой музыки (опера, кантата, месса, реквием) не находят места в современной музыкальной жизни. Однако это еще не значит, что эти формы умерли и потеряли способность к дальнейшему развитию и совершенствованию. А просто, культурно-исторические влияния на время отодвинули их в сторону. Если же принять во внимание, что европейское общество, и, в частности, русское, наряду с общим развитием, в музыкальном отношении с каждым годом все более прогрессирует, то не далеко то время, когда музыка из простого увеселителя превратится в серьезное общественное дело и поверхностное удовольствие от слушания случайной музыки заменится

вдумчивым и всесторонним изучением ее прошлого и настоящего.

При такой эволюции музыкального развития общества, неизбежным следствием явится интерес к изучению искусства в целом и к обследованию всех стадий его развития; а тогда неминуемо должны быть затронуты грандиозные эпохи добаховской музыки, о которой у современного общества нет никакого представления. Поскольку музыка до начала XVIII ст. была по преимуществу духовно-хоровой, то развитие русского хорового пения явится следствием необходимости исполнять эту, теперь неизвестную, музыку.

Вследствие того, что хоровая музыка строгого стиля, переходной эпохи и следующего за ними классического периода требует от хоровых певцов большой технической умелости и исключительной художественности в исполнении, то хоровое пение, под влиянием исполнения этой литературы мало-помалу будет все совершенствоваться, а у общества развиваться вкус и понимание крупных форм хорового ансамбля. Развившись же и технически усовершенствовавшись на образцах настоящего хорового стиля, русское хоровое пение, в свою очередь, должно вызвать новые формы вокально-хорового творчества. Стремление к последнему мы наблюдаем и теперь, но вследствие преобладания инструментальной музыки и отсутствия, поэтому, у современных композиторов умения владеть крупными формами хорового пения, стиль современных нам хоровых сочинений носит рудиментарный, мизерный характер и, конечно, не выдерживает и приблизительного сравнения с образцами хоровой музыки строгого стиля и следующей за ней бахо-генделевской эпохи.

Искусство хорового исполнительства не может бесследно исчезнуть в потоке развития новых компьютерных технологий, ведь красивое «живое пение», особенно без инструментального сопровождения, оказывает не только эстетическое, но и физиологическое воздействие на организм человека, как певца, так и слушателя [7]. Современные исследования доказывают благотворное влияние пения на психику и состояние всего

организма человека, оказания мощного оздоровительного эффекта.

Таким образом, духовные традиции русского хорового пения в современном обществе представляют собой сплав культурных ценностей и характеризуют собой нравственное, эстетическое, интеллектуальное, религиозное и преемственное содержание. В современной России хоровое искусство приобретает особое значение, будучи тесно связано с духовно-певческой традицией, а также с его изначально высокой миссией. Роль этого музыкального жанра на нынешнем этапе развития культуры неуклонно растет, несмотря на то, что разделение духовной культуры на «массовую» и «высокую» достигло небывалых масштабов, при этом лишь «высокая» культура воспитывает личность.

Перед современной хоровой культурой стоят и новые задачи, к которым правомерно отнести:

- возрождение национальной певческой традиции;
- установление контактов с другими национальными культурами;
- участие в формировании новой структуры образования и функционирования сферы культуры.

Список литературы

- 1. Флоренский П.А.** Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский // Собр. сочинений : В 3-х т. – Т. 3. – М. : Правда, 1990. – 490 с.
- 2. Ильин И.А.** Главные национальные проблемы России / И.А. Ильин // О русской культуре : собрание сочинений : в 10 т. – Т.4. – М. : Русская книга, 1996. – С. 166–185.
- 3. Толковый словарь** Ефремовой [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.efremova.info/word/duxovnost.html>, свободный.
- 4. Флоренский П.А.** У водоразделов мысли / П.А. Флоренский // собрание сочинений : В 2 Т. – Т.2. – М. : Правда, 1990. – 448 с.
- 5. Юрлов А.А.** Сборник статей, материалов, воспоминаний / Сост. И. Марисова – М. : Сов. композитор, 1983. – 149 с.
- 6. Асафьев Б.В.** О хоровом искусстве : Сб. статей / Сост. и

коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

7. Манько Т.В. Становление современного хормейстера : к проблеме эволюции школы хорового исполнительства [Электронный ресурс] / – Режим доступа : <http://diss.rulib.com/17001.htm>., свободный.

УДК 372.878:784.94

Качан А.А.,

магистрант направления подготовки

«Вокальное искусство»

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет

имени Тараса Шевченко»,

г. Луганск (ЛНР)

СПЕЦИФИКА ПЕВЧЕСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕБЕНКА

***Аннотация.** В статье предпринимается попытка выявления специфики певческой исполнительской деятельности. Рассматривается понятие «вокальный навык» как частично автоматизированный способ выполнения действия, являющегося компонентом певческого акта.*

***Ключевые слова:** вокальный навык, исполнительская деятельность, певческая деятельность, цель и задачи певческой деятельности, обучение пению.*

Певческая деятельность представляет собой искусство уникальных исполнительских и образовательных возможностей. Пение – наиболее доступный и самый любимый вид детского творчества, в процессе певческой деятельности ребенок оказывается не только «потребителем», но и творцом, который создает определенные художественные ценности. Функции певческой деятельности многообразны, особо выделяются среди них познавательная и эстетическая, обеспечивающие воспитание всесторонне развитой личности. Певческая деятельность – один из важных факторов, способствующих успешному развитию

ребёнка подросткового возраста, как личностному, так и социальному.

Каждая деятельность носит целеполагающий характер. Целью певческой деятельности является приобщение детей к музыке и воспитание у них певческой культуры. Задачи, которые стоят перед педагогом-вокалистом в певческой деятельности – это развитие у своих воспитанников музыкальных способностей (эмоциональной отзывчивости, ладового чувства, музыкально-слуховых представлений, чувства ритма), формирование у них основ певческой музыкальной культуры (эстетические эмоции, интересы, вокально-хоровые навыки), а также обеспечение всестороннего духовного и физического развития детей [1, с. 2].

В музыкально-педагогическом процессе выделяют следующие виды певческой деятельности детей:

1. Пение с целью развития у детей музыкального восприятия: восприятие песен, не предназначенных для пения; восприятие песен, предназначенных для последующего их исполнения; пение (воспроизведение) мелодических построений и упражнений для развития представлений о высоте, тембре, длительности, силе звуков (развитие сенсорных способностей).

2. Исполнение песен: пение с сопровождением и без него; пение с собственным сопровождением на детских музыкальных инструментах; пение для сопровождения движений.

3. Пение в процессе музыкально-образовательной деятельности: пение упражнений для приобретения певческих навыков и музыкальных знаний; педагогический анализ песен (наиболее яркие выразительные средства, структура, характер).

4. Песенное творчество: импровизация; сочинение мелодий к заданным текстам.

Различные виды певческой деятельности тесно связаны друг с другом и оказывают взаимное влияние друг на друга [2, с. 1]. Любой вид деятельности связан с выработкой определенных технических навыков. Обучение пению предполагает выработку вокально-технических навыков, на формирование которых большое влияние оказывает анатомия

строения голосового аппарата у ребенка и формирование у воспитанника отношения к обучению (способности, желания, интереса, настойчивости и работоспособности [3, с. 1– 2].

В области музыкального исполнительства музыкально-исполнительский навык определяется как «система сознательно выработанных движений, которые частично автоматизируются, позволяя этим реализовать музыкальные знания и умения в целенаправленной музыкальной деятельности» [4, с. 15].

Как замечает В.И. Петрушин, о сформированности навыка говорят тогда, когда «память действия переходит на мышцы» [5, с. 41–42].

Обращаясь непосредственно к понятию вокального навыка, можно предложить следующее его определение: вокальный навык – это частично автоматизированный способ выполнения действия, являющегося компонентом певческого акта. В основе вокальных навыков лежит создание и упрочение условно рефлекторных связей, образование систем этих связей. К основным вокальным навыкам Г.П. Стулова относит следующие: звукообразование, певческое дыхание, артикуляцию, слуховые навыки, навыки эмоциональной выразительности исполнения [6, с. 173]. А.Г. Менабени, в свою очередь, выделяет такие виды вокальных навыков, как певческое дыхание, атаку звука, певческую артикуляцию и дикцию, а также пение без сопровождения инструмента [7. с. 46–48].

На наш взгляд, одним из важнейших исполнительских навыков в пении является *выразительность*. Этот навык отражает музыкально-эстетическое содержание и воспитательный смысл певческой деятельности и достигается с помощью таких компонентов, как мимика, выражение глаз, жестов и движений; богатство тембровых красок голоса; динамические оттенки, отточенность фразировки; чистота интонации; разборчивость и осмысленность дикции; темп, паузы и цезуры, имеющие синтаксическое значение.

Обучаясь вокалу, важно уметь контролировать и анализировать во время пения свои ощущения – мышечные, слуховые, вибрационные. Это ощущения на твердом нёбе,

нёбной занавеске, гортани, трахее, области груди и лица, брюшной полости. Ощущения поющего связаны с наблюдением, вниманием, памятью. Выработывая и совершенствуя вокально-технические навыки у своих воспитанников, педагогу необходимо предлагать им посильные задания, определять конкретную задачу, которую должен выполнить обучаемый. В работе следует опираться на его положительный опыт. Для выработки вокально-технических навыков у детей важно понимание ими предпринимаемых действий и осознанное отношение к учебному процессу, а для положительного результата важно стремление, воля и желание познавать новое. И все это – труд, без которого не может быть творчества. Вокальное же творчество предполагает необходимость овладения вокально-техническими навыками и использование их на практике [8, с. 3].

Итак, можно констатировать следующее, певческая деятельность, как и всякая другая, вызывается стремлением человека удовлетворить свои интересы и потребности. Каким бы видом деятельности человек ни занимался, он должен ясно сознавать цель, которую он хочет достигнуть посредством этой деятельности. К занятию каким-либо видом деятельности человека побуждают определенные мотивы. Чаще всего к занятиям пением молодого певца толкает любовь к нему и то большое удовольствие, которое он получает от пения. Само собой понятно, что мотивы, по которым человек начинает заниматься певческой деятельностью, характеризуют его личность. Эти мотивы могут быть очень высоки, исходить из очень высоких побуждений, а могут быть весьма примитивны, низменны. Для педагога всегда важно понять – что привело того или иного ученика к нему в класс, каковы были мотивы поступить учиться пению. Овладение навыками – условие проявления творчества. Пение, как искусство исполнительское, по своей природе всегда предполагает творческий элемент.

Список литературы

1. Цель и задачи певческой деятельности [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://cyberpedia.su/4x80fa.html>, свободный. **2. Характеристика** певческой деятельности ребенка, ее виды [Электронный ресурс] – Режим доступа : https://studbooks.net/1798510/pedagogika/harakteristika_pevcheskoj_deyatelnosti_rebenka_vidy, свободный. **3. Вокально-технические навыки** [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vocalmuzshcola.ru/vokal/vokalno-technicheskie-navyki>, свободный. **4. Готсдинер А.Л.** Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – М. : Искусство, 1993. – 93 с. **5. Петрушин В.И.** Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М. : Научная школа, 2018. – 380 с. **6. Стулова Г.П.** Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – М. : Изд-во «Прометей», 1992. – 255 с. **7. Менабени А.Г.** Методика обучения сольному пению. Учеб. пособ. для студентов пед. ин-тов / А.Г. Менабени. – М. : Академия, 1987. – 93 с. **8. Вокально-технические навыки** [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://vocalmuzshcola.ru/vokal/vokalno-technicheskie-navyki>, свободный.

УДК: [792.8:793.38]:316.723-053.6

Крук Т.В.,

*магистрант направления подготовки
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

СОВРЕМЕННЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

***Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению эволюции танца в пространстве современной культуры. Современный танец во всех его направлениях рассматривается как феномен медиакультуры. Отмечено, что популярные формы танца в*

целом ориентированы на медиасреду – с целью быть более зрелищными и интересными.

Ключевые слова: *молодежная культура, танец, танцевальный стиль хип-хопа, хореография, хореографическое искусство.*

Танец, как вид искусства, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от мировоззрения этой эпохи и тех задач, которые она ставит перед художественным творчеством. В этом отношении он имеет общую судьбу со всеми сферами культуры в целом, которые отражают основные тенденции времени в своих произведениях. Мы можем рассматривать танец как зеркало культуры, как ее объективный образ, модель, поскольку он сопутствует ее развитию. Танцевальное искусство способно передавать информацию о современном культурном пространстве, отражая основные характеристики эпохи постмодерна и медиакультуры. В зависимости от них выразительные средства танца и его функции подвергаются изменениям. [1, с. 32]. Танец передает ощущения, переживания, чувства и мысли человека в свойственной для каждого народа (народности) форме, порожденной конкретным содержанием, на которое накладывают свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни людей в том или ином сообществе.

Танец больше не является элементом религиозного ритуала, каким он был в первобытной культуре. Но, хотя сакральная функция танца утрачивается, его ритуальное воплощение трансформируется и сохраняется в некоторых формах современных социальных ритуалов: мы можем увидеть это, к примеру, в формах танцевальных сражений – батлах и джемах, или в поведении молодых людей в ночных клубах, в которых существуют особые ритуалы взаимодействия на танцполах.

В последние годы в разных возрастных молодежных группах растет интерес к современным стилям танцевальной

культуре. Популярным стилем в молодежной культуре стал и танцевальный стиль хип-хоп, зародившийся в США и получивший название «Good Foot». В 1969 году Джеймс Браун впервые продемонстрировал публике свой знаменитый танец «Get on the Good Foot». Брейк-данс (в переводе с английского – ломаный танец). Этот танец стал зрелищной танцевальной частью культуры хип-хоп [2, с. 32].

Современный танец во всех его направлениях может быть рассмотрен как феномен медиакультуры или медиафеномен, так, например, коммерческая хореография занимает значительное место в массовой культуре. Это различные танцевальные постановки, специально созданные для фильмов, музыкальных клипов, рекламы, модных показов и различных телевизионных шоу. В медиакультуре развивается любая среда, включающая визуальные элементы, а все зафиксированное в тексте получает выражение через аудиовизуальные каналы. «Слово отступает перед звуками, массовым производством которых занята индустрия свободного времени, – пишет немецкий исследователь Г. Просс – Слово отступает и перед зрительными образами, создаваемыми телевидением и прессой» [3, с. 44]. Современный танец в целом ориентирован на медиасреду – на то, чтобы быть более зрелищным, интересным в визуальном плане, поэтому в танце появляются акробатические и цирковые трюки, компьютерные спецэффекты и т. п. Все, что может впечатлить зрителя, заинтересовать и «приковать» к экранам. Медиатизация культуры сильно отличает данный культурный этап от предыдущих, поскольку передача символических форм теперь опосредована технологиями медиаиндустрии. Благодаря этому больше не стоит проблема сохранения культурного танцевального наследия для передачи другим поколениям, поскольку возможно точно зафиксировать элементы современных танцев с помощью медиатехнологий. Именно медиатехнологии дали возможность проводить хореографические уроки в домашних условиях, в любое время, а также возможность проводить танцевальные флешмобы или создавать путем видеомонтажа новые танцевальные

видеопроекты. Интернет, как пространство медиаккультуры, где коммуникативные процессы идут особенно интенсивно, аккумулирует в себе свойства многоканальности медиа (мультимедийность) и обладает интерактивным характером — это наиболее приспособленное к диалогу медиасредство. Эти медиатехнологии делают танец все более интерактивным, позволяя проводить «онлайн-батлы» (как, например, прошла танцевальная битва команд «Adam / Chu Dance Crew» и «M&M»), влиять на создание танцевальных проектов, становясь их соавторами (таким образом был спроектирован сериал «Legion of Extraordinary Dancers»). Танцоры делают танцевальные постановки, рассчитывая, что снимут их на видеокамеру и поместят видеозапись в Интернет. Именно медиасреда способствует популярности танца на рынке: здесь возможно «продать» танец. А это имеет большое значение, для профессиональных танцоров (так, появилось большое количество сайтов с рекламой танцевальных школ и предложениями обучения современному танцу).

Поскольку танцевальные образы теперь отражают «другие фрагменты реальности», меняются и формирующие его выразительные элементы. Прежде всего, это проявляется в танцевальных движениях: например, характерная для уличных стилей танца пластика агрессивных форм соответствует состоянию современных молодых людей, пытающихся преодолеть внутренние конфликты, стремясь к гармоничному существованию в современном мире. Характерной для современной культуры является судьба самого популярного уличного стиля современного танца — хип-хопа: он уходит всё дальше от своих истоков и в настоящее время представляет собой модный, хорошо продаваемый медиапродукт.

Стиль хип-хопа как субкультуры был выработан и сложен его основателями, а в дальнейшем он коммерциализировался, приобретя характеристики экономического продукта и превратившись в глобальный товар. Информационные технологии облегчили доступ к нему во всем мире, благодаря чему хип-хоп захватил мировое молодежное сообщество. Он

стал тиражироваться СМИ в качестве модного образа повсеместно. Составляющие этого образа (одежда, умение танцевать хип-хоп или читать рэп и т. п.) психологически отсылают к этой субкультуре, а реальная ситуация заставляет задуматься: на самом ли деле происходит проникновение в суть хип-хопа? Покупка музыкальных треков, разговор рифмой, мешковатая одежда и тренировка в танцклассе еще не означают этого. В одном из интервью [1, с. 190]. Американский ди-джей из Южного Бронкса, которого считают первым рэпером в истории хип-хоп культуры, Африка Бамбата говорит о необходимости музыкального образования в настоящее время, так как медиасреда не раскрывает хип-хоп как культуру, и многие видят в нем лишь «пафосные шмотки, тачки и девушек в джакузи». Можно говорить о том, что танец в современном мире для каждого может быть как средством самовыражения и самоидентификации, так и коммерческим медиапродуктом. В первом случае танец функционирует как способ самоопределения человеческой личности, ее самовыражения, а во втором случае – поскольку стремление культуры к тотальной коммерциализации травматично для человека — ощущается тенденция к утрате идеального содержания и подрыва духовных основ танца.

Важно отметить, что окончательно разорвать единство духовного и телесного в танце невозможно – танцевальная форма всегда притягивает к себе содержание. Это может быть самовыражение танцора или принятие эмоций и т.д. Л.П. Морина пишет: «Нормой является универсализация культуры вообще и танцевальной культуры в частности. Одна и та же музыка, одни и те же движения на всех типически организованных площадках мира. Молодежь, обычно представляющая собой самый тонкий детектор в любые времена, чувствует эту неполноту и стихийно осуществляет поиск нового содержания и культурных смыслов» [3, с. 45]. Приведенные выше идеи возникали в разных уголках мира в одно и то же время, в начале XX века. Пространством, где разворачивались основные события, связанные с историей

возникновения и распространения свободного танца, была Центральная и Западная Европа. Все создатели свободного танца видели в нем не искусство для искусства, т.е. феномен элитарной культуры, а часть культуры демократической, массовой, в лучшем смысле этого слова, культуры будущего [1, с. 122].

В заключении можно сказать, что современный уличный танец стал следствием тех трансформаций культурного пространства, которые происходили на протяжении последних десятилетий. И все отмеченные нами изменения можно проследить и в других видах искусства, что показывает нам общее действие культурных механизмов.

Список литературы

1. Туп Д. Рэп Атака : От африканского рэпа до глобального хип-хопа: пер. с англ. / Дэвид Туп. – М. : Альпина нон-фикшн, 2012. – 340 с.
2. **Afrika Bambaataa** : «Как хип-хоп может умереть? Ведь он и есть современная культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://interviewrussia.ru/music/984> (Дата обращения : 23.02.2014).
3. **Морина Л.П.** Танец и бытие человека / Л.П. Морина // Санкт-Петербургский университет. – 2013. – № 10; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journal.spbu.ru/?p=10944>.
4. **Брешин А.А.** Субкультура современной российской молодежи : социологический анализ : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.04 / Брешин Алексей Андреевич. – М., 2010. – 147 с.

УДК [070.1:654.197]–043.86(470+571)

Пиченикова С.Г.,

*и.о. заведующего кафедрой культурологии,
экранных искусств и телевидения*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

Бутенко Т.Г.,

*магистрант направления подготовки «Телевидение»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ХОРЕОГРАФИЯ И ТЕЛЕВИДЕНИЕ: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

***Аннотация.** В статье авторы исследуют аспекты взаимодействия хореографии и телевидения, которые связаны с процессом постановки хореографической композиции. В ходе исследования были рассмотрены элементы синтеза искусств, которые способствуют расширению пространства поэтики хореографической выразительности в целом.*

***Ключевые слова:** искусство, хореография, телевидение, синтез, взаимодействие, телебалет.*

Различные виды искусства всегда были связаны друг с другом, что изначально определялось их общим источником развития. В XX веке процессы заимствования, обработки и преобразования всего нового и интересного в смежных областях искусства приобрели еще больший масштаб и активность. Хореографическое искусство в поисках нового языка и эстетики также обратилось к смежным областям, заимствуя и изучая музыку, литературу, живопись, скульптуру, оперный и драматический театр, а затем открытия из кино и телевидения и новые способы создания художественного образа.

Современная хореография, в условиях глобализации, плюральности, множественности смыслов культуры и искусства, склонна к использованию различных техник извне: пения, чтения, видео, речи, музыки, аксессуаров, просто шумов и т.п. Таким образом, в хореографии используются принципы развития композиционного конструирования, заимствованные из музыки (например, соната аллегро); в кинотеатре – монтаж, крупный план, несколько планов; в скульптуре – постановочные, образные воспоминания; в современной литературе – композиционные разрывы, удлинение переходов, многомерность, накопление разнородных элементов и т. д. Поэтому важно учитывать взаимодействие художественных средств других видов искусства, а именно в конкретном понимании, взаимодействие хореографии и телевидения [1, с. 15].

С развитием телевидения во второй половине XX-го века его влияние стало ощущаться во всех видах искусства, включая хореографию. Мозаика, непредсказуемый документальный фильм – это то, что больше всего использовалось хореографами второй половины XX века.

Наиболее ярким примером синтеза хореографии и телевидения является телевизионный балет. «Телевизионный балет – жанр телевизионного искусства, представляющий собой синтез достижений современной хореографии и выразительных средств телевидения» это своего рода телевизионное представление [2, с. 34].

Хореографические номера появились по телевидению во второй половине XX столетия. А именно, в 40-е годы телевидение начало знакомить зрителей не только с отдельными фрагментами балетов, снятых в павильонах студии, но и с целыми трансляциями. Первым оригинальным телевизионным балетом считается «Граф Нулин» Б.В. Асафьева по стихотворению А.С. Пушкина был поставлен на Центральном телевидении в 1959 году балет. Хореографом-постановщиком данного балета явился Владимир Варковицкий. Создатели «Граф Нулин» старались не подражать театру либо спектаклю, который

записан на пленку: они снимали балет, приближая его к игровому фильму.

Каждая техника, использованная здесь, стала открытием нового жанра: анимация в начальных титрах, съемка на местности, введение панорамы пейзажей, частые изменения ракурсов камеры; танец героев, снятый через отражение в зеркале, что увеличило глубину кадра; параллельная установка, остроумно применяемая в эпизодах, связанных с отношениями джентльменов и слуг; комбинированная съемка в сцене «ожившего» портрета хозяина. Драматургически четкое чередование эпизодов игры и танца, основных и общих планов создавало целостность всей работы. Благодаря сближению принципов кино, телевидения и хореографии Владимир Варковицкий раскрыл специфику оригинального телевизионного балета.

Наталья Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов создали ряд телевизионных балетов, которые определили специфику жанра не в полномасштабной съемке, а в возможности использования различных средств съемки: медленной, ускоренной и комбинированной. Съемка, сложное редактирование, «стоп-кадры», возможности выделять отдельные движения и жесты. [2, с. 25] Созданные ими телевизионные балеты - это «Ромео и Джульетта» под музыку А.П. Чайковский, «Трапедия» С. С. Прокофьева и др. – были богаты открытиями, которые впоследствии прочно утвердились в арсенале выразительных средств этого жанра.

Также классическими примерами телевизионных балетов стали «Галатhea» (1977) в постановке Александра Белинского в сотрудничестве с хореографом Дмитрием Брянцевым по пьесе Б. Шоу «Пигмалион».

Именно эти выступления принесли жанру телевизионного балета большую популярность у зрителей. Отказавшись от впечатляющих эффектов, Александр Белинский и Дмитрий Брянцев утвердили приоритет хореографии, которая в своих постановках носила не условно абстрактный, а жанрово-бытовой характер. Они увидели специфику жанра в новом, необычном

для театрального балета, играющем пространство, в возможности обогатить хореографическую картину роли с помощью множества небольших движений, которые бесполезны в театре, но хорошо смотрятся на телевизионный экран. Элементы телебалетов позволили артистам балета, в том числе Екатерине Максимовой, которая впервые обратилась к гротескному языку современного танца, раскрыться по-новому. Развитие жанра телебалета также способствовало открытию телеобъединения – «Телетеатр».

Таким образом, телевизионный балет стал не хореографическим спектаклем, перенесенным с театральной сцены на телевизионный экран, а совершенно самостоятельным, самостоятельно созданным, не имеющего сценического первоисточника. Создан телебалет непосредственно для телевидения и по законам телевидения. Жанр телебалета синтезировал завоевания современной хореографии и выразительных средств кино и телевидения. Однако с началом экономических реформ 90-х гг., жанр телевизионного балета исчез, как и другие разновидности телевизионного спектакля [3, с.120].

Другими разновидностями форм организации действий конца XX столетия, стало появление телевизионных «перформансов» и «акций». Примером в балетном театре, который, как и телевидение, включал в себя совершенно разные художественные средства, можно считать постановки Мориса Бежара.

Нелогичность действия, элементы абсурдного шоу, синтез танца, слов, пения, музыки, театральное представление, импровизация некоторых моментов – все эти особенности представления присутствуют в его спектаклях «Дом священника / Балет жизни», «Мальро или метаморфозы богов », « 1789 ... и мы», уже в XXI веке «Вокруг света за 80 минут» и другие. В его хореографии, вообще, активно используются различные методы кино и телевидения: коллажи, эклектика, которая служит приемом, переключение действий на разные планы, остановка потока музыкального времени, частое

использование редактирования. Применяя монтаж, Морис Бежар ускорил смену действий и сконцентрировал время. Он был первым хореографом, использовавшим для своих хореографических постановок обширные пространства спортивных арен, и предложил принципиально новое решение пространственно-временного и ритмического дизайна пьесы. Во время действия оркестр, хор и танцоры могли быть размещены на сцене, само действие развивалось в нескольких местах одновременно, что заставляло всех зрителей играть участников, и на экране проектора появлялось изображение отдельных танцоров [4].

Подводя итог всему вышесказанному, следует отметить, что взаимодействие телевизионного искусства и хореографии в XX веке было разнообразным, многогранным и очень интенсивным. Различные художественные приемы, новые выразительные средства, темы и образы – все это активно усваивалось хореографическим искусством.

Список литературы

- 1. Воронин Р.Е.** Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный балетный танец, вторая половина XX века) : автореф. дис. на канд. искусствоведения : 17.00.09 / Воронин Роман Евгеньевич. – СПб., 2007. – 26 с.
- 2. Белова Е.П.** Телевизионный балет / Е.П. Белова – М. : «Знание», 1983. – 56 с.
- 3. Матюшкова Д.А.** Проблема синтеза искусств на примере взаимодействия хореографии и телевидения / Д.А. Матюшкова // Інтэрпрэтацыя сімвалаў нацыянальнай культуры : XXXIX навук. канф. студ., магістр. і аспір. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (26 сак. 2014 мастацтваў ; рэдсавет : В.Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2015. – С. 118–120.
- 4. Морис Бежар** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vikent.ru/author/1199/>. (Дата обращения 28.03.2019 г.).

Савенкова К.А.,
*магистрант направления подготовки «Культурология»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

МОЛОДЕЖНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ДВИЖЕНИЯ ДОНБАССА XX – НАЧ. XXI ВВ.

Аннотация: В данной статье анализируются молодежные культуры XX – нач. XXI вв. и их влияние на современное общество. Рассматриваются понятия о молодежной культуре и их связь с досугом молодежи. Статья позволяет ознакомиться с видами субкультур, их деятельностью и роль среди молодежи.

Ключевые слова: молодежная культура, субкультура, молодежь, массовая культура, контркультура, Донбасс.

Современный этап переосмысления культурных ценностей и дальнейшая судьба культуры Донбасса во многом зависят от духовного состояния, социальной и гражданской позиции каждого жителя, а также от освоения богатств отечественной и мировой культуры современной молодежью.

Единого, однозначного определения молодежной культуры нет. Обычно под этим термином понимается совокупность культурных ценностей, пользующихся спросом у большинства людей, отнесенных в качестве демографической категории к молодежи. Таким образом, здесь, очевидно, речь идет о людях в возрасте от 16 до 30 лет.

В узком смысле молодежная культура – это культура, созданная самой молодежью. В этом отношении она похожа на народную культуру. По своему уровню она нередко бывает не слишком высокой, однако это компенсируется неподдельной искренностью и честностью, откровенностью и наивностью. Как

и народная, молодежная культура в той или иной мере противопоставляет себя официальной, массовой культуре.

Молодежная культура имеет свои исторические корни. Речь идет о социальных, культурных, политических процессах, в совокупности своей способствовавших формированию и превращению ее в реальность, благодаря исторически созревшим предпосылкам. Для определения предпосылок и причин формирования молодежной культуры как культурно-исторического явления, необходимо выделить совокупность всех тех факторов, которые в процессе своего становления и развития способствовали на определенном этапе превращению ее в конкретный тип культуры. Сам процесс формирования ее как феномена подтверждается историческими фактами. Результаты конкретных исследований также подводят к мысли о фактическом наличии молодежной культуры в системе духовных ценностей прошлого. Именно она была главным генератором социальной энергии общества.

Изначально молодежная культура складывалась как возрастная общность, объединявшая разнородные ценности, находившаяся под определяющим воздействием различных факторов, вбирая в себя смыслы и образы культуры предков. В тот период имела значение небольшая часть молодежной культуры, имевшая только словесную форму, воспринятые трудовые навыки, социальные связи. Французский философ Т. де Шарден заметил по этому поводу: «Признавая всю родовую важность наследия ушедших, для воспитания новых поколений, прогресса общества, в детях и делах остается в лучшем случае только “тень прошлого”» [1, с. 56].

Главной характерной особенностью современной молодежной культуры является её обособленность, отстраненность, часто демонстративная, эпатажная от культурных ценностей старших поколений, национальных традиций. В массовом сознании восприятие молодежной субкультуры часто имеет негативный характер. На этом фоне молодежная культура со своими специфическими идеалами,

модой, языком, искусством все чаще ложно оценивается как контркультура.

Особенности молодежной культуры Донбасса можно обозначить знакомясь с различными исследованиями молодежного досуга. Досуг все больше становится основной сферой жизнедеятельности молодежи. Подлинная жизнь для нее начинается за порогом школы, техникума, вуза. Молодежь уходит в досуг как в защитный панцирь, где она по-настоящему свободна. Основными элементами досуга являются: отдых, активная физическая деятельность, развлечение, самообразование, творчество, созерцание, размышление, праздник. Для молодежного возраста ведущими из них стали общение, развлечение и самообразование.

Важной особенностью молодежной культуры Донбасса XX – нач. XXI вв. является преобладание потребления над творчеством. Роль потребления в развитии культуры личности значительна, однако по-настоящему приобщение к культурным ценностям происходит лишь в активной, самостоятельной деятельности. Результаты же исследования показывают, что потребление молодежью культурных ценностей находится на втором месте среди занятий досуга, а творческая деятельность – лишь на десятом даже для студентов [2, с 104].

Традиционно считается, что молодежные субкультуры отвлекают молодежь от решения проблем общества, своих собственных и провоцируют, приводят ее в ряды необычных, нетрадиционных групп (малых социальных групп). Но сегодня по поводу субкультур можно слышать несколько иное мнение, не такое однозначное и негативно окрашенное. Главной функцией молодежных субкультур является социализация молодого человека в общество и становления себя как личности на определенном этапе развития. К молодежным субкультурам, в частности, можно относиться как к разнообразным формам проявления познания личностью мира, своего места в нем. Молодежные субкультуры являются ступенькой на пути к индивидуальному становлению молодого человека как члена мини-общества [3, с. 87].

Именно в XX веке молодежь и присущая ей культура стала объектом пристального внимания со стороны ученых, особенно социологов, психологов, культурологов: В. Лисовского, Е. Омельченко, В. Розина, С. Фролова, Т. Щепанской, Ш.Эйзенштадта и др.

Существование в современном обществе большого количества молодежных субкультур как схожих между собой, так и совершенно различных говорит нам о том, что данный культурный феномен не стоит на периферии жизнедеятельности человека, а напрямую вовлечен в формирование социокультурного пространства общества.

В период конца XX – нач XXI вв. в разных странах, в том числе и в нашей стране возникали и исчезали следующие молодежные субкультуры:

Альтернативщики – молодежная субкультура, занесенная в Россию в 1990-х. Сформировалась при смешении металлистов, панков и рэперов.

Готы – представители молодёжной субкультуры, зародившейся в конце 70-х годов XX-го века на волне пост-панка. В России они появились в 1990 году. Готическая субкультура весьма разнообразна и неоднородна, однако для нее в той или иной степени характерны следующие черты: мрачный имидж, интерес к мистицизму и эзотерике, любовь к готической музыке.

Металлисты – это молодёжная субкультура, вдохновлённая музыкой в стиле метал, появившаяся в России в 1980-х годах. Субкультура металлистов лишена ярко выраженной идеологии и сосредоточена, в основном, вокруг музыки. Тексты метал-групп пропагандируют независимость, самостоятельность и уверенность в себе, культ «сильной личности». Отношение к религии различно, но традиционно считается, что металлисты не религиозны.

Эмо – молодежная субкультура, образовавшаяся на базе поклонников одноимённого музыкального стиля. Как и большинство современных субкультур. В России же об этой субкультуре стало известно лишь в начале XXI века.

Выражение эмоций – главное правило для тех, кто относит себя к субкультуре эмо. Их отличает: самовыражение, противостояние несправедливости, особенное, чувственное мироощущение [1, с. 154].

Таким образом, мы выяснили, что молодежная культура является неотъемлемой частью общечеловеческой культуры. Многообразие молодежных движений свидетельствует о подвижности, гибкости, психологической податливости молодых людей. Изучать молодежную культуру необходимо, поскольку молодые люди – это будущее, и культура молодежи во многом определяет дальнейшее развитие обществ.

Список литературы

- 1. Левикова С.И.** Молодежная субкультура : Учеб. пособие / С.И. Левикова. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004.– 608 с.
- 2. Губман Б.Л.** Западная философия культуры XX века / Б.Л. Губман. – Тверь : ЛЕАН, 1997.– 288 с.
- 3. Михайлова Л.И.** Социология культуры / Л.И. Михайлова. – М., 1999. – 124 с.
- 4. Тейяр де Шарден П.** Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – М. : Искусство, 1987. – 240 с.

УДК 37.016:7:316.7

Толкачева В.А.,
*магистрант направления подготовки «Телевидение»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

КРОСС – КУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация.** На сегодняшний день вопрос взаимодействия различных культур является открытым и дискуссионным. Его выделяют в отдельную дисциплину для исследования особенностей, но без сомнения, данное явление является*

уникальным. В данной работе мы рассмотрим такое понятие, как «кросс – культурные коммуникации» и обозначим его роль в системе художественного образования.

Ключевые слова: *массовая культура, культура, художественное образование, межкультурные коммуникации, кросс – культурные коммуникации.*

«Страна, забывшая свою культуру, историю, традиции и национальных героев – обречена на вымирание», – писал Лев Толстой. С этими словами трудно не согласиться, ведь культурные ценности живы лишь тогда, когда о них помнят, говорят и передают их последующим поколениям. В данной работе мы ответим на вопросы, что такое кросс – культурные коммуникации и какова их роль в системе художественного образования.

Ежедневно нас окружает различная информация: различные билборды, надписи и вывески, выступления по радио и телевидению, яркие страницы глянцевого журналов. Мы просыпаемся, заходим на свою страничку в социальной сети, идём по улице с музыкой в наушниках, а вечером выбираем фильм для просмотра. Мы даже не задумываемся о том, что все эти предметы и явления – это, по сути, современные культурные ценности, это массовая культура, которая понятна и доступна для большинства населения, тиражируется, как правило, в больших масштабах и имеет коммерческий характер.

В связи с этим на сегодняшний день вопрос развития сферы культуры стоит достаточно остро. Что же означает данное понятие? На этот вопрос ответила Анна Лобезникова в своей работе «Массовая культура». Она сообщала, что культура чаще всего трактуется, как «достижение некоего более высокого уровня развития» [1, с. 5]. Однако данное понятие является более широким. Автор отмечала, что «культура – это всё, что создано человеком» [там же, с. 6]. Сюда входят, как материальные, так и духовные ценности.

Татьяна Фрик в своём произведении «Основы теории межкультурной коммуникации» писала: «Ученые подсчитали,

что в настоящее насчитывается более 500 различных определений культуры. Это связано с тем, что культура представляет собой крайне сложное и многогранное явление, которое охватывает все стороны человеческой жизни. Она включает в себя всё, что создано человеческим разумом и руками, поэтому культура изучается большим количеством наук: семиотикой, социологией, историей, антропологией, аксиологией, лингвистикой, этнологией и др. Каждая из наук формулирует при этом своё понимание и определение культуры» [2, с. 9].

Среди такого многообразия направленностей культуры возникает целесообразность художественного образования населения на основе ранее сформированных культурных ценностей с целью фиксации их исторической значимости для закрепления национальной идентичности того или иного народа. На сегодняшний день очень важно знать и чтить свою историю и свои традиции, поскольку культура и язык имеют способность к исчезновению, «вымиранию», если хотите. Примером этому является исчезновение различных народностей и даже цивилизаций.

Исходя из вышесказанного, хочется отметить, что художественное образование является необходимым, поскольку, это тот самый высокий уровень развития, о котором мы писали ранее. Что же понимается под словосочетанием «художественное образование»? Это процесс освоения человеком тех норм художественной культуры, которые присущи его народу. По мнению исследователей, такой способ является одним из важнейших при формировании индивидуальности творческой личности, что является важным для представителей сферы искусства.

Исторически данной области уделяли особое внимание. Так, например, на Руси художественное образование получали иконописцы, мастера монументальной живописи, а в 1757 году в Санкт-Петербурге была основана крупнейшая Академия художеств. На сегодняшний день данная сфера стала ближе к народу и художественное образование может получить каждый

желающий. Специально для этого работают детские школы искусств, в образовательных учреждениях преподают предмет под название «художественная культура», да и к тому же «всемирная паутина» всегда может прийти на помощь современному обывателю.

Однако проблема художественного образования существует и заключается она в национальной идентичности, ведь на сегодняшний день благодаря кросс – коммуникации ощущается постепенное исчезновение границ. Далее мы ответим на вопрос, что же такое кросс – коммуникация и проанализируем данное явление с точки зрения положительного или отрицательного влияния на развитие культуры в целом.

И для начала стоит рассмотреть понятия «межкультурная коммуникация». Оно в свою очередь означает обмен информацией на уровне различных культур. Данный термин был предложен в 1954 году американскими исследователями – Эдвардом Холлом и Джеймсом Трагером в их совместной книге, под названием «Культура и коммуникация: модель и анализ», а позже и в книге «Немой язык». Благодаря подобным исследованиям межкультурная коммуникация стала рассматриваться, как отдельная дисциплина с определёнными понятиями, подходами, методологией и проблематикой.

В ходе исследований в рамках данной области было проведено множество исследований. Было выдвинуто и множество теорий относительно определения понятия «междличностная культура». Так, например Ольга Лискина определяет межкультурную коммуникацию «как равноправное культурное взаимодействие представителей различных лингвокультурных общностей с учетом их самобытности и своеобразия, что приводит к необходимости выявления общечеловеческого на основе сравнения иноязычной и собственной культур» [3, с.17].

В свою очередь, Татьяна Фрик выделила несколько аспектов эффективной междличностной коммуникации:

– желание передать сообщение (коммуникативная интенция);

- стремление познать чужую культуру, воспринять психологические, социальные и др. межкультурные различия;
- настрой на совместные действия с представителями другой культуры;
- способность преодолевать стереотипы;
- использование общих кодов (вербальных или невербальных);
- творческое отношение к процессу коммуникации;
- владение набором коммуникативных средств и их правильный выбор в зависимости от ситуации общения (тон, стиль, стратегии, речевые жанры, тематика и т. д.);
- соблюдение этикетных норм и др.

На сегодняшний день такие исследования являются важными, поскольку, как мы уже говорили, существует проблема смешения культур, что может однажды привести к исчезновению одной из них. Как можно избежать данной проблемы? Ответ заключается в том, что забота о сохранении культурных ценностей, как материальных, так и духовных возлагается на государство. Их задача сделать так, чтобы люди знали, помнили и чттили свою историю и свои традиции. О сохранении культурного наследия заботится и ООН, в рамках, которой была создана ЮНЕСКО. Данная сфера влияния находится в её компетенции.

Однако в межкультурной коммуникации существуют и положительные аспекты, например, налаживание внешнеполитических связей с другими странами. В этом случае компетентные лица советуют учитывать ряд фактов, таких как: знание иностранного языка, ознакомление с историей, культурой и традициями страны, а также толерантное отношение к наследию другого государства. Соблюдение этого ряда правил позволит вам более эффективно, ознакомиться с этносом той или иной страны.

Помимо этого, по мнению Татьяны Фрик «Большую роль в успешности коммуникации играют личностные факторы, которые напрямую зависят от норм и ценностей культуры, к которой принадлежит человек. К таким факторам относятся пол,

возраст и семейное положение. В любой культуре поведение мужчины отличается от женского, по-разному общаются между собой дети и взрослые. Серьёзное влияние на коммуникацию оказывают индивидуальные психологические черты характера отдельного человека: общительность, контактность, коммуникативная совместимость и адаптивность», - писала автор [2, с. 96].

Благодаря межкультурной коммуникации возможно взаимодействие и совместное сотрудничество одного государства с другим. Таким образом, мы подошли к объяснению понятия кросс – культурной коммуникации. На основе вышеизложенного материала стоит сказать, что это процесс взаимодействия нескольких субъектов общения, принадлежащих к различным социальным группам. Целью процесса общения является обмен информацией и ценностями путём принятых правил, в рамках той или иной культуры. Такое определение, по сути, повторяет определение понятия «межкультурных коммуникаций», о которых мы говорили ранее.

Марк Байрам писал, что «коммуникация через народы и культуры – communication across cultures – делает возможным понимание чужих культур, преодоление трагической несовместимости культур» [4, с. 9]. Исходя из перевода «communication across cultures», что означает дословно «коммуникационное пересечение культуры», можно сделать вывод, что данные понятия являются синонимами.

Помимо этого, Наталья Барбелко в своей работе писала: «Межкультурная коммуникация тесно связана с культурой и коммуникацией и существуют различные подходы к определению этих понятий. Успешная межкультурная коммуникация возможна при наличии у коммуникантов такого морального качества как межкультурная толерантность» [4, с.10].

Как мы уже отмечали, исследования в данной сфере в сфере межкультурных коммуникаций, а именно кросс – культурных коммуникаций является жизненно важными на сегодняшний день для каждой нации. Держать руку на пульсе

необходимо ежедневное, поскольку должен сохраняться баланс, культурное сотрудничество – это, безусловно, плюс, но необходимо вести постоянный мониторинг, для того, чтобы культуры не смешивались между собой, и сохранялась их целостность.

На сегодняшний день каждое государство имеет свои отличительные черты. Это в первую очередь история, традиции и культура. Каждая страна уникальна по своему, ведь у всех свой путь развития и свои достоинства. Нужно учитывать не только вышеприведенные аспекты, а и многие другие, например географическое положение и т.д.

Однако самое главное – это большое желание поделиться и обменяться опытом, ведь только так мы сможем сохранить то культурное наследие, которое имеем.

Список литературы

- 1. Лобезникова А.Ю.** Массовая культура : Учебное пособие для 10–11 классов общеобразов. учреждений / А.Ю. Лобезникова, О.О. Савельева, Е.В. Ерохина, А.В. Захарова. – М. : «Русское слово», 2006. – 121 с.
- 2. Фрик Т.Б.** Основы теории межкультурной коммуникации / Т.Б. Фрик. – Томск : Изд. Томского политехн. университета, 2013. – 100 с.
- 3. Лискина О.А.** Формирование лексических навыков в системе дополнительного образования как важнейший этап подготовки к успешной межкультурной коммуникации / О.А. Лискина. – Томск : «Вектор науки», 2011. – 465 с.
- 4. Барбелко Н.С.** Межкультурная коммуникация как средство воспитания межкультурной коммуникации / Н.С. Барбелко. // Карельский научный журнал, 2013. – № 12 – С. 12–18.
- 5. Витгенштейн Л.** Избранные работы / Л. Витгенштейн. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. – 440 с.
- 6. Энциклопедия** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org> (Дата обращения: 09.04.2019).
- 7. Научная статья** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.src-master.ru/article26620.html> (Дата обращения: 09.04.2019).

УДК 793.3–029:9(479.22)

Филимонова Е.Ю.,

*и.о. заведующего кафедрой хореографии,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

Сидорова Т.М.,

*студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭВОЛЮЦИИ ГРУЗИНСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

***Аннотация.** Грузинская хореография, это древнейшее и уникальное явление не только кавказской, но и мировой народной хореографии. В данной статье мы коснулись процесса сохранения национальных танцевальных сообщений в информационной базе памяти грузинского народа, хранящихся в ней со времен древних предков. Рассмотрели величину информации, т.е. ее максимальное количество, передаваемое через грузинский танец, и раскрыли степень ее значимости и ценности, как набора представлений, характеризующих страну, народ и выявляющих его культуру.*

***Ключевые слова:** культура, грузинский народ, грузинский танец, выразительные средства, танцевальный диалект*

О точном времени зарождения грузинского народного танца до сих пор не утихают споры. Есть утверждение, что первые сведения о грузинском танцевальном фольклоре упоминаются еще до нашей эры. Например, по свидетельству греческого историка Ксенофонта (IV век до н.э.), среди грузинских племен была широко распространена светская музыка, военные и танцевальные мелодии. Грузины даже в битву

шли с песнями и танцами. В грузинском фольклоре действительно сохранились ритуальные танцы как языческой, так и христианской эпохи [1, с. 34].

Как уже было обозначено выше, древнейшее происхождение хореографической культуры грузинского народа подтверждается многочисленными историческими источниками и данными, добытыми с помощью археологических раскопок [2, с. 3].

Академик И.А. Джавахишвили указывает, что обрядовый танец «Лампроба» является остатком величание и служения обожаемому луне, когда «народ с зажженными ветками березы в руках величал месяц» [3, с. 61].

На религиозных праздниках, сохранившихся до революции, танец неизменно был непременным элементом ритуала. Наряду с этим, развивались танцы сельскохозяйственного характера, в которых еще больше сохранились элементы языческого культа. К числу таких танцев относятся сванские «Андрекилай» или «Сакмисай», посвященные божеству урожая [2, с. 4].

Д. Джанелидзе в своей работе «Народные истоки грузинского театрального искусства» отмечает, что наличие хороводного строя зрелищ, данные о танцах, свидетельствуют о развитии хореографической культуры, говорят о развитии зрелищной культуры Грузии от мистерий, игр и танцев в античную эпоху – до наличия специально театрального здания и ипподрома» [4, с. 33].

Танцевальная культура в древние времена была глубоко внедрена в жизнь и быт грузинского народа. По мнению академика И. Джавахишвили, к первой половине XIV века «Лампроба» и «Мргвалы», то есть хороводы с пением и танцами, были настолько укоренены при царском дворе, не щадили даже жадных правителей и во время «шаироба» посмеивались над ними и злословили на их счет» [5, с. 230].

Изучение источников грузинского народного танца приводит к выводу, что народное танцевальное искусство зародилось в процессе труда, танцы носили утилитарный характер и тесно были связаны с хозяйственной жизнью народа.

Отсюда возникли танцы, имитирующие движения животных, хороводы, отражающие охоты, процессы земледельческого труда и др.

Со временем эволюция танца происходила относительно изменения внешней формы и содержания. Таким образом, можно классифицировать грузинский народный танец по тематическому принципу: военные, свадебные, любовные, развлекательные, спортивно-соревновательные, бессюжетные и сюжетные [6, с. 183].

Из исторических источников становится также известно, что в середине века с развитием и усложнением общественных отношений танцы профессионализируются и переходят во дворцы царей и дворянских феодалов. В новых условиях танцы теряют массовость; культивируются, главным образом, сольные и парные танцы; канонизируются определенные движения и их порядок, появляются так называемые «садарбазо» (палата, зал). Если, с одной стороны, в этих танцах участвовали аристократы, то, с другой – во дворцы часто приглашались лучшие танцоры и танцовщицы из народа, которые становились профессионалами [2, с. 6].

После присоединения Грузии к России, когда грузинский народ был избавлен от гнета иноземных завоевателей, создались условия для сохранения и дальнейшего развития грузинской хореографической культуры. Передовые русские люди, вопреки колонизаторской политике царского правительства, проявляли живой интерес к грузинскому искусству, своевременности к танцам, и оказывали помощь в деле его сохранения и развития.

Насколько большое значение имели танцы для грузинского народа видно из того, что имена лучших танцовщиков воспевались в народных песнях и сказках.

Бережно сохраняя лучшие образцы народного творчества того времени, грузинский народ создает новые жизнерадостные танцы, отражающие творческую жизнь человека [7, с. 2].

Грузинский народный танец в свое время вышел на широкую арену. Еще в 1935 году на международном фестивале народного танца в Лондоне, группа танцоров от Грузинской ССР

продемонстрировала несколько грузинских народных танцев и получила высокую оценку. Выступления советских танцоров в Лондоне стали яркой демонстрацией внимания и симпатии Англии к советскому народному искусству.

Сценически отработанный фольклорный материал по народному танцу широко использовался во всех грузинских операх: «Абесалом и Эстер», «ДАТС» и «Латавра» – С. Палиашвили; «Кето и Коте» – В. Долидзе, «Сказание о Шота Руставели» – Д. Аракишвили; «Дареджан цбьеры» – М. Баланчивадзе; «Ладо Кецховели» – Г. Киладзе; «Родина» – И. Туския; «Како качаты» и «Лашкар» – А. Андриашвили; «Депутат» – Ш. Тактакишвили; «Мзиа» – А. Баланчивадзе; «Мать и сын» – А. Мачавариани; «Хевисберы Гоча» – Ш. Азмайпарашвили [4, с. 9].

Как уже отмечалось, на сегодняшнее время в Грузии есть такое понятие как «танцевальный диалект». Это значит, что в каждом регионе Грузии своя особая манера исполнения танцев. Так различаются кахетинский, карталинский, рачинский, сванский, мингрельский, имеретинский, гурийский, аджарский, мтиульский танцы.

Народная артистка Грузинской ССР Е. Л. Гварамадзе так рассказывает о сванские и абхазские танцы: «На сванские танцы наложила свой отпечаток суровая, дикая природа Сванетия, ее вечные льды, неприступные скалы, мрачные башни, служившие защитой от нашествия врагов ...» [5, с. 124].

Абхазские танцы полны динамики, необычайное быстры и стремительны, подлинного огненного темперамента. В них нет ни лебединой плавности «Картули», ни воинственной торжественности «Хоруми», ни эпической величавости сванский «Перхулы». Абхазский танец – это головокружительный вихрь, состоявший из скачков, вращений, прыжков на пальцах. Основное движение танца – прыжок: прыжок с продвижения, прыжок на пальцы ног, прыжок на колени с поворотом на коленях» [3, с. 219].

Грузинская песенная и танцевальная культура жанрово богата и разнообразна. На протяжении многих веков

формировался народный исполнительский стиль и традиции, которые передавались из поколения в поколение.

Содержание танца передается с помощью различных выразительных средств созданных на протяжении веков. Важно знать как составить лексику народного танца, которые выразительные средства и как ими воспользоваться.

К выразительным средствам танца относятся:

- движения;
- композиционный рисунок;
- жесты;
- позы, ракурс;
- мимика;
- стилистические особенности (манера исполнения)
- динамичное звучание;
- тема;
- композиционный фрагмент;
- композиционная деталь;
- композиционный элемент;
- пантомима;
- образ;
- пластическая выразительность;
- гармония движения и т.д. [5, с. 22].

В Грузии есть несколько основных немало важных выразительных средств танца.

Во-первых, исполнение и техника. Техника танца – это демонстрация ловкости, отваги, физического совершенства молодых людей. Женщины выполняя отдельные движения, повороты корпуса, перевод рук из одного положения в другое необычно плавные. Корпус слегка наклонен вперед, а руки немного отведены назад. Благодаря этому создается образ скользящих движений лебедя по глади вод. Что нельзя сказать о мужской технике. Мужская партия резко контрастирует с женской. Неожиданные повороты, подскоки, прыжки, движения на пальцах, на коленях – отличительные черты мужского танца.

В последнее время значительно усложнились элементы женских танцев, что позволяет выполнять технически сложные

элементы на уровне с мужчинами, но это распространено только в горских танцах.

Осторожные шаги женщин в танце, небольшие и резкие, скользящие шаги мужчин, большое количество движений на месте с подскоками и поворотами – все это в основе связано со спецификой местности. Небольшие площадки для танцев, камни под ногами создали очень интересную технику грузинских танцев, технику неповторимую, сложную и поэтому не удивительно привлекательную.

Во-вторых, в движениях у женщин и мужчин в грузинском танце движения очень редко бывают одинаковыми, как это часто принято в танцах многих народов мира. Это не нарушает гармонии в парных танцах, а, наоборот, помогает сосредоточить внимание на отношениях к партнеру.

В-третьих, костюм – на технику танца влияет и костюм танцующих. Длинное платье девушки как бы ограничивает движения ног, а мужская одежда дает возможность демонстрировать любую технику прыжков и вращений.

В-четвертых, музыкальное сопровождение. Музыка в Грузии неразрывно связана с общей культурой народа. Темп танца четко определяют хлопки в ладони – резкие и звонкие, которые определяют не только темп, но и сам характер танца, его лирические и героические стороны.

Ритмический рисунок танца определяют ударные инструменты, на которых часто играют и сами танцующие. Танцоры-мужчины выполнение ритмов доводят до виртуозности. Они выполняют повороты на коленях, прыгают в воздухе, обращаясь на пальцах, перепрыгивают с ноги на ногу. И все эти сложные движения сопровождают ударами на барабанах, четко соблюдая ритмичную и темповую основы танца [8, с. 84].

Ну и в-пятых самое главное выразительное средство грузинского танца «пальцевая техника»: исследователи грузинской народной хореографии Э. Гварамадзе и Д. Джавришвили сходятся во мнении, что «пальцевая» танцевальная техника пришла от необходимости жителей Грузии в прошлом ходить на высоких полупальцах среди камней, где не

могла поместиться стопа человека. Стремление вверх позволило подняться и на пальцы. Чтобы их не поранить, выдумывали различные упражнения, которые укрепляли пальцы. Маленькие ребята укрепляют свои пальцы в иле реки или в вязкой грязи, чтобы потом, имея сильную стопу, делать необходимые движения. Причем обматывать пальцы нельзя. О тех, кто пользуется бинтованием пальцев, говорят: «У такого сильного юноши очень слабые ноги». А слабые ноги – это плохой помощник в горах, где нужно быстро передвигаться, перепрыгивая с камня на камень при переходе через бурные реки. Вот почему на ногах плотная эластичная обувь, легкая при передвижении [9, с. 15].

Подводя итог, отметим, что существует целый ряд выразительных средств народного танца Грузии. Нами были обозначены лишь самые главные из них: исполнение и техника; отличие в движениях у женщин и мужчин; костюм; музыкальное сопровождение; «пальцевая техника».

Список литературы

1. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / под редак. В.К. Гарданова. – Нальчик : Эльбрус, 1974. – 636 с. **2. Богаткова Л.И.** Танцы разных народов мира / Л.И. Богаткова – М. : Молодая гвардия, 1958 – 279 с. **3. Джавришвили Д.** Грузинские народные танцы / Д. Джавришвили. – 1-е изд. – Тбилиси : ТГУ, 1958 – 260 с. **4. Джанелидзе Д.** Народные истоки грузинского театра / Д. Джанелидзе. – Тбилиси, 1948 – 140 с. **5. Джавришвили Д.** Грузинские народные танцы / Д. Джавришвили – 2-е изд. – Тбилиси : ТГУ, 1975 – 279 с. **6. Бек-Назаров А.** Записки актера и режиссера. / А. Бек-Назаров. – М. : Искусство, 1965. – 345 с. **7. Волкова Н.Г.** Бытовая культура Грузии XIX–XX вв.; Традиции и инновации. / Н.Г. Волкова, Г.Н. Джавахишвили. – М., 1982. – 238 с. **8. Алиев А.Г.** Народные традиции, обычаи и их роль в формировании нового человека. / А.Г. Алиев. – Махачкала : Кн. изд-во, 1968. – 290 с. **9. Борзов А.А.** Танцы разных народов СССР: (грузинский танец, узбекский танец):

учебное пособие для ВУЗов по курсу «Народный танец» /
А.А. Борзов; ГИТИС – М., 1988. – 80 с.

УДК 929 Эк М.: 792.8«19»

Филимонова Е.Ю.,

*и.о. заведующего кафедрой хореографии,
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

Кулибаба К.И.,

*студент направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)*

ПРОЯВЛЕНИЕ ПРОТИВОРЕЧИВОСТИ ТВОРЧЕСТВА МАТСА ЭКА В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

***Аннотация.** Статья посвящена творческому портрету величайшего хореографа современности – Матсу Эку, который входит сегодня в первую пятерку наиболее знаменитых и талантливых хореографов мира. Среди нашумевших версий его балеты «Жизель», «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Манеру Эка-хореографа отличает склонность к цитате и пародии, подрыву авторитетов, близость к театру абсурда. Его спектакли «Святой Георгий и дракон», «Бернарда» (по Гарсиа Лорке), «Весна священная», «Антигона», «Каин и Авель», «Кармен» вызвали огромное количество поводов для дискуссий. Матс Эк ставит балеты по всему миру – от скандинавских стран до Израиля, от Метрополитен-опера в Нью-Йорке до Опера Гарнье в Париже.*

***Ключевые слова:** творчество, хореография, Матс Эк, постмодернистский балетный спектакль.*

Выдающийся шведский хореограф Матс Эк определяет танец как «мышление с помощью тела». «Существует много мнений, о которых может мыслить только тело», – отмечает он, подчеркивая «способность танца дать жизнь тем маленьким частицам, из которых складываются большие вещи» [1, с. 376].

Итак, М. Эк идентифицирует философско-психологический смысл движения и мышления, но средства донесения мысли отнюдь не сводит к нарративности, то есть повествовательности в передаче различных жизненных проявлений, в частности сюжетных коллизий.

Повествовательное (нарративное) искусство в Швеции никогда не теряло актуальность. Так, танцевальная драма такого характера успешно внедрялась в работах Биргит Кульберг (1908–1999). Благодаря ей, считает исследовательница современного шведского танца Б. Персон, «театр танца занял особое место в появлении современной хореографии» [2, с. 218].

Как многие другие балетмейстеров второй половины XX в., М. Эк тоже имел возможность выбирать между нарративным балетом-драмой и симфоническим балетом – или их разновидностями и объединениями. Он поздно присоединился к искусству танца и не имел устойчивого хореографического образования. Пробелы помогла заполнить мать М. Эка – Биргит Кульберг (еще в 1969 году М. Эк участвовал в постановке нескольких групповых танцев в ее работе «Ромео и Джульетта»).

М. Эк признает также влияние И. Килиана, вспоминает В. Форсайта с «другим качеством влияния», потому что это произошло уже после того, как шведский хореограф начал ставить сам, называет Пину Бауш [1, с. 379]. Все эти три фактора вместе со своей хореографической стилистикой (обновление старых балетных мифологем через смену чисто танцевальных кодов) делают композиции М. Эка характерными для «северного», или «скандинавского» современного танца, который четко вычленился в последней четверти XX столетия.

Матс Эк (1945) – выдающаяся и противоречивая личность в европейской хореографии XX века. Он принадлежит к

известной династии шведских художников – семьи Кульберга-Эк: мать – Биргит Кульберг, хореограф, отец – Андерс Эк (1916–1979) – один из любимых актеров И. Бергмана; брат Николас Эк (р. 1943) работал в труппе Мориса Бежара, сестра Малин Эк – тоже актриса.

Матс Эк менее чем за 20 лет создал и развил собственный хореографический театр, однако актуальность его вклада в современную хореографию всегда была предметом для дискуссий, особенно если речь идет о таких постановках как «Жизель» (1982), «Лебединое озеро» (1987) или «Спящая красавица» (1996). М. Эк – первый современный хореограф, который обратился к историческим балетным шедеврам, меняя значение танцевальных идиом и обновляя их скрытый смысл. Его балетные адаптации часто воспринимали как художественные формы, более доступные, чем предыдущие произведения в контексте времени, словарного состава и содержания.

Хореографическим дебютом М. Эка. Стала постановка «The Batman» («Денщик» на музыку Б. Бартока, 1976). В основу балета легла известная пьеса Г. Бюхнера «Воццек», над драматической фигурой которого М. Эк работал с И. Бергманом еще в 1969 году. Как один из помощников режиссера. Бергман, признавался, что он «не в состоянии сделать ни одного балетного па», в то же время подчеркивал, что «находится в плену искусства балета» [3, с. 133]. Итак, присутствие хореографа на его репетициях можно считать актуальным и даже необходимым; граница между драматической и балетной постановкой частично теряла свою необходимость.

В конце концов, эта черта нарушилась уже в первых работах М. Эка, среди которых – балет «Дом Бернарды» («Bernarda», 1978, телевизионная версия 1994) – интерпретация драмы Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы» на музыку И.С. Баха, Э. Вила-Лобоса, И. Альбениса и Блюда. Танцевальный стиль начал меняться под влиянием нового французского и немецкого танцев 1980-х годов. «Новый» Матс Эк вводил большое количество иррациональных и

поэтических элементов в свои произведения, о чем заявил в модернизированной версии «Жизели» (1982) с оформлением художника и кинооператора Мари-Луиз Экман (Ekman, 1944).

Балет Адана был перенесен в современность не столько в признаках времени, сколько в смысловых модификациях. В классической версии «Жизели» достоверность является идеализированной. Внешние сюжетные перипетии М. Эк заменил постижением внутреннего смысла, воспроизведением эмоционального и психологического ощущения. Жизель не виллиса, а «существо с сутулой спиной и втянутой в плечи головой – неуклюжая, робкая и удивительная, страстная и неудержимая – значит первичная. Это капризная, угловатая девчонка, которая метеором пролетает сцену по кругу и диагонали. Природная диковатость Жизели обнаруживает ее закомплексованность, сдержанность инстинктов и страстей, существование на грани духовного и физического миров. Жизель, считает Н. Колесова, ждет того, кто отождествляется в его сознании с целым миром. Этот новый язык «философия любви» значительно искреннее и экспрессивнее» [1, с. 372].

По сравнению с «Фрекен Юлией» Матс Эк идет значительно дальше в создании драматической ситуации, погружаясь в дебри психодрамы. Ее основатель Якоб Леви Морено (1890–1974) считал, что «игра живьем привязана к определенному психологическому моменту актерского существования и зрительского восприятия этого существования» [4, с. 90].

В пластическом пространстве представления размыты пределы танца и того, о чем танцуют. Здесь танец – единственно возможное средство экзистенции. Все догадки о смысле могут быть только случайными и оставаться лишь догадками. Субъективно персонажи «Жизели» живут как бы независимо от воли автора. Жестко-пародийные эффекты касательно старой романтической хореографии, как считает Лариса Венедиктова, является отражением «хаоса современного мира, в котором человек не доверяет не только социуму, но и себе» [1, с. 374].

Новая «Жизель» принадлежит к эстетике постмодернизма – отмечает Юрий Чурко: «Балетмейстер создал новый спектакль, где в соответствии с нормами» трансавангарда «сознательно использовал уже существующие формы для того, чтобы ярче выразить собственную концепцию произведения. Постмодернизм сделал интертекстуальный диалог одним из приемов, где сталкиваются разные эпохи и менталитет, где контуры предыдущего произведения приобретают новое значение» [5, с. 28].

«Я хотел усилить контрасты, – говорит М. Эк – “Жизель” полна ими, однако эти контрасты благородства и крестьянства, высокого и низкого, индивидуального и общего, жизни и смерти не столь очевидны в классической версии. Я хотел подчеркнуть и выделить второе действие, в котором показать *living death*, то есть живую смерть. Жизель – фокус этих противоречий, они разрывают ее на части. Она не может этого выдержать и сходит с ума. К счастью, противоречия создают человека. Жизель оказывается в доме умалишенных, но на этом ничего не заканчивается. Любовь побеждает смерть» [1, с. 386].

Знаки-символы, характерные для хореографии М. Эка, быстро становятся привычными и легко прочитываются. В грусти руки исполнителей неуклюже зависают перед изогнутым телом (например, Жизель «ушла в себя»). Все танцовщики периодически оседают на расставленных ногах, загибают воздух, руки высоко подняты. Крестьяне танцуют ближе к земле, их протагонисты чаще прыгают в воздух и становятся в арабески. Для хореографа не существует деления на виды танца, он использует их все в зависимости от того, что хочет сказать. Танцы драматургически очень насыщенные, и одновременно они шире, чем сюжет, как и лучшие образцы классической хореографии. Из одинаковых движений М. Эк создает танец-провокацию, танец-сумасшествия, танец-владения, – отмечает Надежда Крылова, – он работает с пластическим материалом как хореограф, а не как концептуалист. В частности, в дуэте Жизели и Альберта в первом действии эстет «разговаривает» с простоватой девицей доступной ей пластическим языком, но при

этом влечет ее чем-то новым, не входит в ее танцевально-пластический лексикон.

Жесты в хореографии М. Эка иногда рождаются из грубой энергетики и наблюдений за каждодневными движениями. От движений пациенток в сумасшедшем доме почти на физиологическом уровне излучается постоянная тревога, настолько же тревожны и танцы Альберта, па любовного треугольника первого действия.

Согласимся с Л. Венедиктовой, которая называет «Жизель» М. Эка «блестящей психологической мелодрамой», которая, по сравнению с «Лебединым озером» (1987) все же могла бы «поместиться в пределах традиций Кульберга-балета». В версии же балета Чайковского, пишет она, «царят сгущение и инверсии, типичные для снов, в атмосфере, балансировки между ужасом и комедией» [5, с. 13].

Версия «Лебединого озера» Матса Эка не имеет «эстетического» уклона, хореограф строго придерживается темы познания, к которому стремится Принц в ряде странствий-приключений. М. Эк сознательно разрушает все логические и эстетические связи музыки Чайковского (коллаж, обрывая мелодий, сочетание частей различных па-де-де и распределение их между другими персонажами, стыковки фрагментов не гармоничны, а, наоборот, противоречащих друг другу) – все это разрушает не только гармоничный мир, но и сам миф «Лебединого озера» [1, с. 345]. Н. Колесова пишет, что М. Эка в этом случае «интересует не только образ главного героя, а те отношения, которыми он связан с контекстом мировой хореографической культуры». Однако в придумано-приподнятом, а именно в грубом (то есть вполне материальном) мире, который открывается зрителю в «Лебедином озере» Матса Эка, является «неутешительность» того, что происходит [6, с. 45].

Балет «Спящая красавица» (1996 г., изначально созданный для труппы Гамбургского театра) является примером так называемой актуализации, когда действие сценического произведения и его драматургические коллизии

трансформируются в реалии сегодняшнего дня. Король и Королева в «Спящей красавице» превращаются в обычных влюбленных, а потом становятся отцом и матерью – возникает обычная городская семья со всеми ее актуальными проблемами, в том числе и бесконтрольностью собственного ребенка. Главная героиня Аврора уже при рождении обречена стать наркоманкой. Здесь, как в любом другом балете М. Эка, осязаемая власть подсознательного, которая диктует изменения стилевых кодов.

Собственную версию «Весны священной» Стравинского в «Кульберг-балете» (1984) М. Эк задумал на постулатах восточной философии и этики, в которых понятие благородства, победы, справедливости значительно отличаются от западного менталитета. Для М. Эка поступок молодой японки, которая убила родных мать и отца, чтобы остаться со своим любимым, был так же неожиданно-непредсказуемым, как жестокие обычаи древних обрядов. Но изобразительное решение балета, несмотря на достоверные японские костюмы и эстетику танца модерн, были вторичным, основанным на эстетике выдающегося японского кинорежиссера А. Куросавы.

Ана Лагуна – муза хореографа, которая исполняла главные партии в его самых значительных балетах («Жизель», «Лебединое озеро», «Кармен»). В «Кармен» (1992) ее героиня не просто антиромантическая, она цинична, когда, например, идет под венец с сигарой. В ее понимании сексуальное влечение преобладает любовь, когда Кармен одного за другим отвергает партнеров. Ее первое соло, дерзкое, грубое и откровенное, раскрывает характер героини – без комплексов, без идеалов, без цели. Кровавое платье Кармен, поднимается вокруг ее жгучего тела проститутки и простолюдинки, как факел, поднимается над толпой, обволакивает огромное ядро, лежащее на сцене. Ее руки, волосы, голова, стопы, кажется, живут независимой от всего тела жизнью. Они движутся непредсказуемо, самостоятельно и не в такт, подчиняясь каким-то бешеным импульсам торса. Дикарская природа Кармен везде вносит смятение. «Она курит огромную сигару, что в ее пальцах превращается в символ циничной свободы, разкомплексованности, “непостижимой

легкости бытия». С этой сигарой, с привкусом другой жизни на губах появляется угорелый Хозе в родительском доме. Сигара Кармен – это и соблазн, и желание, и расплата. С ней связана сексуальная свобода и наслаждение, это рефрен и символ всего балета» [1, с. 341].

М. Эк создавал свою версию «Кармен» на музыку Ж. Бизе в обработке Г. Щедрина, когда уже существовали балетные редакции Р. Пети (1949), А. Алонсо (1967), А. Гадеса (в стиле фламенко для фильма К. Саури, 1987), оперно-драматическая «Трагедия Кармен» П. Брука (1981). Ближе к решению М. Эка постановка Брука, которая тоже ориентирована на новеллу Мериме.

«В проблеме контекста меня, прежде всего, интересует миф, легенда, что стоит за тем или иным произведением, – говорил М. Эк в интервью 1992 г. – по переводу этого мифа, положенного на известную музыку, начинается моя работа. Концептуально я уважаю эти балеты – их музыку, ту сагу, что скрывается за ними. В то же время в обращении с ними я не обнаруживаю уважения. То есть в моем отношении присутствуют противоположные стремления – я все должен делать по-своему» [6, с. 149]. Однако процессы разрушения и созидания М. Эк не считает совершенно противоположными. «Когда хочешь целостности, всегда сначала приходится рубить первоначальную материю на куски. А если творишь очень сложный текст, разрабатываешь полифонический сюжет, необходимо видеть целое, но все равно составлять его по частям. Я разрушаю только в поисках неожиданного, того, что может быть в глубине, и поэтому хочу разрушать. Однако все искусство, каким бы причудливым оно не было, стремится к целостности, иначе оно теряет внутренний смысл» [там же, с. 148].

Матс Эк – художник XX века, для которого вместе с классическим танцем из балета исчез символ его – «духовная вертикаль». Он равнодушен к мистике романтиков. Его манят не тонкие параллельные миры и рай, к чему тяготеет танец классический, а ад комплексов человеческой повседневности,

которые вырываются наружу в различных формах современного танца XX века. «Гротеск – мой путь к прекрасному», – так определял Эк свое творческое кредо» [7, с. 90].

Сегодня М. Эк то мигрирует в театр драматический, откуда в начале карьеры вышел как постановщик, то снова возвращается к танцу, язык которого уже не в состоянии изменить. Меняются только темы композиций и структура зрелища. Возможно, он как экзистенциалист возвращается к философии повседневности, пытаясь выстроить мосты к новому зрителю.

Хотя М. Эк и отвергает стандартную балетную технику, его балетные идиомы отталкиваются именно от нее. Доказательства можно найти в разнообразии прыжков и оборотов, в работе ног и постоянном использовании основных позиций, таких как *plié* во второй позиции. В то же время эти элементы перекликаются с техникой современного танца, в частности свободными движениями тазобедренного пояса и преклонением веса тела к полу. К типичным приметам пластического языка М. Эка принадлежит также размашисто-экспрессивная манера движений, динамично вращательное движение туловища, невыворотные стопы, *grand plié* по второй позиции, которые часто сочетаются со стилевыми признаками классической хореографии, ее структурным распределением. Вместе с этим он удаляется от традиционной формы *pas de deux*, не оставляя общего смыслового контекста и разрабатывая психологические взаимоотношения протагонистов.

Характерный отбор танцевальных движений М. Эка состоит, главным образом, из комбинаций его балетной практики и опыта сотрудничества с Нидерландским театром танца (собственно, стилистикой И. Килиана). Хотя пластические концепты И. Килиана значительно рознятся от формул М. Эка, в их подборе танцевальных движений есть похожие черты, которые объединяет эстетика современного североευропейского танца. Стилизация, драматизированный, экспрессивный язык жестов, использование сценического пространства в пределах хореографических паттернов, особая чувствительность к музыке

и текучесть движений определяют некоторые характерные признаки этого стиля.

Отдельно все эти элементы не являются эксклюзивными, однако их своеобразная комбинация и личностное использование в структуре хореографии демонстрируют ее уникальные экспрессивные возможности. В переработке классики целью М. Эка было отразить характеры живыми, обеспечивая четкое описание их внутренних эмоций и контрастов. Психологическая характеристика образов расширилась, взаимоотношения героев, их характер и эмоциональный ответ развития действия углублялся. Несмотря на такие транспозиции, начальная сущность работ остается неизменной. В результате воображение, подсказанное аналитическим прочтением старого сценария, публика сегодня воспринимает как отвечающее современным требованиям. Поэтому не выглядит странным, что сознание признанного мэтра современного танца меняется, а хореографическая лексика – нет.

Список литературы

- 1. Чепалов А.И.** Хореографический театр западной Европы XX ст. : монография / А.И. Чепалов. – Харьков : ХДАК, 2007. – 344 с.
- 2. Васенина Е.** Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М. : Изд-во «Emergency Exit», 2005. – 268 с.
- 3. Алексидзе Г.Д.** Школа балетмейстера: Учебное пособие / Г.Д. Алексидзе. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2011. – 174 с.
- 4. Беляева-Челомбитько Г.В.** Балет : эпоха sovietica (1917–1991): учеб. пособие / Г.В. Беляева-Челомбитько. – М. : Университет Натальи Нестеровой, 2005. – 300 с.
- 5. Чурко Ю.** Хореографическое искусство в эпоху научно-технической революции [Текст] / Ю. Чурко // Музыка и хореография современного балета. – 1987. – Вып. 5. – С. 5–28.
- 6. Дубник И.О.** Специфика художественной образности в хореографическом искусстве: Дис. ... канд. филос. Наук : 09.00.04 / Ирина Омовна Дубник. – М., 1984. – 191 с.
- 7. Кисеева Е.В.** Этапы становления и развития танца

постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков [Текст] / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. – 2014. – № 2. – С. 88–97.

УДК 378:373.3

Цупикова Л. В.,
магистрант направления подготовки
«Вокальное искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ У НАЧИНАЮЩИХ ПЕВЦОВ

Аннотация. В статье рассматривается целесообразность использования методик А.Г. Менабени и В.В. Емельянова для обучения начинающих певцов. Автор предлагает использовать принципы фонетического и фонопедического методов на начальном этапе обучения студентов со слабыми вокальными данными.

Ключевые слова: вокальные навыки, голосообразование, голосовые данные, фонетический метод обучения пению, фонопедический метод обучения пению.

Вокальное искусство – это наиболее распространенный вид музыкального искусства, наиболее доступный для восприятия слушателей и в то же время привлекающий к себе лучших музыкантов-специалистов, лучших композиторов.

Основной задачей обучения будущего певца должна быть подготовка культурного высококвалифицированного музыканта, владеющего комплексом вокальных навыков. Правильное развитие вокальной техники должно идти в органической связи с музыкальным развитием будущего певца.

Методика вокального обучения опирается на общедидактические и специальные, свойственные музыкальной

педагогике, принципы обучения. Ведущими среди общепедагогических принципов обучения являются: принцип воспитывающего обучения, научности, сознательности, связи с жизнью (с практикой).

Обучение одновременно и могущественное средство воспитания. В процессе вокального обучения певец не только приобретает знания о певческом голосообразовании и у него формируются, совершенствуются вокально-технические, художественные навыки, но и развивается его голос, исполнительские задатки, музыкально-эстетический вкус, умственные способности: память, наблюдательность, мышление, воображение, речь, нравственные чувства, воля.

Таким образом, в процессе вокального обучения происходит становление личности учащегося. Принцип воспитывающего обучения очень важен в деле воспитания, целью которого является всестороннее развитие личности. Воспитывающий характер вокального обучения связан с принципом его научности, которая исходит из объективно существующих явлений певческого процесса, из закономерностей их взаимосвязи.

В вокальной педагогике принцип научности особенно важен. Обучение пению до недавнего времени велось сугубо эмпирическим способом («пой, как я пою»). Это привело к субъективному, научно необоснованному толкованию различных явлений певческого голосообразования (как, например, догматическое требование у всех певцов низкого певческого положения гортани, независимо от типа и характера голоса, которое было опровергнуто научными данными Д.Л. Аспелунда) [1]. Соблюдение принципа научности в вокальном обучении приобретает особое значение. Если вокальные знания и навыки будущего певца не будут соответствовать объективным данным, он не сможет успешно обучать пению своих будущих учеников, правильно воздействовать на развитие их голосового аппарата. Современные научные сведения о певческом голосе и процессе

голосообразования обеспечивают реализацию принципа научности вокального обучения.

Для будущего певца необходимо усваивать проверенные наукой практические вокальные знания и навыки как можно более осознанно. С этой целью студент должен хорошо понимать сущность каждого вокального явления (певческого регистра, атаки, дыхания и др.) и практическую ценность усваиваемых навыков. Так, при освоении певческого вдоха, он должен знать, чем такой вдох отличается от обычного, какими качествами характеризуется, как выполняется, каково его влияние на певческую фонацию.

На основе анализа теоретической и методологической литературы мы выяснили, что вокальные навыки – это частично автоматизированные способы выполнения действия, являющиеся компонентом певческого акта.

Специфика певческого процесса заключается в том, что действия по формированию и коррегированию пения происходят внутри человеческого тела, эти процессы трудно анализировать. Человек через индивидуальность ощущений и собственное понимание их значения не может достаточно точно оценить объяснение другого человека, например, под одним высказыванием можно представить совершенно разные ощущения. Именно поэтому педагог-вокалист должен анализировать ощущения ученика через своих собственные, через усвоенные от других преподавателей, наблюдения, которые описываются в методических пособиях известных авторов.

Педагог должен иметь большой объем приемов, ведущих к устранению недостатков исполнительства ученика, но владение этими способами улучшения пения не предусматривает применения конкретного приема при возникновении присущей именно для него проблемы. Данный признак может оказаться лишь следствием сочетания нескольких сложностей. Именно поэтому на педагога положена тяжелая работа с хлопотливым анализом действий и формированием собственной системы

исправления сложностей, присущих каждому частному случаю, связанному с исполнением.

Важным условием формирования вокальных навыков начинающих певцов мы считаем привлечение в учебный процесс новейших методик педагогов-вокалистов. Проанализировав методическую литературу по преподаванию вокала, мы сделали вывод, что наиболее целесообразной и эффективной является методика А.Г. Менабени и В.В. Емельянова, чьи вокальные принципы полезны при учебе студентов со слабыми вокальными данными, недостатками, с вокальными заболеваниями.

А.Г. Менабени считает, что в процессе вокального обучения будущие певцы не только приобретают знания о голосообразовании, у них формируются и совершенствуются вокально-технические, художественные навыки, но и развивается их голос, исполнительские задатки, музыкально-эстетический вкус, умственные способности: память, наблюдательность, мышление, воображение, речь, нравственные чувства, воля. Таким образом, в процессе обучения происходит становление личности студентов.

Начинающему певцу необходимо также знание факторов построения нежелательных качеств звука (горлового, носового, сиплого призвука) и средств их устранения. Раскрытие причинно-следственных зависимостей между явлениями певческого процесса опирается на анализ производимого звука (следствие) и технологию голосообразования (причина), которое по своей сути составляет вокально-методическую подготовку будущего вокалиста.

Знание средств образования разнообразных качеств звука певца, работы его голосового аппарата помогают студенту овладеть умением приближать звучание своего голоса к эталонному звучанию.

Наиболее распространенным и эффективным в вокальной педагогике является специальный метод обучения – фонетический, который позволяет опираться на речевой опыт

пения, привлечь хорошо организованные, четкие речевые стереотипы. Певческая фонация формируется на основе речевой.

При вокальной учебе студентов, считает А.Г. Менабени, фонетический метод особенно ценен. Он основан на активной работе артикуляционных органов – части голосового аппарата, наиболее подчиненной сознанию. Следовательно, активное правильное функционирование артикуляционного аппарата активизирует работу гортани и органов дыхания [2, с. 68].

Методика В. В. Емельянова приобретает ценность в обучении студентов, которые, как правило, имеют слабые голосовые данные (слабая сила звука, короткий диапазон, неразвитый вокальный слух и т.п.). Поэтому интересной для нас является мысль В.В. Емельянова, который считает, что студенты, которые имеют невыразительные вокальные данные, трудно воспринимают традиционную эмоционально-образную вокально-педагогическую терминологию, которая базируется на слуховых представлениях о напевном звуке и связанных с ним ощущениях и образных представлениях.

Определение исходного состояния голосовых данных такого контингента с необходимостью ставит первоочередную задачу программы вокального воспитания: выработка необходимых и достаточных показателей голосообразования у начинающего певца.

Реальным практическим решением этого вопроса может быть только построение и внедрение специальной узконаправленной методики вокального обучения начинающих певцов. Такая методика значительно отличается от традиционной вокальной методики, рассчитанной на вокально-одаренных студентов. По-мнению В.В. Емельянова, целью и содержанием такой методики будет переход речевого голосообразования в певческий. Выработка основных показателей певческого голосообразования певца, обеспечивающих выполнение специфических заданий голосовой деятельности, является целью обучения начинающих певцов.

В.В. Емельянов считает, что нахождение регистрового механизма академического голосообразования и выработки

певческого вибрато является необходимыми и достаточными условиями перехода речевого голосообразования в певческий. Поиск нужного регистра сопровождается увеличением диапазона и выходом в тесситуру, естественную для данного типа голоса, а также субъективным ощущением удобства пения и повышением работоспособности. Появление певческого вибрато сопровождается ощущением певческой «опоры» и фиксацией других специальных ощущений, в частности, - вибрационных. Студенты начинают воспринимать и пользоваться эмоционально-образной терминологией. Улучшается взаимопонимание с педагогом. Значительно более легким и реальным становится выполнение специфических заданий голосовой деятельности. По мнению В.В. Емельянова, особенности обучения начинающих певцов подсказывают целесообразность внедрения принципов алгоритмизации вокально-речевых действий в практику обучения студентов [3, с. 56].

Таким образом, в результате проведенного исследования мы выяснили, что наука о голосообразовании в настоящее время дает достаточный материал для построения общеупотребительной методики пения. Педагогические взгляды, общие условия воспитания, методические принципы многих педагогов прошлого, как правило, не изученные, требуют анализа и перевода в научно-методические принципы современного обучения так, чтобы служить искусству сегодняшнего дня. Вокальная педагогика как наука предлагает традиционные и нетрадиционные методики формирования вокальных навыков у начинающих певцов, что будет стимулировать педагогов к решению вопроса о внедрении современных научных достижений в практику обучения певческому исполнительству.

Список литературы

1. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса / Д.Л. Аспелунд. – М. : Музгиз, 1952. – 191 с. **2. Менабени А.Г.** Методика обучения сольному пению / А.Г. Менабени. – М. :

Просвещение, 1987. – 93 с. **З. Емельянов В.В.** Развитие голоса. Координация и тренаж / В.В. Емельянов. – СПб : Лань, 1997. – 192 с.

УДК 373.015.31:792.8

Чепигина А.А.,
студентка направления подготовки
«Хореографическое искусство»
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
г. Луганск (ЛНР)

ХОРЕОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

***Аннотация.** В данной статье автором рассмотрены новые тенденции в воспитании средствами хореографического искусства; отражены методы, воздействующие на детей, и выявлены наиболее эффективные из них. Найден ответ на вопрос касающийся развития эстетического вкуса у детей в процессе хореографической деятельности.*

***Ключевые слова:** воспитание, творчество, дети, педагог, хореография, развитие, деятельность.*

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. Формы можно условно 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. Методы можно разделить на словесные, практические, наглядные. Словесные методы основываются на объяснении, беседе, рассказе. Практические – на обучении навыкам хореографии. Важным методом воздействия на детей является наглядный метод – исполнительское мастерство педагога-руководителя, его профессиональный показ.

Учитывая прекрасную способность детей к подражанию, преподаватель должен обладать достаточно грамотным и выразительным показом. Этот метод имеет решающее значение в воспитании детей, особенно в младших и средних классах. Они воспроизводят методику исполнения движений своего педагога, впитывают не только грамотный и выразительный показ, но и его возможные ошибки. Дети подражают своему педагогу в манере и характере исполнения движений, порой копируют и постановку рук, корпуса, головы. По исполнению детей можно определить качество знаний педагога, его стиль работы. Поэтому, пользуясь методом наглядного показа, необходимо быть предельно внимательным, чтобы исключить те недочеты, которые проявляются в исполнительстве. Педагог применяет в своей работе наиболее целесообразные методы с учетом возраста детей, их специальной подготовки, уровня эмоциональной отзывчивости, наличия интереса к

хореографическому искусству. Увлечение и вдохновение – источник интеллектуального роста личности. Интеллектуальное чувство, которое испытывает ребенок в процессе овладения знаниями – это та ниточка, на которой держится желание учиться.

Если обучение сопровождается яркими и волнующими впечатлениями, познание становится очень крепким и необходимым. Занятия становятся интересными, и тогда ребенок видит результаты своих усилий в творчестве. Задача педагога – не дать угаснуть творческому интересу ребенка, всячески его развивать и укреплять [1, с. 17]. В целях повышения эффективности воспитательной работы важно использовать проблемную методiku. В отличие от традиционной, когда детям сообщается «готовая» информация обучения, проблемная методика предлагает более активную умственную и эмоциональную деятельность. В процессе занятий детям предлагают дополнить танцевальную комбинацию или сочинить ее полностью, исполнить то или иное движение, которое не касается их программы обучения. Важно, чтобы ребенок смог применить свои знания, желания в осуществлении задуманного.

Необходимо поощрять творческую инициативу детей, так как многие из них впоследствии, становясь старше, помогают своим педагогам в работе с младшими детьми. Разумный педагог доверяет своему ученику, направляет его в учебной и постановочной работе. Таким образом, дети, активно включившись в творческую хореографическую атмосферу, выбирают профессию хореографа. Увлекаясь хореографией, они начинают приобретать книги, собирать вырезки и фотографии из газет и журналов с артистами балета, ансамблями, прослушивать аудиокассеты с музыкой различных направлений, просматривать специальные видеокассеты и т.д. Здесь уместно привлечь детей к аналитической работе, организовав различные беседы, диспуты, чтобы дети правильно понимали содержательную сторону хореографического искусства.

Каждый педагог, в зависимости от степени владения теми или иными методами, предпочитает использовать определенный

путь воздействия на детей. Чаще всего это метод убеждения. Этот метод используется не от случая к случаю. Он должен быть целенаправленным, систематическим, и тогда он станет действенным. Метод убеждения требует от педагога огромного терпения, образованности и тактичного поведения. Дети порой не сразу понимают педагога. Это бывает от неумения ребенка слушать и слышать, что от него требуется. Это качество характера воспитывается постепенно в культуре общения ребенка. Поэтому педагогу надо проявить максимум педагогического мастерства и любви к детям.

У начинающих детей не всегда хватает терпения заниматься длительное время, если они не видят результата своего труда. На начальном этапе работы следует применять элементарные знания детей, делая для них небольшую постановочную работу на несложных танцевальных элементах. Это придает стимул детям в учебно-тренировочной работе, приучает их к сценическому поведению, к ответственности за свое исполнение. Конкретные успехи доставляют радость детям. И, наоборот, отсутствие радостной творческой работы делает ее бессистемной, бесперспективной. В таких случаях дети либо покидают коллектив, либо молчаливо со всем соглашаются, либо выступают против руководителя. То есть отсутствие или неверное определение творческих задач в коллективе могут стать весьма серьезным тормозом совершенствования учебно-творческой и воспитательной деятельности педагога.

Каждое занятие, каждый шаг в овладении детей исполнительским мастерством рассматривается как поступательное звено в единой цепи воспитания. Это облегчает труд педагога в классе, делает его содержательным, осмысленным и радостным. Воспитательный процесс обогащается присутствием традиций в коллективе...

У каждого преподавателя свой стиль работы, своя методика и система требований. От их характера, последовательности и содержания зависит развитие коллектива, его нравственных основ. Если педагог правильно формирует свои требования, и они отвечают определенным условиям, он

должен помнить, что они должны быть: последовательны, понятны, оправданы, посильны для выполнения [2, с. 43]. Учитывая все сказанное, можно определить доминирующие задачи педагога дополнительного образования, в частности педагога-хореографа:

– развитие пластичной ориентации детей в эмоционально насыщенном социальном пространстве; - освоение основ техники танцевальной культуры;

– развитие основ этикета межличностного общения и навыков толерантности;

– знакомство и приобщение к народным традициям, истокам культуры, вдохновения и творчества, к миру большого искусства.

Направления деятельности хореографического ансамбля позволяют создать условия для эстетического воспитания детей:

1. Тренировочные занятия. Хореограф обращает внимание на форму, поведение в зале, правильность исполнения экзерсиса у станка и на середине зала, освоение упражнений партерной гимнастики, разминки, растяжки, при изучение нового материала и т.д.

2. Репетиционные занятия. Хореограф обращает внимание на отработку материала, технику и выразительность исполнения, сценическое мастерство, чувство ансамбля в групповых танцев.

3. Концертная деятельность. Хореограф обращает внимание на эстетику костюма, культуру поведения на сцене и за кулисами.

4. Внеурочная деятельность. Хореограф обращает внимание на следующие аспекты: посещение концертов хореографических коллективов города, приезжих коллективов, просмотр видеоматериалов с выступлением ведущих хореографических ансамблей, ЛНР и других стран, участие в мероприятиях школы, района, укрепление традиций коллектива. Ребенок приходит на занятие по собственному желанию, поэтому задача педагога – развить этот интерес, расширить сферы эстетического опыта.

Хореографическое искусство своими специфическими средствами может эффективно влиять на процесс формирования и развития эстетического эмоционально-чувственного и ценностного сознания личности ребенка и соответствующей ему деятельности, то есть является важнейшим средством развития эстетической культуры.

Список литературы

1. Актуальные вопросы эстетического развития и воспитания детей: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учебн. заведений. / Под общ. ред. Т.С. Комаровой, М.Б. Зацепиной. – М. : Альфа, 2002 – 172 с. **2. Азаров Ю.П.** Искусство воспитывать / Ю.П. Азаров. – М. : Просвещение, 1985. – 127 с. **3. Барышникова Т.И.** Азбука хореографии / Т.И. Барышникова. – СПб : Респекс – Люкси, 1996. – 256 с. **4. Баранов А.Б.** Развитие артистизма у детей в детских хореографических коллективах / А.Б. Баранов // *Дополнительное образование*, 2003. – №11. – С. 12–13.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Артемьева Карина Юрьевна – студентка 1 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

2. Байрамова Гюльмира Низами-кызы – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Колесников Г.П.**, старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

3. Безкорсая Екатерина Викторовна – студентка 3 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

4. Белоконева Татьяна Валериевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Федорищева С.П.**, директор Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

5. Бернадская Александра Александровна – магистрант 1 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Михайлова О.Н.**, преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

6. Богунова Алла Борисовна – магистрант 1 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

7. Богун Алексей Михайлович – магистрант 1 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

8. Бондарь Дарина Юрьевна – концертмейстер кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

9. Боровая Марина Викторовна – руководитель кружка, ГУ ЛНР «Краснодонский Центр поддержки и развития воспитательной работы и дополнительного образования детей и учащейся молодежи № 1».

10. Бутенко Татьяна Геннадиевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Телевидение» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Пиченикова С.Г.**, и.о. заведующего кафедрой культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

11. Вальдамирова Анастасия Сергеевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Телевидение» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Пиченикова С.Г.**, и.о. заведующего кафедрой культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

12. Галюта Игорь Викторович – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

13. Гриненко Елизавета Михайловна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

14. Гукова Яна Александровна – магистрант 1 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

15. Гулевич Анастасия Вадимовна – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

16. Дубинина Анастасия Владимировна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

17. Жадан Руслан Витальевич – преподаватель кафедры пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

18. Забуга Наталья Геннадиевна – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

19. Качан Анна Александровна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Воеводина Л.П.**, доцент кафедры пения и дирижирования ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

20. Киселева Анастасия Анатольевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

21. Козырева Екатерина Владимировна – заместитель директора МУК «Шахтерское городское культурно-досуговое объединение».

22. Колесников Геннадий Павлович – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

23. Колесникова Ирина Семеновна – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

24. Кононенко Алена Владимировна – студентка 3 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

25. Коротких Анастасия Павловна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

26. Костылева Виктория Витальевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

27. Красникевич Галина Викторовна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

28. Крук Татьяна Владимировна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Воеводина Л.П.**, доцент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

29. Кулибаба Константин Иванович – студент 2 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

30. Купчинская Оксана Яковлевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

31. Лазарев Алексей Николаевич – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

32. Макренцова Галина Александровна – преподаватель хореографии, ГУ ЛНР «Школа искусств эстетического воспитания №1 г. Луганска».

33. Матвийчук Юлия Олеговна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

34. Муковнина Яна Валерьевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

35. Передера Дарья Андреевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

36. Пиченикова Светлана Григорьевна – исполняющий обязанности заведующего кафедрой культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

37. Савенкова Ксения Александровна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Культурология», ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Афонин В.А.**, доцент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат философских наук, доцент.

38. Сергун Лилия Валерьевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Воеводина Л.П.**, доцент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

39. Сидорова Татьяна Михайловна – студентка 2 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

40. ТишакOVA Алина Игоревна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

41. Толкачева Ольга Сергеевна – магистрант 1 года обучения направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

42. Толкачева Виктория Анатольевна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Телевидение» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Пиченикова С.Г.**, и.о. заведующего кафедрой культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

43. Федотова Екатерина Юрьевна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

44. Филимонова Елена Юрьевна – исполняющий обязанности заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

45. Цупикова Любовь Владимировна – магистрант 2 года обучения направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

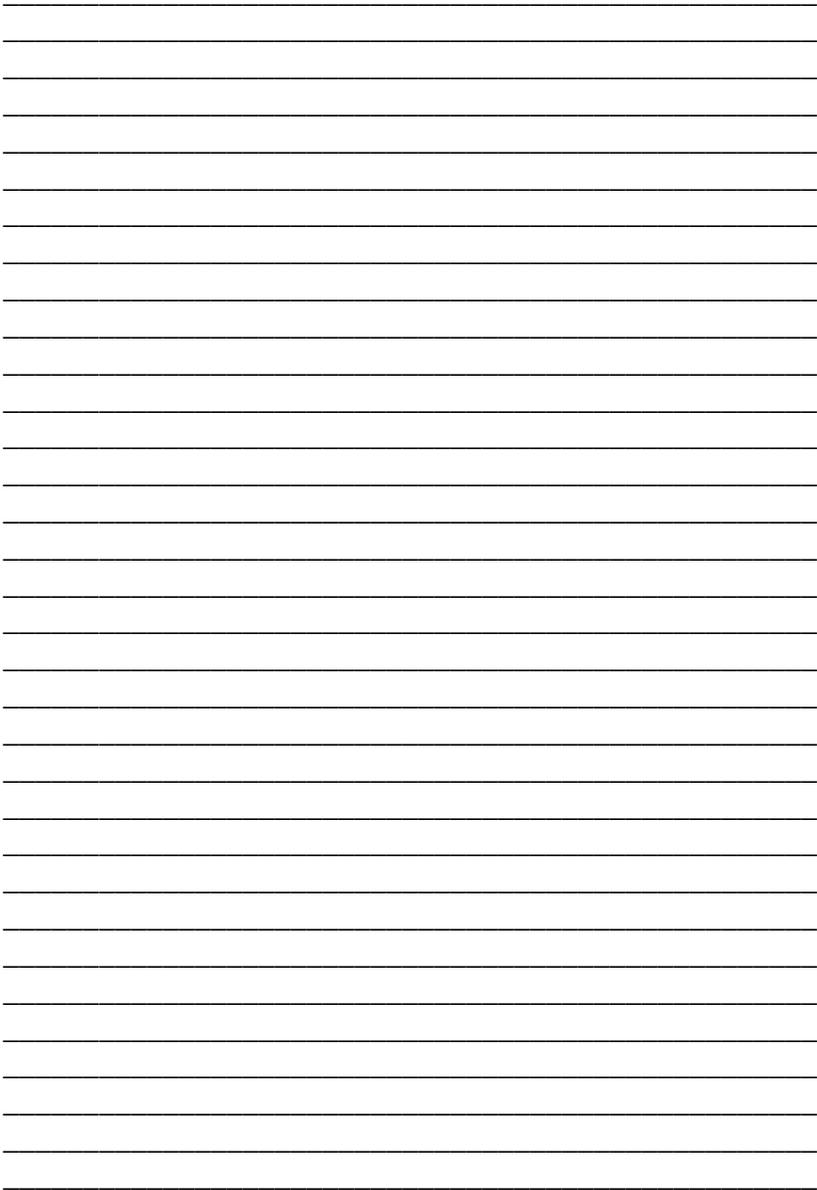
Научный руководитель – **Федорищева С.П.**, директор Института культуры и искусств ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.

46. Чепигина Анастасия Александровна – студентка 4 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

47. Шипа Светлана Борисовна – студентка 3 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».

Научный руководитель – **Колесников Г.П.**, старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко».



Научное издание

Коллектив авторов

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

*Материалы Республиканской научно-практической конференции
(г. Луганск, 4 апреля 2019 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 и верстка – *Е.Ю. Филимонова*

Подписано в печать 23.05.2019
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать ризографическая.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л.6,74. Тираж 100 экз. Заказ № 43.

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: knitaizd@mail.ru