

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА БУДУЩЕГО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Международная научно-практическая конференция

УДК 792.9
ББК 85.33
Т 18

Танцевальная педагогика будущего: теория и практика

Т 18 Материалы Международной научно-практической конференции компании Dancehelp совместно с ГБУК г. Москвы «КЦ «Вдохновение» (13 июля 2019 г.) / Ред.-сост. Ю.В. Панасенко. – М.: РОСА, – 2019. – 356 с.

ISBN 978-5-6043341-4-0

В сборнике представлены доклады участников международной научно-практической конференции «Танцевальная педагогика будущего: теория и практика», организованной и проведенной компанией Dancehelp в партнёрстве с ГБУК г. Москвы «КЦ «Вдохновение» 13 июля 2019 года.

УДК 792.9
ББК 85.33

ISBN 978-5-6043341-4-0

© Авторы, тексты, 2019
© Ю.В. Панасенко, составление, 2019
© Издательство РОСА, оформление, 2019

А.П. Монтлевич

От манекена к трафарету. К дефиниции современной модели тела

Согласно классификации Бодрийяра, для медицины модель тела – труп, для религии – зверь, для политической экономии – робот, для политэкономии знака – манекен: «Для системы политической экономии знака базовой моделью тела является манекен (во всех значениях слова). Возникнув в одну эпоху с роботом (и образуя с ним идеальную пару в научной фантастике – персонаж Барбареллы), манекен тоже являет собой тело, всецело функционализированное под властью закона ценности, но уже как место производства знаковой ценности. Здесь производится уже не рабочая сила, а модели значения – не просто сексуальные модели исполнения желаний, но и сама сексуальность как модель» [1, с. 217].

Мы видим, что наряду с манекеном сегодня появляется новая модель – аватар. Заметим, что этот термин ошибочен – он фиксирует лишь поверхностную феноменологию современного моделирования тела. Мы предлагаем называть новую модель *трафарет*. Если манекен соответствовал стадии политэкономии знака, то трафарет соответствует метатехнологической стадии (нейрокомпьютингу). Реальность нейрокомпьютинга была отражена уже у Маклюэна в его оценке современных медиа. Если различные протезы (плуг, седло, копье, ружье, топор) выносили вовне различные локальные функции телесности, то электричество выносит вовне всю психику человека. В отношении новой модели справедливо все то, что соответствует предшествующим моделям: «Удивительнее всего то, что тело ничем не отличается от этих моделей, в которые заключают его различные системы, и вместе с тем представляет собой нечто совершенно иное – радикальную альтернативу им всем, неустранимое отличие, отрицающее их все. Эту противоположную виртуальность тоже можно называть телом. Только для нее – для тела как материала символического обмена – нет модели, нет кода, нет идеального типа и управляющего фантазма, потому что не может быть системы тела как антиобъекта» [1, с. 217].

Аватар и нейрокомпьютерный интерфейс

Французский психоаналитик Жак Лакан ввел понятие «стадия зеркала». В период от трех до пяти лет человеческое существо начинает опознавать свое отражение в зеркале как собственное. В подвешенности взгляда на самого себя происходит структурное присвоение образа, воображаемого двойника в зеркале. «Я» как тело атрибутируется по воображаемому регистру проекции зеркального «он». Это туда-обратно, здесь-там, от тела к зеркалу и обратно – от образа к телу – очерчивает контур отчуждающей субъективации. Присвоение образа «я», своего тела, предполагает операцию вынесения вовне, отчуждения – так разыгрывается воображаемая тождественность, на структурном уровне дающая знать о себе как дистанция и несовпадение воображаемого «тела» с реальным (телом). Опосредование и отчуждение – такова по Лакану первичная модель подлинного единства субъекта, где идентичность тела прошивается по воображаемому регистру. Тело зеркала предстает своего рода softwear, в то время как сама логика зеркала-взгляда, отчуждение-присвоение – hardwear. Иными словами, оппозиция «железо»/программное обеспечение оказывается перевернутой, вывернутой наизнанку. Softwear, или душа компьютера, – это сама материальность зеркала, амальгама, в то время как «железо» здесь – взгляд. Таким образом, ключевая оппозиция технического становится сегодня недействительной.

В фильме Спилберга «Аватар» главный герой, парализованный морпех, передвигающийся на инвалидной коляске, оказывается вовлечен в миссию внедрения в инопланетную цивилизацию «Пандора». Обитатели этой цивилизации имеют другие, отличные от человеческих, тела. С помощью специальной аппаратуры ученые планеты Земля выращивают телесные экземпляры жителей Пандоры, аватары, в специальных инкубаторах-аквариумах, для последующего переноса на эти тела человеческих субъективаций. Так парализованный морпех синхронизируется своим Dasein с нечеловеческим телом. Перенос присутствия (разума, психики, сознания) на носитель, в роли которого выступает иное, не человеческое тело – базовый конструкт сюжета фильма. Уже с 2000-х гг. японская компания «Трансценд» трудится над созданием роботов, на которых установлены камеры, с помощью которых парализован-

ные люди могут активно участвовать в жизни, общаться с другими людьми и совершать широкий диапазон адаптивных действий. Эти роботы используют технологию нейрокомпьютерного интерфейса, который, помимо медицинского, имеет потенциал применения в индустрии компьютерных игр. Речь идет о возможности управлять движениями собственного персонажа на экране с помощью мыслительных команд, считываемых устройством, спроектированным на основе принципов ЭЭГ. Вынесение моторики двойника на другой hardwear – уже свершившийся факт освобождения прямого воплощения мысли в действие. Можно говорить о диссоциации телесности: распределение «субъектности» по различным носителям, точкам сборки «я», контактирующего с материальной действительностью.

Бесконтактный стереосинтез

«И вот культура, которая в одно и то же время изобретает специализированные институты для соприкосновения тел и кастрюли, в которых вода не соприкасается с дном, поскольку оно изготовлено из настолько однородного, сухого и искусственного материала, что ни одна капля не прилегает к нему, точно так же как ни на одно мгновение не соприкасаются тела, сплетенные в приливе feeling и терапевтической любви. Это называется интерфейс, или взаимодействие. Это вытеснило встречу лицом к лицу, поступки и получило название коммуникации. Ибо происходит сообщение: чудо состоит в том, что основание кастрюли сообщает свою температуру воде, не соприкасаясь с ней, производя что-то вроде кипячения на расстоянии, точно так же как тело сообщает другому свои флюиды, свою потенциальную эротичность за счет своеобразной молекулярной капиллярности, не соблазняя и не волнуя его» (Бодрийяр Ж., «Америка»).

Свобода воплощения мысли в действие в обход орудий, которую предлагает нейрокомпьютерный интерфейс, имеет негативную сторону. Научение управлению системой адаптирует мыслительный процесс к процессорингу интерфейса. Результатом этой адаптации выступает синхронность скорости мысли и скорости компьютинга. Калибровка мыслей по каналам отклика экранного персонажа на мыслительные команды выключает прежний тип синхронизации

мысли с тактильно-моторной ориентировкой. Кисть остается не задействованной в первую очередь. Это ориентация на скорость в обход медиации тела заметна сегодня в инстанции touch-screen. Сенсорный дисплей предлагает человеку лишь режим касания пальцем: ткнуть в виджет, свернуть/развернуть страницу или окно, перелистывание экрана и т.д., и т.п. – все размещено на контактной зоне отпечатка указательного пальца. Когда-нибудь дисплейинг сольется с процессорингом в тотальном touch-brain-мониторинге. Современные тонкие девайсы станут еще тоньше, а плавающий курсор взгляда уже лишится рамки экрана, обретя возможность плавания по визуальной панораме окружающего видеополя. Расширение угла зрения на 360 градусов. Не только звук surround, но и surround-визуальность мира, ставшего виджетом. Синтез виджета и экрана-процессора вкупе с нейрокомпьютинговым интерфейсом отсоединят последнюю точку контакта сенсорно-моторного типа, touch, касание кончиком пальца. В плане телесности произойдет нечто подобное астрофизическому событию образования черной дыры.

Трафарет

Термин «трафарет» обозначает в lucid dreaming studies статус физического тела на участках ложного пробуждения. Ложные пробуждения – это движения, которые, как нам кажется, мы совершаем реальным телом в момент просыпания в БДГ-фазе. Например, переворачиваемся с одного бока на другой, или же выключаем будильник, встаем, умываемся, собираемся выходить из дому и… снова просыпаемся от звука будильника. Около 30 процентов всех действий человека во время пробуждения – ложные, фантомные. Феноменология трафарета связана с сонным параличом, обычными и осознанными сновидениями с одной стороны, с другой – с сомнамбулическим телом (а также телом в глубоких стадиях гипноза).

На поверхностном уровне спящее тело гомологично телу перед монитором, которое также оказывается обездвижено наподобие трафарета (Беньмин, Гройс). По Гройсу любая включенность в скоростную медиакоммуникацию оставляет тело обездвиженным в кресле; Беньямин диагностировал этот принцип применительно к киносеансу, создающему ситуацию пассивного просмотра. В. Ги-

герич, сравнивая опыт просмотра живописных полотен различных художественных школ, отмечает, что для того, чтобы рассмотреть картину представителя голландской школы, нам нужно подойти вплотную к картине, на расстояние одного-двух метров. По контрасту, чтобы «увидеть» картину импрессиониста, нам следует отойти на 3-5 метров, а может и больше, – в противном случае мы увидим лишь точки-пятна, но не гештальт. Такой выбор позиции и специфическую активность созерцающего Гройс возводит к античному субъекту, который обходит статую со всех сторон, отходит от нее, подходит, переходит к другой. Речь идет о механизме активного познания, установке созерцательности, вписанной в саму пешую телесность зрителя (см. о походке у Бальзака). Современный видео- и киноряд, континуум слайд-шоу моделирует прикованного к экрану зрителя, что превращает тело последнего в трафарет. Конечно, примеры подобной анестезии можно найти не только сегодня: языческие идолы, в отличие от античных статуй, задавали во многих случаях такое же трафаретирование; или, к примеру, икона, которая «смотрит» на человека, – обратная перспектива в данном случае так же далека от той свободы выбора позиции и точки взгляда зрителя, которые Гигерич приписывает импрессионистской и голландской школам. Если исходить из положения Беньмина, что формы искусства создают формы восприятия, саму психическую схему отражения, то современные медиа можно охарактеризовать как отключение не только телесности, но и мозга. Речь не только о нейрокомпьютерном интерфейсе. К примеру, 3D-кино моделирует трехмерный образ в обход механизма мозга, который ответственен за трансформацию плоских образов в трехмерную картинку. Конечно, процесс восприятия становится легче, но незадействованный механизм, отправленный в отставку, может потерять навык, который потребуется, если технология окажется дезактивирована.

Итак, опираясь на положения современной медиатеории, lucid dreaming studies, сенсорно-моторного психосинтеза и др., можно говорить, что наряду с существованием модели тела, названной Бодрийяром «манекеном», появляется новая модель. Предварительно ее можно обозначить как «трафарет». Ее проявка и распечатка в первой редакции была связана с изобретением ситуации кинопросмотра, уничтожившего позицию активного созерцателя. С иной

стороны, процесс создания шел по пути делегирования труда машине и превращения рабочего в контролера (см. фрагмент из «Системы вещей» Бодрийяра о жестуальности контроля, где оператор представлен как лишенный реального труда рабочий, вынужденный разыгрывать пантомиму труда: дергать рычаги, нажимать на кнопки, орудовать переключателями). Современная же редактура трафарета связана с разработкой нейрокомпьютерного интерфейса, позволяющего с помощью мысли управлять объектами, персонажами, действиями на мониторе и, через робототехнику, предметами окружающего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.

2. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. – 464 с.

3. Радуга М. Фаза : практический учебник / М. Радуга. – Режим доступа: https://www.aing.ru/files/uchebnik.pdf

4. Tholey P. Overview of the Development of Lucid Dream Research in Germany / P. Tholey // Lucidity Letter, 10 th Anniversary issue 1991, Johann Wolfgang Goethe Universitat, Germany. – URL: http://traumring.info/tholeyresearch.pdf

5. Vidal J. Real-Time Detection of Brain Events in EEG // Proceedings of the IEEE, May 1977. – P. 633-641. – URL: http://www.cs.ucla.edu/~vidal/Real_Time_Detection.pdf

Информация об авторе:

Монтлевич Александр Петрович – преподаватель Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета,
e-mail: montlevich@mail.ru

О.И. Абрамова, Н.Н. Макарова

Контроль и оценка результатов обучения дисциплине «Классический танец» в младших и средних классах хореографических училищ

Ситуация кардинального изменения приоритетов образования, появление новой цели образования – формирование компетентностей – настоятельно требуют создания новой системы оценивания этого результата, т.е. способов деятельности, которые должен освоить учащийся на том или ином этапе обучения. В ходе процесса формирования навыков и умений при обучении движениям классического танца, нами рассмотрены различные критерии и показатели профессионального развития, непосредственно и косвенно характеризующие, по нашему мнению, основные профессионально значимые качества учащегося хореографического колледжа [1, с. 19]. По окончании учебного заведения выпускник должен овладеть целым комплексом компетенций. Профессиональные и общие компетенции, необходимость которых зафиксирована в ФГОС, нацелены на выпускника образовательного учреждения. В связи с этим возникает проблема: как оценивать компетенции учащихся на младшей и средней ступенях обучения, так как о компетенциях в этом возрасте и на этом этапе обучения речь идти не может.

Чтобы добиться нового качественного результата и разрешить поставленную проблему, мы обратились к Федеральному государственному образовательному стандарту *общего* образования, методологической основой которого является Программа формирования **универсальных учебных действий** (общеучебных умений и навыков), так как освоенные универсальные учебные действия обеспечивают овладение профессиональными компетенциями, составляющими основу умения учиться.

Прежде всего, мы провели анализ составляющих исполнительской техники классического танца. Уточнили, что составляющими исполнительского мастерства профессионального артиста балета являются: устойчивость, вращение, прыжок, музыкальность, коор-

динация, выворотность, свободное и пластичное владение руками, выносливость и сила [4, с. 18-71]. Следующим нашим шагом стало определение алгоритма формирования составляющих исполнительского мастерства. Так, например, чтобы выработать устойчивость (апломб), необходимы следующие умения:

• умение плотно и равномерно примыкать ступни к полу, в том числе и пятки;

• умение удерживать выворотно щиколотку, колени, бедра;

• умение переносить центр тяжести тела с опорной ноги на работающую: на месте и с продвижением (имеется множество приемов);

• умение удерживать корпус подтянуто и т.д.

В результате этой работы выявили, что и в балетном образовании имеются общеучебные умения и навыки, необходимые для формирования тех же устойчивости, вращения, прыжка, координации, выворотности, которые обучающийся должен довести до уровня навыка. А навык – это умение, доведенное до автоматизма. И чем прочнее усвоена техника танца, тем ближе ученик подходит к творческому проникновению в характер музыки и образа.

В исследованиях последних лет отмечается значительный рост внимания к проблемам педагогической диагностики (А.В. Барабанщиков, Н.В. Бордовская, Б.П. Битинас, Н.К. Голубев, И.Ю. Гутник, В.П. Давыдов, П.П. Дерюгин, О.Ю. Ефремов, И.А. Зимняя, Н.В. Кузьмина, А.А. Реан, С.А. Писарева, А.П. Тряпицына). Вместе с тем, как показывает проведенный анализ, не в полной мере изучены возможности, особенности и преимущества реализации методов и приёмов педагогической диагностики в процессе обучения искусству танца в учреждениях балетного образования [3, с. 1]. Таким образом, возникла идея проведения *экспертизы* в рамках текущего и промежуточного контроля на младшей и средней ступенях обучения, где можно выявить *обученность*, т.е. уровень реально усвоенных знаний, умений и навыков каждого обучающегося и класса в целом.

По приказу директора колледжа И.А. Пак создана творческая группа по проведению диагностики уровня обученности. Под руководством заместителя директора по научно-методической работе Н.Н. Макаровой в мае 2012 г. на переводных экзаменах по классическому танцу выявили состояние обученности основным общеучеб-

ным умениям и навыкам на младшей ступени обучения. Члены творческой группы оценили общеучебные умения и навыки учащихся на экзаменах по пяти критериям: 1 – умение плотно примыкать ступни к полу в позициях ног; 2 – умение удерживать выворотно ноги; 3 – умение удерживать корпус подтянуто на ноге; 4 – умение переносить центр тяжести корпуса; 5 – умение управлять руками (позиции, кисть, локти). В мае 2013 г. в 1/5 классе к вышеперечисленному добавили еще два критерия: умение выразительно исполнять движения классического танца и умение музыкально их исполнять. В мае 2014 г. в 2/6 классе добавили устойчивость, «чувство позы», силу и выносливость.

Результаты исследования представлены в таблицах 1, 2, 3.

Таблица 1

Состояние обученности основным общеучебным умениям и навыкам. 1/4 класс, май 2012 г.

Фамилия и имя	Умение примыкать ступни к полу в позициях ног	Умение удерживать выворотно ноги	Умение удерживать корпус подтянуто на ноге	Умение переносить центр тяжести тела	Умение управлять руками (позиции, кисть, локти)
В. Саша 2/3=	5/100%	4/80%	3/50%	3/50%	3/50%
Кристина 0/0=	3/50%	3/50%	3/50%	3/50%	3/50%
Е. Саяна 3/0 +	3/50%	4/80%	5/100%	4/80%	3/50%
Аэлита 5/0 ++	5/100%	5/100%	4/80%	4/80%	4/80%
П. Ира 2/1 =	5/100%	5/100%	3/50%	3/50%	2/30%
Алина 5/0 ++	4/80%	4/80%	5/100%	5/100%	4/80%
С. Саяна 3/0+	3/50%	3/50%	4/80%	4/80%	4/70%
У. Айта 0/2 -	2/30%	3/50%	3/50%	3/50%	2/30%
++2; +2; =3; -1	4/1 + 50%	5/0 ++ 62%	4/0 + 50%	4/0 + 50%	3/2 = 38%

Таблица 2

Состояние обученности основным общеучебным умениям и навыкам. 1/5 класс, май 2013 г.

Фамилия и имя	Умение примыкать ступни к полу в позициях ног	Умение удерживать выворотно ноги	Умение удерживать корпус подтянуто на ноге	Умение переносить центр тяжести тела	Умение управлять руками (позиции, кисть, локти)	Умение выраз-но исполнять движения классического танца	Умение музык-но исполнять движения
В. Саша 3/1=	5/100%	5/ 100%	3/50%	3/ 50%	3+/ 60%	3/40%	2/30%
Кристина 2/0 =	3/50%	3/ 50%	3/50%	3/ 50%	3/50%	4/80%	4/80%
Е. Саяна 6/0 ++	4/ 0%	4/ 80%	5/100%	4/ 80%	3/50%	4/80%	5/100%
П. Аэлита 6/0 ++	5/100%	5/ 100%	4/80%	5/ 100%	4/80%	3/50%	4/80%
П. Ира 5/0 +	5/100%	5/ 100%	4/80%	4/ 70%	3/40%	4/70%	3/40%
С. Алина 7/0 ++	4/80%	4/ 80%	5/100%	5/ 100%	4/80%	5/100%	5/100%
С. Саяна 5/0 +	3/50%	3/ 50%	5/100%	4/ 80%	4/80%	5/100%	5/100%
У. Айта 1/2 -	2/30%	3/ 50%	3/50%	3/ 50%	2/30%	3/50%	4/80%
++ 3; +2; = 2; - 1	5/1 + 62%	5/0 + 62%	5/0 + 62%	5/ 0 + 2%	3/1= 38%	4/0+ 50%	6/0 ++ 75%

Таблица 3

Состояние обученности основным общеучебным умениям и навыкам. 2/6 класс, май 2014 г.

Фамилия и имя	Умение примыкать ступни к полу в позициях ног (1)	Умение удерживать выворотно ноги	Умение удерживать корпус подтянуто	Умение переносить на ноге центр тяжести тела	Умение управлять руками (позиции, кисть, локти)	Умение выраз-но испол-нять движения клас. танца	Умение музык-но исполнять движения	Устойчивость	«Чувство позы»	Сила и выносливость
Саша 2/1 =	5/ 100%	5/ 100%	3/ 50%	3/ 50%	4-/ 70%	3/ 50%	3-/ 40%	3/ 50%	3/ 50%	3/ 50%
Кристина 2/0 =	3/ 50%	3/ 50%	3/ 50%	3/ 50%	3/ 50%	4/ 80%	4/ 80%	3/ 50%	3/ 50%	3-/ 40%
Е. Са--яна 10/0 + +	4/ 80%	4/ 80%	5/ 100%	5/ 100%	4/ 80%	5/ 100%	5/ 100%	4-/ 80%	4-/ 80%	4/ 80%
Аэлита 10/ 0 ++	5/ 100%	5/ 100%	5/ 100%	5/ 100%	4/ 80%	5/ 100%	5/ 100%	5-/ 85%	4/ 80%	4-/ 70%
Ира 6/0 +	5/ 100%	5/ 100%	4/ 80%	4/ 80%	3/ 50%	4/ 80%	3/ 50%	5-/ 85%	3/ 50%	3/ 50%
Алина 10/ 0 ++	4/ 80%	4/ 80%	5/ 100%	5/ 100%	5/ 100%	5/ 100%	5/ 100%	4/ 80%	4/ 80%	5-/ 85%
С. Саяна 8/0++	3/ 50%	3/ 50%	5/ 100%	5/ 100%	4/ 80%	5-/ 90%	5/ 100%	3/ 50%	4-/ 70%	4+/ 85%
++4; +1;=2;	6/0++ 85%	5/0+ 71%	5/0+ 71%	5/0+ 71%	5/0+ 71%	6/0++ 85%	5/1+ 71%	4/0+ 57%	4/0+ 7%	4/1+ 57%

Степень **сформированности** умений оценили в процентах: от 100% до 80% (это оценки «5, 5-, 4+, 4» – умение сформировано и может использоваться учениками самостоятельно); от 70% до 50% (это оценки «4, 4-, 3+, 3» – умение формируется и может использоваться при помощи учителя; от 40% и ниже (это оценки «3-,2» – умение не сформировано и требуется целенаправленная работа по его формированию.

Степень **обученности** – высокую, достаточную, среднюю, недостаточную – каждого учащегося определили соотношением сформированных, формирующихся и несформированных умений. Так, например, высокую степень обученности имеют учащиеся, у которых сформированных умений больше 6, а несформированных нет. В таблице: рядом с ФИ ученика ++, дробью – соотношение сформированных и несформированных умений, например, 6/0. Высокая степень обученности у П. Аэлиты, С. Алины. Остальную степень обученности оценили по такому же принципу.

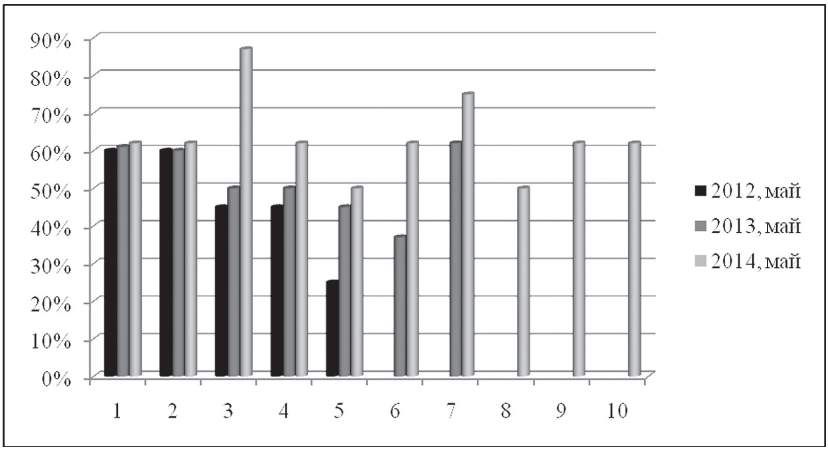


Рисунок 1. Обобщенное состояние обученности основным общеучебным умениям и навыкам (май 2012 г., май 2013 г., май 2014 г.)

Цифры от 1 до 10 обозначают общеучебные умения и навыки, перечисленные выше.

Как показывают результаты исследования, наблюдается позитивная динамика уровня обученности учащихся.

Таким образом, такая экспертиза необходима для повышения качества образования, так как налицо все основные сведения каждого ученика и класса в целом.

На младшей и средней ступенях обучения, как говорилось выше, мы оценили каждое умениеотдельно, а на I-III курсах будем оценивать эти же общеучебные умения,но в комплексе, которые должны будут отразиться в профессиональных компетенциях, зафиксированных в ФГОС. Когда основы техники исполнения заложены в младших классах, а в средних и старших классах дальше развиваются, то технические сложности могут быть преодолены и не сковывать исполнителя в танце и в раскрытии образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алферов А.А. Критерии и показатели профессионального развития будущих артистов балета : принципы отбора дидактического материала / А.А. Алферов // Академия. – 2011. – №1 (21). – С. 18-31.

2. Ваганова А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – СПб., 2007.

3. Силкин П.А. Педагогическая диагностика детей для обучения искусству танца : на примере Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой : дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / Силкин Петр Афанасьевич. – СПб., 2008. – 165 с.

4. Тарасов Н.И. Классический танец : школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.

5. Базарова Н.П. Азбука классического танца : первые три года обучения: учеб. пособие / Н.П. Базарова, В.П. Мей. – СПб.: Лань, 2008. – 239 с.

6. Поташник М.М. Как подготовить и провести открытый урок : современная технология : метод. пособие / М.М. Поташник, М.В. Левит. – М.: Педагогическое общество России, 2008. – 144с.

Информация об авторах:

Абрамова Оксана Ивановна – преподаватель ГБПОУ РС (Я) «Якутский хореографический колледж им. Посельских», e-mail: oksana.abramova.1968@mail.ru

Макарова Надежда Николаевна – преподаватель ГБПОУ РС (Я) «Якутский хореографический колледж им. Посельских», e-mail: srhu@mail.ru

Е.В. Васенина

Фотофиксация танца и жеста как стигматизация бессознательного (на примере двух фотовыставок)

Фотовыставки, посвященные искусству свободного движения, в России нечасты. Анализ свободного жеста, «расшнурованного» жестового костюма подвергает сомнению поведенческий этикет, узаконенные зажимы телесного поведения, – сильнейшие паттерны, внушенные с детства, действующие во всех жизненных ситуациях и слоях общества. Фотовыставки, посвященные контактной импровизации и свободному движению, показывают умное расслабленное тело, чуткое, алертное к обстоятельствам, деликатное к окружающим, источающее внутренний комфорт.

Выставка, посвященная искусству контактной импровизации [1] в центре «Открытый мир» – первая на моей памяти с 2000 года, когда филиал Бахрушинского музея на Малой Ордынке провел выставку «Человек пластический» с фотографиями занятий студий «дунканисток», «далькрозовцев», «алексеевок» 1910-1920-х годов XX века. В 20-е годы при Государственной Академии художественных наук (ГАХН) был создан «Фотокабинет», изучавший движение. В «Фотокабинет» входили корифеи русской светописи Еремин, Гринберг, Наппельбаум, Свищов-Паола, Иванов-Аллилуев. Экспозиция «Человека пластического», посвященная судьбе свободного танца в России начала XX века, реабилитирующая явление русского неклассического движения, была собрана итальянской исследовательницей русского искусства Николеттой Мислер. Та выставка, по мнению организаторов, представляла эстетическую утопию XX века. Выставка фотографий Альфии Рахмановой, Сергея Мишина, Алексея Корягина и Евгения Доний в «Открытом мире» в 2007 году подхватила тему воспитания свободного духа с помощью гармонизации человеческого тела.

Попавшая в объектив контактная импровизация предлагает альтернативные интерпретации прикосновения по сравнению с бытовыми и общепринятыми и дает возможность свежего взгляда

на тело в пространстве. Трудности в обретении другого ракурса указывают на господствующие в культуре концепции тела – в отношении к телу и жесту лежат корневые коды социальных и культурных различий. Базовых два: тело можно «воспитать», превратив в «культуру»; тело можно раскрепостить, освободив от «зажимов» цивилизации. Контактники следуют по второму пути, парадоксально захватывая лучшие опции первого пути – хорошо владеющее контактом тело безусловно становится воспитанным, умным и при этом не зажатым. Наслаждение пространством и собой в нем – простые на бумаге и сложные в реализации постулаты живут в теле контактного импровизатора.

Альфия Рахманова [2], участница выставки 2007 года на площадке интегральных практик «Открытый мир», – фотограф, психотерапевт, преподаватель контактной импровизации, ведущая тренингов по видео и танцу, сформулировала авторское видение отношений фотографий и контактной импровизации.

Говорит Альфия Рахманова: «Пожалуй, именно благодаря желанию фотографировать контактную импровизацию я начала совершенствовать свои навыки фотосъемки, поскольку именно съемка двигающихся людей предполагает достаточно высокий уровень владения как технической, так и художественно-композиционной стороной фотографии. Я научилась и продолжаю учиться многому: в контактном танце, в танце с фотоаппаратом, в танце с видеокамерой. Перформеры, импровизаторы, контактные импровизаторы специальное время посвящают тренировке умения быть видимым (для зрителя), видеть самому (партнера, пространство, группу, себя), поэтому фотограф становится для танцующих дополнительным вниманием, позволяющим привнести в танец красоту, осознанность, радость.

Контактную импровизацию хочется фотографировать, потому что люди танцуют открыто и спонтанно. В каждый момент времени возникают новые формы танца, созданные встречей точек контакта. Точка контакта может быть очень маленькой, например, касание пальцем или носом. И тогда два тела образуют структуру, наполненную воздухом и светом. Точка контакта может занимать целую площадь из соприкоснувшихся спин или выглядеть широким проспектом скользящих бедер-коленей-голеней-ступней, или нарисовать улицу из сплетенных рук. Плотность такой структуры велика,

и на фотографии образуются неожиданные формы перевернутых, скрученных, слившихся тел.

Контактный танец динамичен. Полеты, поддержки, инерция, спирали, баланс и контрбаланс – прекрасные динамичные образы, возбуждающие палец на кнопке спуска затвора. Я очень люблю ловить в объектив моменты, когда танцующие контакт отрываются в потоке танца от земли, летят по воздуху, исследуя гравитацию и инерцию.

Описывая процесс фотосъемки контактного танца, хочется бесконечным рядом выписывать слова «новое движение», «новый поворот», «неожиданная спираль», «удивительная поддержка», «необыкновенный полет». Зачастую контактирующие сами не знают, куда и как они придут, в какой позиции окажутся. И они открыты этой неизвестности.

Танцуя контактную импровизацию, люди оказываются в здесь-и-сейчас моменте – и фотограф получает в подарок увлеченные, осознанные, присутствующие лица и тела. Таким подарком была для меня съемка проекта Экхарта Мюллера «Скин», который проходил летом, во время Московского фестиваля контактной импровизации и перформанса – 2006. Перформеры, взяв за руку каждого зрителя, пришедшего на перформанс, приводили на сцену. Когда все гости оказывались на танцевальной площадке, импровизаторы, легко, на уровне одежды, кожи, касались зрителей и начинался глубокий, медленный, осознанный танец-исследование. Самые осознанные лица, которые мне когда-либо удавалось видеть и фотографировать, случились именно во время этого перформанса.

Особое удовольствие для меня как фотографа – включиться в танец не только издалека, со стороны, но быть ближе к танцующим, создав с ними, к примеру, трио. В такие моменты практически не получается заглядывать в видоискатель, чтобы увидеть то, что видит и снимает камера, но она становится продолжением моего тела, третьим глазом. Руки с камерой направляются в то место, где я интуитивно вижу то, что интересно. Мое тело оказывается в плотности танца, внутри того, что я фотографирую.

Контактная импровизация научила легко менять ракурс и точку съемки. Фотографируя, я катаюсь с камерой по полу, прыгаю, приседаю, забираюсь на столы и подоконники, зависаю у кого-то на спине-плече-колене.

Хочется сказать несколько слов о том, через какие этапы и трудности я прошла. Техническая сторона фотографирования предполагает наличие светосильного объектива, высокой чувствительности пленки, либо цифровой камеры, обладающей высоким ISO, готовых поймать, запечатлеть движение при недостатке света в театре или танцевальном зале.

Изменчивость контактного танца ограничивает возможность для вдумчивой работы с композицией. Она меняется настолько быстро, что думать о ней приходится позже, чем нажимать на кнопку. Часто то, что кажется привлекательным и эмоциональным неподготовленному глазу, может совсем не быть таковым для фотоаппарата. Только через какое-то время удается научиться из общего хаоса джема, где импровизируют сразу множество пар, трио, групп, выделять какую-то структуру, четкость, ясность».

В петербургском Мраморном дворце Русского музея в 2007 году состоялась выставка «Разговор руками» [3], представившая коллекцию портретов рук Генри Буля из собрания музея Гуггенхайма, посвященную семантике тела. Как археолог по обломку кости мамонта воссоздает весь скелет, мы пытаемся восстановить портрет человека по изображению его рук.

«Разговор руками» – художественный каталог жестов. Многие люди, не в силах прочитать характер человека по лицу в момент знакомства, читают по рукам – через взгляд на руки, рукопожатие, и часто это более эффективно. Тактильный способ получения информации не всегда возможен, а бросить взгляд – пожалуйста. Характер человека, образ жизни очень отражаются на руках. «Руки и линза» Рене Цубера (1928) – руки осторожные и точные. «Руки горшечника» Альберта Ренгера (1925) – блестящие, в глине, ловкие и усталые, с больными суставами. «Чтение шрифта Брайля» Роя Пинни (1936) – чуткие, неуверенные, женские, у этих рук словно есть уши.

Имя фотографа в случае коллекции Буля – не вопрос престижа: вряд ли ему были нужны именно Маргарет Бурк Уайт, Брассай, Аведон – его интересовали руки. Чтобы вы почувствовали обширность темы, ее простоту и неисчерпаемость, буду следовать букве произвольно составленного по экспозиции каталога, который вас скорее захватит, чем утомит – читать по рукам неизвестностей и знаменитостей так же увлекательно, как читать поваренную книгу:

исходный материал у всех один, а получается и выглядит у каждого по-своему.

«Руки Марселя Дюшана» Александра Либермана (1959) – на шахматной доске небольшие, умные, жесткие, в венах от жаркого пиджака и умственного напряжения. Беренис Эббот, «Руки Жана Кокто» (1927) – женские, сухощавые, белые, на светлой фетровой шляпе. Пол Стрэнд, «Руки Жоржа Брака» (1957) – загорелые, темные, с коротко остриженными, но все равно грязными ногтями скульптора. Мари Эллен Марк, «Мать Тереза» (1981) – заскорузлые рабочие руки, которые никогда не ухаживали за собой, только за другими.

Аймоген Каннингем, «Хореограф танца модерн Марта Грэхем» (1931) – похожа на московскую актрису Юлию Рутберг. Очень волевое узкое лицо с крупным ртом и высокими скулами. А рука у лица небольшая и нежная. Эдвард Вестон, «Тина Модотти» (1921) – пухлые пальцы сладкоежки.

Брассай, «Слепок руки Пикассо» (1943), сжатой в кулак и окольцованной, несмотря на фиктивность брака с балериной Ольгой Хохловой к этому моменту. Джеймс Несмит, «Тыльная сторона ладони и сморщенное яблоко» (1874) иллюстрирует происхождение некоторых горных цепей путем сморщивания земного шара. Ричард Аведон – «Джо Луи, боксер-победитель» (1963) – зачарованно созерцает его величество Большой Кулак. Робер Дуано остро насмехается в «Хлебах Пикассо» (1952): вместо рук на стол художник выложил четырехпалый большепальцевый хлеб – фиксация чьей-то точной и доброй шутки о том, что художника во многом кормят руки.

В конце XX века руки заняты другим, не тем, чем прежде – если судить по фотографиям. Если до середины XX века руки заняты преимущественно созидательным трудом (нежные руки Кокто тоже созидали мысли и парадоксы, даже покоясь), а в конце XIX – наслаждаются элитарной возможностью тиражировать свое изображение новым способом, отчего руки втайне приплясывают от гордости; ближе к концу XX века руки закрывают от ужаса, скрывают истинные намерения, занимаются любовью, потерянно трогают разные части тела других людей, надеясь обрести счастье и успокоение, подвергаются разного рода репрессиям, испещряются татуировками-молитвами.

У Петера Хуяра «Дэвид Войнарович» (1981) и у Вольфганга Тилльманса «Корнель» (1993) руки закрыли лица и в то же время что-то вынимают из глаз, чтобы картинка, от которой они закрываются в разных странах в разные годы, изменилась.

Еще один характерный жест XX века – закрытый рукой рот, спрятанный в ладони крик разной степени экспрессии, но неснижаемого градуса боли; один из таких кричащих – «Мигрант-собиратель хлопка в Аризоне» Доротеи Ланж (1940). Автопортрет Энди Уорхола (1983) – его слабая капризная рука богемного нью-йоркца эпохи студии «64», любителя вишен в шоколаде, консервированных супов, украшенных фольгой лофтов. Глядя на руку Уорхола, еще раз киваешь: фото руки – это портрет и автопортрет, документ не хуже фото на паспорт.

Из типичных аполитичных жестов близких нашему времени – Роберт Мэпплторп, «Лоуэлл Смит» (1981) – красивые черные мужские руки сжимают белый камень. Джозеф Гриджели (1998) счел важными руки пишущего, нагретые светом открытой электролампы – от электроэнергии руки становятся светящимися, горячими и словно увеличиваются в размере. Жанин Антони с неженской критикой сняла сросшийся кончиками ногтей-когтей красный маникюр (1998). И только у Аннет Лемье находим серию снимков «Передавая звук» (1984), посвященных очевидно позитивному, действительно необходимому усилию дирижерского смычка и раскадровку знаков глухонемых.

Коллекция Генри Буля собиралась с начала 1990-х годов, когда Буль купил фотографию, потрясшую его и определившую тему собрания. Это был портрет художницы Джорджии О'Кифф «Руки с наперстком» (1920) Альфреда Штиглица, где руки художницы передавали тонкость и изящество ее натуры. Теперь в коллекции Буля более тысячи снимков рук, список имен внушает почтение: Мэн Рэй, Эль Лисицкий, Александр Родченко, Ласло Мохой-Надь, Густав Клуцис, Зигмар Польке, Роберт Раушенберг, Гилберт и Джордж, Брюс Науман, Вито Акончи, Роберт Мэпплторп, Энди Уорхолл, Джоэль-Петер Виткин, Джон Бальдессари, Синди Шерман, Ширин Нешат. Но, повторюсь, эти имена интересовали его не сами по себе, не как капиталоемкое буквосочетание, но только и именно в том случае, если фотограф снимал руки – так, чтобы это

заинтересовало собирателя. Любопытно, что Буль является основателем филантропической организации, помогающей бездомным людям найти работу, обучая их элементарным трудовым навыкам, то есть для него особое значение имеет рука как орудие труда и рука, оказывающая помощь.

Описанные нами выставки фотографий контактной импровизации и собрания примечательных человеческих рук вписывают свободные формы танца и анализ жестов в широкий контекст современного искусства, которое «стремится к глубоко субъективному, не разделяемому ни с кем, как сновидение, опыту познания путем своеобразной стигматизации бессознательного» [4]. Образы, возникающие у фотографа в момент фотографирования, у танцовщика и фотомодели, переживающих свое движение физически и эмоционально, у зрителя, кинестетически вовлеченного в фотоизображение движения, говорят что-то реципиенту танца и жеста о нем самом, о его сиюминутном состоянии, о его природе. Фотограф Брассай также писал об этом эффекте фотоискусства в эссе «Кэролл – фотограф»: «Он знал о том, как остановить или раздвинуть время, как вызвать присутствие того, чего здесь нет, и как удалить то, что есть» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Режим доступа: http://www.contact improvisation.ru/info.html (дата обращения: 28.01.2015).

2. Режим доступа: http://www.contact improvisation.ru/rassylka_teach/podrobnee.php?master=51 (дата обращения: 28.01.2015).

3. Режим доступа: http://www.rusmuseum.ru/exhib/lenta/exhibition2006/exhibition234/ (дата обращения: 28.01.2015).

4. Андреева Е. Желание картины / Е. Андреева // Назад к фотографии : сборник статей. – М.: Ganymed Publishers, 1996. – С. 55.

5. Цит. по: Левашов В. Backtothe (un) real/ В. Левашов // Искусство кино. – 1998. – № 6. – С. 95.

Информация об авторе:

Васенина Екатерина Викторовна – журналист, исследователь современного танца, аспирантка государственного Института искусствознания, e-mail: ejikkat@gmail.com

Т.В. Попова

Индивидуальный стиль деятельности педагога классического танца в воспитании артиста балета

Цель любой образовательной системы заключается в обучении, воспитании и развитии личности. Показателем осуществления названной цели является достижение позитивного результата в процессе подготовки специалиста [7]. По Е.О. Кобурнеевой характерной чертой художественно-педагогической традиции в обучении хореографическому искусству является передача опыта преимущественно путем непосредственного наставничества: артист балета – не продукт массового производства, и его невозможно обучить в отрыве от прямого контакта с мастером [3]. А.В. Фомкин подчеркивает, что артист балета – специалист, чья деятельность ограничивается не только исполнительскими навыками. Он также должен быть личностью, обладающей способностью к творческой деятельности. Обучение профессиональной технике балета и воспитание творческой личности должно идти в единой системе учебно-воспитательного процесса, организуемого преподавателем, личность которого значительно влияет на становление индивидуальных личностных качеств обучающегося [7]. В связи с этим особое значение приобретает вопрос влияния индивидуального стиля деятельности педагога классического танца на воспитание будущего артиста как профессионала и творческой личности. Исследование проведено совместно со студентами 1 курса колледжа.

Объектом проведенного исследования стал индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа. Предмет исследования – влияние индивидуального стиля деятельности педагога классического танца на развитие творческого потенциала ученика. Поставлена цель: выявление роли индивидуального стиля деятельности педагога классического танца в воспитании будущего артиста балета. Для достижения цели требовалось решить следующие задачи: изучить и проанализировать специальную педагогическую литературу; определить понятие «индивидуальный стиль педагогиче-

ской деятельности»; рассмотреть, как проявляются особенности индивидуальных стилей балетмейстеров-педагогов русской школы классического танца в творческо-педагогической деятельности; рассмотреть влияние педагога классического танца на развитие творческого потенциала обучающегося. Методами исследования стали опрос, интервью, анкетирование, анализ и обобщение.

Индивидуальный стиль педагогической деятельности ученые определяют как совокупность устойчивых способов деятельности и общения, характеризующих индивидуальную манеру исполнения педагогической деятельности. Индивидуальный стиль педагогической деятельности – это сочетание мотива деятельности, выражающегося в преимущественной ориентации учителя на отдельные стороны учебно-воспитательного процесса, целей, способов ее выполнения, приемов оценки результатов деятельности.

Л.М. Андрощук определила индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа как способ и результат самореализации педагога классического танца, который проявляется в методике проведения занятий, манере преподавания и общения [6]. Неповторимый индивидуальный стиль деятельности педагога, своеобразный уникальный «почерк» профессиональной деятельности, определяет манеру педагогических действий, присущую каждому учителю. А.В. Фомкин отмечает, что результативность учебного процесса в значительной степени зависит от стиля отношения преподавателя к группе [7]. Изучение лучших образцов индивидуального стиля выдающихся представителей русского классического искусства, педагогов Якутского хореографического колледжа им. А. и Н. Посельских в профессиональной деятельности позволяет изучить влияние личности педагога на развитие творческого потенциала ученика. Так как система классического танца строго канонизирована, проявление особенностей индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа и его влияние на развитие творческого потенциала ученика четко прослеживается.

Современная система классического танца сложилась в европейском театре. Она формировалась на протяжении веков, впитывая особенности и разнообразие танцевальных культур разных наро-

дов. Как система классический танец сформировался в XVII веке в Италии, затем получил развитие во Франции. Школа русского классического танца, вобрав лучшие традиции итальянской и французской школы, создала собственную систему, которая повлияла на развитие балета во всём мире [4].

Одним из выдающихся педагогов-балетмейстеров русского классического хореографического искусства был Александр Алексеевич Горский (1871-1924). Его ученики – Л. Банк, М. Габович, А. Мессерер и др. Для достижения большей выразительности при выполнении определенного движения балетмейстер позволял ученикам осуществлять собственный поиск. Педагог-хореограф акцентировал внимание на артистизме, музыкальности танца. А. Горский требовал от учащихся творческого индивидуального поиска образного решения хореографического произведения. Ученицы отличались устойчивостью и «стальным носком». Руки танцовщиц был мягкими и невесомыми в адажио и сильными и волевыми в пируэтах. Педагог показывал комбинации движений всегда сам, вполноги, одновременно объясняя задание.

Своей яркой индивидуальностью среди педагогов-хореографов отличалась Агриппина Яковлевна Ваганова (1879 – 1951), российская артистка, педагог, балетмейстер; она стала первым профессором хореографии. Среди её учеников – М. Семенова, Г. Уланова, Н. Дудинская и др. А. Ваганова была чрезвычайно строгим и требовательным педагогом. Результат её педагогической деятельности был непревзойдённым. Все ученицы Агриппины Яковлевны прекрасно владели «школой», были настоящими профессионалами. Для Вагановой основой выразительности танца являлись осмысленность техники и строгая постановка корпуса, позиций рук и ног. Единственным недостатком своих учениц Агриппина Яковлевна считала отсутствие индивидуальности.

Среди педагогов Якутского хореографического колледжа Учителем с большой буквы была Наталья Семёновна Посельская – основатель, директор, художественный руководитель, педагог классического танца, в прошлом ведущая балерина театра. Наталья Семёновна Посельская внесла огромный вклад в развитие классической хорео-

графии в Республике Саха (Якутии). Наталья Семёновна была строгим, требовательным преподавателем. Но с другой стороны – отзывчивым, справедливым, понимающим, заботливым наставником. Её ученики всегда выглядели аккуратно и опрятно, не смели опаздывать на урок, в классе царила идеальная дисциплина. Наталья Семёновна является для своих воспитанников примером оптимизма, преданности своему делу, стремления к самообразованию.

Педагог обладала внимательным взглядом, способностью видеть малейшие недостатки в выполнении движений каждого из учеников. Особое внимание уделяла развитию выносливости, от которой зависела реализация физических данных учеников, одновременно развивала технику и артистизм. Н.С. Посельская требовала от воспитанников работы не только физической, но и интеллектуальной, прививала им любовь к профессии. Они выпускались уже готовыми исполнять сложные сольные партии.

С начала образования Якутского хореографического колледжа основной предмет – классический танец – преподаёт заслуженная артистка РС (Я) Зинаида Николаевна Попова. Требовательная, внимательная к ученикам, она не только уроками, но и трепетным отношением к профессии артиста балета передаёт им свой творческий опыт. Коллеги отмечают ее методичность и системность в работе, тщательную подготовку к занятиям; выпускницы отзываются о ней как о заботливом, ответственном педагоге. У Зинаиды Николаевны удивительный подход к каждому ученику в танце, в каждом, пусть и маленьком движении, она научила своих учениц создавать определённый образ. Также для ее учеников характерна академичность исполнения. За время работы в колледже она воспитала не одно поколение артистов балета. Как опытный педагог, сегодня Зинаида Николаевна возглавляет творческую работу Якутского хореографического колледжа, является художественным руководителем и продолжает курс своего наставника Натальи Посельской.

Можно утверждать, что задача каждого педагога – стремиться стать Учителем с большой буквы, идеалом, с полным правом формирующим личности своих учеников. А образ идеального педагога, как показывают исследования, меняется в зависимости от социаль-

ного состояния общества. Для того, чтобы узнать какие качества индивидуального стиля деятельности педагога наиболее развивают творческий потенциал ученика, мы провели анкетирование среди обучающихся и студентов Якутского хореографического колледжа им. А. и Н. Посельских.

Индивидуальный стиль деятельности педагога классического танца условно разделили на личностные и профессиональные отношения. Профессиональные отношения – это те отношения, которые организуются педагогом и направлены на достижение учебно-воспитательной цели. Результаты анкетирования выявили, что учащиеся наиболее ценными качествами преподавателя выделили следующие: личностные – справедливость, отношение к ученику с пониманием, тактичность, любовь к детям, строгость; профессиональные – акцент на выразительность и артистизм, знание классического танца, требование чистоты исполнения классического танца, побуждение к труду, творческий подход к построению урока, индивидуальный подход, учет физических данных каждого.

Одним из показателей развития творческого потенциала обучающихся является преобладающий «внутренний» мотив, направленный на приобретение знаний и умений, побуждающий к действию, творчеству. Количественная характеристика анкетирования, проведенного по методике изучения деятельности (А.А. Реан, В.А. Якунин), показывает, что в 2013 г. у 58% учащихся 1 курса преобладает внутренняя мотивация, а в 2014 г. этот показатель уже составляет 65%.

Индивидуальный стиль деятельности педагога является своеобразным уникальным почерком профессиональной деятельности, определяет манеру педагогических действий, присущую каждому учителю. Изучение опыта выдающихся учителей классической хореографии, педагогов Якутского хореографического колледжа им. А. и Н. Посельских подтверждает, что творческий педагог с неповторимым индивидуальным стилем деятельности способен развить творческий потенциал ученика, воспитать творческую личность. И на современном этапе профессиональный уровень преподавателя балета должен рассматриваться многопланово. Требуется не только

владение практикой и методикой преподавания классического танца: культура, кругозор, образованность в целом, обширные знания, способность к анализу своей деятельности, личностный потенциал необходимы преподавателю так же, как его профессиональные знания, умения и опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврильева М.А. Педагог по призванию / М.А. Гаврильева // Вестник Якутского хореографического училища им. А.В. Посельских. – 2009. – №9. – С. 15-16.

2. Захарова В.А. Зинаида Попова: вечная молодость творящей души / В.А. Захарова // Вестник Якутского хореографического колледжа им. А. и Н. Посельских. – 2014. – №14. – С. 18-20.

3. Кобурнеева Е.О. Традиции и новаторство в хореографическом образовании / Е.О. Кобурнеева // Сборник статей Московской академии хореографии о театре, балете и музыке. – 2010. – №20. – С. 41-46.

4. Козловская А.З. Значение воспитания в процессе творческого развития / А.З. Козловская // Вестник Академии русского балета. – 2012. – №28. – С. 274-281.

5. Мярина Ю.Р. Учитель с большой буквы / Ю.Р. Мярина // Вестник Якутского хореографического училища им. А.В. Посельских. – 2010. – №10. – С. 24-25.

6. Андрощук Л.М. Формирование индивидуального стиля деятельности будущего учителя хореографии : дис. … канд. пед. наук : 13.00.04 / Андрощук Людмила Михайловна. – Умань, 2009. – 200 с. – Режим доступа: http://mydisser.com/ru/catalog/view/238/246/12013.html

7. Фомкин А.В. Проблема изменения требований к преподавателю балета в связи с предстоящим введением образовательных стандартов третьего поколения в системе подготовки артистов балета / А.В. Фомкин, М.В. Фадеева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12. – № 3 (3). – С. 671-677. – Режим доступа: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_3_671_677.pdf

Информация об авторе:

Попова Тамара Владиславовна – преподаватель ГБПОУ РС (Я) «Якутский хореографический колледж им. Посельских», e-mail: ptamara7@rambler.ru

Е.Н. Попова

Актуальные проблемы сохранения и развития региональных традиций русского народного танца в вузе

На всех этапах развития хореографического искусства остаётся актуальной проблема хореографического воспитания и образования. Современные методы хореографического образования указывают на необходимость внедрения новых подходов к образовательному процессу с позиции аксиологического, культурологического изучения хореографических дисциплин.

Как показывает практика, сегодня в образовательных и культурных учреждениях востребованы педагоги, способные компетентно организовать и руководить хореографическим коллективом, а также проводить занятия на высшем педагогическом уровне в дошкольных и школьных звеньях хореографического направления. ФГОС ВПО третьего поколения дает нам ценностные установки на формирование комплекса качеств, которые обеспечивают гибкость и готовность современной молодёжи быстро приспосабливаться к изменениям в профессиональной деятельности, стремление к творческой самореализации и самоопределению.

Подготовка компетентных специалистов требует организации учебного процесса на основе использования современных педагогических технологий и научного подхода. В этой связи Поволжская государственная социально-гуманитарная академия (ПГСГА) ведет образовательную деятельность по направлению 071200.62 Хореографическое искусство, профиль подготовки «Педагогика современного танца» (квалификация – академический бакалавр). Формирование профессиональной компетентности подразумевает социально-нравственное и профессиональное становление личности, приобретение совокупности устойчивых знаний, умений, навыков. Подготовку студентов-хореографов мы рассматриваем как многоаспектное явление, которое складывается из таких качеств,

как уровень интеллекта, широта кругозора, образное мышление, способность хореографического видения, постоянное стремление к поиску новых танцевальных идей, постоянное самосовершенствование. Основополагающим материалом предлагаемой статьи является обращение к сохранению и развитию многонациональных историко-культурных традиций Среднего Поволжья, а также изучение и освоение студентами региональных особенностей русского народного танца, своеобразие танцевальной лексики, стиля, манеры исполнения. Современное отношение к истокам русской национальной культуры позволяет нам не только заявить о необходимости возрождения народных традиций, но и требует расширения знаний историко-культурных традиций песенного и танцевального творчества Поволжского региона, изучение которых имеет особую значимость для студентов-бакалавров. Отметим, что направление «Хореографическое искусство» не предполагает наличия обязательного среднего профессионального образования у абитуриентов. Таким образом, мы имеем дело с малоподготовленными студентами, поэтому требуется введение в курс дисциплины подходов к изучению региональных традиций, творчества балетмейстеров и профессиональных коллективов.

На это указывают и результаты разносторонних смотров, конкурсов, где хореографы не совсем грамотно демонстрируют в своих работах композиционное построение танца. Совершенно верно отметил недостатки М. Фокин: «Недостаточность квалификации, инертность мыслей, боязнь риска и стремление заслониться традициями» [1, с. 351]. А как известно, сохранение традиций есть главная нить, обеспечивающая передачу культурного наследия из поколения в поколение.

Понятие «традиция» – одно из самых многозначительных понятий в научном лексиконе. Оно исходно помещается в контексте проблемы исторического наследования культуры, другими словами, под понятием «традиция» чаще всего подразумевают культурно-историческую традицию. Это всегда оценка и отбор. «Традиция», по словам В.М. Захарченко, никогда не «дана» – традиция всегда создается. «Традиция возрождается в том случае, когда ряд

элементов наделяется ценностным звучанием» [2, с. 348]. В этой связи культурно-бытовые традиции Поволжья обусловлены специфическими особенностями национальной культуры: социальным положением, трудовой деятельностью, совместным проживанием русского населения с татарами, мордвой, чувашами, марийцами и др. При анализе танцевального фольклора народов Поволжья следует помнить, что их издревле связывало культурное родство, в совместной трудовой деятельности населения вырабатывались общие традиционные элементы культуры и быта, которые мы можем наблюдать в проведении обрядов и праздников. К примеру, мордовский Келумоляк похож на русский Семик; Коляда схожа с русской Колядой; на мордовской свадьбе встречается немало обрядов, схожих с русскими: обычай встречи молодых в вывернутой наизнанку шубе, с караваем, осыпание их хмелем, конфетами. Чувашский, марийский новогодние праздники с театрализованным представлением ряженых похожи на русскую масленицу. Сабантуй стал своеобразным интернациональным праздником башкир, татар, русских, марийцев. Объединение национальных культур не подавляет своеобразия каждой, напротив, помогает обогащению. Поэтому русский народный танец Среднего Поволжья вбирает в себя богатейшую культуру края, сформировавшуюся на основе культурно-бытовых традиций народностей, населяющих регион. При исследовании и анализе особенностей русской танцевальной культуры, следует отметить наличие самобытных, сугубо национальных характеристик и общих традиционных элементов. Русский танец не является памятником старины – это жизненное искусство, востребованное во все времена. Современный русский танец – это передовые технологии, национальная характерность, новые пластические интонации, их внедрение в учебный процесс расширит диапазон знаний о русском танце Поволжья. Перечисленное позволит разнообразить формы проведения занятий со студентами, а также повысит технический уровень исполнительства.

Неоценимый творческий вклад в развитие сценического народного танца Среднего Поволжья внесли педагоги-балетмейстеры: заслуженный деятель искусств РФ В.Д. Модзолевский (1970-1984),

главный балетмейстер государственного Волжского русского народного хора им. П.М. Милославова, основатель кафедры народно-сценического танца Куйбышевского государственного института культуры, Заслуженный работник культуры РСФСР, профессор Г.Я. Власенко (1970-2002). Мастера сумели вдумчиво, с особой заинтересованностью соединить традиционную манеру исполнения со своими собственными взглядами, своим мышлением, фантазией, основанной на знаниях культурных танцевальных традиций Поволжья, и показать в танце специфическую манеру открывания рук, переводы рук из одного положения в другое, своеобразие лексики, метроритмического рисунка танца, структуру композиционного построения.

Богатство наследия русской танцевальной культуры может служить действенным средством эстетического воспитания студентов, способствовать формированию у них профессиональных компетенций, развитию творческой активности. Программой подготовки бакалавров-хореографов предусмотрено изучение русского народного танца Самарской области и наследия выдающихся педагогов-балетмейстеров как хороший импульс для собственной постановочной работы. В рамках этого направления в 2008 году были изданы: монография «Государственный Волжский русский народный хор им. П.М. Милославова: история творческой деятельности»; учебно-методическое пособие «Русский народный танец» для студентов-хореографов и педагогов учебно-образовательных учреждений хореографического профиля; учебник для студентов высших учебных заведений РФ, рекомендованный УМО, «Композиция народно-сценического танца: региональные традиции русского танца Среднего Поволжья». Данные издания включают в себя исходное положение теории, методики и практики русского народного танца и дают возможность студентам и молодым педагогам освоить методологию обучения русской народной хореографии, своеобразие лексики, стилевые особенности русского танца Поволжья.

Таким образом, в подготовке бакалавров-хореографов одним из главных является вопрос профессионализма, который предполагает не только широкие знания в области теории и практики русского

танца, но и систематическое их накопление и превращение в умения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фокин М.М. Против течения / М.М. Фокин. – М., 1981.
2. Захарченко М.В. Христианство: духовная традиция в истории и культуре / М.В. Захарченко. – СПб., 2001.
3. Заикин Н.И. Областные особенности русского народного танца / Н.И. Заикин, Н.А. Заикина. – Орёл, 2004.
4. Власенко Г.Я. Танцы народов Поволжья / Г.Я. Власенко. – Самара, 1992.
5. Попова Е.Н. Государственный Волжский русский народный хор им. П.М. Милославова: история творческой деятельности / Е.Н. Попова. – Самара, 2008.
6. Попова Е.Н. Русский народный танец / Е.Н. Попова. – Самара, 2008.
7. Попова Е.Н. Композиция народно-сценического танца: региональные традиции русского танца Среднего Поволжья / Е.Н. Попова. – Самара, 2012.
8. Фомкин А.В. О современных проблемах хореографического образования / А.В. Фомкин // Культурное пространство России: проблемы и перспективы развития : материалы научной конференции. – Тамбов, 2004.

Информация об авторе:

Попова Елена Николаевна – профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (ПГСГА), кандидат педагогических наук, доцент,
e-mail: gyranovski@mail.ru

И.Е. Сироткина

Исследование движения и танца: авторский курс лекций

В своем кратком сообщении я хотела бы поделиться опытом разработки и преподавания курса по исследованиям движения и танца. Для нас это сравнительно новая область, хотя во многих других странах давно уже существуют бакалавриат и магистратура по исследованиям танца и движения (dance & movementstudies) или же такой курс читается в рамках специальности «Театроведение» (performancestudies). Благодаря этому возникла особая дисциплина, имеющая свой концептуальный аппарат, свою теорию, эмпирические исследования и практическое приложение. В высших танцшколах «исследования движения и танца» преподаются в тесной связи с практикой обучения танцовщиков, перформеров и хореографов. В нашей стране отдельные аспекты – например, история балета или психология танца – преподаются в хореографических и других вузах, однако мне неизвестны попытки объединить их в отдельную дисциплину. Преимущества ее я вижу в том, что танец и движение рассматриваются комплексно, на пересечении философии, эстетики, культурологии, психологии, биомеханики, нейронаук. В такой междисциплинарности мне видятся потенциальные возможности «исследований движения и танца» в целом и для хореографического образования в частности.

Свой курс я создавала для программы гуманитарных факультативов Государственного университета – Высшей школы экономики. Эти факультативы открыты для всех студентов этого вуза и вольнослушателей; посещение для всех бесплатное. В течение трех лет (начиная с 2012 года) курс прослушали студенты-культурологи, филологи, психологи, религиоведы, а также практики танца, театральные менеджеры и просто люди с гуманитарными наклонностями и широкими интересами.

С самого начала возник вопрос: какое название дать курсу? Мне хотелось, чтобы оно не совпадало с названием ни одной из существующих наук – психологии, антропологии, культурологии или какой-то еще. Однако надо было так маркировать ту область, о которой я собиралась говорить, чтобы студенты могли с легкостью понять, о чем пойдет речь, идентифицировать ее для себя. Пришлось пойти на компромисс, назвав курс «Культура танца и психология движения»; под этим заглавием он читался в 2012 и 2013 годах. На третий год я переформатировала курс и назвала его «Техники современного тела: танец, физкультура, фитнесс в XX и XXI веке». В конце концов я пришла к выводу, что прямая калька с английского – «исследования движения и танца» – вполне удовлетворительно описывает предмет курса, и в следующий раз собираюсь так его и озаглавить.

Общая цель курса – дать анализ танцевально-двигательных практик, рассмотреть соответствующие эстетические идеалы, культурные контексты, научные теории и философские концепции. Задачи курса: ввести и обосновать представление о специфике человеческого движения, которое является чем-то большим, чем движение в физическом мире; познакомить с основными подходами к изучению движения и танца: философским, эстетическим, социологическим, когнитивным, семиотическим и другими; дать теоретические средства для анализа движения в искусстве и повседневной жизни. В результате слушатели должны получить навыки самостоятельного анализа движения, как на сцене, так и в повседневной жизни. Иными словами, научиться не только смотреть сценический танец и перформанс, но и понимать обыденные движения, в том числе свои собственные, в том контексте, в котором они совершаются. Продолжительность курса – 36 академических часов; аудиторные часы могут быть дополнены просмотром танцевальных спектаклей и последующим их обсуждением. За три года курс прослушало около ста человек; имеются очень позитивные отзывы о нем студентов и вольнослушателей.

Примерные темы лекционных и семинарских занятий

1. Танец и философия. «Танцующий философ» Фридрих Ницше и философствующие танцовщики – Айседора Дункан, Марта Грэм, Морис Бежар, Мерс Каннингем и другие. Движение, рассмотренное через призму оппозиций: «естественное и искусственное», «целостное и фрагментарное», «конкретное и абстрактное». Феноменология телесного движения и танца.

2. Понятие «физической культуры». От гимнастики и «культуры тела» (Körperkultur) рубежа XX-XXI веков к сегодняшним увлечениям йогой и фитнесом. Развитие массовой физкультуры в нашей стране. Коммерциализация физической культуры. Тело и мода.

3. Изучение движения в физиологии и биомеханике. Научные концепции ловкости, координированности, грациозности движений.

4. Эстетика и поэтика человеческого движения. Репрезентации движения в живописи, фотографии, кинематографе. Танец как «поэзия движения». Музыка и ритм как организаторы движения. Пластика и пластичность. Красота повседневных движений: танец-постмодерн, контактная импровизация.

5. Танец и сакральное. Отношение монотеистических религий к танцу. Метаморфозы обрядового танца в XX веке: «дионисийская пляска» дунканистов, «месса солнцу» Р. Лабана, эвритмия Р. Штайнера, «священные движения» Г. Гурджиева и др. Скоморошья культура на Руси и знаковый балет «Весна священная».

6. Танец и социальность. Бал как соотношение «свободы» и «порядка». Современный клубный и «уличный» танец. Роль групповых занятий движением и танцем в создании сообщества. Влияние танца, гимнастики, спорта на эмансипацию женщин. Танцевальный перформанс и активизм.

7. Существует ли «народный танец»? Аутентичный фольклор и танец «народно-сценический»: политика и репрезентации национального.

8. Движение и язык. Принципиальное отличие движения от слова: движение не является естественным языком, хотя может им стать («язык жестов», «язык телодвижений»). Мимика, физиогномика, пантомима. «Словарь» балета и других танцевальных стилей.

9. Как мы воспринимаем свое и чужое движение? Кинестезия – «шестое», или «мышечное», чувство. Понятия о «мудрости тела», «кинестетическом интеллекте» и «кинестетической эмпатии». Гипотеза «зеркальных нейронов». Представления об «осознании своих движений» и «аутентичном движении» как основа танцевально-двигательной терапии. Движение и субъектность (agency). Тело как утопия; танец геймера; постгуманизм и трансгуманизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзунян Э. Слово о жесте / Э. Арзунян. – М., 2013.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М., 1990.
3. Бернштейн Н.А. О ловкости и ее развитии / Н.А. Бернштейн. – М., 1991.
4. Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX века / О.В. Беспалов. – М., 2010.
5. Васенина Е. Российский современный танец: диалоги / Е. Васенина. – М., 2005.
6. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь / А. Дункан. – М. : «Контракт-ТМТ», 1992.
7. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.,2006.
8. Зенкин С.Н. Небожественное сакральное : теория и художественная практика / С.Н. Зенкин. – М., 2012.
9. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство / В.И. Иванов. – СПб., 1994.
10. История тела : в 3-х тт. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. – М., 2014.
11. Колесникова А. Бал в России: XVIII– начало XX века / А. Колесникова. – СПб., 2005.
12. Крейдлин Г. Невербальная семиотика : язык тела и естественный язык / Г. Крейдлин. – М., 2004.
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб., 1999.
14. Ницше Ф. Так говорил Заратустра : кн. для всех и ни для кого/ Ф. Ницше. – М. : Интербук, 1990. – 304 с.
15. Румнев А. О пантомиме / А. Румнев. – М., 1964.
16. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург, 2004.
17. Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России / И.Е. Сироткина. – М., 2012.

18. Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / И.Е. Сироткина. – СПб., 2014.

19. Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / под общ. ред. А.М. Айламазян. – М., 2012.

20. Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве, кино / Ю. Цивьян. – М., 2010.

21. Choreographic politics: state folk dance companies, representations and power /ed. by A. Shay. – Middletown, CN: Wesleyan U.P., 2002.

22. Laws K. Physics and the Art of Dance: Understanding Movement / K. Laws, A. Sugano. – Oxford, 2008.

23. Reynolds D. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham / D. Reynolds. – Alton: Dance Books, 2007.

24. What Is Dance? Readings in Theory and Criticism /ed. by R. Copeland & M. Cohen. – Oxford, 1983.

25. Williams D. Anthropology and the Dance: Ten Lectures / D. Williams. – Urbana, 2004.

Информация об авторе:

Сироткина Ирина Евгеньевна – историк движения и танца, кандидат психологических наук, доктор философии, научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН, e-mail: isiro@mail.ru

М.Ю. Гендова

Бездуховность как ключевая проблема современного артиста балета

Кажется, что слова, принадлежащие балетмейстеру М. Фокину, произнесены буквально вчера: «балет выродился в смешную карикатуру, и теперь никто не верит в то, что искусство выворачивания ног, кручения и прыгания на пальцах есть то самое служение красоте» [1, с. 294].

Заметим, что каждому времени соответствует своя эстетика и свои доминанты ценностей, однако развитие искусства не идет с чистого листа, не зря говорят, «песок, что сыплется из нас, – пляж для дальнейших поколений». Тем не менее, в современном мире царит культурно-ценностный хаос, расцвет дилетантизма, диффузия приземленного в мир искусства, особенно искусства исполнительского.

Примитивизация и конформность ведут к формированию бездуховности, т.е. к потере смыслообразующего и мировоззренческого ядра личности. Такое состояние общества названо Г.Ф. Гегелем «негативной свободой». «Человек, – замечал Гегель, – предпочтет унизиться до состояния раба, до полной зависимости, лишь бы избегнуть мучений пустоты и негативности» [2, с. 199]. Эта «негативная свобода» естественно проникает во всякую человеческую деятельность, в том числе и в балетное искусство.

Автор предлагает научному сообществу свое видение проблемы проявления бездуховного в исполнительском искусстве, подразумевая под этим процессом неспособность или сознательное желание личности игнорировать аксиологическую сущность профессии – умение нести зрителю в обобщенных танцевальных образах концептуально-философские ценностные смыслы.

Заметим, что как таковое явление бездуховности в балетном театре возникло не вчера, это длительно подготавливающийся процесс. Из беседы балетоведа П. Карпа с балериной А. Шелест в антракте одного из спектаклей середины 1970-х годов: спектакль пронизан примитивной «сценической подачей *образа*, его *неразработанностью. Большие чувства*, которые надо пережить, *идут* за

счет технического исполнения роли, а *не за счет эмоционального включения* в образ *(курсив М.Г.)*» [3, с. 34]. Автор углубляет ключевой тезис беседы: в нынешнем театре отмечается не эмоциональная блеклость, а эмоционально-интеллектуальная ограниченность.

Заметим, что свойством истории является цикличность. Сегодняшний катагенез – не новинка для мира балета. Доказательством является статья «Беседа о балете» (1908) художника и историка искусств А. Бенуа. Бенуа писал: «… упадок балета, который я и вы одинаково ощущаем, является прямым следствием отступления от традиции *(отрицанием понятия амплуа и примат лозунга «синтетический танцовщик» – прим. М.Г.)*, …метанием из стороны в сторону в поисках за «новыми идеалами» *(только вот определиться с ними пока не выходит – прим.М.Г.)*. … традиция и школа забываются с каждым днем все больше и больше. Их вытесняет убеждение в том, что они скучны… Но вся беда именно в том, что при этом «бегстве» нет и помину «поисков за новыми идеалами». Идеал современного русского балета: «сорвать успех», а послужить искусству – это – никого не занимает. Все, от акробатизма балерины до полного запущения мимической части, свидетельствует о том, что наш балет забыл о красоте *(интеллекта и чувства – прим. М.Г.)* и об искусстве. Мало-помалу и он сходит по той лесенке, которая ведет к…феерии» [4, с. 83].

Возникает необходимость разобраться в двух категориях: духовность и бездуховность. Для балетного театра духовность воплощается во внутренней потребности исполнителя глубоко мыслить и чувствовать, а также уметь все это в себе накопить, чтобы затем воплотить в танцевально-пластический сценический образ, «рассказав» на условно-обобщенном языке о вполне четких ценностных аспектах.

Попытаемся определить ключевой фактор, ведущий к забвению духовного и расцвету его антипода – бездуховного – на сцене.

Художественный руководитель Бурятского академического театра М. Ивата в своем интервью еженедельной газете «Культура» отмечает: «Важно растить индивидуальностей. Сейчас какая-то странная тенденция в мире балета – много артистов с красивыми ногами, подъемами, все крутят пируэты и высоко прыгают. Но так часто переделывают классику «под себя», чтобы было удобно танцевать и выгодно показаться. Смысл *(зерно роли – прим. М.Г.)* сра-

зу теряется. Ценности поменялись, задачи стали поверхностными, внешнее уже важнее внутреннего» [5, с. 4].

Итак, *одной из ведущих причин бездуховности* становится стремление беспрестанно и *бездумно трансформировать балетный текст*, что ведет к искажению смыслового подтекста.

Одним из примеров следует назвать «Шопениану» М. Фокина, овеянную импрессионистическим флером. В своей книге «Против течения» Фокин писал: «В своем "Reverie Romantique" *(романтические мечтания – прим. М.Г.)*, как я назвал свою новую «Шопениану», я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития *(коим признавал эпоху романтизма, эпоху М. Тальони, считая этот период идеалом смыслообразности и одухотворенности – прим. М.Г.).* Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так» [1, с. 114]. Хореографически передать импрессионизм, воздух и романтику возможно через легкость вальсовых темпов, летящий бег, невесомые jete и поющие руки, словно направляющие этот полет. Кроме того, балет построен на использовании arabesques – символа эпохи романтизма, когда балерина научилась на мгновенье зависать в воздухе на кончике туфельки. При этом важно, чтобы вся фигура, положение головы и взгляд также создавали иллюзию воздуха и летящего звука. Тут нигде нельзя сковырнуться с коска, нельзя взгромоздиться на него, показав «стальной носок» или жесткие руки-мельницы; важно застыть на миг в arabesques, пока меняются руки из I во II arabesques, и упорхнуть за кончиком пальчиков. Технически это сложно, поэтому сегодня часто все упрощают и не задумываются над смыслом движения.

А. Шелест отмечала, что многое теряет свою неповторимость из-за нюансов. К примеру, финал женской мазурки редко исполняется так, как того требовал М. Фокин. А. Шелест вспоминала: «Там серия releve делается со спины и с продвижением вокруг себя. Первый rond спиной, потом на разворот, потом с отскоком в сторону. Сейчас их танцуют на одном месте вокруг себя. Упрощают, не детализируют. Здесь первое положение – идет четвертый арабеск, и надо заглянуть от спины под руку с отскоком вперед, потом разворот и поменять положение на открытое. Рисунок получается некая запятая: спиной, разворот на прямую, по прямой, с другой ноги. Упрощение

техническое приводит к снижению поэтичности образов» [3, с. 62, 66].

Напрашивается вывод: графика и детальная прорисовка танцевального рисунка партии – это не прихоть строгого репетитора, а условие реализации «психологической сложности и интеллектуальной остроты» [6, с. 94] образа.

Легендарный дирижер Кировского театра Ю.В. Гамалей сетовал на непонимание смыслового подтекста, которое ведет к бездумному изменению текста партии. Так, дирижер вспоминает, что после гастролей французской балерины Лиан Дайде в начале 1970-х годов ленинградскую сцену всколыхнуло увлечение подражанием образу Жизели-виллисы в исполнении Дайде. Жизель II акта в исполнении француженки «не стояла прямо со скрещенными руками под грудью, как это делали всегда наши танцовщицы, а принимала стилизованную под старинные гравюры позу, при которой опорная нога сильно сгибалась в колене, а вторая отводилась по полу далеко в бок, и руки принимали совершенно иное положение. Одна рука, согнутая сильно в локте, ставила кисть чуть ниже подбородка, а другая рука, согнутая под прямым углом в локте, верхней стороной кисти почти подпирала локоть первой руки. Эта поза выглядела изломанно и несколько кокетливо, как бы взятая «напрокат» из балета «Сильфида», в то время как поза ленинградского спектакля была строга» [7, с. 242], отражая смыслообразный подтекст. Исчез и венок с головок исполнительниц (от него отказалась даже Н. Дудинская в угоду моде), хотя это полагалось согласно задумке балетмейстеров Ж.Перро и Л. Коралли в 1841 г.

Другим печальным примером искажения логики и духовно-философского смысла балета становится часто исполняемое па-де-де из балета «Корсар». Обращаясь к балетной истории обнаруживаем, что у М. Петипа в этой части спектакля следовало па-де-труа (!) Медоры, Конрада и его верного друга Али, преклоняющегося перед избранницей друга как перед госпожой. Значительно позже, в 1920-е годы, па-де-труа заменили на па-де-де Медоры и раба (хор. А. Чекрыгина, муз. Р. Дриго). Проанализируем лексическую и смысловую структуры адажио Медоры и Али. Если адажио исполняется госпожой и слугой, то в позы раба необходимо внести интонации, хореографически указующие на то, что перед девушкой мужчина, преклоняющийся перед ней, готовый служить ей и признающий себя ее рабом. Это не

ее возлюбленный, как часто кажется зрителю, особенно если адажио вырвано из контекста балета для концертного исполнения или бездумно оттанцовывается в спектакле. С точки зрения хореографического текста адажио содержит либо полупреклоненные, либо коленопреклоненные позы в лексике танцовщика.

Интересно, что самая узнаваемая поза раба претерпела искажение временем, нарушив смысл и принизив его до просто красивого вставного танца. Доказательством служит сохранившаяся фотография В. Чабукиани с Т. Вечесловой, где коленопреклоненный Али Чабукиани держит локти и кисти рук вдоль тела, т.е. локти прижаты к телу, а не разведены в стороны, создавая горделивые треугольники героя, красующиеся в этом адажио сегодня. Эта современная довольно аристократичная поза преклонения с разведенными в стороны локтями нарушает смысл: зрительно читается, что Али преклоняется перед красотой возлюбленной, он не ее раб, а ее герой. Тогда возникает вопрос: а как же Конрад и почему танцует адажио Али, а не Конрад?

Визуально забытая временем поза с прижатыми к телу локтями, ладонями – к ключицам, уже наталкивала на ощущение неравенства: в данном случае оно выражено в торжестве женской красоты, пиетете перед женщиной со стороны мужчины, уходящим корнями во времена рыцарства – тогда понятен смысл адажио.

Более того, подобная правильная поза с прижатыми локтями, обозначим ее «позой слуги»: прямой или чуть наклоненный вперед корпус, опущенный взгляд, ладони прижаты к ключицам и локти, идущие вдоль тела, – встречается не только в «Корсаре», но и в балете «Баядерка», опере «Аида» у слуг. Очевидно, что эта «поза слуги» действительно выражает на уровне невербального восприятия смирение, преклонение и готовность быть слугой-рыцарем. Это адажио между мужчиной и женщиной, но не влюбленных друг в друга, а адажио, где мужчина возносит женщину на пьедестал. Кроме того, цепи, как атрибут порой присутствующие на Али, – это не цепи рабства внешнего, это цепи рабства рыцарского, истинно мужского.

Таким образом, приходим к выводу, что балет – это искусство, где каждая деталь наполняется смыслом, выстраивает дополнительные ассоциации, наталкивающие и углубляющие суть. Не зря в конце адажио Али простирается у ног Медоры – зрительно вознося ее

ввысь. Кроме того, почти нигде нет прямого контакта взглядов – Али, словно не смеет взглянуть на такую красоту, о чем свидетельствует выход Медоры, ее pasdebourree по диагонали к нему: чем ближе Медора, тем Али все более склоняется. Далее она протягивает к нему руки, делает portdebras, открывает ногу в арабеск, а Али поворачивает Медору от себя, стесняясь взглянуть в ее глаза, т.к. он – ее раб. При таком анализе и грамотном исполнении у всего адажио иной смысл. К сожалению, сегодня это почти не подается зрителю даже в Мариинском театре. Уже первая поза раба выглядит несколько брутальной, более походящей на сцену обольщения Золотого раба и Зобеиды, а это совершенно иная история, и в ней как раз есть подобная поза с раскрытыми локтями – «поза господина». Более того, подобная поза часто встречается в хореографии М. Фокина, который стремился вывести из тени танцовщика, что вообще, при погружении и раскручивании данной темы, еще раз подчеркивает абсурдность внедрения этой позы в адажио из «Корсара» и необходимости ее изъятия.

Итак, напрашивается вывод о том, что эмоционально-осмысленное движение – это некое краеугольное начало, выстраивающее образ, вне которого оно не звучит и без нюансов которого не существует. Не зря же балерина Н. Макарова отметила: «Классический балет – квинтэссенция духа» [8, с. 43].

Вышеприведенные примеры иллюстрируют лишь одну из сторон проявления бездуховного на сцене. И разговор этот можно продолжать бесконечно. Однако, даже этих замечаний достаточно, чтобы обратить внимание на ту проблемную ситуацию, которая сложилась. Ведь если ее не решать, то искусство «полета души» вполне может превратиться в нечто посредственное, низведенное до изящной игрушки. И тут очень многое зависит от исполнителя, от уровня его духовной культуры, от того, что он вкладывает в понимание искусства и чего ожидает от профессии. Как справедливо подметил М. Фокин еще в начале своей службы на Императорской сцене: «Если сами артисты не уважают свою профессию, то чего же можно ждать от других» [1, с. 61]. Сегодня это замечание все более и более актуально. Особенно в связи с процессами интеграции, гло-

бализации, всеобщей конформизации, когда из театра уходит индивидуальность и личность, замещаясь «серой массой» безликости.

На взгляд исследователя, ситуация эта требует пристального внимания, т.к. пренебрежение может привести к утере уникального достояния – неповторимого русского балета, пленяющего не только особой графикой своих линий, но и изысканной одухотворенностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фокин М. Против течения: воспоминания балетмейстера / М. Фокин. – М.-Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
2. Гегель Г.Ф. Философия права / Г.Ф. Гегель. – М.: Мысль, 1990. – 524 с.
3. Вагабов Ю. Алла Шелест: статьи, интервью, дневники, размышления / Ю. Вагабов. – СПб., 2007. – 184 с.
4. Книга о новом театре: сборник статей. – М.: ГИТИС, 2008. – 238 с.
5. Федоренко Е. Японский пируэт а-ля рюс / Е. Федоренко // Культура. – 2014. – № 18.
6. Львов-Анохин Б.А. Алла Шелест / Б.А. Львов-Анохин. – М.: Искусство, 1964. – 128 с.
7. Гамалей Ю.В. Мариинка и моя жизнь: воспоминания дирижера / Ю.В. Гамалей. – СПб.: Папирус, 1999. – 454 с.
8. Макарова Н. Биография в танце / Н. Макарова. – М.: Актер. Режиссер. Театр, 2011. – 376 с.

Информация об авторе:

Гендова Марья Юрьевна – преподаватель специальных дисциплин кафедры искусств Кировского филиала Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов, e-mail: avrorka196@yandex.ru

О.Н. Полисадова

Ритуал «сема» как пластический феномен идеологии суфизма

Кружение дервишей в белых одеждах – визитная карточка этнохореографии в искусстве Турции. Его название – ритуал «сема» – восходит к традиции философии суфизма, когда посредством движения достигается гармония внешнего и внутреннего и происходит воссоединение с духовной сущностью. Есть и еще одна трактовка ритуала: как погребального обряда, плача – кружения, позволяющего отрешиться от земной тоски и воссоединиться с божественной сутью. Танец, таким образом, берет на себя роль посредника между богом и людьми. Ритуал «сема» трактуется как путь (мираджа) вознесения человека в обитель Божественной любви и счастливого, просветленного возвращения назад. В суфийской идеологии мысли о любви приводят к экстазу, но их ценность в том, что, достигнув этого состояния, человек может вернуться обратно в мир и жить в нем в соответствии со своим приобретенным опытом. Ритуал «сема» является тем экстатическим явлением, которое заставляет душу пройти все пути познания посредством любви, он стал центральным в суфизме.

Суфизм возник как мистическое учение в исламе в VIII-IX веках. Его главное отличие от других философских систем Востока в глубоко индивидуальном мистико-религиозном совершенствовании человека. Отсюда эзотерический характер ритуалов, основанных на психофизических упражнениях и усвоении определенной суммы знаний. Главное – это Истина, и в контакт с ней должен вступить суфий. Разрушение ограниченности обычного знания в мистическом опыте суфизма ведет к тому, что окружающее видится в ином свете: «снимаются» противоположности различных вещей, сторон мира и интуитивно схватываются в единство.

Вставший на путь суфизма проходит три ступени познания:

- совершенствование разума на основе веры;

- поэтапное включение механизмов интуитивно-мистического знания (тарикат) через духовное очищение, осмотрительность, воз-

держание, достижение духовной «нищеты», упование на Бога и покорность его воле;

- третья ступень – это появление подлинного бытия, которое выражается в состоянии исчезновения, угасания личностного и соединения с предвечным.

Последняя, третья ступень в суфизме – не конец пути, а обретение бессмертия души. Божество в исламе не имеет личности, и потому в суфизме высшее состояние эзотерической нирваны может рассматриваться как единение, растворение в Божественном. Отсюда ритуал «сема» приобретает сакральное значение высшего духовного состояния. И его основа – это кружение. В этнохореографии кружение, круг всегда ассоциировались с религиозно-мистическими культами и так или иначе восходили к божественной сущности. Феномен этого явления сохранился по сей день.

Традиционно считается, что танец – кружение – это национальная турецкая хореография. Утверждение не совсем верное. Это больше ритуал, чем танец, который имеет глубокую религиозно-философскую подоплеку и далек от традиционных обычаев, берущих свои корни из глубины истории Анатолийского полуострова.

Во время правления сельджукского султана Алладина Кейкобата (1219 -1237) в столице империи – городе Конья – был основан двор, в котором были собраны знаменитые для своего времени артисты, религиоведы и математики. Здесь почитали искусство, танцы и музыку. Особо выделяли поэта-мистика Мухаммада Джелаледдина Руми (1207-1273), известного в Турции как Мевляна Руми. Он и стал основателем ордена Мевляны, или «ордена танцующих дервишей». Среди турецких суфийских сообществ именно орден Мевляны дал наибольшее количество музыкантов, поэтов, художников, философов. В Конье были написаны самые разнообразные музыкальные произведения, которые впоследствии стали основой турецкой традиционной музыкальной культуры. Мевлеви Хане были своего рода академией изящных искусств, консерваторией и литературным факультетом одновременно. И «сема» мог стать проявлением вдохновения и духовного экстаза вне зависимости от времени и места.

Сам ритуал состоит из трех частей: природное, духовное и божественное. В природе человека заложено стремление к музыке и песням. Познавший божественную тайну выражает в танце его духовную сущность. Тот, кто причастен к глубинам познания, позна-

ет божественную суть ритуала. Каждый круг имеет свое значение. Первый – это обозрение миров и восхищение созданием творца. Второй – религиозная убежденность в правильности выбранного пути. Третий – подтверждение понимания мистических истин. Четвертый – пребывание в состоянии единения с Истиной. В процессе кружения обретается телесная легкость и пространство теряет свои границы. Появляется ощущение выхода за пределы реального мира.

Практика «сема» была описана впервые в IX веке. Круговой танец, или кружение, связан с экстатическими состояниями. Его традиции можно проследить в ритуальных культурах многих древних народов. В XV веке «сема» стал частью торжественного ритуала мевлеви и приобрел тот вид, который существует сегодня. Сохранение «сема» – это уникальный пример в хореографии, когда историзм неизменен в течение веков и его апробация не требует реконструкции.

Сохранилась особая методика обучения ритуалу. В доску из липы или ореха диаметром 70-80 см в середину вбивается медный гвоздь. Дервиш берет в правую руку щепотку соли, совершает поклон головой, после чего опускается на левое колено и посыпает гвоздь солью. Соль обеспечивала скольжение и была своего рода антисептиком. Встав прямо, дервиш обхватывал гвоздь большим и указательным пальцами левой ноги, приподнимал правую ногу, скрещивал руки на груди (правая поверх левой) и поворачивался на левой ноге, не отрывая пятки от доски. При этом опорная нога не сгибается в колене, толчок совершает правая нога. Так происходит оборот вокруг своей оси. При кажущейся простоте, ритуал имеет целый ряд «подводных камней». Здесь важны также хорошая работа вестибулярного аппарата, зрение и нервные окончания на ступнях ног. Чтобы не кружилась голова, сэмазены концентрируют взгляд на большом пальце левой руки. Проходит довольно много времени, пока дервиш сможет с одинаковой амплитудой вращаться на 360 градусов, раскинув в движении руки. Скорость вращения зависит от ритма, иногда достигает 30-40 оборотов в минуту. Продолжительность может доходить до двух часов. Ритуал «сема» сохранился в Турции в неизменном виде. В современной жизни страны он не всегда играет свою эзотерически-сакральную роль, но особенность самого ритуала и его уникальность, характерная для данного места и народа, делают танец турецких дерфишей явлением особого феномена в мировой художественной культуре. Сакральный смысл

единения с божественной Истиной может читаться или нет, но суть явления остается неизменной на протяжении многих столетий.

В культуре Турции переплелись этнические традиции разных народов, поэтому говорить о чисто турецком танце не представляется возможным. «Хотя Турция – не арабская страна, взаимное влияние разных культур здесь весьма велико. Это касается и этнохореографии, на распространение черт и составляющих которой повлияла общая исламская традиция, создавшая единое пространство Передней Азии для движения разных образцов традиционной культуры» [1]. В течение нескольких столетий в Малой Азии жили фригийцы, киммерийцы, лидийцы. В середине VI века до нашей эры полуостров вошел в состав империи персов, а в 333 г. до н.э. был завоеван Александром Македонским. В I в. до н.э. Анатолия переходит под власть римлян, а в IX в. н.э. римская империя разделилась надвое и Малая Азия стала частью Восточной Римской, или Византийской, империи со столицей в Константинополе (ныне Стамбул). В XI веке на Малую Азию начали совершать набеги туркмены-сельджуки, а в начале XIV века Осман-бей основал оттоманскую династию и положил начало одной из величайших империй в истории. В ее составе были Балканы, Анатолия, часть Испании. При Сулеймане Первом Великолепном Оттоманская империя простиралась от Вены до Персии на востоке и Йемена на юге. «В числе вымерших древних народов оставили крупный след еще вавилоняне, ассирийцы, финикияне, мидяне и персы. Несомненно, что у них были свои пляски, но сведения о них очень скудны, поэтому мы должны ограничиться только кратким изложением характера этих танцев, мало исследованных и представляющих интерес только в том отношении, что многие из танцев перешли в Грецию, где они исполнялись в переработанных и более изящных формах» [1].

Ритуал «сема» стал квинтэссенцией танцевального спектакля «Огонь Анатолии», мировая премьера которого прошла летом 2013 года на Арене Глории Аспендоса (Gloria Aspendos). Творческой группе, работавшей над спектаклем «Огонь Анатолии», понадобились многочисленные консультации историков и этнографов. В драматургическом плане сложный многовековый путь анатолийского полуострова был решен достаточно просто. Есть белые и черные силы, они сражаются, побеждают, терпят поражение, а в финале заключают мир. Единственно четким историческим событием можно

назвать появление флага Турецкой республики в конце спектакля, как напоминание о том периоде, когда Мустафа Кемаль Ататюрк в 1923 г. провозгласил Турцию демократическим государством, упразднив власть султана. Несмотря на то, что ислам был объявлен государственной религией страны, Турция стала светским государством.

Для турецких балетмейстеров задача стояла сложная: наслоение культур древности, их смена, набеги завоевателей и сегодняшнее место Турции в мировой художественной культуре – все это необходимо было осмыслить и объединить единой пластической задачей. «Наш путь проходит от Эгейской области, где тысячу лет зеленеет оливковое дерево, до бессмертных гор Месопотамии. Анатолия – наш гид. Она ведет нас движениями, нотами, ритмом… И все еще живет. Потому что в ней есть танец каждого чувства». Авторы подробно исследуют традиции всех областей Турции: от турков Средней Азии, курдов-езидов, народов, населяющих предгорья Арарата, восточной Анатолии, областей Эгейского и Средиземного морей, используются мотивы Фракии, Балкан, Стамбула и района Черного моря. И если фольклорный танец незримо путешествует через века в памяти народной, то его аналог – народный танец в сценической редакции – появляется как плод фантазии балетмейстера.

Обращаясь к истокам древней культуры, хореографы Алпер Аксой и Октай Керестеджи считают, что эти традиции живут в генетической культуре и как наследие находят свое отражение в сегодняшнем дне. Надо только суметь это разглядеть. В то же время хореографы опираются на этнохореографию разных областей Турции. Конкретные исторические события носят для них чисто умозрительный характер и просматриваются, что называется, только на втором плане общего танцевального действа.

Хореография – это форма и средство, это и универсальный язык для понимания. Эрдоган строит свое танцевальное действо на принципе хореографического историзма. Он изучает источники, берет разные фольклорные стили турецкого побережья, активно использует опыт, накопленный в танцевальном искусстве от классики до современности, и представляет танцевальный спектакль как путешествие в многогранную, противоречивую историю Турции. «Мы находим фигуры сатиров и сирен, присутствующих в торжественной процессии Диониса, – говорит Эрдоган, – в шагах народных танцев. Мы стараемся понимать наши земли, с теплотой прибли-

жаясь к вселенскому выражению, к двухтысячелетнему танцевальному шагу, найденному в Эгейской области. Мы преследуем очень сильные эмоции, добиваемся высокого уровня. Рассредоточиваясь поначалу, мы находим верное место. Мы хотим единый танец Турции». По мнению творческой группы, «единый танец» – это и есть весь спектакль «Огонь Анатолии», который был принят зрителями и деятелями культуры как грандиозное событие культурной жизни Турции, как единый порыв многочисленных этногрупп, размещенных в пределах большого государства. И этот порыв объединен одной танцевальной задачей, в который каждый считается частью единого целого. «Огонь Анатолии» является частью истории Месопотамии и Анатолии. Истории, отождествляемой как с миром и свободой, так и с огнем, визуальным выражением которого является борьба между добром и злом, красотой и безобразностью, свободой и рабством». Прошло уже три с половиной тысячи выступлений. 86 стран посмотрели «Огонь Анатолии», но на родной античной арене в Аспендосе оно, конечно же, выглядит масштабнее. И ритуал «сема» приобретает в данном контексте еще одно значение – пути объединения исторического знания с современными реалиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – С. 223.

2. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира / В.Е. Баглай. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.

3. Всемирная история: справочник / О.М. Морозова, С.И. Самыгин, Н.В. Стариков. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010.

4. Турхан Джан. Турция – колыбель цивилизации / Джан Турхан. – Стамбул: ORIENT, Центр русской культуры «СОВДИЛ», 1997.

5. Суфизм в контексте мусульманской культуры / отв. ред. : Н.И. Пригарина. – М.: Наука, 1989. – 341 с.

Информация об авторе:

Полисадова Ольга Николаевна – доцент кафедры эстетики и музыкального образования Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, e-mail: polisadova2013@mail.ru

П.Ю. Масленников

О проблеме классификации телосложений будущих танцовщиков

Один из ведущих педагогов отечественной балетной школы Василий Дмитриевич Тихомиров говорил: «У танцора инструмент – его тело. Прежде чем выявлять искусство танца, он должен привести этот инструмент в порядок. Для этого требуется работа всей жизни и *умение хранить свой замечательный инструмент* (курсив мой – П.М.)» [1, с. 56]. А любой инструмент, как известно, имеет свои характеристики.

Выдающийся теоретик и реформатор балета Жан Жорж Новерр в своём бессмертном труде «Письма о танцах и балете» среди прочего обращает внимание читателя на необходимость изучения телосложения танцовщика: «Недостаточно внимательному отношению учителей к вопросу телосложения учеников мы обязаны множеством плохих танцовщиков» [2, с. 59]. А в 11-м письме балетмейстер предлагает даже некоторую классификацию телосложений человека: апеллируя своими собственными наблюдениями и знаниями анатомии, автор приводит те особенности, которые, по его мнению, присущи танцовщикам с «дугообразными» и «иксообразными» ногами.

Развитие естественных наук, в том числе и медико-биологических, в конце XIX – начале XX вв., а также всё возрастающий интерес к возможностям человеческого тела послужили отправной точкой к созданию новых схем классификации и типологизации человеческого тела, в основу которых были положены различные основания. Данные прогрессивные настроения не обошли стороной и балет.

В 1930-х годах в Ленинградском хореографическом техникуме по инициативе А.Я. Вагановой была создана медицинская комиссия, в которую вошли «крупнейшие ортопеды, хирурги, терапевты, акушеры, анатомы и специалисты по физической культуре, в частности – заслуженный деятель наук, проф. Г.И. Турнер, проф.

Э.Ю. Остен-Саккен, проф. Дюперон, проф. Фигурнов, проф. М.Д. Тушинский, проф. А.М. Геселевич, проф. А.А. Козловский и ведущие педагоги ЛГХУ» [3, с. 10]. Перед комиссией была поставлена следующая проблема: «Медицинский отбор желающих поступить в хореографическое училище имеет исключительно большое значение для правильной постановки хореографического образования. Недочёты отбора часто вредно отражаются не только на учащихся, но и на всём учебном процессе. Неправильный отбор вызывает значительные непроизвольные затраты труда и времени как у педагогов, так и у учащихся» [3, с. 8]. Эту проблему связывали, прежде всего, с тем, что «ошибок в работе приёмных комиссий было много, потому что работали эти комиссии "на глаз"» [3, с. 8].

Результатом исследований стало методическое пособие Н.А. Дембо «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища» (1941), где автор среди прочего пишет: «Многолетние наблюдения показали, что для балетного искусства наиболее подходящим являются лица с долихоморфным (астеническим) типом телосложения» [3, с. 17]. В 1941 году определение типа телосложения было прерогативой «медицинского» тура вступительных испытаний в хореографическое училище. Оно проводилось на основе схемы, предложенной В.Н. Шевкуненко (1932), включавшей в себя сначала только два типа телосложения – долихоморфный и брахиморфный [3]. Впоследствии был добавлен третий (промежуточный) тип – мезоморфный [4].

В 1963 году преподавателем Московского академического хореографического училища С.С. Холфиной и доктором медицинских наук, основоположником отечественной спортивной морфологии М.Ф. Иваницким при составлении «Методического пособия по приёму в хореографические училища» были учтены новые открытия в области медицины и здоровья человека, и список параметров при медицинском освидетельствовании был расширен [5].

Кроме того, авторы нового пособия предложили определять тип телосложения человека не врачам, как это делалось ранее, а преподавателям. Тип телосложения рекомендовалось определять исключительно с помощью внешних признаков по методу В.Н. Шевкунен-

ко (1935). Никаких измерительных процедур не предусматривалось. Между тем на существенные недостатки такого отбора для профессионального хореографического образования, в частности отсутствие объективных критериев определения телосложения, указывала ещё Агриппина Яковлевна Ваганова [6].

Следующим значительным шагом в области профессионального отбора в хореографии стала работа П.Б. Коловарского, директора Пермского хореографического училища в 1966-1985 гг., «Ориентация и отбор одарённых детей для профессионального обучения хореографии» (1974). Автор провёл анализ антропометрических данных учащихся Пермского хореографического училища, что позволило «уточнить основные эталонные требования к телу артиста балета и выразить эти требования через систему антропометрических индексов» [7, с. 10]. Однако система и способ классификации телосложения абитуриентов остались без изменений.

В 1994 г. педагог-хореограф Московского хореографического училища Т.И. Васильева выпустила учебно-методическое пособие, посвящённое отбору детей для занятий классическим танцем, «Тем, кто хочет учиться балету». В нём автор не только развивает достижения предшественников, но уже говорит и о необходимости учитывать тесную связь между телосложением абитуриента и типом высшей нервной деятельности и возможности прогнозирования изменения пропорций телосложения учеников с возрастом.

«Для успешного прогнозирования окончательных размеров тела необходимы данные о корреляции дефинитивных (окончательных) размеров тела с размерами тела детей в разном возрасте. Составление таких корреляционных таблиц связано со значительными трудностями и потребует ещё многолетних исследований» [8, с. 13].

Однако схема классификации телосложений в работе автора остаётся прежней.

В настоящее время в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (далее – Академия) применяется система по приёму детей, предложенная П.А. Силкиным [9].

В этой работе автор уделил основное внимание непосредственно методам оценки профессиональных данных будущих артистов

балета. Однако схема и способ классификации телосложения остались без изменения.

Изучение особенностей телосложения привели к построению качественно новых схем – конституциональных. Конституция – это совокупность функциональных, психологических и морфологических особенностей организма, сложившихся на основе наследственных и приобретенных свойств, которые определяют своеобразие реакции организма на внешние и внутренние раздражители. Конституция, как обобщенная морфофункциональная характеристика индивидуума, отражает особенности не только телосложения, но также психической деятельности, метаболизма и функционирования вегетативных систем, адаптационных, компенсаторных и патологических реакций человека [10].

Кроме интегрального понятия «общей конституции», отдельно как науки выделяются частные конституции: соматическая конституция, или соматотип, иммунная конституция, нейронная конституция, психологическая конституция, лимфо-гематологическая конституция и многие другие.

Соматотип – это тип телосложения, определяемый на основании антропометрических измерений (соматотипирования), генетически обусловленный конституционный тип, характеризующийся определенным уровнем и особенностями обмена веществ, преимущественным развитием мышечной, жировой или костной ткани, склонностью к определенным заболеваниям, а также психофизиологическими особенностями.

Соматотип – это, по сути, конституционный тип телосложения человека, но это не только собственно телосложение, но и программа его будущего физического развития. Телосложение человека изменяется на протяжении его жизни, тогда как ***соматотип обусловлен генетически и является постоянной его характеристикой от рождения и до смерти***. Возрастные изменения, различные болезни, усиленная физическая нагрузка изменяют размеры, очертания тела, но не соматотип [11; 12; 13].

Соматотип имеет очень большое значение для тех видов человеческой деятельности, которые связаны и напрямую определяются

строением и физическими возможностями тела (сомы). Например, в практике большого спорта при отборе спортсменов тренеры руководствуются изначальными физическими характеристиками, так как установлено, что атлеты, исходный конституциональный тип которых не соответствует «оптимуму», не достигают стабильных результатов мирового класса, несмотря на усиленные тренировки. Опыт показывает, что уровень травматизма среди атлетов, занятых «не своими» видами спорта, выше, и им не свойственно столь выдающееся спортивное долголетие, которым отличаются их коллеги, конституционально соответствующие видовому стандарту [10]. Безусловно, такую же зависимость можно прогнозировать и в хореографии.

Соматотип «является открытой, визуальной частью или уровнем целостного организма. Остальные системы – нервная система, психические процессы – скрыты. Соматотип – это маленькое оконце, через которое мы можем заглянуть во внутреннюю структуру человека» [15, с. 138]. Как показывают исследования, соматотип напрямую связан с психотипом индивидуума, что в значительной степени может облегчить и повысить эффективность процесса обучения будущих артистов балета [10; 13; 15]

«Диагностика типа телосложения (соматотипа) – важный этап работы при решении задач медицинской и спортивной антропологии. Представление о типе телосложения человека как фенотипическом маркере позволяет судить о комфортном для данного человека уровне физической нагрузки в производственной или спортивной деятельности, прогнозировать возможность развития и особенностей протекания патологических процессов у конкретного человека» [15, с. 25].

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным необходимость глубокого анализа вопросов конституционального типирования в практике подготовки артистов балета.

В 1940-х годах У.Г. Шелдоном была разработана система соматотипирования человека. В конце 1960-х эта система была усовершенствована Б.Х. Хит и Д.Л. Картером. Эта новая система позволила определять соматотип любого человека в возрасте от 2 до 70 лет без учёта пола и расы [14].

В основу классификации Шелдона была положена степень развития дериватов зародышевых листков – экто-, мезо- и энтодермы.

В соответствии с наличием этих зародышевых листков выделяются три типа конституции: эндо-, мезо- и эктоморфный.

Диагностика производится на основе визуальной оценки описательных признаков по фотографиям и измерений 17 поперечных и продольных размеров тела.

Таблица 1

Характеристика «чистых» соматотипов по У. Шелдону

Соматотип	Характеристика
Эндоморфный	Округлые очертания тела, сильно развитая пищеварительная система, значительное жироотложение. Профильные размеры тела (включая грудную клетку и таз) превалируют над поперечными.
Мезоморфный	Прямоугольное очертание тела, сильно развитые скелет и мускулатура. Классический Геркулес с преобладанием костей и мышц.
Эктоморфный	Тело сильно вытянуто в длину, небольшая абсолютная поверхность тела, большая ее относительная величина. Подкожный жировой слой почти отсутствует, мускулатура неразвита. Чистому эктоморфу совершенно не грозит ожирение.

Большинство людей составляет промежуточные типы, т.е. имеют в той или иной степени развитые все три компонента. Количественная оценка каждого из этих трех компонентов определяется для каждого конкретного индивида от «1», что представляет абсолютный минимум выраженности данного компонента, до «7» – абсолютный максимум.

В 1968 году американские физиологи Б. Хит и Л. Картер доработали систему У.Г. Шелдона, исключив верхний предел для оценочных баллов и представив формулы для численного, а не визуального определения компонентов соматотипа. Соматотип определяется оценкой, состоящей из трёх последовательных чисел, представляющих собой характеристику одного из трёх первичных компонентов телосложения, которыми отмечаются индивидуальные вариации форм и состава тела человека. Первый компонент – эндоморфия, второй – мезоморфия, третий – эктоморфия.

Результат рассчитывается по формулам и таблицам и заносится графически в виде точки на специально разработанную сетку.

Преимущества схемы Хит-Картера:

1. Система рекомендована авторами для определения соматотипов людей в возрасте от 2 до 70 лет любого пола, национальности и расы.
2. Используются объективные критерии оценки: замеры определенных параметров, с последующим расчётом по формулам и таблицам.

В 2011-2014 учебных годах в Академии на базе Лаборатории морфофункциональных исследований в хореографии (далее – Лаборатория) проводились исследования соматотипов студентов бакалавриата исполнительского факультета по схеме Хит-Картера. В исследовании принял участие 101 студент I и II курсов бакалавриата исполнительского факультета в возрасте от 17 до 20 лет, из них 46 юношей и 55 девушек. Все результаты были обработаны при помощи компьютерной программы «SOMATOTYPE».

На основании антропометрических измерений и их обработки были получены следующие данные.

Как видно из рисунка 1, среди юношей бакалавриата исполнительского факультета Академии преобладает мезо-эктоморфный тип (53%), далее идут экто-эндоморфный (26%) и экто-мезоморфный (15%) типы, менее других – эндо-мезоморфов (6%). Таким образом, исходя из определения соматотипов, мы может утверждать, что 68% юношей (мезо-эктоморфы и экто-мезоморфы), имеют, по нашему мнению, наиболее рациональный соматотип для занятий балетом. Достаточно выраженное наличие мезоморфного компонента говорит о хорошем мышечно-скелетном развитии, наличие эктоморфного компонента служит визуально-эстетическим целям –

вытянутые линии тела, практически полное отсутствие подкожно-жирового слоя. В то время как экто-эндоморфы (26%) и, в особенности, эндо-мезоморфы (6%) будут иметь определённые проблемы, связанные со здоровьем и внешними данными, требующие постоянного врачебно-педагогического контроля.

Рисунок 1

Анализ соматотипов по Хит-Картеру юношей бакалавриата исполнительского факультета АРБ

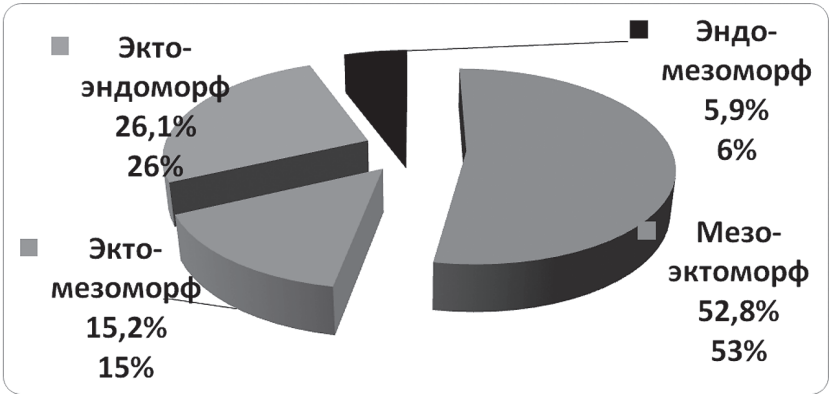
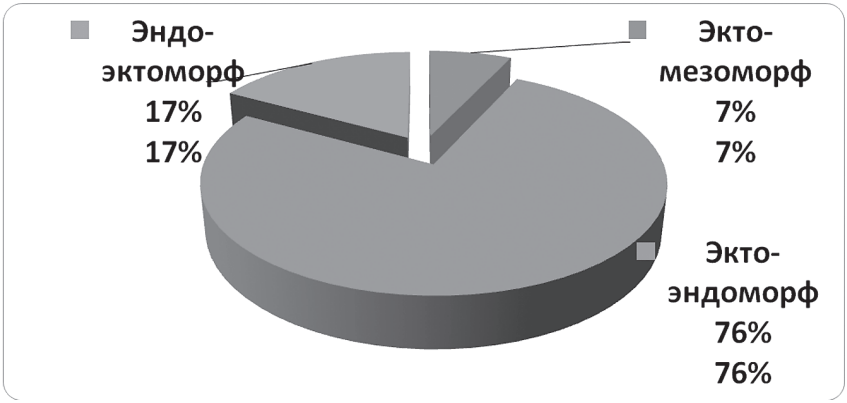


Рисунок 2

Анализ соматотипов по Хит-Картеру девушек бакалавриата исполнительского факультета АРБ



Как видно из рисинка 2, среди девушек абсолютное большинство занимают экто-эндоморфы (76%), затем следуют эндо-эктоморфы (17%), и менее других – всего 7% – экто-мезоморфов. Таким образом, мы видим, что большинство девушек имеют телосложение, для которого характерны вытянутые линии тела и стройная фигура – преобладание эктоморфного компонента. Между тем наличие в той или иной степени эндоморфного компонента (у 93% девушек) свидетельствует в пользу того, что студентки могут иметь склонность к набору излишней массы тела за счёт подкожно-жирового слоя, что для балета нежелательно. Кроме того, недостаточность мезоморфного компонента свидетельствует о слабом развитии мышечно-костной системы, что в условиях повышенных физических нагрузок, требует постоянного врачебно-педагогического контроля.

Исходя из результатов исследования, можно утверждать, что педагоги-специалисты отбирают на исполнительский факультет Академии, основываясь на опыте и интуиции (ввиду отсутствия измерений), преимущественно девушек с преобладанием эктоморфного компонента (83%) и юношей – мезоморфного (53%).

На основании определений типов телосложения по Хит-Картеру (1969) и В.Н. Шевкуненко (1935), система которого применяется сегодня на вступительных испытаниях в Академии [9], возможно провести следующие параллели (см. таблицу 2).

Таблица 2

Сравнение систем типов телосложения по В.Н. Шевкуненко (1935) и по Хит-Картеру (1969)

В.Н. Шевкуненко	**Хит-Картер**
Долихоморфный тип	Эктоморф
Брахиморфный тип	Эндоморф
Мезоморфный тип	Мезоморф

Таким образом, среди юношей (6%) и девушек (17%) присутствуют лица, которых можно отнести к брахиморфному типу, приём которых не рекомендован в хореографические учебные заведения [9]. Между тем эти студенты не только были зачислены, но и прошли весь курс обучения будущих артистов балета.

Выводы:

1. Система классификации телосложения по В.Н. Шевкуненко (1935) на сегодняшний день имеет низкую актуальность и информативность в практике профессионального отбора в хореографические учебные заведения, в отличие от соматотипологических схем, например, системы Хит-Картера.

2. Каждому соматотипу присущи свои особенности и отличительные черты, учёт которых при обучении будущих артистов балета повысил бы эффективность подготовки и позволил бы избежать тех или иных трудностей, связанных со здоровьем студентов.

3. Среди юношей преобладает мезо-эктоморфный тип (53%), а среди девушек – экто-эндоморфный (76%). Таким образом, мы можем предположить, что педагоги-специалисты Академии интуитивно отбирают для занятий балетом именно эти типы, что связано, по наше мнению, с визуально-эстетическими требованиями, предъявляемыми сегодня к артистам балета.

4. Несмотря на то, что к приёму в Академии не допускаются лица брахиморфного типа, дети, которых можно таковыми считать, не только были зачислены (6% юношей и 17% девушек), но и прошли весь курс обучения. Необходимо проведение исследований при отборе в Академию с целью выявления соматотипов, для ранней профилактики возможных заболеваний, связанных с тем или иным видом соматотипа, и для составления индивидуальных рекомендаций по организации занятий и питания с целью достижения наилучших результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета…/ С. Холфина. – М.: Искусство, 1990.

2. Новерр Ж.Ж. Письма о танце: извлечение из книги «Lettressurladanse, etsurlesballets» / Ж.Ж. Новерр // Классики хореографии. – М.-Л.: Искусство, 1937.

3. Дембо Н.А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища / Н.А. Дембо. – Л.: Ленинградское государственное ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище, 1941.

4. Шевкуненко В.Н. Типовая анатомия человека / В.Н. Шевкуненко, А.М. Геселевич. – Л., 1935.

5. Методическое пособие по приёму в хореографические училища /сост. С.С. Холфина, М.Ф. Иваницкий. – М., 1963.

6. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы : сборник / ред. Н.Д. Волков, Ю.И. Слонимский. – Л.-М. : Искусство, 1958.

7. Коловарский П.Б. Ориентация и отбор одарённых детей для профессионального обучения хореографии: автореф. дис.… канд. искусствоведения / П.Б. Коловарский. – М., 1974.

8. Васильева Т.И. Тем, кто хочет учиться балету : правила приёма детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу: учеб.-метод. пособие / Т.И. Васильева. – М.: Издательство «ГИТИС», 1994.

9. Рекомендации по проведению приёма детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «Хореографическое искусство», образовательная программа «Артист балета» / сост. П.А. Силкин. – СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2010.

10. Фомкин А.В. Основы учения о конституции и пропорциях тела артиста балета: учебн. пособие / А.В. Фомкин, И.А. Степаник. – СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2011.

11. Конституция, соматотип и основные методы исследования в спортивной антропологии: пособие для студентов факультета спортивной медицины. – СПб., 1999.

12. Никитюк Б.А. Конституция человека. Антропология. Т. 4 / Б.А. Никитюк. – М., 1991.

13. Никитюк Б.А. Интегративные подходы в возрастной и спортивной антропологии / Б.А. Никитюк. – М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1999.

14. Хит Б.Х. Современные методы соматотипирования. Ч. 1. / Б.Х. Хит// Вопросы антропологии. – 1968. – Вып. 29. – С. 20-40.

15. Вопросы дифференциальной психофизиологии в связи с генетикой / под ред. В.С. Мерлина и Б.А. Никитюка. – Пермь: ПГПИ, 1976.

Информация об авторе:

Масленников Павел Юрьевич – артист балета Михайловского театра (Санкт-Петербург), преподаватель, аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой,
e-mail: paulmasel1975@gmail.com

Р.Б. Спалва

Развитие познавательной деятельности студентов в процессе обучения композиции танца

Искусство и художественная деятельность как разновидность познавательной деятельности направлена на усвоение и расширение диапазона общественно-исторического опыта человечества и понятия духовности. Как утверждает И. Кевишас (Kievišas), искусство, его произведения фиксируют внутренний мир человека и ценности другой реальности – реальности духовной сферы [6, с. 185]. Как специфический вид познания художественная деятельность тесно связана с интересами, культурными традициями, уровнем образования. Художественная деятельность в разных научных теориях исследуется как своеобразный вид познания окружающего мира, при помощи которого происходит интеграция идей и эмоций в производимый материал. Это особый вид деятельности, который направлен на созидание объекта, связанного с личностно значимым и оригинальным решением [9, с. 486]. Ещё в XVII веке основоположник современной педагогики Я.А. Коменский (Komensky) объяснял смысл обучения искусству познанием и наличием особого инструмента (определение Я.А. Коменского), т.е. специфических художественных средств, – их изучение, руководство и правильное потребление [1, с. 145]. Таким образом, Я.А. Коменский впервые определяет познание и деятельность основными принципами педагогики искусства.

Л. Выготский развивает эту мысль и предлагает процессы познания соединить с этическими ценностями, а педагогическую деятельность направить на активность познания и развитие мотивации [4, с. 149]. Выразить субъективно и объективно значимое, придать произведению выразительность через содержание и форму, воздействуя на восприятие, – это и есть задача художественной деятельности. Теория суверенитета художественного произведения Л. Выготского рассматривает художественный образ как исход и символ художественной деятельности, который несёт в себе смысл нового художественного опыта. Л. Выготский приходит к выводу, что в

идеальном случае художественный объект должен анализироваться особыми методами, в основе которых находятся законы самого художественного произведения. Л. Выготский находит, что художественный объект несёт в себе информацию нового опыта через эстетическое значение, насыщенный художественной образ [5, с. 43-50]. Из вышесказанного следует, что художественной образ и есть основное средство художественного воспитания.

Научные выводы Л. Выготского существенно повлияли на современную теорию художественного образования и художественного воспитания. Мотивация активизирует деятельность вообще, однако специфика художественной деятельности предполагает единство интеллектуального и рационального факторов. Активность художественной деятельности происходит через синтез интеллектуального и художественного в единстве мысли и действия, в тенденции к продуктивному результату. С. Рубинштейн привносит в теорию деятельности мысль о единстве субъекта и деятельности. *Принцип детерминизма* в теории С. Рубинштейна объясняет отношения «субъект – объект», где внешняя деятельность определяется внутренними деятельными процессами субъекта. *Теория интериоризации* Л. Выготского исходит из вывода о внешней деятельности как стимула для внутренней деятельности человека. *Интериоризация* – это переход к осознанным внутренним действиям, понятиям и представлениям на основе внешней деятельности [7, с. 70]. Ученики Л. Выготского (А. Леонтьев, А. Лурье, Д. Эльконин, Л. Божович, Т. Шамова) развивают теорию деятельности через идею об интересе как мотиве активизации познания. Несмотря на различные интерпретации этой идеи в работах учёных, в теории деятельности *активность познания* остаётся главным мотивом деятельности и показателем личности, где раскрывается тяга к знаниям и к достижению цели [11, с. 49].

Особый интерес в художественном образовании представляет научно-исследовательская деятельность, т.к. осуществление деятельности происходит по этапам и уровням. Научно-исследовательская деятельность позволяет развивать интеллектуальный потенциал личности: от накопления знаний и навыков к самовыражению в творчестве и науке. Овладение исследовательским методом дает возможность приобрести умение анализировать и находить причинно-следственные связи. Исследовательская деятельность сама

по себе также является развивающим инструментом. Появление новых форм переработки и получения информации, расширение и усложнение социального опыта определили значимость исследовательской компетентности в художественном образовании. Это обуславливает синтез образовательного процесса и научно-исследовательской деятельности как ведущий принцип современного художественного образования, на основе которого происходит формирование системных знаний и научного мировоззрения. Необходимость овладения студентами хореографии исследовательской деятельностью связана с характером профессиональной направленности современного художника. Ведущими характеристиками исследовательской деятельности являются способность личности к системному мышлению, к самостоятельному приобретению знаний и применению их на практике. Исследовательская деятельность в художественном образовании – это специально организуемое извне познание с целью овладения богатствами культуры, накопленными человечеством. Ее предметным результатом являются научные знания, умения, навыки, формы поведения и виды деятельности, которыми овладевает обучаемый. Результат исследовательской деятельности проявляется в интеллектуально-нравственном развитии личности, приобретении опыта творческой деятельности и опыта эмоционально-волевого и ценностного отношения к окружающему миру.

Активизация исследовательской и художественной деятельности связана с формированием активности студентов и повышением качества учебного процесса. В педагогической практике используются различные пути активизации познавательной деятельности, основные среди них – разнообразие форм, методов, средств обучения, выбор таких их сочетаний, которые в различных ситуациях стимулируют активность и самостоятельность учащихся. *Профессиональный интерес* является главным объединяющим мотивом активизации студентов. Познавательная активность обусловлена заинтересованностью в исследовании данной художественной или научной проблемы, изучения опыта её решения. *Творческий характер* деятельности сам по себе является мощным стимулом к познанию. Исследовательский характер познавательной деятельности позволяет пробудить у студентов творческий интерес, а это, в свою очередь, побуждает их к активному самостоятельному и коллективному поиску новых знаний. Активизация познания способствует

становлению нового опыта студентов в контексте раскрытия художественного образа как объективно-субъективного результата художественной и исследовательской деятельности.

Сближение целей художественной и исследовательской деятельности указывает на сложные взаимоотношения, связанные с внешними и внутренними стимулами деятельности, а также с установлением условного равновесия между эмоциональной и рациональной сферами деятельности. Художественное образование призвано учитывать цели художественной и исследовательской деятельности и стимулировать активизацию деятельности студентов в единстве рационального и эмоционального, в тенденции к продуктивному результату [3, с. 93-96].

Процесс обучения композиции танца обусловлен преодолением противоречия между накопленными духовными ценностями в хореографии и личными представлениями студентов о них. Противоречие преодолевается в учебном процессе путём активизации познания и деятельности, в рамках обращения к личности студента и постановки во главу угла его стремления к знаниям, новому опыту и саморазвитию.

Основной философской проблемой в процессе обучения композиции танца является определение структуры художественного образа. Отвечая на вопрос *существует ли идеальный художественный образ и если так, то какие показатели свидетельствуют об этом*, мы на самом деле возвращаемся к вопросу о соотношении объективного и субъективного в восприятии художественного произведения. Мыслить об этих проблемах помогают суждения С. Рубинштейна о художественной деятельности как об особой форме активности человека, проявляющейся в создании художественного объекта с личностным к нему отношением. Теория эстетической реакции Л. Выготского объясняет художественную деятельность как творческий процесс, во время которого происходит слияние художественной формы и эмоции восприятия. Как утверждает Г. Рид (Read), художественный объект, в конечном счете, есть ни что иное, как новый эстетический опыт, имеющий значение как для общества, так и для личности [2].

Анализ хореографического произведения на уроках композиции танца является основным звеном в воспитании творческой и интеллектуальной личности хореографа, т.к. предполагает изучение

объективных законов построения танца в контексте представления общества о художественных ценностях. Понимание законов композиции танца предполагает также выход в более широкий художественный контекст – соотношение студентами собственных сочинений с высокими примерами искусства. Объектом понимания выступает хореографический образ как субъективно-объективное явление, формирующее мировоззрение, ведущее к самопознанию и духовности будущего хореографа. Обучение композиции танца связано с преодолением противоречия между возможностью получать огромный поток культурной информации студентами и способностью ориентироваться на художественные ценности. Наличие различных танцевальных стилей, их смешение, назойливый поток телевизионных клипов и, наконец, низкий уровень танцевальных передач на телевидении, где низкопробный продукт получает высокие оценки, приводит студентов к дезориентации в культурных ценностях и к примитивности понятия ценностей в танцевальном искусстве. Это ярко проявляется в первых самостоятельных работах по композиции танца. Наблюдается репродуцирование простейших форм поп-культуры, применяется примитивная хореографическая лексика, часто используется агрессивная музыка. Для распознания ценностных объектов в хореографии необходимо создать систему координат, которая позволит понимать целостность произведения и структуру композиции танца. Анализ композиции танца, основанный на объективных её законах, является основным инструментом для развития понимания духовных ценностей искусства. Таким образом, можно сделать вывод, что активность познания в первую очередь связана с личностным интересом каждого студента и проявляется она во взаимосвязи профессиональных и исследовательских интересов.

В этом контексте мы можем рассуждать о повышении уровня культуры студентов в широком понимании этого явления. «Культуру индивида целесообразно рассматривать как интегрированный вариант проявления сути культурного наследия, как условие современного преобразования и развития этого наследия» [6, с. 31]. Взаимосвязь исследовательской и художественной деятельности становится важным фактором развития духовности личности, т.к. является особым способом развития культурного опыта человека. Активизация познавательного процесса, его связь с практической

деятельностью, является частью культурного опыта человечества, где художественно и интеллектуально осмысливаются различные пути утверждения личности. Такой метод познания остается самым тонким способом проникновения в глубины внутреннего мира личности с целью раскрытия тайны художественного процесса. «Духовный опыт при таком подходе предстает как результат человеческой деятельности – индивидуальной или общественной – по надстраиванию, конструированию символических миров, в возрастании разнообразия которых состоит суть духовной эволюции человечества» [10, с. 95-96]. Духовность мыслится в соотношении с миром разумных и нравственных ценностей, на что указывает выделение рационального и эмоционального аспектов художественного воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Komenskis J.A. Lielā didaktika / J.A. Komenskis. – Rīga: RaKa, 1992.
2. Read S.H. Education through Art / S.H. Read. – London: Faber and faber, 1970.
3. Spalva R. Dejas kompozīcijas prasmju pilnveide studentu mākslinieciskajā darbībā.Promocijas darbs / R. Spalva. – Rīga: Latvijas Universitāte, 2007.
4. Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 2001.
5. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М., 1968.
6. Кевишас И. Становление музыкальной культуры школьника / И. Кевишас. – Минск, 2007.
7. Леонтьев А.А. Выготский / А.А. Леонтьев. – М.: Просвещение, 1990.
8. Луговая Е.К. Философия танца / Е.К. Луговая. – СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2008.
9. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – СПб., 2006.
10. Токарева С.Б. Методологические основания анализа духовности / С.Б. Токарева // Философия и общество. – 2005. – Выпуск № 2(39).
11. Шамова Т. Активизация учения школьников / Т. Шамова. – М.: Педагогика, 1982.

Информация об авторе:

Спалва Рита Брониславовна, Рижская академия педагогики и управления образованием, e-mail: rita.spalva@rpiva.lv

Т.В. Гордеева

Феноменология художественной коммуникации в современном танце: концепция «втелесности»

Призвание танца в самом широком понимании – в создании различных связей: с другими, с самим собой, внутри и снаружи мира. Размышляя о взаимосвязи «я-танцовщика» и «тела-медиума», французский философ Ж.Л. Нанси замечает максимальную приближенность медиума-посредника с конечной формой, по сравнению с другими видами искусства (краски, холст, даже голос). Метод в распоряжении медиума – и есть тело танцовщика. «Поэтому, – пишет Нанси,– танец такой вид искусства, чей зритель не столько – или специально – на него смотрит, его взгляд становится внутренним жестом, тихим напряжением его мышц, начальной стадией движения. Танец частый пример эмпатии – это факт» [19, с. 68].

Эмпатия отражает особое состояние чувственной восприимчивости, но значение термина может варьироваться в различных научных дисциплинах. В современном дискурсе эмпатия представляет собой «втелесное»[1] моделирование или подмену восприятия, в то время как симпатия – реакцию затронутых чувств [20, с. 52]. В отличие от симпатии, оценивающей одну позицию относительно другой, эмпатия является автоматическим процессом, лишённым рациональной оценки.

Основной смысл «втелесности», по мнению Е. Ворбертона, состоит в том, что «ментальная деятельность фактически определяется не только мозгом, но и телом» [22, с. 66]. Концепция «втелесности» отражает идеи феноменологии, философского течения XX века, которая позволила пересмотреть классическую идею «себя как субъекта» и мира как объекта наших отражений – декартовское «я мыслю, значит, существую» [9, с. 8]. Центральным аспектом проживаемого опыта здесь становится тело: «Тело – это наш общий способ обладания миром» [4, с. 196].

[1]«Втелесное» – наиболее точный перевод английского слова *embodiment*. По мнению автора статьи, русское слово «воплощение» потеряло смысл «относящийся к телу, к плоти».

Значение термина «втелесность» варьируется в различных дисциплинах из-за его активного использования в когнитивной научной литературе. Когнитивные исследования принадлежат к разным областям знания – когнитивной психологии, нейронауке, теории искусственного интеллекта, лингвистике и философии – и не являются независимой дисциплиной. Тем не менее, все эти области исследований объединяет признание существенности движения тела для понимания всех жизненных аспектов.

Тогда как в работах М. Мерло-Понти в телесное отношение с миром в первую очередь вступает зрение, в феноменологическом описании танца на передний план выступает связь проприоцепции и кинестезии [13, с. 1; 20, с. 52]. Кинестезия[1] выражает ощущение движения собственного тела и его частей: ощущения позиций, движений тела, его мышечного напряжения передаются при помощи чувствительных рецепторов мышц, суставов, сухожилий и связок [2, с. 36; 15, с. 55; 17, с. 216]. По мнению М. Франко, «кинестетическо-зрительный пакт феноменологического описания применительно к танцу способствовал интеграции дискурса ощущения исполнителя с дискурсом зрительной рецепции у публики – антропологии с эстетикой» [13, с. 1].

У зрителя, наблюдающего танец, возникает чувство движения, схожее по ощущению с его выполнением. Кинестетическая эмпатия предполагает незаметное снаружи участие в наблюдаемом движении. Происхождение кинестетической эмпатии связывают с теорией вчувствования («Einfühlung») Теодора Липпса, который считал, что в процессе наблюдения за двигающимся телом зритель переживает внутренний мимезис. В начале XX века кинестетическая эмпатия и близкие к ней по духу понятия были восприняты с особенным интересом из-за влияния модернизма, ценность которого в непосредственной, прямой связи реакции реципиента и медиума, а не в приоритете сюжетной линии или вещественности субъекта. Идеи Т. Липпса были продолжены танцевальным критиком Джоном Мартином, который для описания процессов восприятия танца соединил понятия кинестезии и эмпатии в единый термин. Отклик в мышечном напряжении у наблюдающего Д. Мартин связывал с

[1] Кинестезия – от греч. *kinein* двигаться, *aisthesis* ощущение, чувство.

качеством «заразительности» движения и использовал для этого такие термины, как «мышечная симпатия» и «метакинезис» [20, с. 53].

На изучение вопроса о том, как в мозге человека координируется восприятие посредством действия, значительно повлияло открытие системы зеркальных нейронов Д. Риццолати. Его исследования показали активизацию двигательных зон головного мозга при наблюдении за действием, как если бы действие выполнялось самим наблюдателем [22, с. 69]. Система зеркальных нейронов, таким образом, может послужить естественнонаучной базой для объяснения явления кинестетической эмпатии.

Феноменологическая концепция «втелесности» нашла отражение в новых подходах в практиках тела, которые появились на рубеже XIX–XX веков в результате назревшей необходимости изменить картезианское разделение тела и разума. Если посмотреть на XIX в. с точки зрения кризиса репрезентации предмета, обозначенного М. Фуко в работе «Слова и вещи. Археология гуманитарного знания» как ситуация, при которой количество описательных категорий для предмета не позволяет приблизиться к его смыслу. Таким образом, кажется закономерным поворот в сторону субъективации процессов познания мира, развития феноменологии, экзистенциализма, поиска бессознательного в психологии в противовес рационализму и позитивизму [5; 11, с. 6].

В 1970-х гг. Томас Ханна для объединения телесных практик в единую область использовал термин «соматикс»[1] (от *соматик*[2] – относящийся к телу) [10, с. 110]. В фокусе соматических дисциплин – опыт проживания мира от «первого лица». Методология от «первого лица» содержит простое действие – уделить внимание себе. Её цель – обострение всех возможных граней восприятия для того, чтобы увеличить способность к различению ощущений тела и иметь большую свободу выбора действий [21, с. 53]. Вопросы перебалансировки мышечного усилия для поддержания (уравновешивания) вертикального

[1]Область *соматикс* определялась Томасом Ханной как синергетическое целое, объединяющее взаимодействия осознанности, биологического функционирования и среды [10, с. 87].

[2]Соматика – от греч. *Soma*, вероятно, заимствованного греками из санскрита, где оно обозначало ведическое божество ритуального напитка, умножающего силы и поддерживающего бессмертие. Со времён Гесиода слово *Soma* в греческом языке означало «живое» или «живущее тело» и постепенно утратило своё первоначальное индоарийское значение [1, с. 7].

положения тела, которое может влиять на эффективность движенческого поведения, решаются вне рамок жесткого физического воздействия на опорно-двигательный аппарат. В арсенале приемов многочисленных соматических практик (их больше ста) – использование сенсорной обратной связи, рефлексии переживаемого опыта для улучшения чуткости телесной осознанности, замена механического выполнения движения на осознанное или неделание, использование мысленного образа тела и/или движения вместо его многократного повторения [1; 10; 11; 18]. Формы сертификации преподавателей и процедуры теоретизации (дискурс обучения вербален) позволяют выдержать риск институализации, избежать ориентации на «хорошее движение» и «хорошее ощущение», то есть риск возвращения бытийности и жестовой нормативности идеального тела и опыта, центрирующегося на самом себе [16, с. 21].

Танцевальное сообщество, занимавшееся поиском новых форм телесности, принимало активное участие в развитии соматических дисциплин. В середине XX века началось распространение соматических принципов в образовательной среде современного танца. Процессы телесной и кинестетической осознанности привлекли внимание танцовщиков Джадсон Чёрч театра (Judson Church Theater) в Нью-Йорке в 1960-1970-х гг. [6]. Телесные практики представляли значительный интерес для их поисков новых моделей репрезентации значения.

Первые участники сообщества Джадсон Чёрч: Симон Форти, Ивон Райнер и Триша Браун – познакомились на занятиях у Анны Халприн, которая использовала импровизацию для исследования кинестетического подхода в движении. Халприн вдохновлялась книгами М. Тодд (Идеокинезис) и методом, основанным на анатомическом знании своего преподавателя, М.Э. Даблер. Браун, Форти и Райнер, а также другие участники сообщества работали с Халприн в то время, когда она искала новые, ранее не рассматривавшиеся возможности использования кинестетического подхода [7, с. 56]. Среди других участников сообщества Джадсон Чёрч – Джун Экман, которая практиковала технику Александера, и Салли Гросс – уравновешивание (alignment) на базе кинезиологических исследований Тодд, Элен Саммерс развила свою собственную практику формирования кинестетической осознанности, а Браун работала над развитием своей тео-

рии физической осознанности с Саммерс и Экман [7, с. 57]. Таким образом, соматические дисциплины повлияли на художественную практику хореографов и танцовщиков 1960-х годов и последующих поколений, на способы организации движенческого материала и на формы обучения.

На возникновение нового режима восприятия зрителя повлияли сформированные в рамках кинестетической осознанности телесные качества танцовщиков. Близость публики к исполнителям, физическое ощущение их присутствия – дыхания и звуков движения тел танцовщиков – позволили привлечь внимание зрителей к материальности танцующих тел. Танцовщик не отделен пространством оркестровой ямы, музыкальное сопровождение не заглушает естественные атрибуты движения его тела. В своей материальности тела танцовщиков созвучны телам зрителей и далеки от образов бестелесных духов – в этом отражается строго зафиксированная форма, для достижения которой необходима жёсткая физическая подготовка по фиксированной системе, не оставляющей места для развития саморегулируемых процессов тела для поддержания его баланса, эффективного, без лишних усилий.

Признание физичности танцующих тел близко к сформированной современным искусством XX века роли для зрителя. Зритель «проявляется» в момент акта восприятия.

Так, в минималистической скульптуре, добиваясь целостности арт-объекта для сиюминутного опыта восприятия, художники предпочитали масштаб, освещение, цвет, поверхность, форму и месторасположение в пространстве – композиции [14, с. 252]. Более того, объектное качество минималистической скульптуры – достаточно массивные параметры арт-объектов – создавали определенные условия для переживания опыта телесной соизмеримости веса и объемов скульптур с телами самих зрителей: объекты расположены не на постаменте, а на одном уровне, и нужно произвести некоторые физические действия, чтобы их осмотреть – обойти, наклониться [7, с. 10].

Восприятие, таким образом, проявляется как перформативный процесс и зависит от индивидуального расположения зрителей, их перемещения и занимаемой ими позиции в галерее, как в театральном или танцевальном, так и в любом другом пространстве. Восприятие предстает как действие, как творческий акт.

Художественная практика танцовщиков Джадсон Чёрч созвучна жанрам хэппенинга и перформанса, оказавших влияние на становление пост-драматического театра и на изменение роли исполнителя и зрителя. По словам теоретика театра Х.-Т. Лемана, исполнитель в постдраматическом театре не делает ничего, чтобы увеличить объём информации сверх его присутствия. На первый план выводится живое «провокативное присутствие человека, а не воплощение некой фигуры» [3, с. 220]. В танце 1960-х годов использовался аллегорический способ восприятия танцующего тела, в то время как экспрессионизм раннего танца модерн 1930-х годов пользовался метафорическим способом. Таким образом, осуществился сдвиг от метафоры к метонимии, от символизма к аллегории [8, с. 92]. По мнению театрального теоретика Э. Фишер-Лихте, символ несёт конкретное обозначение, его узнавание происходит мгновенно и лишено процесса зрительской субъективации. Аллегория, как означающее без означаемого, расплывчата и многозначна, но наделяется значением зрителем через процесс субъективации [12, с. 143-144].

Фишер-Лихте замечает, что начиная с 1960-х годов в театре и перформативном искусстве внимание практиков обращается к «материальности» тела, их устремления направлены на обнаружение возможности одновременно «быть телом» и «иметь тело». Фишер-Лихте говорит о «втелесности», о теле актера как о «воплощенном мышлении» и о созвучности с идеями Мерло-Понти, что, несомненно, перекликается с соматическими практиками танцовщиков: освоение мира при помощи тела, а не через дуалистический (тело-разум) или трансцендентный подход [12, с. 83]. В искусстве перформанса тело исполнителя предстает преимущественно в своей материальности, прежде всего, в своем феноменальном значении.

Феноменальное тело исполнителя – это источник «присутствия», источник силы, которая непредвиденно поражает публику, удерживает зрительское внимание. Зрители ощущают присутствие артиста, танцевального художника, его «настоящесть» необычным и насыщенным способом, дарящим им самим ощущение самих себя настоящих. Для них настоящее проявляется как интенсивный опыт представления настоящего [12, с. 96]. С позиции соматических дисциплин танцовщик конституирует свое присутствие через опыт феноменального восприятия мира, обусловленный развитой чуткостью телесно-

го осознания, вниманием к внутренним процессам по отношению к внешнему пространству. Представление настоящего для зрителя раскрывается в способности исполнителя сделать явным немедленное, «в ту же секунду» вовлечение «я-танцовщиком» «тела-медиума».

Как концепт «кинестезия» появилась относительно недавно, в 1880 г. Его возникновение обусловлено потребностью проследить, как отражается восприятие мира на нашем чувстве движения. Но языковые возможности культурной индексации не позволяют определить модальность ощущений в суставах, влияние силы тяги и уровень неустойчивости скелетно-мышечной конструкции. Трудности, возникающие при попытке «написать» или «прочесть» движение с помощью кинестетического чувства, мешают его распознаванию и приводят к интерпретационному восприятию хореографии [20, с. 55]. Концепция «кинестетической эмпатии» Д. Мартина, упомянутая выше, как раз предполагала, что моторные отклики у зрителей должны приводить к пробуждению эмоциональных ассоциаций, совпадающих с активизированными эмоциями у танцовщиков. Поэтому, несмотря на важность его взглядов, концепция Мартина осуждалась впоследствии как слишком директивная: идея танца как закрытая система, роль зрителя в которой сводится к тому, чтобы получить и аккуратно (кинестетически) раскодировать значение, вложенное в него танцовщиком или хореографом, приводит к универсализации переживаемых ощущений [15, с. 53].

Подводя итог, заметим, что внутренний жест зрителя, воспринимающего «втелесность» исполнителя, молниеносен, он не оставляет времени на размышления, на оценку и создание симпатической реакции, как и на создание варианта прочтения и наделение смыслом. Таким образом, сама природа художественной коммуникации пространства современного танца, прежде всего, феноменологична и основывается на концепции «втелесности», которая, в свою очередь, охватывает широкий спектр явлений художественной культуры и человеческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быленок Ю.В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании: дис. … магист. ст. / Ю.В. Быленок ; Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. – СПб., 2009. – 111 с.

2. Гордеева Т.В. Идеокинетический подход как метод коррекции опорно-двигательного аппарата в танцевальном обучении: дис. … магист. ст. /Т.В. Гордеева ; Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. – СПб., 2012. – 105 с.

3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 609 с.

5. Фуко М. Слова и вещи : археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: A-cad, 1994. – 406 с.

6. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with new introduction / S. Banes. – Connectitut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. – 272 p.

7. Batson G. Teaching Alignment : from a mechanical model to a dynamic systemone / G. Batson // The Body Eclectic. Evolving Practicesin Dance Training / ed. by M. Balesand R.Nettl-Fiol. – Illinois: University of Illinois Press, 2008. – P. 134-153.

8. Burt R. Judson Dance – Performative traces / R. Burt. – L.: Routledge, 2006. – 240 p.

9. Cooper Albright A. Situated Dancing: Notes from Three Decadesin Contact with Phenomenology and its relationship to dance / A. Cooper Albright // Journal of Dance and Somatic Practices. – 2009. – Vol. 1. – № 1. – P. 5-27.

10. Dragon D.A. Toward embodied education, 1850 – 2007: historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance: dis. … Ph. D. / D.A. Dragon. – Philadelphia: Temple University, 2008. – 603p.

11. Eddy M. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance / M. Eddy // Journal of Dance and Somatic Practices. – 2009. – Vol. 1. – № 1. – P. 5-27.

12. Fischer-Lichte E. The transformative Power of Performance: a new aesthetics / E. Fischer-Lichte. – L.: Routledge, 2008. – 232 p.

13. Franco M. Editor's Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology? / M. Franco // Dance Research Journal. – 2011. – Vol. 2. – № 43. – P. 1-4.

14. Gabik S. Minimalism / S. Gabik // Concept of Modern Art From Fauvism to Postmodernism. – L.: Thames&Hudson, 2001. – P. 244-255.

15. Gardner S. Notes on Choreography/ S. Gardner // Performance Research. – 2008. – Vol. 1. – № 13. – P. 55-60.

16. Ginot I. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics /I. Ginot // Dance Research Journal. – 2010. – Vol.1. – № 42. – P.12-29.

17. Jola C. Research and Choreography : Merging Dance and Cognitive Neuro science / C. Jola // The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills.– L.: Routledge, 2010. – P. 203-234.

18. Luder D. About Mental Imagery / D. Luder. – URL: http://www.pacificmovementcenter.com/imagery/about_imagery.html(датаобращения: 05.11.2014).

19. Monnier M. Alliterations: Conversations on Dance 2005 / M. Monnier, J.-L. Nancy // Dance. Documents of contemporary art.– L.: Whitechape, 2012. – P.68-70.

20. Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance / M. Reason // Dance Research Journal. – 2010. – Vol. 2. – № 42. – P. 49-75.

21. Schiphorst T.H. The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction: dis. … Ph. D. / T.H. Schiphorst. – Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009. – 349 p.

22. Warburton E.C. Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodimenting Dance Phenomenology and Cognition / E.C. Warburton // Dance Research Journal. – 2011. – Vol. 2. – № 43. – P. 65-83.

Информация об авторе:

Гордеева Татьяна Валентиновна – танцовщица, хореограф, перформер, исследователь современного танца, преподаватель и аспирантка Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, e-mail: t-gordeeva@yandex.ru

В.Ю. Никитин

Хореографическое образование в России: размышление о грустном

Автор ни в коей мере не претендует на научный анализ состояния хореографического образования в России в настоящий момент. Есть какие-то наблюдения, размышления, которые накопились в результате практического опыта работы педагогом в течение многих лет. Не более того! Решать поставленные проблемы не в компетенции автора. Но решать их нужно, поскольку профессиональное сообщество наблюдает объективную картину снижения уровня образования и, как следствие, качества хореографического искусства, как профессионального, так и любительского.

Факт 1. Любое образование, в том числе и в области искусства, выполняет социальный заказ общества и рынка труда.

Это аксиома! Насколько заполнен рынок кадров для хореографического искусства? Сколько нужно исполнителей, балетмейстеров, педагогов? Вопрос риторический, поскольку и в Росстате, и в Министерстве культуры подобной статистики, по мнению автора, не существует. И наше хореографическое образование напоминает змея, кусающего самого себя за хвост. Вузы, сузы обучают, готовят, воспитывают (а обучение в хореографии процесс длительный, сложный и дорогой). И, с одной стороны, вроде как кадров хватает, есть конкуренция, особенно в столицах, с другой – выпускники отнюдь не стремятся заполнить вакантные места в провинциальных театрах оперы и балета. А главное – нет объективной статистики рынка труда! Сколько нужно педагогов для детской любительской хореографии? Сколько нужно исполнителей бального танца? Как кажется автору, первоначально необходимо все-таки произвести мониторинг насыщенности рынка, а затем уже выделять бюджетные места для обучения.

Но для начала хотелось бы определить перечень профессий, которые необходимы для нормального функционирования системы хореографического образования и искусства в целом.

Факт 2. Работа артиста балета потеряла свою привлекательность и высокий рейтинг!

Главный герой – конечно, исполнитель! Не будет его, человека, который выходит на сцену, и все хореографическое искусство погибнет. Но исполнитель исполнителю рознь!

Безусловно, в табеле о рангах самую высокую строчку занимают артисты балета. Они дольше всех учатся, их работа наиболее престижна. Но, увы, это в прошлом! Прошли те времена, когда поступить в хореографическое училище было практически невозможно. Раньше был, как выразился замечательный фигурист и тренер Г. Карпоносов, «жестокий отбор, а сейчас – набор». Не хочется приводить цифры, но думаю, что специалисты прекрасно знают, сколько сейчас выпускается из наших прославленных хореографических Академий. А главное – куда эти выпускники потом устраиваются работать. И те же специалисты прекрасно понимают, что «звезды», которые имеют известность, деньги, гастроли, – это штучный «товар», а артистов балета за долгие годы было подготовлено очень много. И творческая судьба их совершенно не радостна! Поскольку до настоящего времени не решен главный вопрос сценической карьеры: куда устраиваться работать артистам балета пенсионного возраста? Да, после 20 лет стажа (исключительно в государственных театральных и концертных организациях) артист балета может выйти на пенсию. Но что делать дальше? Образования, позволяющего работать педагогом или балетмейстером, нет, естественно, в 18 лет об этом молодые исполнители не думают. Садиться за парту в 38-40 лет для того, чтобы получить диплом, – не многие на это способны. А главное – есть прекрасные навыки профессиональной работы, но нет теоретических знаний и «корочки», дающей право работать. Как решить эту проблему, поговорим немного позже.

Карьера профессионального артиста балета начинается в 10 лет! Да, ранняя профессионализация существует и в других видах искусства. Но! У художника, музыканта впереди долгие годы творческой карьеры, а артист балета востребован максимум 20 лет! И вот поставьте себя на место родителей! Решать нужно сейчас – отдавать или не отдавать в профессию. Что понимает ребенок? Ничего! Ему хочется просто красиво танцевать на сцене, он не понимает, какой это адский труд и ему нужно посвятить всю свою жизнь. Родители

более опытны и, наверное, прекрасно понимают, что судьба артиста балета – лотерейный билет: ты можешь взлететь высоко, а можешь всю жизнь, до пенсии, протанцевать в 6-й линии «у воды». И кто пожелает своему ребенку такую судьбу? Трагедия, когда ребенок, который учится на артиста балета, уже в осознанном возрасте понимает, что это не его выбор, что эта профессия ему не нравится! Вспоминается сцена из одного американского фильма, посвященного конкурсу молодых артистов балета. Эпизод, когда одна из лидеров отказалась выйти на сцену и мама в слезах кричит ей: «У тебя же такие прекрасные данные!» На что героиня резонно отвечает: «Зато призвания нет!»

И вот представьте себе подростка 16-18 лет, за которого все уже решено. Он отдал 8 лет каторжного, ежедневного труда для того, чтобы воспитать свое тело. У него прекрасные данные, он прекрасно выучен. И при этом понимает, что он не хочет танцевать на сцене! Потому что помимо анатомии, существует еще и призвание.

Но вернемся к рейтингу. На втором месте по рейтингу (но отнюдь не по зарплате) артисты государственных концертных организаций. В основном это артисты ансамблей народного танца, хоров, военных ансамблей, филармоний и так далее. Сказать, что они влачат жалкое существование нельзя, государство все-таки дотирует коллективы, прожиточный минимум обеспечивает. Но! Гастролей в настоящее время практически нет, концертов – минимальное количество, поскольку советская система проката канула в лету и каждый коллектив выживает как может. Говорить о творчестве в такие меркантильные времена даже как-то неприлично.

И наконец, на последнем месте артисты современного танца. Говорить в контексте данной статьи о проблемах развития современной хореографии в России не хотелось бы, этому посвящено несколько статей автора, но вот на положении, статусе исполнителей в этом направлении хореографического искусства хотелось бы остановиться подробнее.

Первая категория, наиболее высокооплачиваемая, востребованная и наименее выученная – артисты различного типа шоу-групп. Как правило, вся программа таких коллективов строится на модных направлениях бытового танца «а-ля хип-хоп» и не требует качественной профессиональной подготовки. Но подобные коллективы

востребованы на корпоративах, в ночных клубах, на телевидении. И, к сожалению, такая «творческая деятельность» дает возможность безбедно существовать артистам подобного жанра. Как правило, такая артистическая деятельность продолжается недолго – лет 5-8, пока артист молодой, в дальнейшем танцовщики меняют профессию. И это, согласитесь, очень непросто!

Вторая категория – исполнители, которые действительно занимаются современной хореографией в европейском понимании, то есть танцем модерн, contemporary, современным балетом и другими направлениями сценической хореографии. Как правило, танцовщики плохо выучены в области классического балета, не имеют профессионального образования, но много занимаются на мастер-классах, выезжают учиться за рубеж. Обычно в современную хореографию приходят уже сложившиеся личности, поэтому время формирования профессиональных навыков с точки зрения техники классического танца уже упущено. Обычно данная категория исполнителей собирается для конкретного проекта, и работают они (а значит получают деньги) непродолжительный период времени.

В репертуарных труппах современного танца, которых очень немного (Т. Багановой, О. Поны, С. Смирнова), ситуация гораздо сложнее, поскольку есть минимальная оплата, которая, как правило, поступает из средств муниципалитета или спонсорских пожертвований. Однако, насколько мне известно, балетной пенсии артисты не получают и текучка кадров очень большая.

Итак, приведем краткую классификацию исполнителей, которые профессионально (пока под этим понятием будем понимать – за деньги) занимаются искусством танца:

- артисты балета;
- артисты народного танца;
- артисты развлекательного (эстрадного) танца;
- артисты шоу-групп и клубного танца;
- артисты современного сценического танца;
- артисты бального танца.

Безусловно, всех этих исполнителей необходимо учить. Где? Как? Для чего? На эти вопросы попытаемся ответить, когда будем говорить о системе хореографического образования.

Факт 3. Главные не те, кто на сцене, а те, кто остается за кулисами.

Мысль достаточно крамольная и несколько противоречащая тому, что было сказано выше, но, на самом деле, если бы исполнителя не готовили в течение многих лет педагоги, если бы ему не поставил хореографию балетмейстер, если бы его не одели, не обули и не нашли место для выступления продюсеры, то исполнитель ничего бы продемонстрировать публике не смог. Поэтому есть еще целый ряд профессий, без которых хореографическое искусство существовать не может.

В первую очередь, это, конечно, балетмейстер или хореограф. В чем разница? Исключительно в названии. Хотя и та, и другая профессия официально фигурирует в государственных профессиональных стандартах. Автор неоднократно и в статьях, и в выступлениях на конференциях обращал внимание на недопустимость подобного дуализма в названии профессии, однако «воз и поныне там». Долгое время наши официальные организации пытались выкрутиться из подобного положения, называя балетмейстером тех, кто ставит свои произведения и переставляет репертуар классического наследия либо работы других балетмейстеров. Хореограф же, по их мнению, ставит только свои, авторские произведения. Было еще одно оправдание подобного разделения профессий: балетмейстер якобы работает только в театрах оперы и балета либо в государственных ансамблях, а хореограф – это «свободный художник», и ставит в основном в негосударственных структурах. Полный бред! В одной из статей, написанной по заказу Министерства труда, автор уже объяснял возникновение именно в России немецкой традиции этого названия профессии, во всем остальном мире термина «балетмейстер» (и в Германии в том числе) не существует! Но тем не менее если во втором поколении государственных стандартов все-таки высшие учебные заведения выпускали хореографов, то в третьем поколении опять появился «балетмейстер-постановщик». И что делать бедным выпускникам, которые уезжают работать за рубеж? Мало того, что это прямое нарушение Булонской конвенции, так еще и возникают большие проблемы при нострификации дипломов. И вроде как профессия есть, а диплома нет.

Еще одна проблема, связанная с этой профессией. Пусть уважаемый читатель назовет хоть одного балетмейстера в истории русской или зарубежной хореографии, который с равным успехом ставил бы произведения классического танца, народного и современного. После долгих исследований автор нашел только одно имя – Я. Голейзовский, который и в народном танце являлся специалистом (вспомним его замечательную книгу «Образы русской народной хореографии»), и в театрах оперы и балета ставил, и не чурался развлекательной, эстрадной хореографии (вспомним его работу в Московском мюзик-холле). Но больше подобных примеров в истории хореографического искусства, увы, нет.

Итак, получает выпускник диплом, в котором черным по белому написано – балетмейстер-постановщик. И что он должен ставить? По идее – все! Но ведь на самом деле такого не происходит! А исходя из компетентностного подхода, который прописан в ФГОС, вуз должен научить его именно всему. Проблема? Еще какая! Но подробнее об этом ниже.

И еще одна проблема, связанная с распределением творческих кадров балетмейстеров. В советские времена балетмейстеров готовили в двух высших учебных заведениях – ГИТИСе и Петербургской консерватории. В год выпускалось максимум 15-20 человек. И, как ни странно, хватало на всю страну. Сейчас, когда каждый вуз культуры и искусств имеет право получить лицензию на подготовку по направлению «Хореографическое искусство», а профили подготовки определяет сам вуз, стало гораздо больше учебных заведений, которые ведут подготовку по этой специальности. Автор «на глазок» прикинул, сколько в численном выражении выпускников с дипломами балетмейстера-постановщика выпускается в Москве, получилось ежегодно 50-60 человек. И как вы думаете, в Москве есть столько рабочих мест для балетмейстеров? Тогда возникает закономерный вопрос: а зачем их столько готовить? Вспомним образ змея, кусающего себя за хвост, которого автор уже упоминал в начале статьи.

Педагоги. Это наиболее многочисленная категория в хореографической практике. И львиная доля заслуг наших «звезд» балета принадлежит именно их педагогам. Но педагог педагогу рознь! Одно дело – преподаватель классического танца в хореографиче-

ской академии, другое дело – руководитель детского хореографического коллектива. Но оба этих человека обучают хореографии! На одной из конференций автор статьи беседовал в кулуарах с иностранными педагогами, и когда они узнали, что преподавателей для хореографии у нас готовят три разных ведомства, удивлению их не было границ. А на самом деле это так: педагогов для хореографического искусства готовят вузы культуры и искусств по направлению подготовки «Хореографическое искусство». Благодаря титаническим усилиям тогда еще заместителя УМО по хореографическому образованию господина А. Фомкина, наконец-то в третьем поколении ФГОС произошло долгожданное разделение на педагогов балета, педагогов народно-сценического танца, педагогов современного танца, педагогов эстетической хореографии, т.е педагогов для детей. Чудо свершилось! Но педагогов, а точнее руководителей любительских хореографических коллективов, то есть тех же самых педагогов для детей, готовят и вузы культуры по направлению подготовки «Народная художественная культура». И опять тех же педагогов для обучения детей готовят педагогические вузы по профилю – «Художественное образование (в области хореографии)». И получается странная картина: дети одни и те же, немного различны места обучения (любительские коллективы, профессиональные учебные заведения, общеобразовательные школы), программа примерно одна и та же, а специальности разные. Попытаемся разобраться, в чем же все-таки различия.

Факт 4. Хореографическое профессиональное образование и обучение танцам – разные вещи.

Автор уже неоднократно обращался к этой теме (статья «Хореографическое образование и обучение» в «Вестнике МГУКИ», ряд выступлений на конференциях), однако кратко хотелось бы остановиться на основных направлениях развития любительского и профессионального хореографического искусства.

Первая проблема – ранняя профессионализация в области хореографии. Начало обучения – 10 лет и раньше. Об этом мы уже упоминали выше, но проблема заключается в том, что дети, обладающие данными для этой профессии, не всегда поступают в хореографические колледжи и академии, они идут в любительские хореогра-

фические коллективы. И вот тут и возникает проблема профессионального отбора. В советские времена педагоги хореографических училищ выезжали в провинцию, выбирали наиболее талантливых детей и везли для обучения в Москву и Ленинград. Вспомним – жестокий отбор! Сейчас подобная практика прекратилась, принимают в академии тех, кто приехал сам, сознательно, а иногда и на платной основе. Но как уже указывалось выше – процесс сознательного выбора делает не ребенок, а его родители. И очень часто автор встречался с детьми, у которых были прекрасные профессиональные данные, но родители на предложение отдать ребенка в хореографическое училище отвечали: «Ни за что!»

А ребенок хочет танцевать! Он занимается в любительском коллективе, ходит два, три раза в неделю на занятия, репетиции, выступает на сцене и не думает о том, что же потом с этими профессиональными навыками делать. Но наступает период выбора профессии, и подросток решает связать с танцем всю свою жизнь. Как правило, исполнителя. Автор неоднократно проводил опросы абитуриентов, поступающих на хореографический факультет МГУКИ. Результаты просто ошеломительные! 50% на вопрос «Кем вы хотите работать после окончания вуза – педагогом, балетмейстером или исполнителем?» отвечали «Исполнителем»! Хотя прекрасно знали, что в вузах исполнителей не готовят! Но в училище уже опоздали, а танцевать на сцене хочется. И вот, заканчивая вуз по специальности педагога или балетмейстера, выпускники кладут диплом на полку и идут танцевать. Как правило, на непродолжительный срок именно в шоу-группы или на подтанцовку к звездам эстрады. Потом карьера исполнителя заканчивается в силу возраста, и тут вспоминают про образование. Но с вузов-то требуют, чтобы они готовили выпускников именно для работы по специальности диплома! И получается, что педагогов или балетмейстеров выпускается много, а работают они исполнителями! Вот такой парадокс.

И, как правило, при поступлении в вуз у подобных абитуриентов профессиональные данные уже сформированы (лучше или хуже, это зависит от уровня любительского коллектива, в котором занимался подросток). И вот приходится педагогам обучать, как совершенно правильно выразилась заведующая кафедрой танцев народов мира и современной хореографии МГУКИ Н.Ю. Андреева, «дилетантов

широкого профиля», которые не очень хорошо подготовлены как исполнители, немного ставят как балетмейстеры и совсем не хотят работать в будущем в качестве педагогов, потому что мечтают о сцене! Проблема!

Рассмотрим систему образования в хореографическом искусстве, которая существует в настоящее время и ее роль в подготовке кадров. Система хореографического образования, прежде всего, подразделяется на профессиональное образование и любительское обучение.

Все коллективы, студии, школы по своей сути делятся на 2 категории: государственные и частные.

Государственные могут подразделяться еще на муниципальные и ведомственные. И в тех, и в других существует отбор кадров педагогов и руководителей, и главное – контроль за методическим обеспечением. В частных школах, и это является очень важной проблемой, преподают все, кто устраивает хозяина школы. В результате детей просто уродуют. Автор статьи на одном из фестивалей видел номер, который танцевали 8-летние дети на пуантах, причем исполняя прыжки, и даже на одной ноге! И когда возмущенные члены жюри спросили у руководителя коллектива (оказалось, не имеющей специального образования), понимает ли она, что произойдет с анатомией этих детей, она ответила: «Ну мы же заняли место лауреатов!» Именно это главное для подобных руководителей! Взять диплом, а что будет потом с детьми – это уже не важно!

Отдельное место занимают государственные школы искусств. Понятно, что, как и музыкальные, и художественные школы, они не конкурируют с профессиональными колледжами и академиями. Тут цель – эстетическое развитие ребенка. И, безусловно, программа обучения в таких школах более насыщена, чем в любительских коллективах. НО! Во-первых, часть выпускников школ искусств все-таки продолжает дальше получать профессию в области хореографического искусства, не имея достаточной профессиональной подготовки как исполнители, во-вторых, и это самое главное, дети искренне верят, что они могут быть артистами балета, потому что их в этом убедили педагоги, разучивая с ними классический репертуар. Автор не так давно побывал на отчетном концерте одной из московских школ искусств. Не будем указывать название, но школа – одна из известных в Москве. Все было замечательно, когда показывались первые,

вторые, пятые классы. Дети танцевали соответствующий их возрасту репертуар, танцевали хорошо, были выучены. Ужас начался, когда стали показываться выпускники. Все классическое наследие было представлено в полном объеме! И какой в этом смысл? Понятно же, что такое исполнение невозможно в профессиональном коллективе. Но дети-то уверены, что они станцевали профессионально! Что они законченные балерины! Зачем этот обман?

Как кажется автору этой статьи, школы искусств должны играть двойственную роль: с одной стороны, быть местом отбора талантливых детей для профессиональных учебных заведений, с другой – любительскими коллективами, в которых дети танцуют «для себя», для родителей, для здоровья.

Проблемы и их решение. Безусловно, предложения автора являются дилетантскими и наверняка они вызовут дискуссию, а может, и отторжение у целого ряда специалистов. Но, как уже указывалось в преамбуле, умозаключения автора ни в коей мере не претендуют на роль истины в последней инстанции. Каждый вправе соглашаться или оспаривать предлагаемые способы решения некоторых проблем.

Проблема 1. Изучение рынка труда.

Данную проблему, по мнению автора, можно решить только очень приблизительно, поскольку статистику кадровой обеспеченности государственных коллективов, государственных школ и студий сделать можно, а вот статистику частных концертных организаций и школ получить практически невозможно. Только в Москве порядка полутора тысяч подобных заведений и большая часть из них занимается как раз с детьми. Хотя в настоящее время существуют такие некоммерческие организации, как ОРТО, Ассоциация и Федерация бальных танцев и другие, которые по идее должны сотрудничать с государственными структурами и предоставлять подобную статистику. Наиболее оптимальным вариантом, на взгляд автора, является создание Центра танцевального искусства России, который бы контролировал не только любительское искусство, как это делает сейчас Дом народного творчества в Москве, но и профессиональное искусство, и главное – частные коммерческие школы и концертные организации.

Проблема 2. Проблема отбора и набора.

Это важная проблема подготовки кадров для всего хореографического искусства. Во-первых, по мнению автора, должно быть уничтожено разделение по принципу «эти дети будут заниматься для профессиональной деятельности, эти – для здоровья». Все дети должны обучаться танцу! Как в общеобразовательных школах предусмотрено обязательное изучение рисования, пения, так же должно быть начальное образование в области хореографии. И совершенно необязательно педагогов для этой дисциплины готовить в педагогических вузах. Об этом уже упоминалось выше. Есть педагог, который обучает основам, азам. А главное – проводит отбор с точки зрения профессиональных способностей и рекомендует родителям. Если все-таки родители посчитают, что ребенок не нуждается в подобной профессии, можно порекомендовать отдать ребенка в школу искусств или в любительский коллектив, в котором он будет заниматься хореографией более углубленно. Опять же педагоги и руководители подобных коллективов должны централизованно отбирать детей для профессионального обучения. Этот процесс происходит в возрасте от 7 до 10 лет. Далее идет самый интересный период – взросления – от 10 до 15 лет. С одной стороны, ребенок еще не понимает, как он может применить свои навыки в профессиональной хореографии, с другой стороны – он приобретает хореографическую подготовку в любительском коллективе или школе искусств не в качестве артиста балета, но достаточно высокую, чтобы работать исполнителем народного танца либо современного. По мнению автора, хореографические академии и колледжи должны предусмотреть более короткий срок обучения именно для таких детей. Сейчас это имеет место только для артистов народного танца в нескольких колледжах – Воронежском, Казанском, Башкирском, Бурятском, Красноярском и школе-студии им. И. Моисеева. Причем понятно, что Бурятский, Казанский и Башкирский колледжи основной упор делают на подготовку кадров в национальном виде танца. Артистов современного танца, по сведениям автора, не готовит ни один колледж в России.

В возрасте 16-17 лет, после окончания школы, ребенок совершенно осознанно выбирает профессию. И он хочет продолжать заниматься хореографией. Но прекрасно понимает, что быть исполните-

лем ему уже не суждено. Возникает закономерный вопрос – почему? Специалисты отвечают: потому что время упущено, профессиональные навыки сформировать невозможно. Да, это так, но только для артистов классического балета. А почему из талантливых детей, которые занимались в школах искусств или в любительских коллективах, не подготовить хороших исполнителей современного танца?

С другой стороны, бывает так, что подросток понимает, что исполнительская деятельность его не привлекает, он хочет быть педагогом, балетмейстером или теоретиком танца. И вот тут опять наблюдается полная несогласованность работы сузов и вузов. Чем отличается студент, который закончил колледж как исполнитель, но у него в дипломе стоит еще и дополнительная квалификация «Преподаватель», от студента колледжа культуры, у которого в дипломе указана квалификация «Руководитель хореографического коллектива». Он что не преподаватель? Чем отличается студент педагогического вуза, у которого в дипломе стоит квалификация «Педагог художественного образования (в области хореографии)» от студента вуза культуры, у которого в дипломе написано «Руководитель любительского хореографического коллектива» или «Педагог современного танца»? Да, есть какая-то специфика, связанная с конкретным местом преподавания хореографических дисциплин, есть, безусловно, разница в видах танца, но суть-то специальности – преподавания танца – от этого не меняется!

Проблема 3. Карьера исполнителя.

Как кажется автору, попытки наших хореографических академий ввести в программу обучения исполнителей некоторые педагогические и методические разделы являются не лучшим выходом. Автор знакомился с учебными планами исполнителей, количество часов на подобные дисциплины минимально. Овладеть навыками педагога начинающему исполнителю просто невозможно. Поэтому, на наш взгляд, наиболее рациональный путь – развивать систему дополнительного или заочного обучения. Причем содержание программ максимально сконцентрировать на педагогической деятельности. Какой смысл учить, как исполняется demiplie, людей, которые всю жизнь протанцевали? Безусловно, такая практика образования сейчас существует, но бюджетных мест на заочную форму обуче-

ния выделяется мало, профессиональные коллективы, в которых работают исполнители, очень неохотно на 2 месяца в году отпускают их на сессии, поскольку страдает репертуар. А главное – при такой форме обучения нет контроля за профессиональной деятельностью студента, и зачастую вузы, в погоне за платными студентами, принимают всех подряд. А должны принимать только студентов, имеющих среднее профессиональное образование и работающих исполнителями либо педагогами. На наш взгляд, нужно внедрять личностно-ориентированную директорию обучения, когда студенты-заочники имеют возможность сдавать сессии по индивидуальному графику. Возможно, необходимо расширить практику мастер-классов и семинаров, когда студенты в короткие сроки изучают какой-либо раздел практической деятельности.

Проблема 4. Специальность – педагог хореографических дисциплин.

На взгляд автора, это наиболее точное название профессии, неважно учишь ли ты детей в любительском коллективе или преподаешь классический танец в Академии балета. Безусловно, уровень преподавателя хореографии в общеобразовательной школе и в хореографическом колледже различен. Безусловно, что принятое сейчас разделение на педагогов балета, педагогов народно-сценического танца и педагогов современного танца необходимо сохранить и зафиксировать в профилях. Но название профессии должно быть одинаковым для всех! Необходимо создание единых учебных планов и программ, чтобы специалисты имели право заниматься преподавательской деятельностью в любом образовательном учреждении. Автор знаком с педагогами, которые закончили ГИТИС и преподают в детских любительских коллективах. Уровень педагогического мастерства – понятие индивидуальное – и тут, на взгляд автора, должна быть дифференциация вузов.

Предположим, хореографический факультет ГИТИСа на протяжении всей своей истории был «кузницей кадров» педагогов классического балета. Значит только этот вуз имеет право осуществлять набор на профиль «Педагогика балета», а куда смогут устроиться выпускники – это уже их проблема. Но, даже устроившись в частную детскую школу, они не испортят детей. Например, МГУКИ,

благодаря организаторской деятельности Б.С. Санкина, прекрасно готовит педагогов народно-сценического танца и современного танца. Значит именно этот вуз должен готовить специалистов данного направления. Как нам кажется, Министерство культуры, выделяя деньги на бюджетное обучение, сделав мониторинг рынка труда, должно не только определять направление подготовки, но и конкретный профиль, по которому необходимо подготовить специалистов. Мало этого, желательно возродить советское распределение выпускников и заключение договоров по отработке вложенных государством денег.

На взгляд автора, необходимы более углубленная специализация внутри профилей, но общее название профессии. Причем специализация должна начинаться с 3-го курса, а за первые 2 курса всем педагогам следует пройти одинаковую программу-минимум, освоив, прежде всего, теорию и практику именно методической и педагогической работы, т.е. такие предметы, как «Возрастная анатомия и психология», «Педагогика», «Методика преподавания классического танца», «Методика преподавания народно-сценического танца» и т.д.

В заключение хотелось бы отметить, что хореографическое образование всегда стояло последним пунктом в области образования в искусстве. На первом месте – музыка, на втором – живопись, и только потом – хореография. Хотя и в музыке, и в живописи проблемы те же самые. Безусловно, пока в России не нужно утверждать национальные программы поиска и воспитания одаренных детей, как это делается во многих странах Западной Европы. Русская земля не оскудела талантами! И пока есть талантливые дети, есть высокопрофессиональное искусство танца, но, увы, развитие экстенсивным методом давно уже считается нецелесообразным. Необходима интенсификация, развитие внутренних резервов, инновационные модели обучения. К сожалению, в хореографическом образовании подобные тенденции выражены очень слабо.

Информация об авторе:

Никитин Вадим Юрьевич – доктор педагогических наук,
профессор Московского государственного института культуры,
e-mail: dancer-v@mail.ru

Р.М. Мартиросян

Краудфандинг как новая технология финансирования социокультурных проектов

С появлением и распространением социальных сетей коммуникативные возможности людей значительно расширились, следствием чего стало создание в виртуальной среде новых сообществ, объединенных общими идеями и интересами.

Раньше найти единомышленников можно было только в кругу своего общения, ограниченного, как правило, стенами дома, работы или вуза. Интернет стер географические границы и разрушил культурные преграды, в полной мере раскрыв потенциал современных коммуникаций. Именно этот потенциал и лежит в основе краудфандинга, который позволил миллионам людей почувствовать себя причастными к созданию чего-то нового и стать акционерами различных проектов.

При наличии перспективного проекта важно суметь интересно описать его и представить на интернет-портале с целью привлечения внимания общественности к данному проекту и сбора финансовых средств на его реализацию. Потенциальные акционеры (меценаты) сами выбирают, что им интересно, и изначально получают о проекте всю необходимую информацию.

Впервые термин «краудфандинг» ввел в обиход американский писатель Джеф Хауи в 2006 г.

Краудфандинг в переводе с английского означает «народное финансирование» (crowd – «толпа», funding – «финансирование»).

Краудфандинг – это новый способ привлечения финансовых средств в социокультурную сферу. Это форма коллективного сотрудничества людей, которые добровольно объединяют свои денежные средства, как правило, через Интернет, чтобы поддержать усилия других людей или организаций.

Философия краудфандингазаключается в упрощении и облегчении отношений между людьми, освобождении их от посредников и сложных маркетинговых схем.

Социальные сети стали базой для создания качественно новой инвестиционной модели, привлекая к ее развитию пользователей интернета, которых более двух миллиардов человек. Всего несколько энтузиастов – «группа поддержки». Найти их – залог успеха.

Краудфандинг часто связывают с благотворительностью, однако это не совсем так, поскольку это не простое пожертвование, а обмен и обязательства перед вкладчиками взамен на что-то. Люди чувствуют свое непосредственное участие, свою личную причастность к данному проекту.

Создание привлекательного бонуса является одной из основных задач при запуске крауд-проекта. Безусловно, тип вознаграждения зависит от направленности проекта. Разнообразие бонусов ограничено лишь воображением авторов и ресурсами, которые есть в их распоряжении. Бесчисленные возможности говорят сами за себя: от традиционных привилегий получить продукт из пилотной серии или посетить выставку до ее официального открытия – до более или менее привычных коллекционных изданий с уникальными материалами в качестве бонуса, подарочных или именных изданий.

Краудфандинговая модель хороша своей абсолютной прозрачностью и тем, что на этапе создания проекта его сторонники могут влиять на результат. Люди могут вести эффективный диалог без посредников и воплощать свои идеи в жизнь.

Краудфандинг предоставляет авторам проектов неограниченные возможности. Он не только помогает авторам финансировать свои проекты, он также позволяет измерять общественный интерес перед запуском новых проектов, позволяя избежать возможности неосторожно потратить средства на то, что не будет востребовано. Важно отметить, что не нужно быть успешным бизнесменом, чтобы воспользоваться силой краудфандинга. Любое предприятие, от художественных выставок до благотворительных акций, может извлечь выгоду. Кроме того, эта технология предлагает возможность прямой связи с потребителями, которые согласны оказать финансовую поддержку уже на ранних этапах развития проекта, а следовательно, скорее всего, будут готовы предоставить еще средства на обновления и будущие выпуски. Как дополнительное преимущество, краудфандинг позволяет автору выстраивать прочные отношения с преданными потребителями, которые в конечном счете станут главными защитниками продукта после его выпуска.

Чтобы добиться успеха в краудфандинге, следует не просто понимать целевую аудиторию, но и знать, как привлечь ее внимание и говорить с ней, уметь ясно доносить свое видение, создать неопровержимый аргумент в пользу проекта. Нужно быть в состоянии собрать и мобилизовать сообщество партнеров, поклонников, друзей и сторонников и удержать их понимание, что является залогом успеха в современном бизнесе. Львиная доля успеха проекта зависит от автора и его активности, от того, насколько его самого увлекла идея, насколько правильно он выбрал маркетинговые каналы и тон для общения со своими потенциальными сторонниками.

Даже когда проект заканчивается, работа продолжается. Нельзя забыть об инвесторах, как только сбор средств завершен: они могут оказать поддержку новым идеям, поэтому очень важно уважать их и уделить внимание, которое они заслуживают. Необходимо заранее подумать о том, как остаться с ними на связи, – это своеобразный «фундамент», на котором строится краудфандинг и который позволяет проектам достигать новых высот.

Основным инструментом технологии народного финансирования являются специализированные краудфандинговые интернет-платформы, поддерживающие коллективное сотрудничество и доверие между людьми, которые вкладывают свои деньги и другие ресурсы в крауд-проекты.

Крауд-платформы служат «сетевыми дирижерами»: они создают необходимые организационные системы и условия для интеграции ресурсов между авторами и инвесторами, выступая в качестве посредника между спросом и предложением.

Краудфандинг-платформы были созданы для достижения трех основных целей:

- демократизация процесса поддержки искусства и культуры, а также генерирование дополнительного дохода для индустрии развлечений;

- поддержка инновационных решений и стартапов, что в том числе позволит традиционным посредникам находить успешных и талантливых людей;

- создание прозрачного и эффективного механизма для осуществления народного финансирования проектов.

Краудфандинг – это не столько просьба дать денег, сколько предложение уникальных возможностей.

Самая успешная и популярная на данный момент англоязычная краудфандинговая платформа *Kickstarter* была запущена в 2009 г. Ресурс Kickstarter – https://www.kickstarter.com/ – представляет собой платформу для привлечения средств на реализацию творческих, научных и производственных проектов по схеме краудфандинга.

Kickstarter предлагает сбор денежных средств на осуществление проектов в 13 категориях: искусство, комиксы, танцы, дизайн, мода, кино и видео, еда, компьютерные игры, музыка, фотография, издательское дело, технологии, театр.

Менее чем за пять лет из экспериментальной платформы Kickstarter превратился в ведущую, динамично развивающуюся платформу, определяющую основные тенденции и перспективы развития народного финансирования.

Наиболее успешными российскими платформами являются Boomstarter и Planeta, которые были созданы в середине 2012 года и стремительно набирают популярность.

Краудфандинг открывает многообещающие перспективы для индустрии создания массовых культурных продуктов. Согласно статистике платформы Kickstarter, наибольшую поддержку инвесторов получают проекты в сфере музыки и кинематографа.

Краудфандинг не просто пользуется «коллективным кошельком», но активно вовлекает общественное мнение в создание новых трендов культурной индустрии.

Чтобы добиться успеха в краудфандинге, прежде всего, необходимо правильно подать себя и свой проект на крауд-платформе, а это означает тщательно проанализировать и продумать все предстоящие этапы работы по привлечению внебюджетных средств на реализацию тех или иных проектов. А это означает:

1. *Составить план.* Структура плана полностью будет зависеть от типа проекта. План должен включать в себя не только кампанию по привлечению финансирования, но и реализацию самого проекта. Опытные краудфандеры начинают собирать средства только на втором или третьем этапе выполнения работы, так как большинство спонсоров предпочитают вкладывать в уже существующий проект.

В первую очередь следует поставить перед собой выполнимые цели и дедлайны и обязательно включить их в описание проекта. Как правило, люди легче расстаются с деньгами, когда знают срок, в который они увидят результат.

2. *Убедить потенциальную аудиторию в актуальности проекта.* Важно помнить, что на самом деле, вы просите совершенно незнакомых людей отдать вам свои деньги. Необходимо запастись парой мощных доводов, которые помогут убедить потенциальных акционеров в актуальности вашего проекта. В первую очередь описание проекта должно передавать его значимость, уникальность идеи и ценность проекта.

Следует максимально привлечь визуальные материалы, привести примеры успешно реализованных проектов, продемонстрировать уже выполненные этапы текущей работы, записать видеообращение к потенциальным инвесторам. Все это во многом поспособствует убеждению потенциальной аудитории поддержать проект.

3. *Выбрать подходящую платформу.* Существует множество краудфандинговых платформ, специализирующихся на разных направлениях и работающих в рамках различных моделей сбора средств. Выбирая площадку, необходимо обратить внимание на модель, по которой она работает («Всё или ничего», «Свободная цена» и др.), страну проведения, а также на соответствие вашему проекту.

Платформа Boomstarter – российский аналог Kickstarter, одна из первых площадок в России. Занимается сбором средств для творческих проектов в самых разных направлениях.

На платформе Planeta.ru большинство проектов относятся к творческим категориям: музыка, кино, театр, журналистика и др. Сервис не бесплатный – 5% от собранной суммы идет на финансирование самой платформы.

4. *Предложить что-то взамен.* Многие успешные кампании обещают инвесторам что-нибудь в благодарность за вложенные средства. Например, можно подарить каждому, кто пожертвовал определенную сумму, футболку с логотипом, копию своего творческого продукта, приглашение на выступление вашего коллектива, изделие, сделанное своими руками. Для того, чтобы мотивировать аудиторию на большие пожертвования, можно придумать ступенчатую систему вознаграждений: чем больше сумма, тем больше подарок.

5. *Найти промоутеров.* Самая трудная задача, с которой предстоит столкнуться в краудфандинге – это ярко, красочно и убедительно рассказать о своем проекте. В идеале промоутерами должны быть люди, сами вложившие средства в ваш проект и рассчитывающие на его успех.

Желательно также привлечь друзей и родных. Работа совместными усилиями в соцсетях может дать весьма эффективный результат.

Отличительной особенностью российского краудфандинга является его *ориентированность на социокультурную сферу*, которая объясняется тем, что первопроходцами краудфандинга в России стали люди искусства – молодые музыканты и художники.

В зарубежной практике краудфандинг является признанной инвестиционной альтернативой с многообещающими перспективами.

Лидером и основной российской площадкой краудфандинга на данный момент является платформа Planeta.ru. Это одна из крупнейших российских краудфандинговых платформ, интернет-сервис по привлечению коллективного финансирования на создание творческих, научных, социальных, предпринимательских и иных проектов.

Именно этот ресурс сумел доказать, что краудфандинг в России не просто возможен – он развивается даже быстрее, чем на Западе. Данная платформа была официально запущена в июне 2012 года, а 15 марта 2013 года количество собранных средств составило более 10 млн. рублей.

В настоящее время благодаря данному ресурсу профинансированы проекты на сумму 1 052 512 899 рублей.

В перечне проектов, представленных на платформе, – анимация, благотворительность, видео, дизайн, еда, киноискусство, литература, мода, музыка, наука, общество, спорт, танцы, театр, технологии, фотография и др.

Данный ресурс предлагает авторам проектов более гибкие по сравнению с другими площадками условия:

- авторы проекта могут получить собранные денежные средства даже в том случае, если проект собрал более 50% от заявленной суммы, но не достиг 100% сбора;

- спонсорам проектов в большинстве случаев не нужно дополнительно оплачивать комиссию платежных агрегаторов (Яндекс. Деньги, Qiwi, банковские карты и т.д.), поскольку она уже включена в общую комиссию сервиса.

Авторы могут продлевать срок проекта (но не более одного раза и на срок не дольше, чем изначальный срок сбора).

Если проект демонстрирует хорошие результаты, то можно использовать средства коммуникаций Planeta.ru для продвижения своего проекта. К ним относятся публикация новости на странице

Planeta.ru в соцсетях (ВКонтакте, Facebook), включение в рассылку по планетарным профилям и почтовым адресам пользователей.

Можно также воспользоваться услугами коммерческого продвижения Planeta.ru: специалисты площадки займутся оформлением вашего проекта и создадут привлекательное описание для него на основе предоставленной информации, помогут составить список вознаграждений и предложат дополнительные возможности информирования аудитории о вашей кампании. Подробности можно узнать у менеджера вашего проекта или написав на sale@planeta.ru.

На платформе Planeta.ru разработана удобная система работы со спонсорами, позволяющая автору автоматизировать сбор необходимой дополнительной информации (адреса, имена, контактные данные). Данный ресурс позволяет спонсорам приобретать сразу несколько вознаграждений в одном проекте (как одинаковых, так и разных). Это не только краудфандинговая платформа, но и площадка, на которой проходят онлайн-трансляции концертов и вебинаров, и есть собственный интернет-магазин, где могут быть выставлены на продажу товары из вашего проекта.

Некоммерческим организациям Planeta.ru предоставляет возможность заводить благотворительные проекты. В разделе «Благотворительность» могут вести сбор исключительно благотворительные фонды. В этом случае цель проектов должна иметь общественный характер, а с организаторов не взимается комиссия.

На 13 июня 2019 года в деятельность платформы вовлечены 891 663 человека, получено 256 220 вознаграждений, профинансировано 610 проектов.

Boomstarter – краудфандинговая платформа для привлечения финансирования в творческие, технические и другого рода проекты, имеющие конечную цель. Данная платформа является аналогом американского проекта «Kickstarter» и позиционирует себя как платформа для финансирования творческих идей.

«Boomstarter» был официально запущен 21 августа 2012 года Русланом Тугушевым и Евгением Гаврилиным. Офис компании расположен в Москве.

На старте проекта в нем работало только четыре человека. Помимо основателей, к команде присоединились проджект-менеджер и оператор-монтажер. Сейчас команда состоит из 11 человек. Работа

сотрудников платформы включает два направления: разработка и сопровождение платформы и взаимодействие с авторами.

К реализации допускаются лишь те проекты, которые имеют четко сформулированную цель (например, выпуск нового продукта, запись музыкального альбома, издание книги или создание произведения искусства), соответствие с одной из категорий: Дизайн, Еда, Игры, Издания, Искусство, Мероприятия, Мода, Музыка, Общество, Спорт, Театр, Технологии, Фильмы и видео, Фотография, Хореография.

Виды запуска проекта: «все или ничего» и «до цели».

Огромным преимуществом платформы «Boomstarter» является круглосуточная работа. Поэтому после отправки проекта на модерацию, автор проекта получает куратора в течение суток.

Способы оплаты. Как только инвестор выбрал интересный проект, он сразу может перевести определенную сумму в его поддержку. Краудфандинговая платформа Boomstarter поддерживает следующие способы платежа: банковский перевод, телефон, QIWI, Яндекс-деньги, WebMoney.

В настоящее время на данной платформе числится 1906 успешных проектов, привлечено средств – 375 млн. рублей, 198 тыс. акционеров поддержали различные проекты.

Краудфандинг – одна из самых революционных технологий, появившихся в сфере частного предпринимательства за последние десятилетия. Она дает возможность измерить потребительский интерес к новым идеям. Это не столько просьба дать денег, сколько предложение уникальных возможностей.

Специалисты по инвестициям весьма оптимистично оценивают перспективы краудфандинга как новой финансовой модели, что подтверждает его растущая популярность, и нет сомнения в том, что данная технология несомненно превратится из эксперимента в рабочий инструмент.

Информация об авторе:

Мартиросян Рузанна Максимовна – кандидат искусствоведения, член Союза театральных деятелей России, доцент кафедры маркетинга и рекламных коммуникаций в социокультурной сфере, e-mail: ruzmarti@yandex.ru

Т.В. Вольфович

Специфика подготовки исполнителя contemporary dance на примере французской образовательной системы

Contemporary dance отличается от всех ранее известных форм хореографии по многим параметрам. Это и само содержание данного искусства, и форма его произведений, и его структура, язык, то есть пластическая основа произведения и еще многое-многое другое. Это просто другой тип художественного мышления. Но, пожалуй, одно из главных отличий заключается в той роли, которая здесь отводится хореографу и танцовщику. Как нигде они здесь являются ключевыми. Примечательно даже то, что в данном случае их можно использовать через запятую, так как в большинстве случаев являются соавторами. И еще одно значение уже в большей степени танцовщика, чем хореографа. В данном виде хореографии нет деления на кордебалет и солистов, здесь солистами являются все.

Естественным образом встает вопрос о подготовке новых авторов и исполнителей. Резонно предположить, что старая система подготовки хореографов не будет отвечать запросам новой хореографии. Какие же задачи стоят перед новым образованием? И тут важно выяснить, каким параметрам должен отвечать новый автор. Основное требование на современном этапе – креативность. Важно не только научить танцевать, главное – научить думать, притом весьма нетрадиционно. Стоит заметить при этом, что постоянная изменчивость нашей жизни требует еще и гибкости мышления, способности быстро перестраиваться вслед за изменившимися условиями. Многие философы считают, что в данный момент рождается новый тип человека и новая хореография является проявлением этого процесса. Какой же человек рождается в настоящий момент, вопрос в достаточной степени дискуссионный, однако некоторые его характеристики уже определены, о чем свидетельствуют весьма многочисленные публикации [1].

Из этих публикаций вырисовывается человек с системой мышления, в большей степени основанной на иррациональности, чем

рациональности. Это новое мышление называют чаще всего нелинейным, и ведущими характеристиками его указывают неопределенность, фрагментарность, или, лучше сказать, мозаичность, стохастичность и т.д. По мнению Е. Режабека, его следует назвать диспутационно-диалогическим [2]. Новое представление о человеке существует и в рамках недавно сложившейся науки – синергийной антропологии, – основоположником которой считается С. Хоружий [3]. Данная наука рассматривает энергийное понимание человека. Существуют и другие теории, весьма убедительно свидетельствующие о трансформации современного человека и его сознания. При всем многообразии новых характеристик можно выделить несколько, имеющих весьма существенное отношение к искусству. У нового человека нет явно выраженной доминанты левого полушария, а это свидетельствует о фрагментарности, мозаичности мышления. В такой ситуации возрастает роль субъективности в сознании, а вместе с этим и роль подсознательных процессов как во взаимодействии с миром, так и в художественном творчестве.

Существующая система образования вообще и художественного в частности сложилась весьма давно и рассчитана она на человека классического европейского типа, то есть человека с рационалистическим мышлением. Современная ситуация ставит *новые задачи* перед педагогической системой.

Индивидуальная неповторимость становится основной ценностью новой культуры. А отсюда главной задачей образования становится не передача знания от педагога к ученику, а организация учебного процесса в качестве создания стимулирующей обстановки для поиска учеником собственной неповторимой индивидуальности, которая определит необходимую именно этому индивиду информацию, которую он найдет самостоятельно. Это, в свою очередь, обозначает трансформацию учебного процесса, от ориентированного на накопление знаний, к процессу, ориентированному на формирование творческой активности ученика, способного к самостоятельному поиску. В данном случае процесс обучения превращается в самообучение и роль педагога, возможно, будет заключаться лишь в том, чтобы не мешать.

Ориентация образовательного процесса на иррациональные формы взаимодействия педагога с обучаемым. То есть выдавать задания без предварительной выдачи материала, что предполагает соб-

ственный поиск ответов, ориентированный на включение интуиции ученика. Доверие интуиции менее всего согласуется с существующими нормами обучения, но в уже сложившемся искусстве это есть.

Многообразие методических подходов к образовательному процессу. Данный тезис исключает любой тоталитаризм в педагогике, в том числе и наличие каких бы то ни было стандартов. Проблема многообразия методических подходов уже не раз поднималась как в отечественной, так и в зарубежной педагогической литературе. Но если в зарубежной педагогической практике, особенно в образовательных учреждениях нового типа, это существует, то в отечественной она лишь декларируется время от времени, но не внедряется.

Существующая в России система подготовки хореографов не отвечает поставленным задачам. Профессиональное образование, в лице существующих хореографических училищ, которые в последнее время становятся институтами или академиями, по-прежнему остается, пожалуй, самым консервативным. Значительно ближе к современным требованиям находятся институты культуры, к которым профессиональное искусство долгое время относилось весьма пренебрежительно, но в последнее время именно оттуда появляются настоящие профессионалы современного искусства, на которых в основном и держится существующая в России новая хореография.

Наиболее близкая к современным требованиям подготовка нового типа исполнителя, на наш взгляд, сложилась во Франции.

Если говорить о французском образовании, то очень трудно представить его как систему, оно, как и современная система мышления, характеризуется мозаичностью. Разнообразие подготовки танцовщиков видно и в самой форме учебных заведений, в их принадлежности, в сложившейся методике преподавания.

Если говорить о принадлежности, то во Франции существуют как государственные учебные заведения, как, к примеру, Парижская консерватория или Высшая школа современной хореографии в Анже, так и частные, к примеру, школа Петера Госса.

Если говорить о формах подготовки, то здесь, как и во многих других странах, существует два вида: стационарная система подготовки в учебных заведениях и система мастер-классов. Первая предполагает системность обучения, вторая характеризуется подвижностью и предполагает большую степень вариативности, что позволяет ей быстрее следовать за изменениями в нашем беско-

нечно меняющемся мире. Некоторые исследователи полагают, что именно ей принадлежит будущее.

Основными центрами первого вида подготовки стоит назвать следующие.

Высшая школа современной хореографии при центре современного танца в Анже.

Одна из наиболее популярных, она была образована в 1978 году по инициативе Министерства культуры Франции и муниципалитета города Анже. Первым директором ее был американец Элвин Николайс.

Обучение здесь продолжается 2 года. Принимаются юноши и девушки в возрасте от 18 до 22 лет. Программа первого года включает освоение техник современного танца (класс, творческие изыскания и репертуар), классический танец, характерный, йога, кинесиология и анатомия, история искусства и хореографии, ателье (постановочная мастерская). А также регулярно организуются стажировки вокальной экспрессии, африканского или индийского танца, танца Буто, актерского мастерства, и особенно – встречи с исполнителями и хореографами региона.

На втором году обучения студенты совершенствуют свою исполнительскую технику, но основной акцент делается на так называемое ателье, то есть на постановочный процесс, по окончании которого студенты должны представить свой небольшой спектакль. Помимо этого они участвуют в выпускных спектаклях, которые ставят для них приглашенные из разных стран ведущие хореографы.

Для поступления нужно пройти сложный отборочный этап, включающий в себя 6 туров, с отчислением после каждого. Отбор не прекращается и после поступления, так как на 1 курс принимают 20 человек, а выпускают обычно 10-11. Конкурс большой – примерно 10-12 человек на место. Отчисление идет после первого семестра каждого года, по результатам экзаменов. Обучение бесплатное, возможно даже получение стипендии.

Весьма примечательна и сама методика обучения. Главной задачей обучения является выработка собственной неповторимой индивидуальности в творческом процессе, так как эта школа не готовит исполнителей, а готовит постановщиков, или, как они говорят, хореографов. К примеру, освоение техник танца осуществляется с

помощью педагогов, приглашенных из разных стран мира, которые приезжают на один месяц, проводят свой курс и уезжают. Постоянного педагога нет, чтобы не сформировалось влияние педагога на студента. В процессе этого курса педагог не имеет права делать замечания студенту в классе, а по окончании курса он пишет на каждого студента досье и отдает его секретарю школы. Секретарь знакомит с ним только самого студента.

Помимо непосредственного обучения школа проводит множество встреч с ведущими хореографами мира, привлекает студентов к участию в различных разовых художественных проектах.

Высшая национальная консерватория музыки и танца (Париж).

Существует под эгидой Министерства культуры Франции, а это значит, выдает диплом государственного образца. Обучение по двум направлениям: танец классический и contemporary, – выпускает исполнителей. Существует несколько ступеней обучения: школьное и высшее. Школьное обучение длится 6 лет. Высшая ступень включает в себя обучение в основном по системе Лабана, в программе обучения – история и теория танца, композиция и педагогика. Обучение длится 2 года, после выпуска можно продолжить цикл профессионализации в течение 1 или 2 лет.

Для поступления на современный танец требуется возраст поступающих от 19 до 21 года для исполнительского образования и минимум 21 для профессиональной подготовки исполнителей и постановщиков.

Высшая национальная консерватория музыки и танца (Лион).

Существует также под эгидой Министерства культуры. Так же, как и в парижской консерватории, здесь существует два отделения: классического танца и современного. Обучение длится 3 или 4 года. Два первых года студенты осваивают техники современного и классического танца, ателье (мастерская) по импровизации и композиции, курс кинесиологии, истории танца, участвуют в семинарах по народному танцу, танцу барокко (историческому), театральному искусству. Также они продолжают общее образование. Параллельно они участвуют в проектах, проводимых консерваторией. Консерватория выпускает 14 человек в каждом отделении и каждый год.

Высшая школа танца Розеллы Хайтауэр в Каннах.

Эта школа предлагает множество курсов танцевального обучения, согласно физическим данным, возрасту, уровню подготовки, амбициям студентов.

Интенсивный курс подготовки адресован студентам, закончившим курс школьного образования, ориентированного на артистическую карьеру, имеющим государственный диплом преподавателя танца.

Обучение включает в себя курсы классического танца, современного и джазового, актерское мастерства и ателье по импровизации. Обучение платное. Примерно по тому же принципу работает школа Петера Госса в Париже.

Помимо перечисленных, возможно, весьма академических учебных заведений, существуют и школы при центрах современной хореографии, число которых в современной Франции постоянно меняется, но крутится вокруг 20. Один из таких центров находится в южном городе Монпелье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверина М.В. Маргинальность в социокультурологических исследованиях / М.В. Аверина // Личность. Культура. Общество. – 2008. – Т. 10.– Вып. 2.

2. Ашмарин И.И. Человек в пространстве инноваций / И.И. Ашмарин // Личность. Культура. Общество. – 2008. – Т. 10. – Вып. 3-4.

3. Ефременко Д.В. Концепция общества знания как теория социальных трансформаций: достижения и проблемы / Д.В. Ефременко // Вопросы философии. – 2010. – № 1.

4. Панищев А.А. Проблемы онтологической самодостаточности человека и смысл его бытия/ А.А. Панищев // Вопросы культурологи. – 2009. – № 7.

5. Режабек Е.Я. В поисках рациональности / Е.Я. Режабек. – М.: Академический проспект, 2007.

6. Хоружий С.С. Человек и его три дальних удела : новая антропология на базе древнего опыта / С.С. Хоружий // Вопросы философии. – № 1. – 2003.

Информация об авторе:

Вольфович Татьяна Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры социологии и культурологии, доцент кафедры искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет.

Ю.Я. Маркова

Компенсаторные упражнения

Известное определение танца гласит: «Танец – это трансформация силы в красоту». Каждый танцор знает, сколько усилий стоит удержать тело в определённой позе, совершить прыжок, поворот и подъём. Сила мышц достигается возрастанием их объёма. С другой стороны, мышцы танцоров не должны быть такими накаченными, чтобы не выглядеть гротескно. Для достижения общей цели – укрепления силы мышц для наилучшего исполнения танцев и сохранения атлетического сложения мускулов – необходимы специальные методы тренировок.

Сейчас практически во всех балетных школах есть фитнес-залы или гимнастические залы. Всё чаще учащиеся старших классов прибегают к физическим упражнениям с утяжелением как способу быстро и эффективно нарастить мышечную массу.

Для танцовщика наращивание мышц, особенно в плечевом поясе, желательно, и с помощью поднятия веса это возможно за относительно короткое время. Однако большое увеличение мышечной массы нежелательно.

В первые три недели таких занятий возрастание силы мышц заметно из-за наращения мышечной массы, адаптации мышц и нервной системы. Очевидно, что начальная стадия особо важна для танцора. Во время ежедневных занятий танцор должен больше работать над возрастанием силы, избегая при этом увеличения объёма мышц (утолщения), особенно на ногах. В танце важно, чтобы мышца не была уставшей до истощения. В промежутках между двумя повторяющимися движениями мышца должна быть расслабленной. Это означает, что темп выполнения упражнений должен соответствовать возможностям студента.

Основные принципы работы в хореографических классах тщательно разрабатывались величайшими хореографами в течение нескольких веков. Во время ежедневных занятий способность мышцы или группы мышц к сохранению и растягиванию развивается с по-

мощью специальных упражнений. Таким образом, повышается эластичность мышцы и её способность сокращаться, что и позволяет выполнять специальные танцевальные движения. В ходе тренировок мышца учится приспосабливаться к разным требованиям.

Движения в классическом балете даже в идеальном виде предназначены для тел взрослых людей. Обучение происходит в юности, когда тело ещё не сформировано. Поэтому очень важно, чтобы преподаватель понимал процесс роста, физического и умственного развития ребёнка и подростка.

Только понимание этих особенностей позволит правильно организовать процесс обучения.

В каждодневной практике балетного экзерсиса каждому танцору хочется во время выполнения танцевального движения воплотить состояние покоя, внимательности, комфорта, лёгкости, расслабленности и собранности одновременно. Но человеческое тело – это, грубо говоря, очень сложная биохимическая конструкция. Оттачивая своё мастерство, танцор каждый день приводит своё тело (основные, фундаментальные суставы) в неестественное, нефизиологичное положение, как например, чрезмерное раскрытие тазобедренного сустава, экстремальные прогибы позвоночного столба, колоссальные нагрузки коленного и голеностопного суставов.

Таким чрезмерно изнашивающим организм нагрузкам необходима альтернатива. Тело должно научиться «возвращаться» в своё работоспособное состояние. Поэтому в арсенале каждого танцовщика должны быть упражнения, компенсирующие отклонения различных физиологических параметров и анатомических конструкций.

В связи с этим можно выделить несколько видов компенсации:

- «Газовая» компенсация: проще говоря, восстановление дыхания. Это очень физиологично и естественно, когда упражнение выполнено, и если танцор «задыхался», сделать минутный перерыв и выполнить несколько глубоких дыхательных циклов. С этой же целью могут выполняться активные мышечные движения на фоне задержки дыхания, например, приседания на задержке дыхания. Здоровый организм после короткого эпизода гипервентиляции сам способен восстановить нормальный газовый состав крови. Активная мышечная работа создаёт амплитуды колебаний концентрации O_2 и CO_2, а также колебания кислотности крови повышают адаптив-

ность и приспособляемость буферных систем, смягчающих колебания кислотности внутренней среды.

• Вегетативная компенсация: после «газовой» компенсации следует парасимпатическое воздействие, т.е. с помощью упражнений на нижний пресс с удлинённым выдохом можно обеспечить возвращение вегетативной системы к относительному равновесию (под вегетативной нервной системой понимается отдел нервной системы, регулирующий деятельность внутренних органов, желёз внутренней и внешней секреций, кровеносных и лимфатических сосудов. Играет ведущую роль в поддержании постоянства внутренней среды организма и в приспособительных реакциях позвоночных).

Наиболее важные и доступные в нашей работе суставная и мышечная компенсации.

• Суставная компенсация: после высокоамплитудного воздействия на сустав следует противоположное по направлению положение (после сгибания – разгибание, после наружной ротации – внутренняя и т.д.). Например, после баддха-конасаны (отведение бедра в сочетании с наружной ротацией) компенсаторно следует гомукхасана (привдение) либо вирасана (внутренняя ротация). Данный принцип компенсации реализует всестороннее воздействие на сустав, его рецепторный аппарат и хрящевую ткань. Аналогичный принцип касается и воздействий на позвоночный столб (за разгибанием следует сгибание, или наоборот; например, сарвангасана – матсиасана, что позволяет реализовать равномерное воздействие на все отделы межпозвоночных дисков, межпозвоночных суставов, связочный и рецепторный аппарат позвоночника. В другом варианте после нетривиального положения сустава следует его строго физиологическое положение, например, нетривиальное положение коленного сустава в вирасане компенсаторно дополняется разгибанием в адхо-мукха-шванасене.

• Мышечная компенсация: после статического напряжения мышцы следует её компенсаторное растяжение. Растяжение по длительности может соответствовать предшествующему напряжению, превышать его или быть короче, что определяется целями воздействия: если мышцу требуется растянуть или снять её избыточный тонус, то растяжение может быть равным или превышать сокращение; если стоит задача укрепления мышцы, то за напряжением

также следует компенсаторное, но более короткое растяжение, что позволяет предотвратить формирование очагов локального напряжения отдельных участков мышцы. Таким образом, за статическим напряжением мышцы следует компенсаторное растяжение, которое можно варьировать по длительности. В некоторых случаях растяжение может быть проблематичным, в этом случае компенсаторное расслабление может быть достигнуто за счёт напряжения мышц-антагонистов.

Основным принципом компенсации является её простота и доступность. После амплитудного движения компенсация должна быть применена гораздо проще и легче, не включать большого количества групп мышц, а также приводить тело в гораздо большее напряжение, чем само упражнение.

Информация об авторе:

Маркова Юлиана Ярославна – педагог специальных дисциплин Новосибирского государственного хореографического училища, e-mail: mishulki.markova@yandex.ru

П.А. Базарон

Особенности создания детского балетного спектакля в театре «Щелкунчик» (Екатеринбург)

В мире хореографического искусства, так же, как и в других видах сценических искусств, существует пласт постановок, созданных для детей. К сожалению, балетных спектаклей, поставленных на детей как артистов сегодня на отечественной сцене крайне мало. Тем самым особую актуальность приобретает творческая деятельность муниципального театра балета «Щелкунчик» в Екатеринбурге, где все спектакли ставятся исключительно с участием воспитанников балетной школы при театре, ребят 9-18 лет. Дети занимаются и репетируют 3-4 раза в неделю по 3-3,5 часа. Час-полтора уделяется тренажу классического танца, полтора-два – репетиционно-постановочному процессу. Процесс обучения реализуется в рамках дополнительного художественного образования. Обучение, постановочно-репетиционный и сценическо-исполнительский процессы тесно взаимосвязаны и представляют собой единую систему, которая направлена, с одной стороны, на обучение и развитие ребёнка, с другой – на создание качественного художественного продукта.

Если сравнивать методы, задачи обучения в хореографических колледжах и в театре балета «Щелкунчик», практически идентичными окажутся методы, разными будут задачи и требуемый результат – сценическая практика. В профессиональных хореографических школах вся сценическо-театральная деятельность является демонстрацией наработанных за время учебного процесса технических возможностей и умений воспитанников, и, исходя из данных критериев,подбирается сценический репертуар учреждения. Формирование репертуара в «Щелкунчике» ориентировано на потребителя, т.е. при создании спектакля учитываются предпочтения зрительской аудитории: актуальность темы, жанра, стиля и способы реализации. Театр реализует прокат спектаклей «для семейного просмотра» – для аудитории всех категорий – это один из самых сложных форматов, т.к. по восприятию он должен быть интересен

зрителю любого возраста, а спектр художественного воздействия – максимально широким.

Сложность творческого процесса заключается в том, что уровень исполнения юных артистов должен соответствовать уровню восприятия взрослого человека. Отличия между созданиями детского балетного спектакля и взрослого, как в профессиональных, так и любительских коллективах, заключается в том, что при работе со взрослыми «центром» является хореограф, который полностью руководит процессом постановки, при работе с детьми «центром» становится ребенок. Полностью изменяются принципы работы, смещаются акценты.

Если работая со взрослыми артистами, балетмейстер имеет возможность совместного творческого поиска, то в случае с детьми нужно предлагать им готовый материал для разучивания. Хореография для исполнителя должна соответствовать его возрасту, профессиональному восприятию и физической готовности (более сложная может привести к травмам). Эти условия обязывают постановщика и репетитора обладать знаниями о детской физиологии и психологии.

Одной из приоритетных задач театра является создание балетов, которые бы воспринимались не как пародия, а как полноценные художественные спектакли с оригинальной идеей и интерпретацией сюжета, где дети смогли бы гармонично и в полной мере существовать как исполнители – артисты балета.

Перед творческой командой театра «Щелкунчик» ставится двойная задача: во-первых, раскрыть идею спектакля посредством развития и взаимодействия сценических образов в танце, актерской игре и мизансценах, добиться достоверности исполнения, драматического раскрытия персонажей и сюжета, достигнуть соответствия танцевального текста и пластического выражения музыкальных образов; во-вторых, на плечи постановщиков возлагается воспитательно-просветительская ноша – разъяснение материала, обучение, повторение, выявление способностей детей в процессе репетиций, формирование активности, самостоятельности, осознанности в технике исполнения и эмоциональном наполнении партии.

При создании каждого спектакля запускается полный «производственный цикл»: подбор постановочной команды, написание

сценария, либретто, подбор музыкального материала, разработка визуального оформления, создание хореографии, работа режиссёра, запуск художественных цехов по изготовлению декораций и пошиву костюмов.

Прежде чем начинается постановочно-репетиционный процесс, спектакль воссоздаётся в подмакетнике, полностью выстраивается последовательность сцен будущего спектакля, его драматургия, подбирается и разбирается музыкальный материал, разрабатываются костюмы, декоративно-визуальное оформление. Хореография и танцы сочиняются с учётом подготовки, возможностей и умений артистов. Разработка идеи, от задумки до первой репетиции, занимает несколько месяцев.

Принципы создания спектакля:

* Спектакль для детей должен отображать идеи духовно-нравственного воспитания, выполнять образовательные функции;

* Содержать простой и ясный сюжет, в котором события следуют друг за другом. Повествование должно быть с эмоционально насыщенным содержанием. Стоит отметить, что члены творческой команды не ставят перед собой задачу создать произведение, где сюжет имеет буквальную объективную интерпретацию. Задача авторов создать художественное пространство, где, в зависимости от жизненного, эмоционального и творческого опыта зрителя, смогут родиться множество смыслов и значений;

* Спектакль должен быть высокого художественного уровня. Администрация и художественная часть театра стараются следить за актуальными тенденциями, трендами в сфере театрального искусства и других направлениях, активно внедрять и применять их в процессе практической работы. Для повышения качества реализации спектаклей и развития профессиональных способностей постановочной группы приглашаются специалисты из ведущих театров и вузов страны: педагоги, хореографы, композиторы, режиссеры, художники-сценографы, художники по свету и другие;

* Оценка работы компетентными специалистами. Все премьерные спектакли обсуждаются с ведущими театральными критиками, режиссёрами и деятелями искусств. Проводятся консультации по дополнению, обогащению и, при необходимости, коррекции постановки, направленные на улучшение качества художественного продукта.

Ввиду того, что постановки осуществляются для детей как артистов и для детей как зрителей, под каждый проект индивидуально разрабатывается метод художественной реализации с применением (внедрением в канву спектакля) дополнительных образовательных информаций. Например, в спектакле «Снежная королева» сюжет интерпретирован в виде путешествия по стилям классического балетного театра, что дало возможность наглядно представить эволюцию жанра за последние 180 лет и поработать в каждом из них. Весь балет разделён на семь картин, каждая из которых представляет определённую эпоху, при этом задачей постановщиков было не подражание каждой эпохе, а лишь её условная стилизация. Под каждую из картин был подобран соответствующий стилю музыкальный материал. Так, над сюжетом спектакля, основанном на произведениях Андерсена и Шварца о девочке Герде, спасающей мальчика Кая, выстроился сверхсюжет – эволюция классического балетного театра за последние два века. Путешествие в чертоги Снежной Королевы представлено как движение от одного исторического стиля к другому – от романтического балета к позднейшей неоклассике. Данный подход сделал процесс созидания спектакля для юных исполнителей полезным с точки зрения обучения и углубления знаний в истории балета.

Другой пример – балет «Жар-птица» на музыку И. Стравинского. Авторы выбрали тему – символы и их значения в сказках. Была проведена исследовательская работа по изучению исторического и научного материала. На основе полученных данных разработан сюжет и адаптирован под партитуру композитора. Перед творческой командой стояла ещё одна задача – посредством хореографии и художественных приёмов сделать одно из самых сложных в мире музыкальных произведений понятным и доступным для восприятия юных артистов и зрителей.

Балет состоит из четырёх картин, каждая из которых, помимо развития сюжета, несёт особую смысловую нагрузку. В спектакле использованы символы, знаки, встречаемые в сказках, мифах, фольклоре. Для понимания и более осознанного исполнения партии специально для юных артистов во время постановочного процесса проводились мини-лекции на тему значения символов в контексте сказок и спектакля. По сюжету один из главных героев – Иван – в лесу встречает разных зверей. В сказках встреча человека и живот-

ного может означать начало процесса индивидуации, раскрывать индивидуальные характеристики персонажа, а также предвещает новую событийность сюжета. В спектакле локация леса олицетворяет внутреннюю гармонию, животные отображают качества героя и несут следующую смысловую нагрузку: олень – благородство помыслов, воодушевлённость, тяга к познанию; лис – хитрость и живой ум; медведь – мудрость и сила; заяц – наивность, бережливость, желание и умение сохранить ту или иную ценность, плодородие. Идея спектакля – через художественное сценическое воплощение сюжета и заложенную знаковую символику воспитать, развить (поднять) духовно-нравственные качества у учеников-артистов и у юного зрителя.

В балете «Щелкунчик» на музыку П.И. Чайковского использованы различные танцевальные методики и стилистические особенности ведущих современных хореографов, таких как Кристал Пайт, Матс Эк, Жан-Кристоф Майо, Алексей Ратманский и др. Авторами была проведена исследовательская работа по изучению творчества балетмейстеров и их индивидуального «хореографического почерка». Эти данные в качестве стилистической отсылки использованы в постановочном процессе спектакля. Детям посредством лекций и представления материалов, в частности видеоматериалов (спектаклей, биографии, документального кино), представилась возможность в теории и на практике познакомиться с техниками ведущих мировых мастеров сцены.

В балете «Маленький принц» на музыку В. Финкельштейн хореографическая лексика создавалась на основе различных танцевальных направлений – от классического и характерного танцев до контемпорари, джаза и т.д.

Помимо внедрения в канву спектакля развивающих образовательных информаций, авторы всегда очень тщательно работают над линией сюжетного повествования. В идею спектаклей закладываются духовно-нравственные ценности. Разработка идёт с учётом восприятия зрителя любого возраста по принципу «должно быть понятно, поучительно и интересно всем». При этом исключается банальное, шаблонное повествование и буквализм. Театр старается предоставлять широкой зрительской аудитории качественный художественный продукт. Подтверждение этому – награды на престижных театральных фестивалях: лауреаты Свердловского

областного конкурса театральных работ и фестиваля «БРАВО!» в номинации «Лучший спектакль для детей» в 2017, 2018, 2019 гг.; лауреаты Российской Национальной театральной премии «Арлекин» в 2018 г.; участники-дипломанты Международного фестиваля современного танца «На грани» в 2017 г., Международного фестиваля «Земля. Театр. Дети» в 2019 г.

Таким образом, во время обучения, репетиционно-постановочного и исполнительского процессов воспитанники театра балета «Щелкунчик» приобретают уникальные знания и умения в области балета и других видов искусств (театра, музыки, литературы, кинематографа, изобразительного искусства и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Пуртова Т.В. Учите детей танцевать / Т.В. Пуртова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – М.: Владос, 2001. – 256 с.

2. Розанова О.И. Светлый праздник детской школы балета Ильи Кузнецова / О.И. Розанова // Студия Антре. – 2015.– № 5.– С. 22-24.

3. Курюмова Н.В. Две королевы / Н.В. Курюмова // Петербургский театральный журнал. – Режим доступа: http://ptj.spb.ru/blog/dve-korolevy/ (дата обращения: 30.06.2019 г.).

Информация об авторе:

Базарон Пётр Александрович – балетмейстер-хореограф
в МАУК МТБ «Щелкунчик», г. Екатеринбург,
e-mail: peet86@mail.ru

Л.А. Савина

Импровизация как важнейший фактор развития танцевальности у детей

Все то время, что существует классический балет, он или сосуществовал, или противодействовал такому понятию, как импровизация. Действительно трудно представить себе импровизацию в строго определенном, музейном порядке академических движений. При этом свободные движения в танце, импровизация появились задолго до появления классического балета и более свойственны танцующему человеку, чем строго упорядоченный академизм. Именно через импровизацию, в нашем случае, ребенок способен те чувства, эмоции, что его переполняют, донести до окружающих, наполнив свой танец яркими красками и оттенками.

Это становится особенно важным с развитием современного танца, буквально пронизанного импровизацией, по сути, являющейся его основой.

В обучении танцу стал все чаще и чаще возникать запрос на обучение импровизации, так как хорошей импровизации, как и академическому танцу, учащихся надо готовить, обучать. Тем более что подавляющее большинство детей, приходящих на занятия по хореографии, не ставят перед собой цель стать профессиональными артистами балета, следовательно, строгий академизм им не всегда и нужен, а вот импровизационный танец позволяет детям проявлять свой внутренний мир, свой артистизм, развиваться гармоничной личностью. Таким образом, импровизация становится неотъемлемой частью процесса обучения танцу, которая дает возможность ребенку в свободной форме проявить свои мысли, эмоции через свободу движений, тогда как в обычном академическом процессе он строго зажат в установленные схемы.

Импровизация – это движение вперед, расширение танцевального горизонта. Импровизируя, ребенок находит способы самовыражения, раскрывается, становится свободным, легким, естественным. Я как практикующий педагог, занимаясь с детьми импровизацией, ставлю перед собой несколько важных взаимодополняющих целей:

1. Преодолеть страхи ребенка, а именно: страх перед выходом на сцену, страх перед зрителем и страх перед чем-то новым. Раскрепостить ребенка;

2. Развить в ребенке воображение, индивидуальность и неповторимость;

3. Помочь понять ему самого себя, раскрыться;

4. Обогатить свой хореографический инструментарий, раскрыть фантазию, открыть в себе новые возможности, понять свой потенциал;

5. Обрести уверенность в себе, умение принимать самостоятельные решения и нести ответственность за них.

Практика показывает, что импровизацией с ребенком надо заниматься с первых уроков, с самого раннего возраста и можно это делать в форме танца-игры. Прежде всего, вы должны рассказать ребенку, что такое импровизация и самое важное – самому показать это, а затем поучаствовать в задании вместе с детьми.

Если на первых занятиях мы учим импровизации в форме игры, то по мере обучения начинаем усложнять те задачи, которые перед ребенком ставим, все более оставляя его с заданием один на один, усложняя эти задания, идя от простого к сложному, таким образом, развивая в нем творческое начало. Овладев техникой импровизации, ребенок начинает импровизировать самостоятельно, придумывая новые движения, перевоплощаться в различные образы, передавать характер и настроение того музыкального материала, который ему дает педагог.

Роль музыки в импровизации трудно недооценить. Ведь музыка формирует эмоциональное состояние человека, музыка была, остается и будет основой танца. Все идет от музыки и в музыку. Это важно для себя понять и принять. У меня выбор музыки занимает очень много времени. От того, какую музыку вы подберете, зависит не только успех обучения, но и желание обучаться, а также тот или иной танец, с которым впоследствии ребенок выступит со сцены. Здесь важно уйти от штампов, понимая, что современные дети – это поколение, выросшее с айподами, которое слышит самую различную музыку, и когда, придя на занятие, они сталкиваются с набившими оскомину «Во поле березонька стояла» или «Два веселых гуся», у них в головах развивается когнитивный диссонанс.

Поэтому для первых уроков и в дальнейшем вы должны брать музыку с ярко выраженными образами, связанными с поставленными движениями, стараясь уйти от имеющихся штампов.

Например, я использую музыку П. Чайковского из его «Времен года» или «Детского альбома», балета «Щелкунчик», «Танец вылупившихся птенцов» М. Мусоргского или «В пещере горного короля» Э. Грига. В дальнейшем необходимо начинать использовать более сложную ассоциативную музыку, для понимания которой ребенку понадобится уже проявлять свою фантазию.

Важным фактором является постоянная смена музыкального материала, с разным ритмом и настроением, что не дает соскучиться и расслабить внимание. Я также не рекомендую длительные музыкальные произведения или фрагменты. Лучше маленький яркий номер, чем многократно повторяющаяся тема. Ребенок на занятии должен быть сконцентрирован на том, что он делает, и музыка здесь – основа всего.

Мой практический опыт, мои наблюдения утверждают меня в мысли, что есть более способные дети и есть дети замкнутые. Первые легко усваивают материал, они, не задумываясь, начинают его реализовывать, а есть те, кто замыкается в себе. Вот именно такие дети должны быть на особом контроле у педагога. У меня для них выработано несколько подходов: танец-игра, танец-образ, игры-перевоплощения, этюды, или такой прием, как «зеркало», когда дети работают либо парами, либо в группе, такой прием, как сотворчество, когда педагог работает вместе с детьми.

Важным фактором развития импровизации у детей является поход с родителями на популярный детский балетный спектакль. Такими у нас являются «Чиполлино» и «Щелкунчик». После такого похода на услышанную музыку к спектаклю я прошу детей самим поставить танец, показать, как они его видят. Тот же танец детей на елке из балета «Щелкунчик».

Все эти формы работы ставят перед собой одну цель – выравнять детей в своем развитии как творческих личностей и дальше двигаться уже всем вместе, осваивая новые рубежи хореографии. К концу первого года обучения я добиваюсь того, что дети, заходя в класс, в первую очередь спрашивают: «А будет ли сегодня импровизация?» – и если слышат утвердительный ответ, нередко кричат

ура. После, можно смело сказать, урок проходит на высоком эмоциональном подъёме, что является наивысшей похвалой для педагога. Конечно, все это требует от нас постоянного поиска новых форм обучения импровизации, и именно в этом и есть наше предназначение. Хотелось бы, чтобы дети уходили с урока счастливыми и радостными, с желанием вернуться в балетный зал и вновь погрузиться в музыку и танец.

Информация об авторе:

Савина Лариса Александровна – педагог классического танца подготовительного отделения в Новосибирском государственном хореографическом училище, e-mail: savinalw@yandex.ru

А.И. Кульманов

Народный танец и современность: а был ли кризис? Развитие и методы работы с современными детьми

В статье мне бы хотелось затронуть несколько актуальных на данный момент тем для народно-сценического танца, а также выразить свое отношение к данной проблематике в форме диалога. Современные деятели, работающие в этом направлении, часто задаются различными вопросами и, пожалуй, основной из них: «Как сохранить интерес к русскому народному танцу?» Ответов на данный вопрос может быть очень много, но главной остается цель. Формировавшаяся многовековыми традициями танцевальная народная культура сегодня нуждается в бережном отношении к своим истокам. Через призму меняющихся ценностей народная культура занимает свое особенное место в развитии государства. Важно понимать, что мы с вами, как носители народной культуры, не имеем права пренебрегать ее законами и традициями и именно нам, современным хореографам, выпала участь задумываться о многих вопросах.

Еще в советское время в нашей стране ведущими специалистами в области народной хореографии была задана определенная инерция, которая продержалась довольно долгое время. Практически в каждом населенном пункте существовал свой народный (будь то танцевальный или фольклорный) коллектив. С развитием технологий и потока информации начали образовываться новые направления танца, которые пришли к нам из других стран, и многие хореографы обратились к новым стилям. Начался процесс естественного выбора своей деятельности, и хореографов народного танца стало значительно меньше. Влияние моды наложило свой отпечаток и на народный танец, он стал более техничным, динамичным, с яркими костюмами и уже в подаче эмоций более откровенным. Современные подходы часто диктуют свои правила, так, например, СМИ (особенно телевидение) начали активное продвижение популярных танцевальных проектов, где место народному танцу почему-то не находится. Аудитория телезрителей огромна и естественным образом поддается влиянию увиденной информации, дети массово идут

обучаться танцу в школы современной хореографии, забывая, а порой и не зная, о существовании русского народного танца, им кажется, что это старомодно и неинтересно. Отсюда возникает вопрос: «Как привлечь в народный коллектив ребенка?» Дальше возникают проблемы с сохранением контингента воспитанников, с творческим развитием, с интересом к танцу и другие. Такая взаимосвязь накладывает свой отпечаток и на профессиональные учебные заведения, и на любительские коллективы. Ведущие специалисты и эксперты народной хореографии повсеместно говорят о кризисе в народно-сценическом танце, о том, что жанр находится на стадии чуть ли не вымирания, что актуальность и интерес падают с каждым днем. Являясь артистом Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири им. М.С. Годенко, я часто выезжаю с коллективом на гастроли по стране и за рубеж, на собственном опыте вижу аншлаги на концертах и восторженные отзывы. Разве это кризис? Когда народ с большим интересом относится к творчеству профессиональных коллективов и на эти концерты приходит будущее поколение, которое учится, воспитывается на лучших образцах народной хореографии, видит технику исполнения и артистизм. Разве это кризис? Когда любой коллектив нашей страны выезжает за рубеж на Международный конкурс или фестиваль народного творчества, с каким любопытством и интересом иностранцы смотрят на нашу русскую культуру. Народный танец был во все времена, и говорить о том, что он несовременен не стоит, у него всегда была своя особенная ниша, к нему всегда обращались современные деятели искусства в различных областях. Ни один крупный национальный праздник не обходится без народного танца и песни, люди хотят видеть это в своем обществе, хотят видеть красивые народные костюмы и танцы. Если народный танец является частью нашей жизни, то почему он несовременен?

Кризис – это уже неконтролируемая составляющая, которая не поддается адекватному пониманию ситуации. Если перенести этот термин на нашу тему, то можно заметить некоторые несоответствия. Следует говорить о проблемах, которые действительно накопились в народном танце, и если их не решать, возможно, до кризиса недалеко. Проблемы лежат намного глубже, чем мы себе представляем, и я всегда говорил о кризисе в наших душах. Мы являемся гражданами Великой державы, и во многих из нас угас

интерес к патриотизму в целом. Мы считаем, что бесполезно на что-то надеяться и что все наши старания никому не нужны. При этом нам от предыдущих поколений досталось огромное богатство, когда-то нас это воодушевило и мы избрали для себя путь хореографов. Многие для себя выбрали народный танец и теперь столкнулись с проблемами и трудностями, которые почему-то не хотят решать. И здесь срабатывает принцип «сделай за меня», при этом мы не задумываемся, что каждый из нас является частью общего дела под названием «народная танцевальная культура». И почему же мы, современные хореографы, не можем оставить после себя то наследие, которое когда-то досталось нам? Разве мы имеем на это право: лишать будущие поколения своей собственной культуры? Отсюда вопрос к себе: «Каков Ваш личный интерес и вклад в общее дело?» Мне кажется, проблема кроется в отношении к делу и любви к своей стране. Возможно, в чем-то я не прав, но уверен, что в нашей стране настоящих энтузиастов своего дела очень много, и уверен, что многим из нас далеко не безразлична судьба народного танца.

В данной публикации мы уже частично столкнулись с вопросами современности, но в народно-сценическом танце без уже сложившихся традиций не обойтись. Сформированные более 40 лет назад методики и по сей день остаются актуальными, это уже своего рода классика преподавания, но и в наше время появляются методики, которые успешно используются во многих коллективах народного танца. В этом вопросе всегда много споров и на сегодняшний день можно выявить два типа: консерваторов и новаторов. Мне кажется, что первая категория – это более взрослое поколение, а вторая – молодые преподаватели, стремящиеся развить направление. На мой взгляд, здесь нет ничего страшного, потому как все варианты одинаково хорошо работают, и главная задача – это правильно научить и развить учащегося, при этом не забывая о его физиологии, морально-нравственных качествах и т.д.

В век новых технологий у людей формируется «клиповое восприятие» – это когда мы видим только самое яркое и интересное, желательно, чтобы мы в короткое время увидели как можно больше «фишек», и тогда интерес к воспринимаемому сформируется вновь. Вот и в современных методах преподавания часто можно встретить такой прием. Например, педагог показывает технически сложный элемент, воспитанники смотрят и сразу пытаются скопировать уви-

денное. Они увидели «фишку», им понравилось, они стремятся ее повторить. Если это им удалось, то вновь вызвать интерес становится проблематично, а нам, как преподавателям, важна еще красивая форма исполнения. Здесь требуется придумать педагогические приемы, чтобы выученный элемент получил свое развитие. Можно попытаться сделать это лучше учеников (что не всегда возможно), а можно устроить между ними некоторый соревновательный процесс. Вы обязательно увидите того, у кого это получается лучше всех, и цель достигнута. Далее важно грамотно применить этот метод в исполнительской практике и не останавливаться на достигнутом.

В постановочном процессе также важно учитывать «клиповое восприятие», желательно, чтобы он был интересен и легок для восприятия. Чем дольше вы пытаетесь удержать внимание и концентрацию участников на событии, тем быстрее они устают. Это может затормозить процесс разучивания комбинации или танца, что не совсем хорошо, поэтому в современном преподавании важна мобильность, четкость действий и доступность материала.

Часто случается, что развитие и методы работы нам диктуют современные образовательные стандарты. В этом случае важно грамотно продумать свои привычные подходы и уделять время самообразованию, обращаться за помощью к специалистам народного танца, хореографам, преподавателям, балетмейстерам для личного роста и роста учеников через призму новых знакомств и общения. Таким образом, можно очень хорошо выстроить работу в своем коллективе, а участникам показать нечто новое со стороны.

Также следует выработать стратегию вашей работы, развить собственную методику или школу народного танца. В данный момент авторские методики набирают популярность и все чаще встречаются в коллективах, но главное здесь – не запутаться и пользоваться тем, что реально работает и помогает вам.

Хотелось бы уделить внимание такому важному вопросу, как воспитание будущего поколения артистов, хореографов, преподавателей. В нашей стране имеется огромное количество профессиональных учебных заведений и коллективов, которые всегда рады притоку участников. Многие руководители коллективов не помогают своим ученикам реализовывать себя в этом направлении и не отпускают учиться их дальше. Если вы даете возможность талантли-

вому ученику развиваться, вы вносите вклад в престижность своего коллектива и себя лично. Если вашему ученику захочется связать свою судьбу с хореографией, то нужно оказать ему поддержку и учить грамотно, профессионально. От вас как от наставника зависит очень многое. Не стоит забывать и о здоровьесохраняющей функции: часто руководители и педагоги не обращают никакого внимания на данный аспект, дети получают травмы из-за неграмотного преподавания. Ребята часто не могут продолжить свой профессиональный рост из-за травмы, виной же тому – халатность преподавателя, поэтому не стоит форсировать события и брать в свою работу элементы, которые исполняются на более поздних сроках развития.

Информация об авторе:

Кульманов Андрей Иванович – педагог, хореограф, солист Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири им. М.С. Годенко, балетмейстер краевого ансамбля песни и танца «Метелица», e-mail: kulmanovdance@mail.ru

И.С. Кудрина, А.А. Сартакова

Классическое наследие: проблемы сохранения эстетики и стиля

Под классическим наследием мы понимаем хореографические произведения, созданные в прошлом – классические балеты XIX века – и признанные художественной ценностью, дошедшие до наших дней в виде последующих редакций, сделанных с уважением к их создателям, тонким пониманием стиля, эстетики и традиций академического балета.

В России классический балет как вид сценического искусства, достигший небывалого расцвета и популярности начиная с середины XIX века, стал одной из визитных карточек нашего государства и всей русской национальной культуры.

Именно в России сформировался особый стиль исполнения классического наследия, который долгое время оставался недосягаемым для иностранных артистов балета, чье формирование шло вне стен российских балетных школ. Неожиданно балетный фурор произвели молодые корейские танцовщики, которым удалось приблизиться к эстетическому эталону исполнения классического наследия благодаря тому, что в течение нескольких последних десятилетий лучшие педагоги Вагановской школы преподавали в Корее, работали над стилем и эстетикой исполнения в русских традициях классического балета.

Выражение «и даже в области балета мы впереди планеты всей» следует понимать без иронии, как превосходство обучения русской балетной школы и мастерства российских артистов балета над «всеми остальными» именно при исполнении классического наследия, в том стиле, эстетике и традициях, которые принято считать эталоном.

Так что же принято считать эталоном? Как мы можем охарактеризовать эстетику и стиль, присущие классическому наследию? И есть ли тому иллюстрации? Говоря, например, что Ирина Колпакова – лучшая Аврора, что мы имеем в виду?

Слово «эстетика» произошло от греческого αἰσθητικός, означающее «чувственность, разумное чувствование, нечто относящееся к

чувственному восприятию»; которое в свою очередь произошло от αἰσθάνομαι, означавшее «я воспринимаю, чувствую, ощущаю».

Эстетика в исполнении классического наследия – «разумное чувствование» хореографического языка, выражение того, что стоит «над техникой», это окраска движений и поз, которая появляется в результате обучения классическому танцу в традициях русской балетной школы, благодаря необходимым знаниям исполнителя в области литературы, истории и культуры, сформированному художественному вкусу, привитому чувству меры.

Понятие стиля в применении к классическому наследию – это совокупность признаков, характеризующих искусство определённого времени (классический балет XIX-го века), определенного направления (академический балет), индивидуальную манеру исполнителя определенной роли (Сильфида, Жизель, Одетта, Аврора и т.п.), а также совокупность приёмов использования хореографического языка (классического танца) и выразительных средств.

Эстетика и стиль классического наследия проявляются у исполнителя и воспринимаются зрителем через координационные особенности, пластические нюансы и актерское мастерство, присущие, конечно, конкретному исполнителю, но воспитанные системой обучения.

Проблема подготовки балетных кадров в России была решена с самого начала путем создания специализированных учебных заведений, деятельность которых контролировалась на самом высоком уровне.

Со временем появилась и своя система, школа, методика воспитания балетных танцовщиков.

Методика А.Я. Вагановой, систематизировавшей свой опыт, опыт своих педагогов, предшественников и коллег, направлена на достижение главной цели – воспитание артистов балета, всесторонне подготовленных для исполнения образцов классического наследия.

Термин, известный во всем мире как «Vaganova method», не ограничивается только набором определенных движений и элементов, правилами и порядком их исполнения, регламентированной последовательностью и принципами обучения. Методика А.Я. Вагановой включает в себя и то, что невозможно зафиксировать письменно или отобразить в рисунке, – это характер, стиль и эстетика исполнения, как для каждого отдельного элемента и движения, так и для всего классического танца в традициях русского академического балета.

Можно обладать идеальными физическими данными и виртуозно владеть своим телом, но быть далеким от эстетики академического балета.

В ходе эволюции балет всё больше приближается к спорту, становится всё более сложным по форме и, как следствие, теряет не только эстетику и стилевые особенности, но и драматургическое значение роли, актерскую наполненность и содержательность.

Если до начала 70-х гг. XX века было не принято «драть ноги», это считалось дурным тоном, считалось «неприличным», называлось «цирком», а не балетом, и педагоги профессиональных балетных школ строго следили за тем, чтобы их ученицы не увлекались шпагатами, то со второй половины 70-х гг. XX века до наших дней высота подъёма ног ничем не регламентируется и зачастую эстетика и стиль классического балета приносятся в жертву «минусовому» вертикальному шпагату и пачке, лежащей на голове балерины.

Мужские вариации в балетных спектаклях порой стали напоминать каскад трюков, вольные выступления спортивных гимнастов на ковре. Нет Базиля («Дон Кихот»), нет Солора («Баядерка»), есть произвольная программа – набор трюков и кульбитов, которые не только не трогают зрителя, но даже уже и не удивляют.

Русская школа классического танца, многие годы сохранявшая традиции преподавания и исполнения классического наследия в практически неизменном виде, со временем стала подвергаться реформам, изменениям, нововведениям, и произошло это преимущественно в последние два десятилетия.

Тому есть объективные причины. С одной стороны, «вековые устои» русской балетной школы «пошатнула» современная хореография в постановках европейских и американских хореографов (на классической основе и не только), открывшаяся и ставшая доступной с падением «железного занавеса», вызывавшая огромный интерес и желание её танцевать, особенно у тех, кому было тесно в рамках академической классики.

Возможность ездить, смотреть, работать, общаться и знакомиться с процессом подготовки артистов балета за рубежом, критический анализ преимуществ и недостатков «нашей» и «их» системы обучения, желание перенять положительный опыт, экспериментировать тоже сделали свое дело.

Позже значительно расширился репертуар российских балетных театров за счет переноса современных балетов иностранных хореографов, предъявляя новые требования к подготовке артистов балета.

С другой стороны, всё меньше в живых остается учениц самой А.Я. Вагановой, трепетных хранителей традиций, которые благодаря своему авторитету и опыту в течение длительного времени накладывали «вето» на определенные нововведения и изменения в программе и преподавании классического танца в столичных академиях, а значит на всей территории России.

Одной из задач обучения в профессиональном хореографическом учебном заведении стало воспитание универсального танцовщика, владеющего не только техникой исполнения классического наследия, но и способного в нужный момент «перестроиться» на современную хореографию.

Современные балеты на классической основе, например, балеты У. Форсайта, требуют серьезной физической подготовки, в том числе и гимнастической, акробатической.

Прекрасно, если будущий артист балета все умения и навыки универсального танцовщика получит в школе. Но такой подход не совсем однозначен. Как показывает практика, невозможно одинаково виртуозно научиться владеть всеми танцевальными техниками. Существуют, конечно, исключения, например, Сильви Гиллем – балерина с гимнастическим прошлым, которая прекрасно владеет как школой классического танца, так и техникой современной хореографии. Может ли пример Сильви Гиллем говорить о превосходстве французской балетной школы над русской? Скорее нет, чем да.

Эксперимент обучения универсального танцовщика в настоящее время проходит в Академии танца Бориса Эйфмана, где программа специальных дисциплин включает изучение нескольких танцевальных направлений. С младшими классами работают тренеры по художественной гимнастике и акробатике. Результаты такого подхода к обучению можно будет увидеть после первых нескольких выпусков этого учебного заведения.

В современной России методика преподавания классического танца подвергается пересмотру, меняются правила, вводятся новые требования, изучение движений переносится из класса в класс и т.п. У этого явления есть сторонники и противники, но процесс уже не остановить.

В программу подготовки современных артистов балета, помимо ежедневного урока классического танца, включен обязательный урок гимнастики, которого не было у их предшественников, прежних исполнителей классического наследия.

Даже поступить в профессиональное хореографическое учебное заведение стало практически невозможно без предварительной физической (гимнастической) подготовки, которая позволяет выявить возможности и способности ребенка, определить его физическую готовность или неготовность к дальнейшему обучению профессии артист балета.

У многих педагогов гимнастика для развития данных (партерная, «князевская») стала обязательной частью урока классического танца. В некоторых классах первого года обучения гимнастика занимает до половины урочного времени. Дети интенсивно разогреваются, разминаются, «закачивают» определенные группы мышц. Казалось бы, что в этом плохого?

Однако довольно часто бывает, что ребенок в партерной гимнастике демонстрирует наличие всех «данных»: выворотности, шага, гибкости, хороших стоп, – но когда он поднимается с пола, переходя к станку или на середину, то здесь вдруг обнаруживается полная неспособность владеть своими хорошими «данными», обнаруживается слабость мышц ног и спины, недостатки координации, внимания и контроля.

При отборе детей в профессиональные хореографические учебные заведения внешняя форма и физические возможности стали преобладать над дансантностью. Отсюда проблемы последующего обучения – красивые гибкие тела, лишенные органики движения, «души» и «жизни».

Из балета уходит не только танец, но и его «окраска» – характер, эстетика, стиль – то, что ученику нужно уметь «разглядеть», осознать, почувствовать и затем самому, не копируя, изобразить, передать. Уходит кантилена portdebras, уходят многие координационные моменты, проявляющиеся в положении головы, окраске поз, пластике движения и форме статики, так украшающие ту, «старую» школу русского академического балета.

Базовые движения, на которых построен весь классический танец, – это demiplie и battement tendu.

С недавних пор battement tendu стали учить «как в парижской школе» – через полупальцы. Восхищение «западными» стопами привело к пересмотру методики обучения battement tendu в русской балетной школе. Изменился сам принцип движения battement tendu.

Провокационный вопрос: плохо или хорошо были выучены стопы у учениц А.Я. Вагановой? Плохие ли стопы были у Г. Улановой, М. Семеновой, Г. Комлевой, И. Колпаковой? Плохие ли стопы у более молодых представительниц, получивших «старую» школу методики обучения battement tendu (У. Лопаткина, Д. Вишнева, С. Захарова, Е. Образцова)? А может, со временем изменился внешний вид стопы, как изменилось тело танцовщика, его пропорции, как изменился внешний вид балерины?

Существует мнение, что исполнение battement tendu через полупальцы лучше формирует стопу, делает её более пластичной, в то время как старая методика была призвана воспитать силу стопы и силу отделенной работающей ноги в parterre.

Что важнее для развития стопы: сила или пластичность? Можно ли их совместить? Существует ли здесь противоречие? Отсюда и выбор методики обучения.

Возможно ли, используя методику обучения battement tendu через полупальцы, чтобы «стопа Галины Улановой» выглядела, как «стопа Сильви Гиллем»? И есть ли в этом смысл?

Ещё одним ненужным элементом «старой» школы, которым было решено пренебречь, стали низкие полупальцы. В современной программе обучения их не существует, они были признаны бесполезными. Но только через низкие полупальцы можно почувствовать устойчивость выворотных ног в вертикальном положении, сначала на двух ногах, затем на одной. Низкие полупальцы – первый этап освоения исполнения движений на полупальцах. Только при подъеме и удержании положения на низких полупальцах включаются определенные группы мышц, которые развивают силу ног, укрепляют их, позволяют почувствовать ось тела и потом легко перейти на высокие полупальцы, не испытывая больших трудностей, которые неизбежно появляются у учеников при пропуске изучения этапа низких полупальцев.

Здесь также следует сказать и о проблеме травматизма. Многие приемы «старой» школы сводили появление травм к нулю. Грамот-

ное обучение исключало появление случайных травм. Травматизм учеников на уроках был крайне редким и рассматривался как ЧП. Сейчас очень многие учащиеся, начиная с младших классов профессиональных хореографических учебных заведений, получают травмы на уроках классики. Чаще всего это травмы связочного аппарата коленного, голеностопного, тазобедренного суставов. Педагоги оправдывают травматизм «недостатком данных» и отправляют детей самостоятельно «закачивать» мышцы.

Но так ли все однозначно, и всему ли виной «недостаток данных»? Не кроится ли проблема в методике обучения? В пересмотре правил и форсировании событий?

Ведь если раньше девочек в первом классе ставили на пальцы только во втором полугодии, то теперь многие дети приходят учиться, уже имея опыт пальцевой техники, опыт концертных и конкурсных выступлений, поэтому некоторые педагоги уже на втором месяце первого года обучения практикуют занятия на пальцах. Однако в этих же классах есть дети, которые никогда не стояли на пальцах, их костно-мышечный аппарат ещё не готов к подобным нагрузкам. В этом случае ребенку приходится либо смириться с положением «отстающего», либо форсировать события, что неизбежно рано или поздно приведет к травматизму.

Рабочая программа дисциплины «Классический танец» по специальности «52.02.01 Искусство балета» Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой начинается с цитаты Агриппины Яковлевны: «Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моём преподавании. Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка. Ведь кругом жизнь, все растет, все двигается вперед. Поэтому рекомендую… наблюдать за жизнью и за искусством».

И ещё одна цитата А.Я. Вагановой: «Мы бережно охраняем классику. Но, думаю, если бы встали из могилы насадившие ее у нас Дидло, Тальони-отец, Перро, они бы не признали своего детища. Время делает свое. Все совершенствуется».

Конечно, сейчас никому не придет в голову обратиться с призывами вернуть «лежачий» арабеск со спиной, параллельной полу, или вернуть на сцену низкорослых пухленьких балерин XIX века – это также абсурдно, как требовать убрать звук из со-

временных фильмов, чтобы сохранить традиции их родоначальника – немого кино.

Однако следует помнить, что совершенствование прекрасно, когда оно не теряет вкуса, эстетики, стиля, когда все инновации и «улучшения» базируются на многолетнем опыте методической работы русской балетной школы и направлены на сохранение классического наследия на новом этапе развития хореографической педагогики в условиях интеграции в мировое сообщество в области балетного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Классический танец: рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой; Н.М. Цискаридзе, Ж.И. Аюпова, М.А. Васильева и др.; отв.ред. Л.А. Меньшиков. – СПб., 2018.

Информация об авторах:

Кудрина Ирина Степановна – преподаватель классического танца высшей квалификационной категории в Новосибирском государственном хореографическом училище, экс-солистка Новосибирского государственного фкадемического театра оперы и балета, выпускница Ленинградского государственного академического хореографического училища (класс Ф.И. Балабиной).

Сартакова Алена Анатольевна – преподаватель классического танца, балетмейстер, руководитель Образцового ансамбля классического танца «Адажио» Новосибирского дворца культуры железнодорожников, e-mail: a-sart@yandex.ru.

К.В. Нестерова

Особенности подросткового возраста и их учет в практике работы с танцорами

Подростковый возраст оценивается педагогами как один из самых сложных в совместной с ними работе. Очень часто именно подростки покидают танцевальные коллективы, либо дальнейшие занятия с ними требуют от учителя колоссального вложения душевных сил, энергии и терпения.

Целью данной статьи является попытка найти эффективные способы взаимодействия с данной возрастной группой через знания о природных изменениях, которые закономерно происходят с детьми.

Определимся с рамками нового для учеников возраста.

В настоящее время первые признаки подростковости мы можем наблюдать начиная с 9-10 лет. Причин такого раннего взросления много, в качестве основных исследователи выделяют следующие:

– изменение рациона питания, употребление в пищу некачественных продуктов, содержащих гормоны, вредные вещества, малоизученные добавки;

– раннее интеллектуальное развитие, связанное с использованием различных гаджетов, доступностью любой информации; системное увлечение родителями специальными методиками, нацеленными на получение большого объема информации детьми;

– ранняя сексуализация (как следствие предыдущего пункта);

– вовлечение детей в решение «взрослых» проблем, недостаточное понимание родителями незрелости психики ребенка, попытки использовать ребенка как «жилетку», равноправного товарища в любом деле, отказ родителей от позиции «старший»;

– недостаточный контроль со стороны взрослых, отсутствие качественного общения и помощи ребенку в решении им сложных личностных задач [2; 3].

Особого внимания требуют, на наш взгляд, некоторые из выше названных пунктов.

Все чаще к психологам обращаются родители с вопросом о том, что делать с подростком, который ничего не хочет. Одним из объ-

яснений такого равнодушия к жизни является именно перегрузка излишней информацией о взрослых проблемах в более раннем возрасте, невнимательное отношение к детству как к особому периоду жизни человека, где должна преобладать игра, качественная развивающая среда, наличие откликающегося взрослого.

Обилие развлекательных центров с низким качеством работы именно в вопросах организации детского досуга, которая зачастую сводится лишь к наблюдению за детьми; пресыщенность постоянно меняющейся яркой картинкой; обилие внешних стимуляторов и незаслуженных наград – все это может приводить к такому печальному явлению как усталость от жизни у подростков.

9-10 лет называют «кризисом потери детства». Дети чувствуют, что безмятежность и беспечность постепенно уходят из их жизни, что требования школы, семьи и социума в целом с каждым днем усиливаются. Мучительным становится неведомое ранее недовольство собой. Внешне это может проявляться в защитной реакции отторжения детства: «Я уже не маленький!», «Мультики смотрят только дураки», «Не буду писать в тетради с машинкой» [1].

Результаты более чем сорокалетнего эксперимента, проведенного в Новой Зеландии (так называемый «Данидинский эксперимент») дает четкое научное подтверждение тому, что мозг подростка – незаконченное творение. Лобная доля, которая отвечает за самоконтроль и рассудительность, перестраивается в последнюю очередь. Внешним проявлением незрелости лобной доли становится рискованное поведение, ощущение жизни как «здесь и сейчас», неспособность просчитывать результаты своей деятельности, отсутствие самоконтроля и самодисциплины.

Рассмотрим некоторые психофизиологические особенности подростков, учет которых необходим нам для общения и работы в танцевальном коллективе.

1. Половое созревание (внутренние гормональные перестройки, влекущие за собой эмоциональные и телесные изменения, половое влечение).

2. 11-12 лет – период повышенной активности, роста энергии, одновременно и период повышенной утомляемости, некоторого снижения работоспособности. Чрезвычайно трудны для подростков ситуации монотонии. Если у взрослого человека выраженное падение работоспособности вследствие выполнения однообразных,

но профессионально необходимых действий составляет примерно 40-50 минут, то у подростков оно наблюдается через 8-10 минут.

3. Изменения в моторной сфере: интенсивный рост, достигающий 4-7 см в год, увеличение объема мышц и мышечной силы; изменения пропорции тела приводят к временным нарушениям координации крупных и мелких движений: подростки становятся неловкими, суетливыми, делают много лишних движений. В то же время подростковый возраст – период, когда многие функции активно формируются и развиваются. Это наиболее благоприятное время для овладения многими наиболее сложными движениями.

4. Рост критичности мышления, стремление самим оценить те или иные явления действительности, найти доводы проверки того, что говорят взрослые.

5. Дальнейшее развитие самосознания, специфическую черту которого составляет размышление человека над самим собой, над своими качествами и свойствами.

6. Совершенствование восприятия (усиливается избирательность, целенаправленность, устойчивость) и представления, переход от непроизвольной к произвольной памяти, увеличение быстроты и объема запоминания.

7. Переход от конкретного к абстрактному мышлению, в основе которого лежит образование понятий. Это вызывает развитие самовосприятия, самонаблюдения, интенсивное познание внутренней действительности, мира собственных переживаний.

8. Формирование чувства собственного достоинства и чувства взрослости.

9. Становление рефлексии, умения осознавать ход своих мыслей, понимать причины своих поступков, своего эмоционального состояния [3].

Все вышеуказанные изменения необходимо учитывать. Часто проблема невозможности эффективной работы с подростками кроется именно в непонимании закономерностей их развития.

Очень важным является также знание о том, что в подростковом возрасте интенсивно проявляется и реакция группирования со сверстниками. Подросток стремится понять себя, свои возможности и индивидуальные особенности, выяснить свое сходство с другими людьми и свое отличие от них, чаще всего это происходит среди

равных: подражание друг другу в одежде, в манере поведения дает подросткам ощущение уверенности, стабильности и безопасности.

В отличие от детей младшего школьного возраста, где отношения только устанавливаются и оформляются, у подростков уже существует значительно более зрелый коллектив с накопленным опытом отношений, с достаточно высокими моральными требованиями и сложившимся общественным мнением, с которым подростки считаются. Факт нахождения в той группе, ценности которой значимы для ребенка и мнение которой о его личных качествах ценно, очень важен в этот период. Иногда привязанность к группе, даже при конфликте с педагогом, может сохранить воспитанника. Поэтому очень важно работать над созданием коллектива с начала его образования.

Основным видом деятельности в подростковом возрасте является общение. Причин этому несколько. Одной из них является то, что вместе с осознанием своей уникальности, неповторимости, непохожести на других часто появляется чувство одиночества, растет потребность в себе подобных, либо во взрослом, который понимает подростка.

В свое время общение было определено Д.Б. Элькониным как специфическая новая деятельность подростков, в отличие от предметной деятельности, игры, учения и труда. Предметом этой деятельности является другой человек, прежде всего другой подросток как человек [5].

Педагог-практик обязательно должен учитывать эту особенность подростков и учить их взаимодействовать как вербально (разговаривать, критиковать, подбадривать), так и невербально (например, на занятиях по контактной импровизации в паре или группе).

Особенность данного возраста также в том, как утверждают исследователи, что усиливается интерес к творческой деятельности в различных ее вариантах: часто подросток получает удовольствие от самого процесса творчества, а не только от его результата.

Творчество, так же, как и рефлексия, непосредственно связаны с развитием личности, с появляющимся и все более осознанным стремлением к самоактуализации. Этому способствует и развитие фантазии, которая впервые обращается в интимную сферу переживаний, закрытую от других людей.

Младший школьник не скрывает своей игры, подросток же прячет от других свои фантазии. С помощью воображения подросток воплощает в творческих образах свои эмоции, свои влечения.

Следует отметить, что педагоги-практики в разных областях искусства замечали: подросток охотно и легко овладевает не только многообразными способами профессиональной деятельности взрослых, но и художественными стилями, способами собственного отображения мира в искусстве. В этом специфически проявляется свойственная подростковому возрасту потребность во «взрослости», всегда связанная с попытками действовать как взрослый.

Если занятия ребенка искусством не прекращаются, то, по мере приближения к границе юношеского возраста, подражание делается более избирательным и более «глубоким». Можно уже говорить о формировании творческой индивидуальности подростка. Ребенок ищет себя в искусстве и на первых порах бывает склонен подражать направлению, показавшемуся ему близким, или «сливаться» с художественной индивидуальностью какого-либо яркого автора. Происходит попытка заимствовать эстетическую позицию. Вслед за этим у ребенка проявляется «феномен авторства».

Авторство в подростковом возрасте проявляется в необходимости самовыражения в творчестве, связанного с самопознанием, со стремлением к постоянному обогащению внутреннего мира, с осознанием собственной индивидуальности, со стремлением к самобытному, оригинальному подходу к деятельности.

Итак, подросток стремится к самовыражению, саморазвитию и самопрезентации. В силу особенностей мышления в данном возрасте подросток склоняется к абстрактным видам искусства, часто выбирая в качестве своего увлечения танец. Кроме того, подростки стремятся к общению, к осознанию своей индивидуальности в среде сверстников, испытывают потребность в признании, достижениях – эту потребность может удовлетворить именно работа в танцевальной группе, где возможны как коллективные номера, так и индивидуальные, парные и иные формы работы. Отметим также, что поскольку танец – это работа с телом, то танцорам легче пережить возрастные физические и психические изменения, происходящие с ними.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актерский тренинг для детей. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. – 352 с.

2. Левин Д., Килборн Дж. Сексуальные, но еще не взрослые. Что делать родителям? / Д. Левин, Дж. Килборн. – М.: Ломоносовъ, 2010.

3. Психология развития: учебн. для студ. высш. психол. и пед. учеб. заведений / под ред. Т.Д. Марциновской. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 352 с.

4. Суркова Л. Все о детях в одной книге / Л. Суркова. – М.: Издательство АСТ, 2016. – 416 с.

5. Эльконин Д.Б. Детская психология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д.Б. Эльконин. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 384 с.

Информация об авторе:

Нестерова Ксения Валерьевна – кандидат педагогических наук, педагог дополнительного образования МБОУ «Лицей №1», руководитель театра современного танца «Соло», г. Шадринск, e-mail: rain2879@mail.ru

Е.В. Васенина

Продюсер как куратор творческого процесса в современном танце

Эстетические интересы деятелей искусства, взявших на себя, казалось бы, чисто административные функции продюсеров, определенно повлияли на развитие современного танца в России начиная с 1990-х годов.

Значительный вклад в развитие российского современного танца внесли продюсеры Л.В. Шульман (годы деятельности 1990-2007, Екатеринбург), М.Е. Мойжес (1992-2002, Волгоград), В.Г. Каспаров (1997 – настоящее время, Санкт-Петербург), О.И. Агульник (Камчатка, Калининград), Е.А. Панасенко (Новосибирский Академгородок), И.А. Черномурова (1997 – настоящее время, Москва), Е.М. Тупысева (2000 – настоящее время, Москва).

Выбранный ими курс на образование танцовщиков и хореографов, расширение их профессионального кругозора и просвещение публики дали свои плоды. Сегодня на спектакли современного танца, российские и зарубежные, продаются билеты, родители без лишних раздумий отдают детей в школы современного танца, современная хореография интересна публике и как продукт, и как лаборатория. Вопрос о национальной идентичности, специфике российского современного танца задавал себе каждый продюсер, ведь любой проводимый ими мастер-класс или фестиваль был шагом в будущее искусства танца.

М.Е. Мойжес в начале нулевых годов проводила в Волгограде первую российскую платформу спектаклей современного танца. Важность этой платформы заключалась в том, что туда съезжались коллективы, по разным причинам не добиравшиеся до Москвы: «Рандеву» из Шадринска, «Эльта» из Ельца, «Пространство любви» из Барнаула, «Визави» из Саранска, студенты пермского института культуры, а также критики. В Волгограде была создана своя институция – Центр современной хореографии. В 1997, 1999

и 2001 гг. были проведены научные конференции по вопросам развития современной хореографии, выпущены научные сборники[1]. В буклете-справочнике, изданном в 1999 году, говорится, что Центр в своей деятельности исходит не только из потребности российских артистов в информации о танцевальной жизни на Западе, но также «из необходимости поиска своего собственного пути через слияние культурных традиций России и богатства мировой культуры»[2]. В 1998 году Мойжес опубликовала в журнале мадридского университета Алкала статью «Открывая новые горизонты» – сообщение о положении дел в российском современном танце. Продюсер выступил в роли искусствоведа[3].

Л.В. Шульман создал в 1990 году российскую компанию современного танца «Провинциальные танцы», в 1994 году – Центр современного искусства, в 1996 году – Школу современного танца при этом Центре, а Школа в свою очередь стала базой для основанного в 2001 году Шульманом факультета современного танца Екатеринбургского Гуманитарного университета (ЕГУ). Деятельность этих институций послужила росту российского современного танца; скрупулезно составленные программы обучения помогли вырастить поколения танцовщиков, сегодня работающих в российских театрах и компаниях, а также за границей. Модульные классы разнообразных педагогов со всего света, обязательный утренний станок, эссе о просмотренных фильмах с точки зрения понятой в них механики и эстетики движения, постановки спектаклей и участие в проектных перформансах на открытиях выставок – студенты полу-

[1] Сборники конференций «Танец в XX веке» (1997) и «Голос художника. Проблема синтеза в современной хореографии» (1999): Танец в XX веке: сборник статей. Волгоград: Центр современной хореографии, 1998; Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : международная конференция. – Волгоград: Центр современной хореографии, 1999. – Режим доступа: http://dancewriter.ru/nauchnyie-tekstyi/?fbclid=IwAR1huxcF9-jHTOd1iHUzhIvOB0w9ZE722vUBjSn3hA5IJt1_bKvXbb0L8_M (дата обращения: 06.01.2019).

[2] Новый танец в России: информационный буклет-гид по российским компаниям современного танца. – Волгоград, 1999. – 30 с.

[3] Moyzhes M. Opening Up New Horizons / M.Moyzhes // CAIRON (Revista de Ciencias de la Danza). – 1998. – № 4. – URL: http://dancewriter.ru/dw/wp-content/uploads/2018/08/moyzhes1998spainmagazine.pdf (дата обращения: 28.12.2018).

чали разностороннюю профессиональную подготовку. К 2019 году Шульман закончил свою продюсерскую деятельность.

Его вклад в развитие российского современного танца велик: рождение компании «Провинциальные танцы», создание факультета современного танца в Екатеринбурге, до сих выпускающего профессиональных артистов и педагогов, создание питательной среды для деятелей искусства на Урале в 1990-2000-х десятками лабораторий, мастер-классов, кинопоказов, концертов. Его культуртрегерскую деятельность невозможно переоценить; высокий уровень постановок и самобытный характер уральских танцевальных коллективов 1990-2000-х годов во многом можно отнести на счет его большого авторитета в танцевальной среде и профессиональной требовательности к созданию оригинальных спектаклей. Лев Шульман – лауреат премии фестиваля «Дягилевские сезоны» за 2005 год (Пермь, новое название с 2012 года – «Дягилевский фестиваль») на конкурсе лучших продюсерских проектов (по совокупности) в сфере современного танца[1].

Петербургский продюсер В.Г. Каспаров несколько десятилетий руководит танцкомпанией хореографа Натальи Каспаровой, проводит в Петербурге международный фестиваль Open Look и платформу российского современного танца Russian Look. Благодаря его деятельности в Петербурге существует площадка blackbox, где петербургские коллективы могут показывать свои работы. Танцевальная школа Kannon Dance и проекты Open Look и Russian Look жизнеспособны, потому что Каспаровы продолжают творческую деятельность и популяризацию современного танца в разных экономических обстоятельствах.

Очень часто компанией, школой или фестивалем современного танца в России руководит семейная пара, в которой один выполняет администраторские функции, другой занимается творчеством, и оба понимают мотивацию друг друга. Пример Каспаровых является антропологической моделью выживания российского современного танца в разных обстоятельствах. При отсутствии собственного здания, финансовой поддержки государства, существуя внутри неболь-

[1] Романова М. Матрица Дягилева / М. Романова // Эксперт online. – 2005. – Режим доступа: http://expert.ru/ural/2005/22/22ur-ukylt2_64468/ (дата обращения: 28.12.2018).

шого петербургского танцевального сообщества, Вадим и Наталья Каспаровы сумели создать национальную российскую платформу современного танца и театра Russian Look по образцу многих мировых танцевальных платформ-ярмарок, куда приезжают на смотр главных спектаклей сезона специалисты из разных стран мира[1].

И.А. Черномурова – одна из ключевых фигур в создании сообщества российского современного танца и популяризации современного балета.

С 1993 года она проводила семинары современного танца и балета с участием российских и зарубежных педагогов.

В 1999 году создала фестиваль современного танца DanceInversion[2], история которого сложилась из серии фестивалей American Dance Festival (ADF) и European Dance Festival (EDF) на базе Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве.

О.И. Агульник стал продюсером одной из первой российских танцкомпаний рубежа 1980-1990-х годов на Камчатке, которую создала его жена, хореограф Н.В. Агульник[3].

После переезда в Калининград в конце 1990-х Агульник стал продюсером новой танцкомпании «Инклюзы» и создателем первого русскоязычного интернет-ресурса о современном танце www.incluse.inc.ru. Агульник способствовал развитию свободных форм танца в крайних восточной и западной точках России 1990-х и одним из первых осознал ресурс интернета для распространения информации о современном танце, создал полноценный интернет-агрегатор со штатом переводчиков.

Е.А. Панасенко в начале 1990-х была менеджером компании современного танца Н.А. Фиксель в новосибирском Академгородке[4].

---

[1] Национальная платформа современного танца и театра Russian Look. – Режим доступа: http://russianlook.org/#about (дата обращения: 27.12.2018).

[2] DanceInversion: международный фестиваль современного танца в датах и именах. – Режим доступа: http://dance-inversion.ru/ru/history/history.php (дата обращения: 06.01.2018); Спектакли фестиваля DanceInversion на сцене Музыкального театра. – Режим доступа: https://stanmus.ru/event/24942 (дата обращения: 06.01.2019).

[3] Краткая информация о театре танца «Инклюзы». – Режим доступа: http://dance-net.artinfo.ru/ru/concentration/theatre.text?id=12 (дата обращения: 06.01.2019).

[4] Панасенко Е., Васенина Е. Эффект пчелы / Е. Панасенко, Е. Васенина // Российский современный танец : диалоги / Васенина Е. – С. 147.

После этого на протяжении более чем 20 лет она работала заместителем директора новосибирского хореографического колледжа и проводила наборные кампании. Дети, чьи данные не в полной мере соответствовали требованиям балета, четыре раза в год на льготных условиях участвовали в серии мастер-классов российских и зарубежных педагогов современного танца «Танц-Отель», которые проводились на базе новосибирского хореографического колледжа.

В 2018 году Е.А. Панасенко активно занималась образовательной деятельностью, она популярный влогер (видеоблогер), ведущая востребованных онлайн-трансляций с практиками и теоретиками современного танца[1]. У онлайн-разборов танцевальных постановок, которые делают практики на канале Панасенко, тысячи просмотров и комментариев.

Работа с российскими и международными фондами, поиск государственных программ поддержки инновационного искусства, обучение составлению райдеров и проектов – продюсеры за 30 лет периода развития российского современного танца научились этому сами и подали пример танцовщикам и хореографам, которые в эпоху цифровой экономики на ходу осваивают роль selfmediaperson. Лекции, дискуссии, обсуждения после спектаклей, организованные продюсерами-кураторами, помогли аудитории научиться лучше понимать специфику спектаклей современного танца, творчески воспринимать предлагаемые хореографические образы.

Таким образом, переходная общественно-политическая ситуация 1990-х годов, бурное международное сотрудничество породили институт продюсеров-самовыдвиженцев, чьи возможности и интересы определялись их культурным багажом. Часто продюсером независимой танцевальной компании становился член семьи хореографа, это давало поддержку и минимизировало расходы. Развитие малого предпринимательства и системы налогообложения ИП ввело частные танцкомпании в законное поле.

---

[1] DANCEHELP // YouTube. – Режим доступа: https://www.youtube.com/user/DANCEHELP (дата обращения: 24.12.2018).

Так, к 2019 году в России насчитывалось не менее десятка муниципальных танцтеатров, из них большинство с постоянным репертуаром. «Балет Москва» и «Новый балет» в Москве, «Пантера» в Казани, «Провинциальные танцы» Т.В. Багановой, «Эксцентрик-балет» С.В Смирнова, Челябинский театр современного танца О. Пона, пермский театр Е.А. Панфилова. Петербургский департамент культуры субсидирует экспериментальную площадку black box («черный кабинет») петербургской компании современного танца Kannon Dance. Эти театры, начинавшиеся под патронажем частных продюсеров, как правило, получали признание государства после 10-15 лет интенсивного творчества.

Информация об авторе:

Васенина Екатерина Викторовна – исследователь современного танца, автор книг о современной хореографии, автор проекта dancewriter.ru, e-mail: ejikkat@gmail.com

Д.В. Голубев

Инновационные методы преподавания контактной импровизации как средство создания композиции современных форм танца

К инновационным процессам относятся все связанные с передовым опытом многочисленные организационные преобразования в сфере непрерывного образования, достижения научной мысли и их внедрение в практику. Учебно-воспитательный процесс, занимающий центральное место в педагогике, можно рассматривать как инновационный, т.к. его цель заключается в передачи учащимся новых для них знаний, формировании новых свойств личности [1, с. 450].

Возникнув на Западе, современный танец продолжает развиваться сегодня в России. Осознание этого пути дает понимание источника формирования техник, вектора развития структуры движения contemporary dance. Методикой преподавания современного танца занимаются в Алтайском государственном институте культуры. В программе обучения по направлению «Искусства и гуманитарные науки», профиль «Танец и современная пластическая культура» активное внимание уделяется техникам движения, осознания пространства и тела, композиции танца. Благодаря данной программе есть возможность пройти и осознать пути развития современного танца начиная от возникновения танца модерн и до современных течений театра тела.

Всестороннее развитие личности будущих хореографов предполагает не только техническое совершенствование и приобретение профессиональных навыков, но и формирование эмоциональной и культурной сферы, что позволит осмыслить связь хореографии с философией и общемировой культурой и рассматривать хореографию как отражение реалий сегодняшней жизни, как отражение бытия. В современном танце пластический язык не регламентирован, каждый хореограф должен создать свою собственную манеру выразительных средств, каждая композиция – это индивидуальный поиск, индивидуальный способ выражения [2, с. 4].

Импровизация – один из основных способов осознания взаимосвязей пространства, движения и состояния танцовщика. Контак-

тная импровизация (танцевальная техника, оказавшая наибольшее влияние на современный танец, начиная с 1970 года) позволяет использовать свой телесный опыт в создании танца, это внутренняя практика, установление особых отношений с собственным телом, умение слышать естественные импульсы и легко следовать им. Здесь наилучшим образом проявляется индивидуальность студентов, проявляется новый подход к танцу, осуществляются инновации в практике.

На начальном этапе изучения программы студенты исследуют базовые принципы контактной импровизации, освобождающие от телесных зажимов, способствующие возникновению спонтанного и осознанного танца, открывают новые возможности самовыражения в танце, через творческие и физические упражнения, через игры и импровизационно-танцевальные структуры. Используя активное слушание, внимание к партнеру и прикосновение, студенты исследуют возможность начать танцевальный диалог – создается танец. Эти упражнения – мостик в танец, отправная точка, поскольку контактная импровизация – это не набор технических элементов, позиций, стоек, а прежде всего практика осознания себя в пространстве с партнером в едином потоке движения.

Работа в любой технике танца постепенно приведет к освоению формы движения. Тело начинает повторять само себя. И это для контактной импровизации становится ограничением. Импровизация по своей структуре – отрытие нового пространства и возможностей тела в движении. Как сделать тело свободным? Как открыть возможность совершать выбор телесного движения? Как сделать этот выбор осознанным?

Ответ на поставленные вопросы существует в разработках ученого М. Фельденкрайза. Его открытие основано на способности человеческого мозга – нейропластичности. Это способность нейронов и нейронных сетей в мозге изменять связи и поведение в ответ на новую информацию, сенсорное стимулирование и другой опыт.

Эта способность имеет прямой практический эффект, который знаком многим, но лишь недавно стал предметом целенаправленных исследований: наш мозг «любит» учиться. Он прямо-таки «оживает», когда вы приобретаете навыки игры на музыкальных инструментах, разучиваете новый танец или с интересом занимаетесь иностранным языком.

На сегодняшний день ученые доказали, что мозг не только способен к богатой и неожиданной реорганизации, но также производит новые нейроны в любом возрасте. До 1998 года считалось, что мы рождаемся с миллиардами нейронов, которые постепенно отмирают с возрастом и что новые клетки никогда не создаются. На самом деле мы рождаемся и умираем с миллионами неиспользуемых, не сформированных стволовых клеток в нашем мозге. Потенциал к преобразованию данных клеток в нейроны существует в течение всей нашей жизни, раздвигая границы того, что мы прежде считали возможным, особенно в области здоровья и восстановления от травм и заболеваний.

Ученые предположили свойство нейропластичности и обнаружили, что мозг способен на гораздо большее, чем долгое время считалось, а затем использовали это свойство на практике, каждый своим путем.

Одним из первых был Моше Фельденкрайз, доктор наук, инженер, физик и дзюдоист, научивший себя ходить заново после серьезной травмы коленей в 1940-х годах несмотря на пессимистичные прогнозы врачей.

Благодаря глубокому анализу факторов, имеющих место в процессах человеческого развития и обучения, он создал элегантный и экономичный метод работы, использующий фокусированное внимание и движение.

Уроки в методе Фельденкрайза представляют собой грамотно выстроенные последовательности движений, созданные для наибольшей эффективности обучения за счет использования интереса, новизны возникающих задач и их постепенного усложнения – именно такие качества способствуют изменениям как на физическом уровне, в отношении различных телесных и психофизических функций, так и на личностном уровне.

Уроки выполняются с полным вниманием, которое тоже в буквальном смысле «меняет» мозг, они воспроизводят комплексные нелинейные стратегии, которые люди осваивают в процессе моторного развития с момента рождения до десяти лет.

Все эти факторы в совокупности способствуют достижению более высокого уровня самоорганизации у человека и совершенствованию его навыков.

Исследования нейропластичности показали, что акт мышления, так же, как и акт воображения, движения или чувства, изменяет мозг, это позволяет нам вырабатывать новые навыки [3, с. 58].

Наши мышцы не могут функционировать никак иначе, как через команды от нервной системы. Занимаясь спортом, мы не столько тренируем наши тела, сколько нервную систему: не рука учится, как правильно бить ракеткой по теннисному мячу, вместо этого мозг разучивает комплексные серии нейроимпульсов в рамках определенного паттерна и временного промежутка [3, с. 70].

То, как мы двигаемся или держим себя, – это широкий набор нервных импульсов, являющихся частью нормального функционирования мозга (состояния, которое включает в себя комплекс эмоций, мыслей, сенсорных впечатлений, пространственной и временной ориентации). Начните менять способы вашего движения, и вы на самом деле будете менять себя в целом [4, с. 126].

Метод Фельденкрайза – это «умный» подход к человеческому движению, цель которого – общее улучшение функционирования человека и развитие его способностей. Именно поэтому в методике преподавания контактной импровизации используются приемы техники Фельденкрайза, которые способствуют раскрытию возможных спектров движений, возможности выбора телу способов движений в момент импровизации.

В программе освоения контактной импровизации заключительной частью является создание композиции современных форм танца как возможность осуществления сценической формы выпускного спектакля. Студенты приступают к моделированию отношений в контактной импровизации. Контактная импровизация существует как форма взаимодействия двух и более танцоров, в результате чего возникает модель технического исполнения конкретной задачи. В процессе выполнения каждой из задач исполнители определяют центр внимания и точку контакта в танце. Этот поиск определяется в процессе самостоятельной работы студентов, где проявляется индивидуальность мышления исполнителя, импровизационные навыки, образ действия в танце, способность прочувствовать форму движения в предлагаемых обстоятельствах, событийный ряд композиции.

Далее определяется модель отношений в контактной импровизации, которую необходимо назвать. Это как создание игры, где у каждого участника есть своя индивидуальная задача, которую не-

обходимо выполнять пока игра не завершится. Название моделей студенты определяют в зависимости от приемов использования принципов контактной импровизации, среди которых основными являются импульс, инерция, отдача-принятие веса, перетекание, безопасность и т.д.

Следующим этапом является определение развития в модели отношений. Любой элемент движения, любой участник модели отношений, любая игра находятся в постоянном развитии. Студентами определяется логическая составляющая (мотив поведения участников) развития модели отношений. Внешняя форма развития определяется через конкретные технические приемы: смена темпа (ускорение, замедление), смена уровней вертикали исполнения (верхний, средний, нижний), развитие ритма движений (равномерный, дробный, синкопированный).

Этап объединения моделей в единую композицию определяется через поиск соответствий в эпизодах и носит коллажный характер. В этой работе студентам помогает видеосъемка.

Стив Пэкстон, основатель контактной импровизации, отмечал, что без видео многие наблюдения и открытия, легшие в основу техники танца, не были бы сделаны. В XX веке появился миф об «объективности» техники и сомнение в легитимности субъективного восприятия. «Субъективное» – значит ненадежное, поэтому почти бессознательно, «реальность» видеозаписи воспринимается более «реальной», чем собственное переживание [5, с. 312].

Следует учитывать, что видеозапись изначально не соответствует «человеческому» восприятию, сужает спектр воспринимаемой реальности, но при этом обладает уникальной возможностью – кнопкой «перемотать назад», которая позволяет вновь и вновь всматриваться в некоторые эпизоды хореографии студентов, находя все новые возможности осмыслить их, а также новые позиции восприятия.

В результате возникает композиция современного танца средствами контактной импровизации. Композиция современного танца передает чувственный мир и его взаимоотношение с миром внешним. Мастерство автора композиции заключается в умении выстроить внутреннюю драматургию в смысловом чередовании эпизодов, их неожиданности (то есть умело определить, с какого места эпизод начинать и в каком ритме, какими дополнительными средствами его наполнить и когда поменять) [6, с. 121].

Очевидно, что в контактной импровизации хореография выстраивается на основе парной работы. В развитии эта работа переходит в групповое исполнение. Следовательно, процесс работы над лексикой результативнее начинать в паре и позднее переходить к групповой импровизации. Парная и групповые формы работы приемлемы и на этапе демонстрации импровизации и модели отношений.

Методы движения Фельденкрайза, моделирования отношений в контактной импровизации, создание композиции танца средствами контактной импровизации и анализ видеосъемки позволяют повышать уровень обучения будущих специалистов и способствуют их дальнейшему профессиональному и личностному росту.

По своей сути, все задания, предлагаемые студентам для создания и анализа контактной импровизации, нацелены на то, чтобы стимулировать их активность как субъектов учебно-творческой деятельности, способствуют развитию творческого потенциала, порождая тем самым потребность в самостоятельном поиске, в расширении компетентностей.

В 2015 году доцент О.Н. Вернигора и доцент Д.В. Голубев стали инициаторами Фестиваля-конкурса балетмейстерских работ современных направлений танца «Образ», который впоследствии стал международным [7]. Сегодня кафедра хореографии Алтайского государственного института культуры проводит конкурс один раз в два года, позволяя студентам реализовать свои замыслы, раскрыть творческие способности, проявить композиционный навык постановщиков, обменяться творческим опытом, укрепить отношения между танцевальными коллективами Сибирского региона, Российской Федерации и стран Зарубежья. Благодаря конкурсу студенты имеют возможность получить авторитетные мастер-классы в адрес постановок как от собственных наставников, так и от отечественного и зарубежного жюри. Начиная с 2015 года в числе жюри были А. Гурвич (зав. кафедрой танцевальных дисциплин факультета современного танца Гуманитарного Университета, г. Екатеринбург), Д. Бородицкий (хореограф и художественный руководитель независимой танцевальной компании BDDC, г. Москва), А. Новикова (директор танцевальной школы «Joker's», г. Кемерово), Д. Верещагин (художественный руководитель и балетмейстер заслуженного коллектива народного творчества ансамбля современного танца «Ракета», г. Нижний Новгород), С. Маньянов (один из основателей

хип-хоп-движения в Сибири, г. Новосибирск), Е. Тупысева (директор театра «Балет Москва», г. Москва), Д. Гатьюкевич (педагог хореографического училища, член Латвийского Танцевального Информационного центра, г. Рига).

Таким образом, в педагогическом процессе по современной хореографии уделяется особое внимание формированию инновационных методов контактной импровизации и проявлению творческой активности как профессионально значимых качеств личности [8, с. 79]. Это, безусловно, будет способствовать повышению качества образовательного процесса и последовательному овладению профессиональными навыками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мамадалиев К.Р. Инновационные технологии в обучении / К.Р. Мамадалиев // Молодой ученый. – 2012. – №11.

2. Никитин В.Ю., Шварц И.К. Композиция в современной хореографии: учеб.-метод. пособие / В.Ю. Никитин, И.К. Шварц. – М.: МГУКИ, 2007.

3. Нейропластичность и метод Фельденкрайза // Материалы о методе Фельденкрайза. – Режим доступа: http://feldy.ru/read/neiroplastichnost_feldenkrais/

4. Фельденкрайз М. Искусство движения : уроки мастера / М. Фельденкрайз. – М. : Эксмо, 2003.

5. Козлов В., Гиршон А., Веремеенко Н. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В. Козлов, А. Гиршон, Н. Веремеенко. – М., 2005.

6. Бурцева Г.В. Принципы композиции современного танцевального жанра / Г.В. Бурцева // Культурная традиция и современный танец в образовательном хореографическом пространстве сибирского региона: сб. статей. – Барнаул: Изд-во АлтГаки,2006.

7. Материалы о конкурсе «Образ». – Режим доступа: https://vk.com/club129038629

8. Дебердеева Т.Х. Новые ценности образования в условиях информационного общества / Т.Х. Дебердеева // Инновации в образовании. – 2005. – № 3.

Информация об авторе:

Голубев Дмитрий Викторович – доцент кафедры хореографии, Алтайский государственный институт культуры, г. Барнаул; хореограф-постановщик Сахалинского международного театрального центра им. А.П. Чехова, e-mail: dove333@mail.ru

Д.Н. Соснина

Профессиональное самоопределение талантливых детей и молодежи в системе среднего профессионального образования (на примере артистов балета)

Профессиональное развитие талантливых, одаренных детей требует особых подходов к процессу обучения. Именно таланты создают особую атмосферу, стимулируя творческую активность своего ближайшего окружения. Работа с талантливыми детьми в рамках концепции долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации особенно противоречива. Культуре отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала. Когда мы говорим о человеческом ресурсе или капитале, то предполагаем целый комплекс характеристик человека, отражающий результаты обучения и воспитания, которые являются определяющими факторами дальнейшего развития, социального положения и самоопределения личности в его профессиональной деятельности.

Термин самоопределение в психолого-педагогической науке употребляется в нескольких контекстах: жизненном, нравственном, семейном, религиозном, профессиональном, личностном и т.д. Остановимся на личностном.

Л. Рубинштейн выделил два подхода: социологический и психологический. Социологический подход к проблеме – это результат вхождения в социальную группу и фиксация этого результата. Психологический подход – это механизмы, которые обуславливают вхождение индивида в социальные структуры.

К.А. Абульханова-Славская дала следующее определение: «Самоопределившаяся личность – это субъект, осознавший, что он хочет (цели, жизненные планы, идеалы), что он может (возможности, способности, склонности, дарования), что он есть (физические и личностные свойства), что от него ждет группа, общество (реализация своих возможностей, способностей, качеств)».

В данном возрастном контексте проблему самоопределения подробно рассматривает Л.И. Божович, подчеркивая, что к старшему школьному возрасту потребность в самоопределении – это потребность соединить в единую смысловую систему обобщенные представления о мире и обобщенное представление о себе и о смысле своего существования, о потребностях нахождения своего места.

В структуру самоопределения включают следующие компоненты:

- самооценка;
- самоотношение;
- самоконтроль;
- Я-концепция;
- готовность к профессиональному самоопределению.

Причем формирование и развитие этих структурных компонентов начинается со старшего дошкольного возраста и в каждом возрастном периоде имеет свои особенности проявления.

Наиболее часто употребляемыми терминами, характеризующими целостный процесс овладения специальностью на протяжении всего профессионального пути личности следует признать следующие: «профессиональная пригодность», «профессиональное становление», «профессиональное самоопределение», «идентификация личности с профессией», «самореализация в профессии». Проблемам исследования профессионального самоопределения как процесса выбора личностью профессии и ее самореализации в ней за последнее время посвящено множество научных трудов (В.А. Сафин, Г.П. Ников, М.Р. Гинзбург, Л.И. Анцыферова, К.А. Абульханова-Славская, А.В. Брушлинский, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн, Д.И. Фельдштейн, В.Э. Чудновский, Е.В. Шорохова и др).

Одной из актуальных проблем в области хореографического искусства является проблема раннего определения профессиональной пригодности к балету и требует особого внимания как родителей, так и педагогов, психологов. Специфической особенностью хореографического образования является то, что в профессиональные учебные заведения поступают дети младшего подросткового возраста. Следует отметить, что выбор – это всегда определенный показатель зрелости, а выбор профессии – это решение, которое принято осознанно, на основе зрелой самооценки способностей, интересов, склонностей. Следовательно, невозможно требовать от 10-летнего ребенка осознанного выбора профессии. Выбор за него

делают родители, очень часто не имеющие понятия ни о специальных способностях, ни о требованиях, предъявляемых профессией.

В настоящее время система хореографического образования в России претерпевает глобальные изменения, вызванные реформированием всей системы профессионального образования, а также вступлением России в Болонское соглашение. Разработка и внедрение новых государственных образовательных стандартов обострило сложную ситуацию в системе профессионального образования, что, в свою очередь, отражается на психологическом благополучии будущего артиста балета. Высокие профессиональные требования определяют жесточайший отбор желающих приобщиться к данному виду деятельности. И далеко не все дети, которые на первом этапе соответствовали требованиям отбора в 9-10 лет, смогут удовлетворять этим же высоким требованиям на протяжении всего времени обучения.

Обучение в хореографическом училище можно охарактеризовать как процесс профессионального становления, в котором, с философской точки зрения, процесс – это когда «существование явления уже началось, но еще не приобрело завершенной формы».

Начиная с первого года обучения дети выходят на сцену уже как профессионалы, вместе с артистами участвуют в спектаклях. За время обучения будущие артисты балета осваивают целый комплекс специальных предметов, который переплетается во время образовательного процесса с прохождением курса общеобразовательных предметов, в который внедрен цикл искусствоведческих дисциплин.

Данная система хореографического образования детерминирована многовековой традицией хореографического искусства, является уникальной и не имеющей аналогов в мире.

Балет гармонично интегрирует в одно целое хореографию и драматургию, музыку и пантомиму. Общеобразовательные дисциплины и специальность. Еще Платон писал о том, что танец– «это единственный вид искусства и один из немногих видов деятельности человека, где основной формой проявления психической активности, ее бесконечно разнообразных оттенков является движение».

Проблема взаимосвязи физического, психомоторного развития с одной стороны и интеллектуального с другой для артиста балета

изучена недостаточно подробно. Вместе с тем, имеются исследования в других видах деятельности, в которых косвенно доказывается наличие таких взаимосвязей (Лозоцева, Столяренко). Также выяснено угнетающее действие очень высоких, непривычных физических нагрузок на отдельные интеллектуальные функции. В исследованиях ряда ученых (Н.Б. Стамбулова, Л.В. Кольман, В.В. Волков и др.) выяснилось, что интеллектуальная регуляция формируется в процессе овладения двигательными навыками, необходимыми и характерными для профессии артиста балета, где регулятором выступает цель, художественный образ, мобилизирующий необходимое количество энергии для выполнения действия. Волевая регуляция включается лишь тогда, когда возникают препятствия к достижению цели. Очевидно, что в данной ситуации для профессионального развития и роста артиста балета большое значение имеет психологическое сопровождение и психологическая помощь будущему артисту балета в период его профессионального самоопределения.

Е.М. Борисова выделяет ряд типичных психологических проблем, связанных с профессиональным самоопределением личности. На каждом этапе обучения в хореографическом учебном учреждении данные проблемы характеризуются следующим образом.

1. Рассогласование идеального и реального образа выбираемой профессии: на начальном этапе обучения дети и их родители либо не имеют почти никаких исходных представлений о балете, либо обладают односторонними и искаженными взглядами на данный вид деятельности. В связи с этим многие не в состоянии оценить правильность выбора.

2. Несоответствие ожиданий: разница между представлением о балете вообще («балет-праздник») и реальным учебным процессом, реальной «черновой работой» нередко ведет к разочарованию.

3. Несоответсвие между привычкой детей руководствоваться в двигательной деятельности «принципом удовольствия» и реальной работой в классе «через не могу».

4. Неадекватная самооценка себя в профессии будущего артиста балета также приводит к снижению мотивации.

Таким образом, можно сказать, что на первых этапах освоения профессии артиста балета выявлены основные проблемы формирования профессиональных намерений, реализации процесса профес-

сионального обучения. Исследуя механизмы формирования и проявления способностей, психологи и педагоги приходят к проблеме развития личности.

Общим для всех концепций развития личности (Л.И. Божович, Н.А. Менчинская, В.С. Мухина, А.В. Петровский и др.) является переход от внешней регуляции поведения к саморегуляции как основе личностного развития ребенка. Эта тенденция проявляется в умениях: управлять своим поведением, сознательно ставить цели, преднамеренно искать и находить средства их достижения, преодолевая при этом возникающие трудности и препятствия. Именно в проявлении активности самоопределяющейся личности выражается осознание выбора профессионального пути и его максимальная результативность.

Именно на этом этапе профессионального самоопределения будущего артиста балета выявляются психологические проблемы, связанные с дальнейшим выбором профессии, где определяется ближайшая творческая и трудовая перспектива. Жизненные планы, цели и ценностные ориентации являются основными регуляторами в реализации своей жизненной перспективы.

Необходимо отметить то, что выпускники, по окончании балетного училища поступая на работу в театры, примеряют новый социальный статус. Из учеников они в очень сжатые сроки превращаются в молодых специалистов. На коротком отрезке времени (8-9 лет обучения) учащимися преодолевается несколько этапов самоопределения в профессии: от выбора и профессионального становления они переходят на следующий этап – идентификации и самореализации личности в профессиональной деятельности.

В.Ф. Сафин полагает, что «профессиональное самоопределение» отображает процесс поиска и приобретения профессии. Финалом его служит начало трудовой деятельности, в процессе которой личность утверждает себя» [20, с. 19].

С первых лет обучения балетному искусству и на протяжении 9 лет жизнь ребенка начинает подчиняться интересам профессии, происходит слияние жизни профессионала с его деятельностью. Именно так объясняет идентификацию личности А. Ройе (1964).

Профессиональная деятельность артиста балета сегодня – это искусство новых, технически оснащенных исполнителей, связанное с большими физическими и эмоциональными нагрузками, тре-

бующими от танцовщика солидное энергетическое обеспечение и адекватную работу психологических механизмов мобилизации всего организма.

Основная проблема возникает в момент перехода выпускника в новую, взрослую, самостоятельную жизнь. Проблема идентичности связана с тем, что перспективный студент 18-ти лет адаптируется к новой профессиональной деятельности. Специфика эмоциональной адаптации артиста балета раскрывается в необходимости пересмотреть его отношение к собственному телу и возрасту, которые являются для него главным инструментом профессионализации. Профессиональные требования в театре во многом отличаются от привычных в течение 8-ми лет обучения. Новый темп и уклад жизни, специфические условия труда, а также особенности межличностного общения и повышенный уровень ответственности за исполненную работу, требуют от молодого артиста балета устойчивости своих профессиональных намерений, соответствия собственных способностей и возможностей прогнозированию перспектив профессионального будущего. Процесс идентификации личности в данной профессии неоднозначен.

Трудовой профессиональный путь артиста балета совершенно обоснованно и уже давно отмерен длиною в 20-25 лет. Именно этот этап характеризуется как «профессионализация личности». Для самоопределения и профессионального становления личности в данной сфере деятельности этот срок очень короткий. Современные условия театра требуют от профессиональных образовательных учреждений в области балетного искусства готовых специалистов. К 27-35 годам, как правило, артист достигает пика своей профессиональной зрелости и мастерства.

На данном этапе профессионального самоопределения наиболее существенной проблемой является противоречие между социально-профессиональными требованиями и индивидуальными ресурсами человека. Важно отношение артиста к себе как к профессионалу, отношение к своим успехам в деятельности, понимание дальнейших перспектив.

Следующим существенным и проблемным этапом самоопределения является момент перехода артиста балета на новую социальную ступень по окончании карьеры. И этот этап зачастую сложен и противоречив.

Переход в педагогическую профессию осуществляется артистами балета в условиях незнания специфики педагогической деятельности, отсутствия соответствующей подготовки. В связи с этим обостряются проблемы переориентации на педагогическую деятельность.

Появляются противоречия между творческим процессом и его осуществлением в педагогической деятельности, которая имеет свои методологические рамки и требования к процессу обучения; также проблемой в самореализации может быть неготовность к самообразованию и воспитанию, обучению учащихся, слабая мотивация овладения новыми функциями педагога-руководителя.

Таким образом, процесс самоопределения личности в хореографическом искусстве можно рассматривать как «длительный, многоплановый, весьма подвижный», включающий несколько стадий: формирование профессиональных намерений, профессиональное обучение, профессиональную адаптацию и частичную или полную реализацию личности в профессиональном труде [12].

В связи с этим при разработке психологического сопровождения профессионального становления артиста балета на каждом этапе его самоопределения необходимо учесть как специфику самого этапа, так и особенности развития личности в данный возрастной период.

Психологическое сопровождение должно включать как частные задачи, так и общие вопросы реализации этих задач на основе комплексного использования всех видов психологической поддержки, с учетом возрастных особенностей будущих артистов балета.

К частным задачам психологической помощи можно отнести решение вопросов, связанных с основными направлениями художественно-творческой деятельности (учеба, экзамены, подготовка к концертам, спектаклям и конкурсам):

- помощь в овладении необходимыми двигательными умениями и навыками, т.е. помощь в развитии двигательной обучаемости;
- помощь в развитии профессионально важных качеств;
- формирование мотивации;
- помощь в общей установке при выходе на сцену;
- формирование адекватного отношения к успеху и неудаче;
- помощь в налаживании контакта с социумом и обществом;
- помощь в подготовке или адаптации к новому режиму жизни.

Итак, необходимость специально организованной психологической службы в развитии системы хореографического образования очевидна. Высокая психологическая культура педагогов и психолого-педагогическая компетентность специалистов хореографии будут способствовать повышению эффективности профессиональной подготовки как будущих артистов балета, так и мастеров балетного искусства на всех этапах их профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абульханова-Славская К.А. Жизненные перспективы личности жизни / К.А. Абульханова-Славская // Психология личности и образ жизни. – М.,1987. – С 137-145.

2. Анциферова Л.И. Развитие личности специалиста как субъекта своей профессиональной жизни / Л.И. Анциферова // Психологические исследования проблемы формирования личности профессионала.

3. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте / Л.И. Божович. – М.: Просвещение, 1986. – 464с.

4. Божович Л.И. Психологический анализ условий формирования и строение гармоничной личности / Л.И. Божович. – М.,1981.

5. Борисова Е.М. Индивидуальность и профессия / Е.М. Борисова. – М.: Знание, 1991. – 78 с.

6. Борисова Е.М. Понятие профессионального самоопределения в психологии / Е.М. Борисова // Известия ПГПУ им. Белинского. Общественные науки. – 2011. – № 24.

7. Брушлинский А.В. Проблемы психологии субъекта / А.В. Брушлинский. – М.: ИПРАН, 1994.–109 с.

8. Гинзбург М.Р. Жизненные планы как проявление личностного самоопределения старшеклассников / М.Р. Гинзбург // Психологические условия формирования социальной ответственности школьников. – М., 1987. – С. 18-22.

9. Гинзбург М.Р. Психология личностного самоопределения: автореф. дис. … д-ра психол. наук: 19.00.13 / М.Р. Гинзбург ; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1996. – С. 9-45.

10. Гинзбург М.Р. Личностное самоопределение как психологическая проблема / М.Р. Гинзбург// Вопросы психологии. – 1988. – № 2. – С 19-26.

11. Гинзбург М.Р. Психологическое содержание личностного самоопределения / М.Р. Гинзбург // Вопросы психологии. – 1994. – № 3. – С. 43-53.

12. Кудрявцев Т.В. Психологический анализ динамики профессионального самоопределения / Т.В. Кудрявцев, В.Ю. Шегурова // Вопросы психологии. – 1983. – № 2. – С. 51-59.

13. Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975. – С. 304.

14. Лозоцева В.Н. Развитие ребенка при переходе от младшего школьного возраста к подростковому возрасту / В.Н. Лозоцева и др. // Психология современного подростка. – М., 1987. – С. 56-87.

15. Менчинская Н.А. Проблемы учения и развития / Н.А. Менчинская // Проблемы общей, возрастной и педагогической психологии. – М., 1978.

16. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития / В.С. Мухина.– М.: Академия, 2006. – 608 с.

17. Ников Г.Н. Психологический аспект самоопределения личности / Г.Н. Ников, В.Ф. Сафин // Психологический журнал. – 1984. – Т.5. – № 4. – С. 65-74.

18. Петровский А.В. Личность и ее активность в свете идей А.Н. Леонтьева / А.В. Петровский, В.А. Петровский // Современная психология / А.Н. Леонтьев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – С. 231-239.

19. Поваренков Ю.П. Профессиональное становление личности : дис. д-ра психол. наук : 19.00.07 / Ю.П. Поваренков. – Ярославль, 1999. – 331 с.

20. Сафин В.Ф. Психология самоопределения личности / В.Ф. Сафин. – Свердловск, 1986.

21. Шорохова Е.В. Психология личности и образ жизни / Е.В. Шорохова. – М.: Наука, 1978. – 220 с.

22. Фельдштейн Д.И. Человек в современном мире: тенденции и потенциальные возможности развития. – М.; Воронеж: Изд-во Московского психолого-социального ин-та : НПО «Модек», 2008. – 15 с.

Информация об авторе

Соснина Дарья Николаевна – директор Пермского государственного хореографического училища, кандидат психологических наук, преподаватель классического танца, член Европейской Академии Естествознания, член Союза театральных деятелей, член CID UNESCO, e-mail: sosninadn@mail.ru

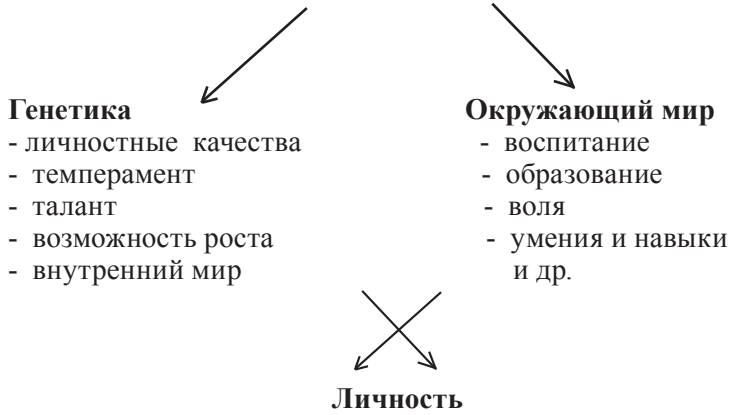
Д.В. Сергиенко

Психологические аспекты в формировании современного танцора

Жизненный мир – субъективная модель реальности, которая выступает как фоновое (само собой разумеющееся) знание, обеспечивающее субъекту возможность жить и действовать, адаптироваться к условиям жизни и адаптировать их в соответствие со своими потребностями. Элементарной единицей анализа жизненного мира является смысл – результат интерпретации события личной истории индивида. Современный мир настолько насыщен информацией, эмоциями, потоками ритма, что порой люди не справляются с натиском темпа жизни. И возникают вопросы о формировании своего внутреннего «я». Как формировать личность? Какие психологические аспекты влияют на становление танцора?

Каждый ученик, развитием которого мы хотим заниматься, уже имеет свои задатки, характер, окружающий мир, в котором он развивается. Путем анализа и действиями мы можем повлиять и изменить их в необходимом нам направлении, работая с окружающим миром танцора.

Определим основные аспекты в формирования личности:



Личность – набор индивидуальных качеств человека, определяющих его поведение в обществе, говорящих о его ценностях, жизненном опыте, стремлениях.

Главная жизненная задача человека – дать жизнь самому себе, стать тем, кем он является потенциально. Самый важный плод его усилий – его собственная личность.

Для гармоничного развития нужно придерживаться трех процессов:

- ставить конкретные задачи (задать их нужно соразмерно, индивидуально и одновременно – всесторонне);
- надо держать баланс требований, четко понимать, где нужно поднажать, а где достаточно отпустить ситуацию для реализации определенных требований;
- давать право выбора, именно этот процесс способствует пониманию, осознанию себя в окружающем мире.

Процессы могут видоизменяться в зависимости от ситуаций, обстоятельств. В нашем случае мы работаем с искусством танца, который содержит в себе не только психологические процессы, но и физиологические, физические, танцевальные задачи.

Современный танец несет в себе осознанное тело, свободу мысли и безграничное существование в пространстве. Причиной зарождения современной хореографии стал кризис классической балетной школы в начале XX века. Танцорам того времени требовались новые техники, позволяющие выразить многогранность своего внутреннего мира, новый подход, основанный на разнообразии принципов, с целью создания уникального хореографического языка. Концепция современного танца заключается в прозрачности границ, при помощи которых танцор или хореограф может воплощать идеи, а осознанное тело дает свободу движениям, насыщая более глубокими красками чувств. Мышление танцора становится объемным и содержательным, пространство существует внутри каждого человека.

Современный танец содержит в себе интеллектуальный характер, это направление требует понимания и осознания того, как тело устроено, как оно движется и отчего именно. Отличительной чертой современного танца является фокус в теле с центром внимания, а также работа с пространством. Для достижения цели нужно вести работу над психологическими процессами, которые тесно связаны с телесными и пространственными понятиями.

Такой подход дает нам возможность использовать различные аспекты тела и психологии в танце:



«правильная» работа мышечного аппарата и суставов

связь с центром и периферией

«дышащее тело»

динамика движения и в движении

работа с весом тела

работа с пространством

осознание

Реализация процесса должна осуществляться последовательно, этапы гармонично взаимодействовать между собой. Рассмотрим каждый аспект этого многогранного процесса становления современного танцора.

«Правильная» работа мышечного аппарата и суставов – процесс не из быстрых, в нем много подводных камней, т.к. само понятие «правильно» раскрывается только исходя из возможностей тела человека. Через свое уникальное тело мы можем найти свою формулу «правильного» движения. Только анализ движения и понимание процесса позволит воспитать танцора с естественным существованием в пространстве.

Связь с центром и периферией дает выстраивать тело, опираясь на базовые принципы движения человека. Этот путь соединяет невидимые связи в теле, позволяя танцору быть естественным и безопасным в своих движениях. Бесконечный поиск насыщается различными принципами естественного движения.

«Дышащее тело» – это один из принципов существования тела, к такому пониманию мы можем прийти через различные техники дыхания, которые в дальнейшем перейдут в телесность. Работа с внутренним ощущением тела и с процессом бесконечности в движениях позволит настроить свой инструмент на принцип «дышащего тело».

Динамика движения и в движении происходит от импульса, инерции, работы с весом тела, что позволяет создавать динамику. Это понятие направляет танцора на изучение движения тела в зависимости от действующих на него сил. Наполнение тела динамикой рождает процесс с анализом своего темпоритма, темпом другого человека или других поставленных задач.

Работа с весом тела тесно связана с предыдущим аспектом современного танца. Принцип дает возможность направлять вес в определенные точки или части тела, так рождаются процессы с разной динамикой. Движение может передавать вес, а также удерживать его внутри себя или быть невесомым. Работа с весом дает развитие пространственному движению, где вес может быть не только в теле, а в динамике и пространстве.

Работа в пространстве – это, прежде всего, быть «здесь и сейчас». Проживать состояние с осознанием тела. Тело и пространство могут вести разный диалог, с разными приемами, принципами, задачами и целями. Чтобы работать с пространством, нужно исследовать то, что нас окружает, чувствовать атмосферу и входить в поток, задаваемый самим пространством.

Осознание – самый основной аспект в формировании личности. Оно позволяет вести процессы на разных уровнях телесного, духовного и психологического состояния. Быть осознанными в своих принципах, уметь контролировать и направлять свое эмоциональное состояние, быть внимательным к своему телу и к тому, как оно принимает и проживает опыт. Этот навык необходим для гармоничного развития современного танцора. Быть осознанным, естественным в движениях – значит понимать, как устроено тело, как использовать его в реализации процесса. Понимание принципов расширяет границы телесного и пространственного ощущений, тело и разум становятся думающими, что приводит танцора к выражению себя через призму своего восприятия мира.

Формирование личности представляет собой процесс непрерывный, состоящий из ряда последовательно сменяющихся стадий, качественные особенности которых зависят от конкретных условий и обстоятельств. Процесс развития личности всегда остается глубоко индивидуальным, неповторимым. Главное – он протекает совершенно по-разному в зависимости от условий, от принадлежности индивида к той или иной социальной среде. Социальное развитие ведет за собой психическое развитие. Внутренний мир личности – это также сложная система способов субъективной переработки личностью тех ситуаций, в которые он попадает или которые намеренно ищет, тех влияний, объектом которых оказывается. Все эти социальные воздействия многозначны, и качество активного включения личности в ту или иную социальную ситуацию зависит от того, как субъект ее опознает, интерпретирует.

Опираясь на опыт предшественников и свой личный, хочется определить задачи мастера. Ведите корректную работу над процессом становления современного танцора. Выстраивание этапов не может иметь одну вариацию, их должно быть множество, т.к. не может быть одной формулы успеха. Целенаправленно погружайте человека в разные ритмические состояния, предлагайте право выбора, расширяйте границы телесного и духовного, насыщайте процесс многообразием задач, вдохновляйте на свершения и созидайте.

Влияние мастера велико. В ваших руках художественное, эстетическое образование и духовное воспитание личности. Используйте опыт и достижения для оптимизации процессов становления современного танцора.

«Наружный блеск рассчитан на мгновенье,
А правда переходит в поколенья».
Иоганн Гёте

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца : заметки хореографа: учеб. пособие / Д. Зайфферт. – СПб.: Издательство «Лань», 2012.
2. Леонтьев А.Н. Лекции по общей психологии / А.Н. Леонтьев. – М. : Смысл, 2000.
3. Кнастер М. Мудрость тела / М. Кнастер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002.
4. Сандомирский М.Е. Психосоматика и телесная психотерапия: практическое руководство / М.Е. Сандомирский. – М.: Независимая фирма «Класс», 2005.
5. Фельденкрайз М. Осознание через движение: двенадцать практических уроков / М. Фельденкрайз. – М.: Институт Общегуманитарных исследований, 2000.
6. Фромм Э. Искусство любить/ Э. Фромм. – М. : АСТ, 2015.

Информация об авторе

Сергиенко Дарья Владимировна – преподаватель современного танца колледжа АНО ПО ХК «Школа классического танца», ТХМ «Балаганчик», руководитель мастерской современного танца «Silentium». e-mail: span4oys@mail.ru.

В.А. Чернышева

Спонтанная хореография: танцевальная импровизация как самостоятельная форма искусства

Нам интересна импровизация как перфоманс и форма искусства, как способ мышления и игры, как взгляд на мир. Мы уверены, что практика импровизации содержит в себе ключ к иному способу взаимодействия между людьми, в котором есть место спонтанности, открытиям и расширению креативности.

Рейчел Каплан

Актуальность импровизационного выступления для современного зрителя

Импровизация уходит своими корнями в неевропейские танцевальные традиции, например, в танцах Африки или Полинезии она встречается гораздо чаще. В истории танцевальной культуры Европы и Америки есть три всплеска интереса к импровизации, каждый из которых имел свои причины и свое особое значение.

Полностью свободная импровизация была инструментом работы основоположников танца модерн в самом начале XX века, которые искали «первоначальные» движения, освобождали танец от «оков балета» и прочих условностей. Они вдохновлялись образами природы, музыки, поэзии и двигались сообразно своей фантазии.

В эту эпоху Рудольф Лабан обобщил опыт зарождающегося танца, создал систему его записи и много экспериментировал с импровизацией, разрабатывая систему танца, доступную каждому, в противовес элитарному академическому танцу. В его работах впервые появляется термин «спонтанная комбинация»[1]. Под ним подразумевается набор движений, последовательность исполнения ко-

[1] Laban R. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. 2001

торых спонтанна и остается на усмотрение исполнителя. Он вводит первые ограничения в свободный танец – набор движений для создания спонтанной композиции. Это становится отправной точкой для появления структурированной танцевальной импровизации и техник танца модерн.

Во времена работы Анны Халприн на западном побережье США и объединения Джадсон Черч на восточном побережье, в 50-70 гг. XX века, произошел второй всплеск интереса к импровизации. Анна Халприн исследовала целительные свойства танцевальной импровизации и стала основоположницей танцевально-двигательной терапии. А танцовщики и хореографы из Джадсон Черч работали через импровизацию с политическими вопросами участия, демократии, кооперации, ограничений и свобод каждого индивида внутри сообщества[1]. На тот момент импровизация оказалась самым подходящим инструментом для того, чтобы проблематизировать и предложить собственное видение происходящих общественных процессов.

Сегодняшний всплеск интереса к импровизации продиктован ее потенциалом противодействия всепоглощающей культуре потребления, которая лишает современного человека подлинной свободы, навязывая ему шаблонные способы поведения, питающие культуру консьюмеризма[2]. Импровизация, демонстрирующая способность человеческого существа в каждый момент времени делать выбор из множества вариантов, способна заставить зрителя иначе взглянуть на свои собственные возможности. Именно это свойство импровизации вообще и танцевальной импровизации в частности делает ее актуальной для современного зрителя.

Спонтанная хореография как сценический вид танцевальной импровизации

Многообразие форм танцевальной импровизации, врожденное отсутствие правил и канонов усложняют восприятие. Вынесенная на широкую публику, она часто подвергается суровой критике, по

[1] Banes S. Democracy's body. 1983

[2] Kuhlmann H. What are specific values of dance improvisation in performance? URL:https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiL_o7tpP3iAhVJAxAIHUBFDGIQFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fwww.heikekuhlmann.net%2Fapp%2Fdownload%2F8505895%2FDanceImprovinPerformance.pdf&usg=AOvVaw2tGC2z-j4mNPBk5n5zpnOD

сей день ставится под вопрос ее существования как самостоятельной формы искусства. Чаще всего европейский зритель или критик относится к импровизации как к плохо поставленной или недоделанной хореографии. С другой стороны, он не может поверить в то, что увидел импровизацию, если она была исполнена хорошо.

Даже в танцевальном сообществе нет четкого понимания импровизации как отдельного вида искусства. Чаще всего она используется хореографами как пространство для поиска подходящих движений, предварительную ступень хореографии. Американский хореограф Мэри Вигман, например, различала «танцевальное переживание» (импровизацию), из которого возникает художественное содержание, и «танцевальное формообразование»[1] (хореографию), где движения тщательно подобраны и скомпонованы. Также импровизация может быть частью терапии, вечеринки, творческого поиска в любой сфере деятельности.

Однако нас интересует только часть танцевальной импровизации, что выносится на суд зрителя как результат, несмотря на то, что является процессом. На сегодняшний день это не устоявшийся вид искусства. Но так как он отличается от всех других видов импровизации, то требует и особого названия. Мы будем называть его термином «спонтанная хореография».

Далее попробуем выделить те необходимые признаки, которые позволят нам говорить о спонтанной хореографии как о сценическом виде танцевальной импровизации («обращенной к широкому зрителю»[2]).

Структура

Согласимся с мнением Мартина Шпонберга о том, что хореография – это структура. В своем интервью он говорит о сходстве архитектуры и хореографии: «Если архитектура организует пространство во времени, то хореография организует время в пространстве»[3]. Такое широкое понимание хореографии приводит нас

[1] Матушкина М.В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX века. URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/9/kulturologiya/matushkina.pdf

[2] Мы говорим «широкий зритель», чтобы отсеять те типы импровизации и аутентичного движения, которые требуют наличия «свидетеля».

[3] Интервью Мартина Шпонберга от 4.07.2016. URL: https://contemporaryperformance.com/2016/07/04/interview-marten-spangberg/

к тому, что хореографизирован может быть не только танец, но и любое движение. Это не обязательно должно быть танцевальное движение, а объектом хореографии не обязательно должен быть танцор. Главное, чтобы движения подчинялись определенным правилам, имели внутреннюю структуру, которая понятна действующим лицам и может быть считана зрителями.

Так, Анна Халприн утверждала, что импровизация обязательно должна иметь цель. Она решительно отказалась от практики свободной танцевальной импровизации, а продолжила работу в форме «исследования» (exploration), где было гораздо больше контроля и фокуса[1].

Во второй половине XX века структурированная импровизация стала одним из важнейших трендов современной хореографии. Рудольф Лабан, Мерс Кеннингем, Уильям Форсайт, Уэйн Макгрегор и многие другие хореографы исследовали хореографию путем создания специальных структур для импровизации.

Сегодня можно найти множество задач и способов для структурирования танцевальной импровизации. Среди них можно выделить следующие:

- вариации с заранее заданным хореографическим отрывком;
- исследование одного процесса (например, падения и вставания);
- пространственное воображение (двигаться в рамках воображаемой геометрической фигуры или рисовать разными конечностями геометрические фигуры, буквы);
- использование веса партнера (контактная импровизация);
- создание маршрутов и способов перемещения в пространстве;
- использование ритма как основной структуры.

Появление структурированной импровизации было продиктовано тем, что в свободной импровизации танцоры начинают повторяться, использовать только те движения, что уже им знакомы, теряют способность создавать нечто новое. Появление рамок в виде структуры в импровизации стимулировало креативные способности танцоров, открывая для них новые возможности в хореографии.

Структурированная импровизация предполагает, что правила обговариваются заранее и танцор начинает движение уже зная этот набор ограничений. Вариантов задач для структурированной

[1] Anna Halprin. «After Improv». Interview by Nancy stark Smith. 1987.

импровизации бесконечное множество. Хореограф или сам исполнитель выбирают структуру в зависимости от тех задач, которые перед ними стоят. Это может быть:

- создание новой хореографии;
- развитие или изменение в готовом материале;
- поиск новых возможностей движения танцора (например, выяснилось, что использование образов в танце может повлиять на качество его движения гораздо сильнее, чем множественное повторение упражнений).

Структурированность танцевальной импровизации – один из важнейших признаков, который позволяет ей стать самостоятельной формой искусства[1]. Однако «структурированная танцевальная импровизация» и «спонтанная хореография» все же не синонимичные понятия.

Спонтанность

В созданной заранее хореографии автор заранее принимает решение о том, какое движение выбрать. В импровизации такое решение принимается в момент исполнения, в каждую его секунду. Этот признак сближает зрителя и художника, что интересно и тому, и другому. Во-первых, художник (хореограф) и исполнитель (танцор) не разделены, они существуют и действуют в одном лице в момент исполнения. Во-вторых, художник и зритель находятся в одном временном промежутке, действуют и воспринимают реальность синхронно.

В этом смысле также интересно обратиться к размышлениям Мартина Шпонберга, который противопоставляет хореографию танцу, говоря о том, что, существуя в рамках правил, заданных хореографом, хореография не может выйти за них, а значит, там не может случиться ничего неожиданного. Для него гораздо интереснее танец сам по себе, где как раз могут случаться ситуации, открывающие потенциал неизведанного.

[1] В своем понимании современного искусства мы близки с Жаком Рансьером, который в своем эссе «Эмансипированный зритель» говорит о том, что искусство – это то, что предлагает зрителю и художнику (двум разным сторонам одного эксперимента) интеллектуальную работу, не имеющую непосредственного дела с требованиями изменения мира, но, скорее, проблематизирующую сам наш взгляд на этот самый мир.

Получается, что под словом «танец» этот современный хореограф, в свойственной ему манере широко обобщать понятия, понимает именно то, что мы вкладываем в понятие танцевальной импровизации, особенно выделяя ценность непредсказуемости движения, спонтанности.

Спонтанность заключается еще и в том, что танцор не выбирает заранее никакие структуры для импровизации, они возникают и используются неожиданно. Спонтанная хореография не является «свободным танцем», в понимании начала XX века. Она работает со сменой структур, создавая тем самым метаструктуру хореографии. Исполнитель, отталкиваясь от оральных, визуальных, тактильных или иных импульсов, выбирает структуру для импровизации и отрабатывает ее вплоть до появления следующей структуры. Сочетание двух и более структур импровизации, являющихся ее частями, позволяет выделять начало, развитие, кульминацию и финал импровизационного выступления.

Перформативность

В перформансе, в отличие от танцевального (или театрального) спектакля, исполнитель никого не изображает, он остается на сцене самим собой и действует от своего лица. Так же и в спонтанной хореографии, где не может быть заранее подготовленных костюмов, особого грима. Исполнитель остается собой в заданных условиях. Особая сценография или реквизит могут появляться неожиданно для танцора по задумке художественного руководителя (хореографа в широком смысле слова) этого действия.

Перформанс можно определить как процессуальный вид искусства, который стремится вывести искусство на самую грань реальности и художественного. Этот вид искусства позволяет полную импровизацию со стороны художника в ситуации[1], в которой он оказывается.

В традиционном перформансе (например, перформансах Марины Абрамович) художник и исполнитель – это одно лицо.

---

[1] Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1020016/2/Gnirenko_-_Performans_kak_yavlenie_sovremennogo_otechestvennogo_iskusstva.html

В спонтанной хореографии ситуацию формирует художественный руководитель (хореограф-режиссер), который создает условия для танцевальной импровизации (пространство, музыка, реквизит, сценография, освещение), которые заранее не известны исполнителю. Таким образом, у исполнителя появляются рамки, позволяющие ему сообразно структурировать свою хореографию.

Наличие зрителя

Многие виды танцевальной импровизации могут происходить без зрителя (терапия, творческий поиск, работа над телом), так как они решают задачи, нацеленные на самого исполнителя. В спонтанной хореографии зритель становится партнером в игре. Для пущего задора он даже может участвовать в создании условий, в которые попадает исполнитель. Энергия зрителя, его живое восприятие также становятся одним из условий работы танцора. Он может взаимодействовать со зрителем напрямую или опосредованно. Энергия творчества захватывает обе стороны.

Осознанность исполнителя и зрителя

Исследователь сценической танцевальной импровизации Хейке Кульман (Heike Kuhlmann)[1] выделяет три специфических ценности танцевальной импровизации для зрителя.

Первая – исследование возможностей движения: граница возможностей, работа с какими-либо паттернами или способами движения. Здесь может быть зрелищность, но это не главное. Необязательно быть танцором, чтобы воспринимать движение. Человеческая нейрофизиология устроена таким образом, что движение, совершаемое другим человеком, влияет на того, кто на него смотрит, как бы отражаясь в нем. Вместе с образом увиденного движения мы получаем эмоциональный компонент этого движения.

Второй уровень – отражение атмосферы, в которой происходит выступление, вступление в невербальный и даже вербальный диалог со зрителем, выявление конфликта или социальных и иерархических структур.

[1] Kuhlmann H. What are specific values of dance improvisation in performance? Там же.

Третий уровень – демонстрация возможности совершать выбор в каждый момент времени как ценность и самоцель. Об этом мы говорили в начале статьи, когда речь шла о потенциале танцевальной импровизации для противодействия культуре консьюмеризма.

Сложность состоит в том, что все три уровня требуют высокой степени осознанности как исполнителя, так и зрителя. С одной стороны, исполнитель не имеет право выпадать из текущей реальности, позволять своим паттернам и привычкам заполнять пространство импровизации, отвлекаться от процесса выбора и исполнения как отдельных движений, так и импровизационных структур, которые их диктуют. С другой стороны, зрителю также следует отказаться от своих стереотипов о том, каким должно быть танцевальное представление, от ожиданий, которые продиктовали ему музыка, пространство или личность артистов.

Итоги

Танцевальная импровизация как самостоятельная форма искусства становится реальностью и активно развивается внутри танцевального сообщества, вызывая все больший интерес как исполнителей, так и зрителей. Названные в статье признаки выделяют из многообразия форм танцевальной импровизации те, которые могут претендовать на роль самостоятельного вида искусства. Мы предлагаем называть этот вид танцевальной импровизации – *спонтанная хореография.*

Информация об авторе:

Чернышева Вероника Анатольевна – руководитель проекта «Про Движение», продюсер шоу «Спонтанная хореография», хореограф, педагог танцевальной импровизации,
e-mail: veronika.chernysheva@gmail.com

А.Л. Андрианова (Белая)

Индивидуальность и творчество в хореографии

Наверное, для меня это одна из самых важных тем в области теории танца. Много написано и сказано о вопросах техники. Техники исполнения, техники композиции, структур и прочего. И очень мало, на мой взгляд, уделяется внимания той внутренней стороне танца, которая на самом деле и является первообразующей и первозначимой. В итоге мы видим много технически хорошо подготовленных исполнителей и хореографов, которые составляют танец как из кирпичиков, и очень мало есть художников в танце. Художников в том смысле, что они несут в себе какой-то неповторимый индивидуальный язык, который становится узнаваемым и делает сам танец неповторимым и уникальным, и поэтому запоминающимся.

Почему ещё эта тема кажется мне особенно важной? Потому что уникальное и индивидуальное через танец напрямую связано с жизнью, с личностью танцовщика, с его опытом и непосредственно с его душой. Поскольку в своей работе я всегда делаю акцент на этом вопросе, я вижу, как через развитие способности к индивидуальному высказыванию меняется сам человек. Меняются даже его жизненные ситуации. И огромная радость – наблюдать за этим. Конечно же, глубинные причины того, что танцовщик не может выйти на своё индивидуальное исполнение, во многом происходят из детства. Но, несмотря на это, привычки, сформированные благодаря даже каким-то давним ситуациям, можно поменять.

Индивидуальность в хореографии очень связана со способностью человека слышать самого себя и иметь (как ни странно) своё мнение, уметь его выражать, уметь его осознавать. Это и есть та решительность, та страсть, которая присутствует не только в глазах танцоров, особенно запомнившихся зрителю, но и в их пластике, манере движения. Такой танцовщик, даже находясь в группе и исполняя одинаковую хореографию вместе с другими, будет делать её всё равно по-своему и притягивать к себе внимание, даже находясь

в последней линии. Почему по-своему? Потому что он и в жизни всё привык делать по-своему. В этом случае привычка к слушанию себя у такого исполнителя будет сильнее, чем привычка копировать.

Откуда же берется эта привычка: я имею в виду, жить чужими мыслями, чужими жизненными позициями, скорее перенимать чьё-то мировоззрение вместо того, чтобы формировать своё? В любом случае, мы создаём своё видение на основе опыта, полученного вне нас самих. Понятно, что мы все живем в мире, наполненном людьми. Все мы друг на друга влияем, не можем не влиять. Но при этом каждый из нас сам по себе уникален, как неповторимая комбинация хромосом, ДНК. Но при этом индивидуальность большинства людей остаётся скрытой и не успевает расцвести. Если копать глубоко в детство, на мой взгляд, такая привычка к копированию начинает формироваться тогда, когда ребёнок привыкает к тому, что его мнение не слушают, что взрослые не верят в то, что он может сказать что-то умное или достойное внимания, и в какой-то момент он принимает решение, что, копируя авторитетных и получивших признание людей, будет более успешен и услышан социумом. С этого момента, взрослея, человек начинает коллекционировать в себе мысли других людей, тех, на кого он хочет быть похожим. Это приводит к тому, что человек хуже слышит себя, скажем так, что, естественно, не может не отразиться на его творчестве. Творчество вообще может происходить только в ощущении свободы. Невозможно попасть в этот творческий поток, когда есть осознание какого-то стороннего влияния, воздействия чьих-то позиций, жизненных установок. Находясь в творческом потоке, встречаешься с собой в этой радости игры и свободе собственной воли. Та самая индивидуальность в танце возможна только в таком состоянии. В творчестве, когда человек открыт сам себе, всей безграничности внутри себя, он начинает танцевать исходя из той информации, которая в нём заложена и которую он готов воспринять в ситуации своей открытости. Так много в повседневной жизни того, что мешает слушать себя, точнее располагает к тому, чтобы не слушать себя, а копировать.

В своей практике, как хореограф, я практически сразу вижу, в каком из этих состояний находится танцовщик, и бывает так, что

требуется всего пара минут, чтобы угадать, что именно мешает сознанию быть открытым и слушающим. Моя главная задача как ведущей – суметь подобрать такие слова или действия, которые помогут каждому танцовщику стать открытым для самого себя. Потому что самое важное в танце – это не виртуозность, а искренность. Только в состоянии искренности, честности танцовщик может передать зрителю через себя то, что нельзя передать словами.

Информация об авторе:

Андрианова (Белая) Ася Леонидовна – танцовщица и хореограф, руководитель «Театра Своего Танца» (Москва), резидент «Электротеатра Станиславский», e-mail: danceasya@yandex.ru

А.С. Полякова, А.Г. Запьянцева

Междисциплинарный подход как основа творческих экспериментов в области хореографической педагогики

«Танец постфолк» [1] – результат междисциплинарных связей и опытов таких направлений хореографического искусства, как современный танец (contemporary dance) и народно-сценический (в некоторых случаях народный) танец. В итоге творческого обмена происходит не только развитие содержательных и лексических основ современного танца (с появлением в них особой силы и энергии), но и актуализируются во многом забытые и утерянные фольклорные элементы народного танца (становясь более созвучными современности).

Междисциплинарный подход предполагает осмысление какого-либо явления за рамками одного конкретного направления или научной дисциплины. В результате происходит взаимодействие этих направлений или дисциплин, конструируются и устанавливаются новые связи. Исследуя явление «танец постфолк» не только как новую тенденцию хореографического искусства, но и как экспериментальную лабораторию в педагогической деятельности, необходимо понимать, что при формировании методов работы в данном направлении следует изучить опыт методик преподавания современного и народно-сценического танца с их подходами и принципами.

Экспериментальная программа – это осознанная работа педагога в решении конкретных инновационных задач, где новаторский подход проявляется в методах, которые нуждаются в теоретическом осмыслении и практической разработке. Исследуя в данной работе новое танцевальное направление «танец постфолк» как возможность формирования экспериментальной программы в преподавании, предлагается рассмотреть несколько принципов построения такого урока:

1) занятие, выстроенное по принципу урока народно-сценического танца;

2) занятие, основанное на импровизации танца;

3) занятие, основанное на приемах композиции танца.

Во всех перечисленных приемах предполагается обязательная научно-исследовательская часть курса: сбор эмпирического материала по фольклору и культуре (в том числе танцевальной, музыкальной) того или иного народа, позволяющая рассматривать и изучать особенности бытования танца, ознакомление с полученными результатами (к примеру, просмотр видео). Так, происходит своеобразное погружение обучающихся в самобытную национальную культуру.

Как рассмотрено выше, первый прием построения урока «танца постфолк» основан на принципе формирования урока народно-сценического танца. В качестве основного музыкального сопровождения используются народные мелодии и напевы. Так, разделы урока предлагается расположить следующим образом:

1. *Экзерсис у станка* состоит из учебно-танцевальных комбинаций, где соединяются упражнения экзерсиса народно-сценического танца и некоторых основных движений урока современного танца, к примеру, plié и battement tendu (из урока народно-сценического танца) и port de bras и различные скручивания (техника современного танца); rond de jambe par terre и retiré (из урока народно-сценического танца) и swing, stretching (из урока современного танца) и т.д.

Так, к примеру, на основе предложенных народностей, обучающиеся у станка создают учебно-танцевальные комбинации народно-сценического танца «в чистом виде». После анализа созданных комбинаций (в чем их культурная особенность, на какую часть тела идет особая нагрузка (развитие)), обучающиеся трансформируют их в комбинации с элементами современного танца. Танцевальная лексика приобретает более свободный вид телесной практики, т.к. в ней преобладает техника contemporary dance.

2. *Экзерсис на середине зала* состоит из учебно-танцевальных и танцевальных комбинаций на основе тех или иных народных танцевальных традиций, где в основе движенческой структуры – техника современного танца с включением некоторых элементов народного танца.

3. *Этюдная работа* – создание лексического материала, основанного на синтезе народной танцевальной культуры и техники современного танца. Педагог или обучающиеся (выполняя задание педагога), при создании хореографического материала, должны опираться на выбранные ими особенности этноса и, отталкиваясь

от полученной информации, создавать лексический материал, привнося в некоторых случаях смысловое значение (если это постановочная деятельность).

В основе второго принципа формирования урока – импровизация танца. Здесь можно выделить несколько этапов творческого процесса:

1. *Взаимосвязь танцовщика с окружающим пространством:* с помощью небольших танцевальных фраз, в основе которых – техника contemporary dance и несколько элементов фольклорного танца, где танцовщики стремятся существовать в заданном пространстве («пространство, в котором работает танцовщик, ограничено невидимыми пределами, но в то же самое время оно может быть воспринято относительно предметов его материального окружения» [2]).

2. *Исследование танцевального языка:* при компиляции двух танцевальных систем (contemporary dance и народно-сценического танца) модифицируется и состояние исполнителя; «создаются новые художественные образы; формируется новый танцевальный язык (выражается в небольших фразах хореографического текста «танца постфолк»). Зачастую, используется принцип «коллажирования» – отдельные движения, фразы фрагментируются и соотносятся в случайном порядке» [3].

Результатом творческого процесса может стать создание хореографического этюда в «танце постфолк», где отправной точкой работы может послужить импровизация на основе впечатлений от того или иного национального танца.

В основе третьего принципа построения урока лежит композиция танца. Занятия могут быть выстроены на основе:

1. *Экспериментов над формой танца:* возможно использование двух совершенно различных по сути заданий: а) в основе трансформируемого танцевального фрагмента остается композиционный рисунок фольклорного танца, видоизменяется лишь танцевальная лексика; б) преобразованию подлежит и композиционный рисунок, и лексика танца, но остается манера, определенные традиции народного танца (которые могут выражаться с помощью жестов и символов);

2. *Отбора концепции (идеи):* в ходе урока в работе используются два направления – поиск образно-идейной концепции или следование определенному содержанию.

Данный принцип основан, прежде всего, на развитии творческо-художественного, балетмейстерского взгляда обучающихся. В ходе занятий они приобретают навыки поиска эмпирической информации для создания «танца постфолк», выявляя «нужные» особенности, помогающие воплощению идеи в хореографической работе, созданию лексического материала, основанного на народной культуре и современном танце. Выбор музыкального сопровождения также может вдохновить на создание «танца постфолк». В этой связи важным является «слышание» всех ритмов народной музыки и возможность исполнения под ее аккомпанемент созданных танцевальных фраз.

Как отметил один из исследователей, «в настоящее время современный танец широко распространился по многим странам мира. Нередко – это синтез национального фольклора с одним или несколькими направлениями современного танца. Такой синтез часто приводит к возникновению новых направлений, что обогащает и развивает современный танец» [4]. В первую очередь, в том, что через актуальную технику современного танца (особенно она интересна подрастающему поколению) происходит обращение к истокам всех танцевальных направлений – фольклорному танцу. Во-вторых, происходит обогащение уже существующего технического арсенала танцовщика – танцевальной лексики. В-третьих, исследовательская направленность танца постфолк дает возможность организовать танцевальное занятие в формате лаборатории или проектной деятельности. В-четвертых, танец постфолк – это творческий эксперимент, способствующий возникновению все новых художественных форм.

Устремленность современного танца к художественному синтезу и включению в свой технический арсенал все новых движений (в том числе и обращение к фольклорным основам) на сегодняшний день открывает огромное количество возможностей для творческих экспериментов в области хореографической педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полякова А.С. Танец постфолк: к исследованию одного из феноменов современного танца / А.С. Полякова // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. – № 4. – С. 425-430.

2. Мельдаль К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль. – Екатеринбург; Москва : Кабинетный ученый, 2015. – С. 30.

3. Полякова А.С. Танец постфолк на практике: к опыту творческой работы со студентами / А.С. Полякова // Современный танец: дискурс и практики. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – С. 90.

4. Мурашко М.П. Классификация русского танца: монографическое исследование / М.П. Мурашко.– М. : МГУКИ, 2012. – С. 85.

Информация об авторах:

Полякова Анна Сергеевна – старший преподаватель факультета современного танца АНО ВО «Гуманитарный университет», г. Екатеринбург, e-mail: postfolkdance@gmail.com

Запьянцева Александра Германовна – педагог-хореограф ООО «Школа Танцев Квадрат», г. Магнитогорск, e-mail: alexandralaffe@icloud.com

А.Д. Антипова

Интердисциплинарный подход в развитии креативного мышления при обучении детей современному танцу

Сегодня о необходимости развития креативного мышления написано немало. В сфере образования регулярно поднимаются вопросы о том, что многие специальности XX века исчезают, так как ежедневные задачи уже могут выполнять компьютеры и роботы, а новому поколению, чтобы выжить, необходимо развивать «мягкие навыки» (softskills). Даже Рособрнадзор занимается созданием специальной рабочей группы по оценке умения работать в команде и креативности.

Тем не менее, в танцевальной среде не все убеждены в ценности и важности развития креативного мышления. Несмотря на то, что современный танец (здесь и далее под современным танцем мы понимаем contemporary dance) априори предполагает постоянный поиск и отдельными педагогами предпринимаются попытки донести эту идею до юных танцовщиков, все же распространен стереотип о том, что при обучении детей техникам современного танца можно не беспокоиться относительно целенаправленного развития креативности, достаточно отстраниться – и пусть их ведет природная любознательность. Отчасти причина кроется в том, что до сих пор не выработалось общее согласие, что именно можно считать креативным мышлением и как именно его следует развивать. Также подобные идеи воспринимаются негативно, потому что люди боятся, что они нарушат принятые стандарты поведения, в том числе в решении задач. Более того, интердисциплинарный подход, который мы предлагаем в данной статье, выходит за рамки компетенций, вырабатываемых при традиционном подходе к процессу обучения танцу.

В этой статье была предпринята попытка рассмотреть интердисциплинарный подход в развитии «мягких навыков» (softskills) в процессе обучения танцу.

Данные, полученные из ответов педагогов, работающих с детьми, и родителей, чьи дети занимаются танцем, дают возможность

педагогам скорректировать свои стратегии преподавания современного танца.

Методы исследования

В нашем исследовании мы использовали следующие инструменты:

а) опросник на определение методов развития креативного мышления у детей при обучении танцу. В опросе приняли участие представители и гуманитарной сферы профессиональной деятельности, и научной: танец, музыка, архитектура, живопись, социальная педагогика, театр, лингвистика, психология, нейробиология;

б) интервью представителей различных художественных практик.

По результатам опроса 89,6% респондентов считают необходимым развивать в ребенке «мягкие навыки», в том числе через танец; 80,6% опрошенных считают важным развивать у детей креативное мышление; 42% респондентов используют в своей практике методы других дисциплин.

Креативность

Несмотря на растущую популярность курсов развития креативности и большому количеству лабораторий, предлагаемых в танцевальной образовательной сфере, у большинства педагогов нет ясного понимания цели этих процессов и доверия к ним.

Интервьюирование педагогов-хореографов, работающих с детьми, показало, что среди них распространено мнение, что креативностью наделены все. В этом легко убедиться, понаблюдав за ребенком, не достигшим шестилетнего возраста. Однако, под влиянием школы и общества дети концентрируются на развитии логики и анализа и эти формы мышления становятся для них доминирующими.

При этом опрос показал, что половина интервьюируемых педагогов не видят необходимости уделять особое внимание развитию креативного мышления в рамках обучения детей танцевальным дисциплинам. Часто любопытство, независимость и творческая инициатива воспринимаются как угроза дисциплине.

В последние десять лет, наряду с бунтом против усреднения и стандартизации, в научном сообществе достигнут заметный прогресс в изучении креативности.

Исследователи подтверждают, что креативное мышление можно изучать и развивать как любую другую когнитивную функцию. Всё

больше людей пытаются сформулировать определение креативности. Обратимся к некоторым из них.

В самом распространенном варианте креативное мышление определяется как творческие способности, нестандартное мышление, умение создавать что-то новое.

Джон Пол Гилфорд, один из основателей психологии творчества, и его сотрудники еще в 1954 году выделили 16 гипотетических интеллектуальных способностей, характеризующих креативное мышление, среди них: беглость мысли (количество идей, возникающих в единицу времени), гибкость мысли (способность переключаться с одной идеи на другую), оригинальность (способность производить идеи, отличающиеся от общепризнанных взглядов), любознательность (чувствительность к проблемам в окружающем мире), способность к разработке гипотезы, иррелевантность (логическая независимость реакции от стимула), фантастичность (полная оторванность ответа от реальности при наличии логической связи между стимулом и реакцией). Гилфорд объединил эти факторы под общим названием дивергентное мышление, которое проявляется тогда, когда проблема только еще должна быть определена или раскрыта и когда не существует заранее предписанного, установившегося пути решения (в отличие от конвергентного мышления, ориентирующегося на известное или «подходящее» решение проблемы).

Опираясь на исследования Гилфорда, рассмотрим, почему важно развивать креативное мышление:

- креативное мышление помогает быстро адаптироваться в мире, где все постоянно меняется или, наоборот, неизменно;
- позволяет шире смотреть на мир или поставленную задачу;
- креативные люди имеют установку на саморазвитие;
- креативное мышление помогает научиться доверять себе и искать подходящую часть пазла самостоятельно, а не слепо следовать за чужим мнением;
- креативное мышление ведет к прогрессу и эволюции.

Основываясь на вышесказанном, развитое креативное мышление позволяет добиваться больших результатов в обучении творчеству и способствует развитию когнитивной гибкости.

Подводя итоги, креативное мышление – это умение работать с неизвестным.

Митчел Резник, профессор Массачусетского технологического института, видит благоприятной для развития креативного мышления ту среду обучения, которая включает естественный, основанный на партнерстве (между детьми, между педагогом и учеником), и интерактивный, основанный на увлеченности, процесс.

Интердисциплинарность

Существует несколько определений понятия интердисциплинарность:

а) интердисциплинарность реализуется между двумя или более субъектами, которые могут перейти от простого обмена идеями к интеграции фундаментальных понятий, касающихся терминологии, методологии, процессов, данных и ориентации на исследование;

б) интердисциплинарность – это форма сотрудничества между различными дисциплинами в процессе решения проблемы, сложность которой не может быть отражена только путем сближения и разумного сочетания нескольких точек зрения.

Основная идея интердисциплинарности заключается в том, что концептуальные и методологические темы нескольких дисциплин используются во взаимосвязи для изучения темы или развития определенного навыка.

В различных дисциплинах существуют общие навыки, изучение которых через призму другой дисциплины ведет к более высоким результатам. Так, например, пространственное мышление можно рассматривать в контексте танца, музыки, архитектуры. Эти навыки также могут быть перенесены из контекста одной дисциплины в другую и из контекста танцевального зала в повседневную жизнь. Одним из навыков, взятых за основу в этой статье, является креативное мышление как умение работать с новой информацией.

Интердисциплинарный подход позволяет организовать процесс обучения, основанный на партнерстве, что ведет к развитию еще одного «мягкого навыка» – умению работать в команде.

Митчел Резник обращает внимание, что когда мы обучаемся творчеству, то партнерство, возможность разделить этот процесс с другим человеком, позволяет обмениваться идеями и учиться друг у друга. В чем ценность такой открытости? Это позволяет находиться в контексте с другими людьми. Обмениваясь идеями, можно

получать отзывы или приходить к новым выводам, отталкиваясь от чужих идей, дополнять идеи друг друга.

Основываясь на школьной вещательной модели обучения, которая нередко применяется и в обучении танцу, дети привыкают больше повторять за педагогом, нежели самим пробовать новое. Многих детей такой подход к обучению изолирует от любых видов творческого экспериментирования. Опираясь на аналогичную гипотезу, исследовательская группа MIT выработала четыре руководящих принципа, которые помогут детям развивать креативное мышление: проекты, пылкая увлеченность, партнеры и процесс игры.

Выводы

Интердисциплинарный подход позволяет преподавателю объединить в его деятельности знания и методы из разных дисциплин и создать для ученика целостную перспективу применения полученных навыков за пределами класса, тем самым развивая креативное мышление.

В художественной практике интердисциплинарный подход способствует поиску новых идей и открытий, заставляя двигаться в неизвестных направлениях. Между тем проведенный опрос показал недостаточную популярность интердисциплинарного подхода (42%) у преподавателей художественных практик, поэтому можно выдвинуть ряд рекомендаций для них.

Методические рекомендации педагогам

1. Апеллирование к знаниям и методам из других дисциплин формирует навык адаптации, позволяет сохранить у ребенка интерес к нескольким дисциплинам и помогает ввести его в дискурс современной художественной практики.

2. Баланс между свободой и порядком. Карен Бреннан исследовала взаимосвязь порядка и свободы воли и заметила, что многие воспринимают их как прямые противоположности. Процесс, где порядок и организованность являются ключевыми ценностями, не оставляет детям возможности заниматься тем, что им нравится. Среда без свободы выбора приводит к потере интереса к изучаемому предмету. Наоборот, процесс, где каждый волен решать, что и как ему делать, приводит к тому, что ребенок теряется и не понимает, как реализовать свои идеи и замыслы. Она предложила соз-

дать среду обучения с ограниченным началом (набор правил для первого этапа, чтобы и новичкам было ясно, с чего начать), но позволяющую не ограничивать результат (возможность со временем переходить ко все более сложным задачам), что сегодня многие педагоги, обучающие современному танцу, реализуют в заданиях на импровизацию. Ключевой момент заключается в том, что такой навык современным детям необходим, а не просто желателен.

3. Интердисциплинарная проектная деятельность. Например, развитие пространственного мышления с привлечением хореографа, музыканта и художника позволяет детям взглянуть на получаемые знания под новым углом. Обучение в ходе работы над проектами помогают ребенку развивать мыслительные способности, собственный стиль самовыражения, самобытность, обрести индивидуальность. Кроме того, работая над проектами, дети сталкиваются с различными понятиями в очевидном контексте, и потому новые знания сразу же встраиваются в разветвленную паутину ассоциативных связей. Это усиливает способность оценивать и применять полученные знания. В обучении творческим дисциплинам работа над проектами помогает детям понять суть творческого процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cucos Constantin. Pedagogie. Polirom, 2002.

2. Roxana Urea. The perceived significances of interdisciplinarity at students in educational sciences // Procedia – Social and Behavioral Sciences. – №187. – 2015. – P. 228-233.

3. Митчел Резник. Спираль обучения : 4 принципа развития детей и взрослых / Митчел Резник. – М. : МИФ, 2018. – 230 с.

4. Ричард Флорида. Креативный класс: люди, которые создают будущее / Ричард Флорида. – М. : МИФ, 2016. – 650 с.

5. Эстанислао Бахрак. Гибкий ум / Эстанислао Бахрак. – М.: МИФ, 2017. – 210 с.

6. Procedia – Social and Behavioral Sciences. – URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814008660 (дата обращения: 25.05.2019).

7. Alexander Refsum Jensenius. Disciplinarities: intra, cross, multi, inter, trans. – URL: http://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarities-2/ (дата обращения: 25.05.2019).

8. При Рособрнадзоре появится рабочая группа по оценке креативности школьников. – URL: https://news.rambler.ru/other/41777870-pri-rosobrnadzore-

poyavitsya-rabochaya-gruppa-po-otsenke-kreativnosti-shkolnikov/ (дата обращения: 25.05.2019).

9. Курюмова Н.Ю. Современный танец. Большая российская энциклопедия. – URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/3589832 (дата обращения 25.05.2019).

Информация об авторе:

Антипова Анна Дмитриевна – педагог Академии танца Бориса Эйфмана, e-mail: antipanya@yandex.ru

А.В. Рудик

Танец как способ познания себя и окружающего мира

В данной статье я бы хотела представить свое видение и ощущение танца, его ценности и актуальности для меня в процессе преподавания на сегодня. Раскрыть некоторые слои призмы, через которую я воспринимаю мир в моменты создания художественного произведения, находясь одновременно в педагогической и исполнительской плоскостях. В моем понимании, данные виды деятельности не существуют отдельно, а пронизаны единой целью: обращение к личности, к Человеку. Поэтому, для меня, так важны аспекты гуманизма в любом из процессов деятельности, которые ведут к источнику творчества, созидания и развития.

Я предлагаю смотреть на танец шире, позволяя изменяться углам его восприятия. Верю в то, что это позволяет создать уникальную среду для развития каждого участника процесса, вне зависимости от эстетической, стилевой принадлежности танцевальной дисциплины. Роль личности педагога здесь является ведущей. Основное отличие педагогической деятельности в танце от других форм этой деятельности – это способ телесного и эмоционально-чувственного воспитания, целью которого является возможность для воспитанника найти способы личного выражения себя через действие, движение, танец.

В первую очередь для ведущего процесса важно обращаться к вопросам, которые, время от времени, будут прояснять его основную задачу, цели урока и подачу материала: Что для Вас танец? Кто для Вас дети? Почему Вы преподаёте?

В процессе танцевальной образовательной программы, для меня, важно способствовать раскрытию личности и ее выразительности через:

- эмоционально-чувственные процессы;
- когнитивные процессы;
- физические и физиологические процессы;
- коммуникативные процессы.

Данная цель подразумевает следующие **подходы** в образовательном процессе:

1. Личностный подход.

Обращение к личности через индивидуальные психологические, анатомические, возрастные особенности.

2. Баланс между творческим и физическим развитием.

Возможности физического развития не безграничны, в то время как творческого не имеют предела. Соединяя и гармонично балансируя между этими путями, можно говорить о бесконечном развитии и интересе для ученика и учителя. Творческая ситуация на уроке создается педагогом и проявляется в установлении преимущественно диалогического общения.

3. Педагогический эксперимент.

Вести воспитанников за собой в процессе урока, а не диктовать его последовательность. Приглашать к исследованию определенной темы или идеи, предоставляя возможность ученику сделать личное открытие. Оставаться в наблюдении, чувствовании ситуации на уроке и ее анализе.

4. Отсутствие элемента состязания.

Возможно, благодаря атмосфере, безопасной среде, которую создает педагог; формулировкам и инструкциям позитивного характера, которые использует для постановки задач; личностному подходу к каждому участнику процесса.

5. Обучение самовоспитанию.

Личный пример педагога ответственного отношения к деятельности. Задания на создание собственных танцевальных фраз и танцевальных, перформативных форм. Учительство детей.

Общие составляющие урока танца для всех возрастов:

1. Развитие универсальных физических качеств (техника – умение танцовщика владеть телом как инструментом, с минимальным напряжением и максимальным осознанием его функциональных и выразительных возможностей. Техника – не то, что я делаю, а то, как я это делаю).

2. Широкое использование динамики.

3. Осознание пространства и действий в пространстве.

4. Музыкальность и ритмичность.

5. Творчество (обязательный элемент на протяжении всего времени обучения, так как исполнитель в современном танце – также и создатель. И в то время как исполнительские способности активно развивают до достижения предела, творческие способности предела не имеют, их сочетание ведет к постоянному развитию и прогрессу).

6. Выразительность, экспрессивность (эмоционально-чувственная сторона движения и танца).

7. Дисциплина, концентрация внимания, память, взаимодействие, самоанализ.

Важный аспект – поддержание дисциплины, которая бы соответствовала продуктивному процессу обучения и творческой реализации учеников.

Если я люблю детей только в те моменты (возможно, редкие), когда они послушны и удовлетворяют меня своим поведением, если я выражаю свое хорошее отношение к ним только в эти моменты, они будут чувствовать себя неуверенными, нелюбимыми, что помешает им развиваться в лучшую сторону (Росс Кэмпбел).

Способы выражения позитивного отношения: контакт глаз, физический контакт, пристальное внимание и дисциплина.

Дисциплина не отождествляется с наказанием!

Важно установить правила для себя и учеников и сообщить о них перед началом урока. Правил не должно быть много, количество не перейдет в качество! Они должны быть четкими, ясными и обоснованными.

Правила для педагога:

1. Дать понять, что к ребенку здесь хорошо относятся и к нему так же внимательны, как ко всем участникам процесса.

2. Личный пример и отношение к деятельности и процессу.

3. Наличие правил. Своевременная реакция на нарушение правил.

4. Похвала или наказания должны относиться не к личности ребенка, а к его действиям.

5. Использование чувства юмора.

6. Быть требовательным не к результату, а к процессу.

7. Предлагать качественную информацию, которая будет интересна ученикам. Игра как форма коммуникации и подачи материала приветствуется, но важно соблюдать правила.

8. Инструкции выражаются в позитивном ключе.

9. Не стремиться, чтобы ребенок сделал все идеально.

10. Не диктовать последовательность на уроке, а вести за собой.

11. Дисциплина исходит от преподавателя.

12. Настроить воспитанника на урок: оживить восприятие, тело, внимание, концентрацию на начальном этапе урока.

13. Ритм и динамика урока выстраиваются в зависимостиот состояния участников.

14. Дать возможность ученикам самим придумать правила для урока. Ведь свои правила нарушать сложнее :))

Информация об авторе:

Рудик Александра Вадимовна – танцовщица, педагог, хореограф, магистр хореографического искусства. Артистка современной труппы театра «Балет Москва» с 2008 по 2018 г. Хореограф инклюзивной театральной школы Центра творческих инициатив «Инклюзион», г. Москва. Педагог школы современного танца и перформанса «Цех», куратор детского направления. Педагог отделения современного танца в колледже «Школа классического танца», худ. рук. Л.А. Ледях, г. Москва,
e-mail: Aleksandra.rudik@mail.ru

Н.Е. Шурганова

Интеграция соматических практик в систему тренинга драматического артиста в вопросах развития и воспитания базовых навыков в современной театральной школе

«Начиная с 1990-х годов 80%, если не 90%, произведений искусства выбирают своим предметом тело. Когда искусство не демонстрирует тело, оно все равно использует его, поскольку ему доступно тело художника или перформациста: оно само стало произведением и товарным знаком в большей мере, чем создатель произведения» [3, с. 386, т. III].

Вербальный способ коммуникации стремительно теряет человеческое доверие. Слово деконструировалось, исчезло в своей тиражируемости. Смыслы и значения разваливаются и теряются по дороге, захлебываясь в пространствах и практике цитирования. Язык как способ коммуникации и передачи информации слишком сложен в эволюционном процессе. Слова в обыкновенной бытовой социальной форме общения все чаще уступают, в информационном и виртуальном пространстве, место визуальному знаку. Слово слишком многозначно и не универсально. Оно не конкретно и не предельно. Тело же, в противовес слову, материально. Оно носитель опыта. Время и пространство оставляет на нем следы, факты и свидетельства. Оно кажется последней опорой, на которой возможно сохранять баланс и за которую еще возможно зацепиться. Именно категория «тела» находится в центре пространства культуры и искусства XXI столетия.

Театральная практика параллельно с развитием традиционного театра закрепила за собой перформативные способы высказывания. Ряд серьезных художников-перформеров, от Бэнкси до Марины Абрамович, практик Axys Silabus и сценических исследований Жерома Беля и т.д, предлагают нашему вниманию работы, в которых очевидно, что основным кодом постдраматического театра и культуры в целом является возникновение невероятных, новых по силе и способам высказывания театральных опытов, лежащих на сты-

ке жанров или совсем не вписывающихся в каноны традиционного театра. Возникновение новых, нетрадиционных театральных форм, жанров и практик – отчетливый факт трансформации театральной традиции и позиции фокуса и взгляда на тело: «На смену бытовой логике, которой мы долго придерживались, приходит система резких сопоставлений, контрастов, парадоксальных переходов» [2, с. 4]. Как в эту систему встраивается современная театральная школа? Как резонирует на звуки и движения театральная педагогическая традиция? Это важная тема для теоретического и практического исследования современной театральной системы обучения: «Состояние знаний о театре, меняясь на протяжении веков, порождает со своей стороны и новые концепции образования актера, которые трансформируются и устанавливают связь с эпохой, в которую они вписаны. Повторим, что каждое поколение в специфичных для него формулировках ставит вопросы актерской техники и обучения». [1, с. 8].

Какое значение имеют упражнения в школе; какое место занимает техника в работе; какие другие виды искусства или формы театра могут быть привлечены к процессу обучения; какова специфика такой интеграции; на какие формы театра ориентировано образование актера сегодня; есть ли резервы расширения территории тренинга драматического артиста, школы и сохранения традиции; мыслит ли школа категориями театра будущего – эти и еще ряд вопросов небезосновательно касаются педагогическую театральную практику каждый день. Пять веков картезианской оптики постепенно уступают место иной культурной системе координат. Парадигмальный сдвиг, произошедший в научном познании тела и движения в середине XX в., обращает нас к автономным, саморегулируемым процессам, которые находятся в основе динамических систем. В подобном ракурсе организм человека рассматривается как действующий сложно и нелинейно. Движение представляется неотделимым от контекста ментальных процессов и деятельности мозга, а восприятие и действие оказываются тесно связаны между собой. Тело все чаще перестает восприниматься как нечто отдельное от сознания. «Исследование рефлекторного моторного поведения, сомнения, связанные с ним, страстное изучение проприоцепции достигли высшей точки в практиках импровизации» [7, с. 82]. Взрыв импровизации в конце 1960-х – начале 1970-х гг. привёл к появлению разнообразных обучающих практик, в основе которых

лежат концепции саморегулируемости тела, основанной на развитии кинестетической осознанности. «Соматический» фокус на нейроскелетно-мышечную восприимчивость нашёл отражение в формировании нового типа сценического присутствия исполнителя, а также послужил развитию нового театрального направления – контактной импровизации» [7, с. 82].

Школа, процесс обучения, не может не реагировать на колебания в пространстве актерского существования, так же как и театр, предлагая взглянуть на тело артиста несколько шире. Порой самые невероятные соединения, дают неожиданный результат. Внимательнее присмотреться к арсеналу соматических практик в вопросе воспитания драматического артиста, рассмотреть тело актера и практики с позиции профессиональных категорий техники артиста, найти зоны органичного соединения телесного тренинга в вопросах воспитания «внимания», «восприятия», «партнерства» и т.д. – задачи интересные для теории и практики современной театральной педагогики. Дискретность программы современной театральной школы, обособленность и герметичность специальных дисциплин ставят вопрос о возможности, важности и необходимости интеграции соматических практик и упражнений в систему тренинга драматического артиста, так как партеры «восприятия» «внимания», «партнерства», «зоны обаяния» – основа профессии актера. Расширить ее профессиональный инструментарий и привнести в школу ряд практик и упражнений, интегрировав их на театральной почве, – интересная и важная задача на начальных этапах обучения, когда закладывается фундамент техники, и для студента, и для педагога. Соединение соматических практик с предлагаемыми обстоятельствами театральной традиции, развитие мышечного мышления и кинестетического интеллекта в тренинге драматического артиста не может происходить путем технического переноса. Ряд соматических тренингов дает материал для переосмысления не только психофизического процесса актера. Он предоставляет базу для интеграции упражнений с попыткой взгляда сквозь призму драматического театра. Соединение одних знаний и заданий с другими – благодатная почва для эксперимента и исследования, актерского, режиссерского и педагогического. Такие практики, как «контактная импровизация», «когнитивная пальчиковая гимнастика», тренинги contemporary dance (к примеру, как способ работы

с диафрагмой артиста в рамках дисциплины «сценическая речь») и т.д., позволяют сделать выводы о том, что интеграция тренинга соматического цикла в процесс воспитания артиста – логичная попытка переосмысления базовых параметров актерской техники, закономерный отклик на ощущение театрального пространства сегодня.

Соматические упражнения интегрируются не только как инструмент и способ сочинения и импровизации: развитие моторики и периферического зрения, поиск своего языка, разогрев, разминка и настройка всего психофизического аппарата, его подготовка к работе с пространством и с партнером – минимальные задачи, которые решают упражнения соматического цикла. Методологической целью соматических практик, как пишет в своей статье «Кинестезия в исполнительской практике современного танца» Т.В. Гордеева, является «обострение всех возможных граней восприятия для того, чтобы увеличить способность к различению ощущений тела и иметь большую свободу выбора действий» [7, с. 82]. Тело в соматических дисциплинах рассматривается как имеющее свой собственный интеллект (индивидуальность). Внимательно присмотреться к «игровой составляющей» соматических практик и ее способности трансформироваться на территории тренинга драматического артиста – важная задача для театральной педагогики. Мы предлагаем направить фокус внимания на практику «контактной импровизации» не только как на раздел предмета сценический танец, мы рассматриваем практику контактной импровизации в рамках системы воспитания артиста еще и как методологическую основу для создания упражнений, направленных на развитие восприятия, внимания, своего языка выражения, партнерства и индивидуальности. Осязание есть сосредоточие этой техники. Сам основоположник этой техники Стив Пэкстон, к слову, определяет контактную импровизацию как форму восприятия. «Из пяти традиционных чувств только осязание предполагает постоянное взаимное соответствие, обоюдное прикосновение» [3, с. 366, т. III]. Рождается «весовой диалог», где «согласно самой сущности прикосновения возникает взаимодействие, ведущее двух людей к совместной импровизации, как при разговоре» [4, с. 31].

Одной из важных особенностей контактной импровизации в призме именно театральной педагогики является отсутствие специальных требований в отношении физических параметров тела

артиста. Наличие или отсутствие танцевального опыта не является главным критерием для практики контактной импровизации. С точки зрения педагогического анализа, контактная импровизация еще и потому хорошо вписывается в арсенал инструментов развития актерской техники, что содержит большой потенциал в области возможности поиска индивидуального, что важно с актерской точки зрения, движения и материала для исследований двигательно-пластических возможностей артиста. Отсутствие зафиксированного словаря движений, игра с такими параметрами, как «вес», «сила гравитации», «пространство», рождает «танец гравитационного распределения» [3, с. 366, т. III] и в самостоятельном, и в парном, последнее из которых является важным инструментом в воспитании таких элементов, как «общение» и «взаимодействие», «партнерство». Практика передачи веса и перекатов учит осознавать определенные принципы, чувствовать течение времени, пространство и партнера, свои и его пределы, развивать боковое зрение – а значит, расширять зону наблюдения и восприятия, понимать настроение (самочувствие партнера), пытаться принять его или изменить, а главное – все это происходит несмотря на явную доминанту телесности на игровой основе. Игра рождается в процессе. «Движения, используемые в контактной импровизации, не совсем повседневные, хотя в отдельные моменты выглядят экономными. Они берут начало во множестве дуэтных ситуаций: от рукопожатия до занятий любовью, от ссор до боевых искусств, от бытовых танцев до медитации» [7, с. 111].

Тренинги контактной импровизации так или иначе проникают на театральную территорию: где-то в попытке прививки в чистом виде (в рамках дисциплины сценический танец), где-то как измененные и окрашенные театральной практикой упражнения. Важно не забывать, что контактная импровизация – живая практика – и ее игровая природа и структура позволяют интегрировать упражнения на территорию тренинга драматического артиста различными путями. И в форме самостоятельного высказывания, и как упражнения телесного характера. «Пэкстон был родоначальником этой формы и остается одним из самых активных ее практиков, но очевидно, что она больше не принадлежит ему одному. В самой природе контактной импровизации, в ее постоянной изменчивости заложен потенциал развития, новых изобретений и, может быть, даже образования некоторых правил» [7, с. 124].

Контактная импровизация и другие соматические практики – область упражнений, направленных на сбалансированную активизацию моторных и сенсорных центров каждого полушария мозга, а соответственно и всего психофизического аппарата актера. Способствуют объединению эмоции лимбической системы с процессами мышления в лобных долях мозга, приводя к интегрированному состоянию, которое помогает наиболее эффективному обучению и реакции на происходящее. Некоторые практики активизируют работу базального ганглия лимбической системы, мозжечка, сенсорных и моторных зон коры и, особенно, лобных долей мозга. Зрительная информация, поступающая в мозг, активизирует затылочную долю, способствует полноценной активизации ретикулярной формации, улучшая «внимание» и т.д. Соматические упражнения, с их перекрестно-латеральными, активизирующими тонкую моторику движениями, балансируют и равномерно тренируют мышцы обеих сторон тела. Многократная регулярная активизация моторной коры способствует развитию нервных сетей в остальной части лобной доли, включая премоторную и верхнюю премоторную кору.

Кора головного мозга состоит из нескольких частей. Есть в ней участок, который определяет двигательные характеристики. Третья доля этой части коры головного мозга отвечает за двигательные способности кистей рук и расположена она совсем рядом с речевой зоной мозга. Поэтому, и не только, можно говорить об очевидной взаимосвязи развития моторики и речи, и данная взаимосвязь решает задачи не только общего развития, но и профессиональной категории «внимания» и других параметров. Ряд учёных называют кисти рук «органом речи», как и артикуляционный аппарат. Модель переноса объекта «говорения» с фокуса актера на движения его кистей рук предвещает не только интересный зазор игрового пространства, наподобие «Петрушки» на руке кукловода в системе Васильева. Мелкая моторика оказывает влияние на внимание, память, мышление и воображение. Исследования М.М. Кольцовой доказали, что каждый палец руки имеет довольно обширное представительство в коре больших полушарий мозга. Именно развитие мелкой моторики, движения пальцев рук предшествует появлению звуков и слогов. Благодаря развитию пальцев в мозгу формируется проекция «схемы человеческого тела», а речевые реакции находятся в прямой зависимости от тренированности пальцев. Имеется тес-

ная связь больших полушарий мозга с нервными окончаниями, заложенными в подушечках пальцев и в кистях рук: утомление мышц рук вызывает торможение центральной нервной системы и наоборот. Это доказывают исследования современных физиологов.

Мелкая моторика взаимодействует со всеми психическими процессами: мышлением, оптико-пространственным восприятием, воображением, наблюдательностью, зрительной и двигательной памятью, речью, – поэтому упражнения этого цикла могут не только способствовать в вопросах развития координации, но и найти применение в практике «сценической речи» в процессе работы над координацией органов артикуляции, что положительно влияет на звукопроизношение. Влияние мануальных (ручных) действий на развитие мозга было известно ещё во II веке до нашей эры в Китае, также эту взаимосвязь можно обнаружить в пришедшей к нам из дорийского периода истории Индии практике мудр.

Мудры – это простые упражнения различных направлений йоги, позволяющие практикующему развить способность чувствовать и осуществлять, внутри своего тонкого тела и не только, сознательное управление потоками жизненной энергии (праны), упоминание которой тесно связано с первым периодом творческой деятельности К.С. Станиславского: «Когда в 1930-е годы термин «прана» стал идеологически неприемлемым, Станиславский стал часто заменять его понятием «энергия». Однако в практической работе он по-прежнему использовал и термин «прана», и, что важнее, сами йоговские принципы» [7, с. 522]. Взаимосвязь системы Станиславского и «Хатха-йоги», «Раджа-йоги» в авторской позиции Рамачараки последовательно проанализирована в пространстве работ С. Черкасского. «Именно из йоги Станиславский почерпнул концептуальную идею связи творческого состояния и бессознательного, заимствуя представление о сверхсознании как источнике творческой интуиции и трансцендентального знания» [7, с. 82]. Там же: «Но именно йога дала Станиславскому надежную технику для развития этих (освобождение мышц, общение, внимание) и ряда других элементов Системы (видения, «я-есмь»)» [7, с. 81].

Йога пальцев – это один из способов использования скрытых возможностей рук артиста. На кончиках пальцев находится множество энергетических каналов и активные точки, определяющие энергетическое состояние и активность этих каналов. Мудры управляют

потоками энергии в организме и поэтому могут быть очень эффективны. В связи с уникальной энергообеспеченностью наших рук любое движение кистью вызывает изменение электромагнитного поля вокруг тела. Это свойство Станиславский имел в виду, когда приводил пример, что в акте поднятия руки, в жесте актера, задействовано все тело актера, вся энергия, «прана», сосредоточена на этом акте. Наши руки – это точный и чувствительный инструмент, подаренный человеку природой, возможности которого еще до конца не изучены. На руках имеется очень много нервных окончаний, благодаря которым мы можем ощущать не только прикосновения, колебания температуры, качество поверхности, но и нечто большее. «Сложность анатомического строения позволяет бесконечно варьировать расположения и повороты суставов, а следовательно, и позиции, поэтому благодаря коммуникативным свойствам рука сделалась важным источником новых форм как в театре, так и вне его» [9, с. 189].

Таким образом, возможно предположить, что, включая ряд упражнений из цикла когнитивных телесных тренингов (упражнений из раздела «пальчиковая двусторонняя гимнастика», «тренинги КИ», практики мудр и даже динамических медитаций) в систему тренинга драматического артиста, мы способствуем развитию целого ряда важнейших свойств психики, задействованных в необходимых технических навыках артиста. Так как этот ряд упражнений активирует нервные «рельсы» мозга в обоих полушариях одновременно, то решается задача разогрева и развития «оборудования», необходимого для возможности обучения в течение всей жизни, и восприятия информации во время урока в частности. Поэтому упражнения могут быть использованы в начале урока, как разминочные, собирающие и концентрирующие внимание, межмышечную координацию и восприятие. Тренинг этого цикла, повышая работоспособность, улучшает способность к обучению и качество исполнения любой деятельности и на любом уровне, во всем, что касается действий, включающих сознание: передачу идей, творчество и исполнение в любой области искусства. «Нам, живущим в начале XXI века, нельзя не задумываться о законах визуального восприятия, о его эволюции и влиянии. Вот уже более ста лет происходят грандиозные перемены в том, что и как мы видим. Видимый мир стремительно технологизируется. Фотография, кино,

реклама, телевидение, интернет, карты Google, смартфоны, Скайп, Фейсбук, спутниковые системы навигации, виртуальная реальность и реальность дополненная создают иллюзию принципиально нового способа видения, каким никогда прежде человечество не обладало, – небывалое ощущение «разъятого глаза» [10, с. 8], – адресует свое футурологическое послание нам всемирно известный режиссер, кинокритик, автор телевизионных фильмов, почетный профессор Университета Глазго и уникальный рассказчик и культуролог Марк Казинас.

Проблема человеческого тела – основной сюжет философских и научных исследований последнего столетия. Интерес к телесности, возникший в конце XIX века, выглядит сейчас как естественная обратная реакция на абсолютный, в течение тысячелетий, культ бессмертия души и торжества разума, и вследствие этого, как попытка смены оптики метафизики идеализма, тело как магнит притягивает к себе повсеместный фокус внимания не только в жизни или театральной традиции, но и в процессе обучения драматического артиста. Интеграция соматических практик в систему обучения в рамках программы «Актерское мастерство» – есть осмысленный эволюционный этап развития современной театральной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровская М. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века / М. Александровская. – СПб.: Издательство «Чистый лист», 2011.

2. Альшиц Ю. Искусство диалога : школа, практика, упражнения / Ю. Альшиц. – М. : ГИТИС, 2019.

3. Корбьен А., Куртина Ж.-Ж., Вигарелло Ж. История тела. Том III. Перемена взгляда: XX век / А. Корбьен, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. – М. : Новое литературное обозрение, 2016.

4. Paxton S. L'art des sens. Movement. Automne, 1998.

5. Гордеева Т.В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца / Т.В. Гордеева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – СПб., 2015.

6. Гордеева Т.В. Феноменология художественной коммуникации в современном танце: концепция «втелесности» / Т.В. Гордеева // Архитектоника современного искусства : от модерна к постмодерну : сборник статей. – СПб., 2016.

7. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках: танец постмодерн / Салли Бейнс. – М.: ArtguideEditions, 2018.

8. Черкасский С. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг : История. Теория. Практика / С. Черкасский. – СПб. : РГИСИ, 2016. – 816 с.

9. Барба Эудженио, Никола Саварезе. Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя / Барба Эудженио, Никола Саварезе. – М., 2010.

10. Казинс Марк. Человек смотрящий / Казинс Марк. – СПб., 2018.

Информация об авторе:

Шурганова Наталья Евгеньевна – режиссер, хореограф, аспирант режиссерского факультета ГИТИС, педагог мастерской О.Л. Кудряшова, e-mail: Shyrganova@gmail.com

А.П. Ломова

На пути к мечте

Хореографическая студия «Карамель» была создана на базе Краевого дворца молодежи Барнаула 14,5 лет назад. Создатель и художественный руководитель коллектива – Ломова Алена Петровна, имеет профессиональное высшее образование, а также многолетний опыт концертной и конкурсной деятельности в коллективе спортивно-бального танца «Лариса», г. Барнаул.

Состоявшись в бальной хореографии, задумалась о хореографии в целом. Поступила в Алтайский краевой колледж культуры Барнаула. Испытав на себе разные направления в области хореографии, поняла, что современный танец носит нестандартный характер, некую глубокую философскую мысль…

В 2002 году закончила Алтайский государственный институт искусств и культуры.

Набираясь опыта посредством мастер-классов, выездных конкурсов, встреч с интересными людьми, которые мыслят неординарно, я пришла к выводу, что хочется не просто смотреть, как танцуют, а видеть другую сторону танца, его смысловую наполненность, внутренность.

Так что же это такое – современный танец? Как научить детей понимать его, двигаться и думать одновременно, нести его сюжет и замысел с помощью языка тела?

Шло время, осваивая современную хореографию, нарабатывала опыт, однако хотелось большего. Так начался путь к мечте…

В 2012 году результат 7-летней работы оформился в экспериментальный проект под названием НОУ ДОД «Школа хореографического искусства «Карамель», но уже на базе МБОУ «Гимназия № 79», где нас приютила директор Лариса Михайловна Вялкова. Совместно с гимназией мы создали школу, где с раненного возраста и на протяжении девяти лет обучения дети осваивают искусство хореографии через такие дисциплины, как танец, гимнастика, ритмика, классический танец, народный танец, акробатика, современный танец, актерское мастерство, музыка и музыкальная грамота, история хореогра-

фического искусства, то есть искусство хореографии исследуется всесторонне.

Но все-таки вернемся к тому вопросу, который не переставал волновать: хочется не просто смотреть, как танцуют, а понимать философию движения. И как все-таки донести до детей смысл и понятие современной хореографии!? Изучая разную литературу по хореографии, я понимала, что теоретического материала недостаточно, для того, чтобы дети вышли на новый уровень, нужна система, основа для освоения искусства в области хореографии. Началась плодотворная работа по созданию программы.

Так, в 2014 году была написана дополнительная предпрофессиональная программа в области хореографического искусства. В основу образовательной программы был положен постулат о том, что в современном обществе образование – это не просто усвоение знаний, а импульс к развитию способностей и ценностных установок личности учащегося, а главная его цель – не просто передача знаний и формирование исполнительских навыков, а формирование всесторонне развитой личности обучающегося.

Актуальность предлагаемой программы заключается в комплексной хореографической подготовке, направленной на развитие гибкости, силы, ритмического слуха, координации. Значительное внимание в программе уделяется классическому танцу, работе над концертными номерами и сценической практике. Изюминкой данной программы является особенный акцент на современную хореографию и актерское мастерство. Кроме хореографического исполнительства, программа предполагает подготовку по дисциплинам из области теории и истории искусства, что позволит развивать эстетические вкусы детей на основе лучших образцов отечественной и мировой культуры.

А дальше мы получили лицензию на образовательную деятельность и право на выдачу свидетельства об освоении данной предпрофессиональной образовательной программы в области хореографического искусства. Следовательно, сделали еще один немаловажный шаг для развития детей в хореографическом искусстве.

Вновь произошла реорганизация нашего учреждения: теперь это Частное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Гимназия искусств и культуры».

Главной целью образовательного учреждения стало создание и запуск модели новой перспективной школы, отвечающей меняющимся социальным и педагогическим реалиям, – создание условий для подготовки выпускника нового качества: субъекта учебной и творческой деятельности, субъекта культуры, способного адаптироваться в современном обществе. Задачами, призванными решать наши цели, стали:

- содействие профессиональной ориентации одаренных учащихся, обеспечение уровня образовательной программы, достаточного для поступления в учреждения среднего и высшего профессионального образования по направлению «Культура и искусство»;
- создание условий для самовыражения и самоопределения каждого ученика.

Так запустился проект социального партнерства как инновационная модель взаимодействия общего и дополнительного образования детей на примере МБОУ «Гимназия №79» (г. Барнаул) и ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры».

Инновационное учреждение как новый тип учебного заведения имеет свои особенности:

- альтернативные учебные планы и программы;
- преподаватели высокой квалификации и способные учащиеся;
- высокая степень индивидуализации обучения;
- прямая связь с вузами и колледжами в организации обучения и воспитания;
- непрерывное образование, с возможностью получения двух документов об образовании (диплом о среднем общем образовании и свидетельство об освоении предпрофессиональной программы);
- удовлетворение интересов одаренных учащихся;
- воспитательная работа обоих учреждений, имеющая единую концептуальную основу.

В 2013 году мы участвуем во II Краевой открытой конференции «Формирование системы поддержки одаренных детей в Алтайском крае» с научной статьёй «Проектирование инновационной модели социального партнерства в дополнительном образовании». В 2014 году на Всероссийском образовательном форме «Дополнительное образование вне рамок, вне границ» мы делимся опытом, представляя материал «Деятельность «школы хореографического искусства «Карамель» по сопровождению и развитию талантливых

детей». В 2016 году, по итогам независимой общественно-профессиональной оценки качества инновационной деятельности по теме «Модель взаимодействия общеобразовательного учреждения и негосударственного учреждения дополнительного образования детей по созданию системы работы с одарёнными детьми (направление «Хореография»)», присвоен Всероссийский общественно-профессиональный статус «Школа – лаборатория инноваций».

Программа была представлена на региональном этапе Международной ярмарки социально-педагогических инноваций 2016 года в Алтайском крае в номинации «Инновации в дополнительном образовании детей».

Родительская общественность активно поддерживает такую форму работы.

Возможность получить качественное общее и дополнительное предпрофессиональное образование непосредственно в едином инновационном образовательном учреждении делает его привлекательным и конкурентоспособным учебным заведением.

Результаты социальной активности и социального партнерства учреждений на сегодняшний день:

- развиты социальные внешние связи (взаимодействие с учреждениями среднего профессионального образования, вузами, колледжами);
- сформирована модель школьного самоуправления с собственной символикой (герб, флаг, гимн);
- создана модель системы самоуправления в классных коллективах;
- традиционное участие в конкурсах, фестивалях, соревнованиях (краевые, районные, всероссийские, международные конкурсы), совместная организация досуга с семьями обучающихся;
- значительное сокращение количества учащихся «группы риска», состоящих на внутришкольном учете в инспекции по делам несовершеннолетних;
- увеличение занятости учащихся во второй половине дня с 78% до 93%;
- снижен уровень заболеваемости за счет разработки эффективной системы мероприятий, направленных на пропаганду здорового образа жизни.

В 2017 году мы обобщили опыт на круглом столе по теме «Интеграция общего и дополнительного образования» в Москве, представили доклад «Организация дополнительного предпрофессионального образования детей» на курсах повышения квалификации работников дополнительного образования отделения хореографии. Нашим опытом заинтересовалась МБОУ СОШ № 32 города Мытищи Московской области, и уже на протяжении 2 лет существует структурное подразделение ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры» и реализуется ДПОП в области хореографического искусства.

Хореографический коллектив также не стоял на месте: он рос, развивался и маленькими шагами шел к новым достижениям и реализации мечты.

И сегодня это не просто студия или кружок, а Образцовый хореографический ансамбль «Карамель» при ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры», который успешно вошел в модель гимназии – социокультурного комплекса в г. Барнауле и г. Мытищи МО.

В репертуаре ансамбля имеются хореографические постановки различных направлений и для разных возрастных групп, которые имеют свой индивидуальный почерк, характеризуются высокой технической сложностью, философским замыслом сюжета, требуют известной степени артистизма от исполнителей.

Ансамбль активно развивается и совершенствуется, является участником крупных праздничных мероприятий внутри образовательного учреждения, а также городских и региональных праздников, имеет результативную конкурсную деятельность как внутри города, так и за его пределами: многочисленные победители международных и всероссийских конкурсов и фестивалей, неоднократные обладатели Гран-при.

Творческая зрелость коллектива, профессионализм, требовательность к себе, высокий художественный вкус руководителя, преподавателей, постановщиков, художников по костюмам позволили ансамблю выйти на качественно новый уровень в области современной хореографии.

В 2017 г. на базе ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры» создается профессиональная танцевальная труппа, а в декабре этого же года труппа дебютировала с танцевальным спектаклем «Мел». На первых же конкурсах III и IV Международного фестиваля современного хореографического искусства «Розетка» 2018 и 2019,

IV Международного фестиваля-конкурса балетмейстерских работ современных направлений танца «Образ – 2018» труппа стала обладателем Гран-при.

Хочется добавить, что современный танец в Алтайском крае еще на первоначальном этапе признания: наши родители и наш зритель еще не готовы адекватно воспринимать и по достоинству оценивать его. Это новый уровень развития молодежи и в целом Алтайского края. А самое главное, что современный танец воспитывает детей интеллигентных, с глубоким внутренним миром. Они умеют слушать, думать, наблюдать и проявлять свою индивидуальность.

Как будто что-то подталкивало нас к воплощению мечты, говорило о том, что мы должны идти дальше, что мы на верном пути в развитии современной хореографии. Хотелось получать новый профессиональный опыт и делиться своим.

Так, с 2018 года Гимназия становится творческой лабораторией для повышения мастерства педагогов-хореографов в области современных направлений хореографии через организацию семинаров, мастер-классов для обучающихся, студентов, хореографов, танцоров, творческой молодежи.

Педагогический состав Гимназии и приглашенные специалисты нашего города реализовали такие мастер-классы, как «Современный танец», автор Леденева И.В. (ЧОУ ДПО «ГИК»); «Народно-сценический танец. Стилизация», автор Татьянченко Н.В. (ЧОУ ДПО «ГИК»); «Детский танец. Современные направления», автор Вернигора О.Н. (АКИК); «Джаз», автор Демина К.Б. (АГИК). Так в Гимназию пришла новая идея о создании стажировочной площадки для педагогов-хореографов различных направлений. Уже в 2018 г. была создана программа дополнительного профессионального образования, курсов повышения квалификации и профессиональной переподготовки «Современные направления в области хореографического искусства». Мы обновили лицензию и уже осенью 2018 г., при поддержке Гранта Губернатора Алтайского края в рамках программы «Молодежь Алтая» и Центра молодежных проектов «Dругой Fормат», реализовали курсы повышения квалификации «Современные технологии и методики обучения в области хореографического искусства» с приглашенными специалистами из городов России: Омск, Красноярск, Барнаул.

Это новый уникальный опыт, новые знакомства, новый творческий заряд на пути к своей мечте в развитии современной хореографии, в развитии современного инновационного города, где когда-то воздвигнется школа-интернат для одаренных детей, где социализация личности в культурном пространстве, через современные направления в хореографическом искусстве, станет одной из приоритетных задач.

Информация об авторе:

Ломова Алена Петровна – художественный руководитель образцового хореографического ансамбля «Карамель», директор ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры», г. Барнаул, e-mail: Karamelika-a@yandex.ru

А.В. Мироненко

Развитие и укрепление определенных мышц посредством игровых моментов с использованием предмета (подушки)

Здоровье детей имеет важное значение, как для современности, так и для будущего. Сейчас специалисты обеспокоены вопросами его сохранения, что связано со многими внешними и внутренними факторами: ухудшением состояния окружающей среды, компьютерными играми, интернет-зависимостью, повышением умственных и психических нагрузок, уменьшением физической активности.

Поэтому при приеме детей в хореографический коллектив главной педагогической задачей я считаю сохранение и укрепление их здоровья. Одним из путей решения этой проблемы может быть использование различных направлений физических упражнений в системе обучения.

Цель исследования – проанализировать перспективы внедрения в образовательный процесс технологий физических упражнений для развития и укрепления определенных мышц посредством игровых моментов с использованием предмета (подушки).

Детям трудно долго оставаться сосредоточенными на чем-то одном, они очень непоседливые, гиперактивные. Мышление таких детей ориентировано на то, чтобы перерабатывать информацию короткими порциями, это так называемое «клиповое мышление». Это дети мультимедийных технологий, ими легко манипулировать, сегодняшнее поколение еще больше нуждается в технологиях и инновациях, кроме того, они значительно более склонны к творческой деятельности.

Использование инновационных видов двигательной активности в процессе хореографического воспитания позволяет ребенку быстрее и качественнее овладеть новыми умениями и навыками, которые способствуют повышению уровня физической подготовленности и физической работоспособности танцоров. Многолетний опыт работы показал, какую огромную роль в воспитании танцора

дошкольного и младшего школьного возраста имеет мотивация, повышение интереса к занятиям

Программа общедоступна, доступность занятий определяется, прежде всего, тем, что ее содержание базируется на простых упражнениях. Их эффективность заключается в равностороннем воздействии на опорно-двигательный аппарат, сердечно-сосудистую, дыхательную и нервную системы организма ребенка, развитии двигательных способностей и профилактике различных заболеваний. Эмоциональность занятий объясняется не только музыкальным сопровождением, что создает положительный психологический настрой, но и стремлением согласовать свои движения с движениями партнеров в группе, возможностью демонстрировать хорошо отработанные движения, получением удовлетворенности от занятий, что также эмоционально вдохновляет и повышает интерес к ним.

В настоящее время к здоровьесберегающим образовательным технологиям относятся технологии, которые основаны на возрастных особенностях познавательной деятельности детей, обучении на оптимальном уровне сложности, вариативности методов и форм обучения, оптимальном сочетании двигательных и статических нагрузок.

Грамотное и целенаправленное внедрение ряда оздоровительных технологий в хореографические занятия для оздоровления, развития и воспитания детей является в настоящее время одной из основных и актуальных задач модернизации учебных планов и общеразвивающих программ. Данная цель реализуется следующим комплексом образовательных, оздоровительных и воспитательных задач:

- формирование общих представлений о здоровье, его значении в жизни человека, сохранении и укреплении здоровья;
- расширение двигательного опыта, совершенствование навыков жизненно необходимых двигательных действий, использование их в игровой деятельности;
- расширение функциональных возможностей организма ребенка через целенаправленное развитие основных физических качеств и природных способностей;
- формирование ценностных ориентаций относительно использования физических упражнений как одного из главных факторов здорового образа жизни.

Большое разнообразие инновационных средств, методов и форм занятий позволяет создавать неограниченные возможности для формирования, укрепления и сохранения всех компонентов здоровья обучающихся в целом.

Основная идея заключается в создании сознательного отношения к оздоровлению, формировании устойчивого интереса к занятиям, позитивного и активного отношения к здоровому образу жизни, раскрытии творческих и двигательных способностей каждого.

На первый взгляд выбор предмета может показаться странным, но с другой стороны, первые ассоциации, возникающие у детей со словом подушка, – мягкая, теплая, маленькая, уютная. То есть сам предмет вызывает у обучающихся интерес и радостные эмоции, что способствует положительной мотивации к образовательной деятельности.

Подушка (размер 35 х 35, наполнитель синтепон) используется в различных упражнениях: на середине зала, на месте и в движении, в партерной гимнастике. Во время исполнения упражнений подушка находится в руках, на голове, а также упражнения выполняются стоя на подушке босиком.

Упражнения предусмотрены для обучающихся дошкольного и младшего школьного возраста, подобраны в соответствии с особенностями их физических возможностей и направлены на развитие и укрепление мышц опорно-двигательного аппарата, спины, брюшного пресса. Выполнение упражнений вырабатывает рефлекс правильного положения головы, корпуса, что способствует формированию правильной осанки.

Данный комплекс развивает равновесие, устойчивость, концентрацию внимания, умение понимать, осознавать и контролировать ощущения тела.

Упражнения, выполняющиеся в положении стоя на подушке босиком, направлены на профилактику плоскостопия. Стопа ноги повторяет рельеф подушки, тем самым повышается микроциркуляция крови, в тканях восстанавливаются физиологические функции.

Игры с использованием подушки психологически раскрепощают обучающихся, воспитывают умение творчески взаимодействовать в коллективе.

Упражнения выполняются под музыкальное сопровождение, что обеспечивает положительный эмоциональный фон занятий и спо-

собствует повышению мотивации к занятиям физическими упражнениями.

Двигательное самовыражение под музыку – важнейшее средство развития эмоционально-телесного опыта ребёнка в целом. Музыка слита с движением, выступает как основа становления здоровой личности в физическом, душевном, психологическом смыслах. Музыка тесно связана также и с моторно-мышечными ощущениями.

Комплекс упражнений, описанный ниже, различен по своему характеру и может сделать занятие полезным для здоровья, запоминающимся и необычным.

1. «Жители Востока». Упражнения с продвижением по кругу, диагонали или по залу, изменяя направления. Во время исполнения упражнений подушка находится на голове, удержание подушки вырабатывает рефлекс правильного положения головы, формирует правильную осанку. Упражнения развивают координацию движения и укрепляют мышцы опорно-двигательного аппарата, а также умение ориентироваться в пространстве.

- Шаги с носка на всей стопе;
- Шаги с высоким подъемом колена;
- Шаги, чередующиеся на полупальцах / на пятках;
- Различные шаги в комбинации с хлопками.

Упражнение на месте:

- Приставные шаги вправо, влево, вперед, назад, как на всей стопе, так и на полупальцах, с приседанием, с наклоном корпуса вперед в положение «столик».

2. Упражнения на подушке вырабатывают устойчивость и направлены на профилактику плоскостопия. Выполняются стоя босиком на подушке, корпус вытянут, руки в стороны.

- Подъёмы на полупальцы на двух и одной ноге;
- Переступание на полупальцах;
- Полуприседания и полные приседания по 1,6 позициям;
- Качалка с пятки на пальцы;
- Полу- и полные приседания по 1,6 позициям;
- Положение стоя на всей стопе и полупальцах с закрытыми глазами;
- Упражнение «Цапля» на всей стопе и полупальцах.

3. Упражнения в партере развивают и укрепляют мышцы спины, брюшного пресса, способствуют развитию эластичности мышц ног.

- Сесть на пол, ноги вытянуты вперед, спина прямая, руки с подушкой подняты вверх. Стопы сократить, наклон корпуса вперед, «складочка», поставить подушку за стопами. То же самое выполнить, когда стопы вытянуты.

- Исходное положение то же, руки в стороны, подушка на голове. При удержании подушки на голове, при наклоне вперед, спина невольно выпрямляется.

Эти же наклоны выполнить в положении, когда ноги раскрыты на 90 градусов и шире. Наклоны как вперед, так и к каждой ноге.

4. Упражнение для укрепления мышц пресса.

- Лечь на спину, руки вытянуты вверх, подушка между стоп. Поднять прямые ноги вверх и опустить их вниз за голову, передав подушку в руки. Ноги вернуть в исходное положение. Подняв руки, сделать наклон и передать подушку в ноги. Данное упражнение можно использовать в игре «Эстафета», положив обучающихся в одну колонну.

- Наклон корпуса назад. Исходное положение: стоя на коленях, руки вверху, с подушкой. Прогиб корпуса назад, подушку положить на пол и вернуться в исходное положение. Прогиб корпуса назад, взять подушку и вернуться в исходное положение. Также можно использовать как «Эстафету», передавая подушку при наклоне назад другому участнику.

- Упражнение в паре «Ну-ка, отними». Первый учащийся лежит на животе, ноги вытянуты, руки вытянуты вперед с подушкой. Второй обучающийся стоит сзади. Первый дразнит, поднимая руки с подушкой вверх и прогибаясь назад, затем опускается в исходное положение. Далее второй подходит, берет за подушку и аккуратно тянет к себе.

5. Упражнение на развитие прыгучести.

- Прыжки на месте и в продвижении, ноги вытягивать, подушку удерживать коленками.

- Прыжки через 1, 2, 3, 4 и более подушек, собранных в стопочку.

- Эстафета. Командные прыжки через подушки.

6. Игра «Живая картинка». Развивает воображение, фантазию, что в дальнейшем облегчит переход к импровизации. По заданию преподавателя обучающиеся изображают животное, птицу или какое-то действие, удерживая подушку на голове.

Выводы. Таким образом, решение вышеописанной проблемы становится очень актуальным и требует поиска, разработки и применения новых, эффективных средств и методов физического воспитания.

Благодаря полученным навыкам обучающиеся достаточно уверенно чувствуют себя в дальнейшем в любом танцевальном направлении.

Занятия способствуют воспитанию осознанного отношения к своему здоровью, формируют привычку точного выполнения упражнения, контролировать работу тех или иных мышц, умение чувствовать свое тело. Находя контакт и взаимопонимание с обучающимися, создавая атмосферу доброжелательности, стимулируя успехи и достижения, педагог способствует созданию позитивного настроения у ребенка. А также позволяет ему чувствовать себя творческой личностью, осваивая упражнения, задумываться над ними, запоминать, анализировать, понимать их значимость; помогает определять личные цели и реальные возможности, мотивируя на достижения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нечитайлова А.А., Полунина Н.С., Архипова М.А. Фитнес для дошкольников / А.А. Нечитайлова, Н.С. Полунина, М.А. Архипова. – СПб. : ООО «Издательство «Детство-пресс», 2017. – 157 с.

2. Ахутина Т.В. Здоровьесберегающие технологии обучения: индивидуально-ориентированный подход / Т.В. Ахутина // Школа здоровья. – 2000. – Т. 7. – № 2. – С. 21-28.

3. Кочеткова Т.И. Комплекс упражнений лечебной гимнастики для школьников / Т.И. Кочеткова // Практика. – 2005. – № 8. – С. 41.

Информация об авторе:

Мироненко Анна Васильевна – педагог дополнительного образования высшей категории МБУ ДО «Центр внешкольной работы» г. Таганрога, руководитель образцового эстрадно-хореографического ансамбля «Фантазия», г. Таганрог, e-mail: anna_fantasy@mail.ru

С.В. Котова

Специфика хореографической подготовки в художественной гимнастике

Художественная гимнастика – один из видов программы Олимпийских игр, связанный со сложно-координационной деятельностью, требующей от спортсменок проявления широкого круга умений, навыков и качеств. Гармоничное развитие гимнасток, красота движения, эстетичность и даже атлетичность определяют международную популярность этого вида спорта.

Вопросы, связанные с эстетикой спорта, являются предметом исследования многих специалистов. «Отец современной гимнастики» Пер Хенрик Линг подчеркивал, что цель гимнастики – выражение мыслей и чувств с помощью движений, которые должны быть привлекательны для глаз. Б. Лоу (1984) сравнивает спорт с искусством: он подчеркивает, что выразительным средством в спорте являются движения человека. Автор определяет спортивное состязание как зрелище, отвечающее законам изящных искусств, цель которых в создании или достижении прекрасного. Если обратиться к гимнастике, то это один из видов спорта, где «превосходство в эстетике» зачастую предрешает результат.

После XXVIII Олимпиады в Афинах (2004) Международная федерация гимнастики приняла новые правила для оценки мастерства спортсменок в художественной гимнастике. Была выделена бригада (А) для определения уровня артистичности исполнения соревновательных программ. Судьи стали выставлять отдельную оценку за артистичность. Эти правила были изменены после XXIX Олимпиады в Пекине, они гласили, что основная задача, возлагаемая на артистическую составляющую упражнения, состоит в том, чтобы донести до зрителей эмоции и выразить идею [6].

Максимальная оценка за артистичность может быть достигнута, если:

- все элементы в упражнении выполнены в строгом соответствии техническим стандартам;

- продемонстрирована сложность элементов в неординарной композиции, составленной по законам хореографии;

- создан хореографический образ, композиция исполнена музыкально, эмоционально, выразительно, виртуозно.

В художественной гимнастике ведущие спортсменки отличаются высоким исполнительским мастерством, использованием широкого диапазона стилей движении, а их выступления – цельностью композиции, все это достигается с помощью хореографической подготовки. Система упражнений и методов, характерных для хореографической подготовки гимнасток, обеспечивает воздействие на следующие направления тренировки [5]:

- специально-техническое (формирование базовых навыков, элементов гимнастического стиля, точность движений, ритмичность, амплитудность, элементы классификационных программ);

- специально-физическое (совершенствование координации движений, устойчивости – умения сохранять равновесие, специальной выносливости, гибкости, укрепление опорно-двигательного аппарата);

- психическое (улучшение двигательной памяти, воображения, сосредоточенности);

- эстетическое (способствует расширению арсенала выразительных средств: музыкальности, эмоциональности, общей культуры движений).

Хореографическая подготовка в художественной гимнастике включает в себя обучение элементам четырех танцевальных систем:

- классической;

- народно-характерной;

- историко-бытовой;

- современной.

Дефицит времени в подготовке гимнасток (связанный с участием в соревнованиях уже на этапе начальной подготовки), необходимость овладения большим объёмом разнохарактерных движений предъявляют особые требования к методике проведения урока хореографии. Тренеру-хореографу приходится считаться с тем обстоятельством, что хореография в спорте является частью учебно-тренировочного процесса, и если учащиеся хореографических училищ в 18 лет только приступают к работе в театрах, то для гимнастки этот возраст – пик спортивной карьеры.

Когда говорят о применении хореографии в гимнастике, подразумевают, прежде всего, классический экзерсис, который является основой для формирования базовых навыков общего и специального назначения в художественной гимнастике, а также важнейшим средством для развития артистичности спортсменок. Это огромный комплекс движений, формировавшийся на протяжении почти трех столетий и окончательно систематизированный профессором хореографии А.Я. Вагановой, в котором нет ничего случайного, лишнего; задача которого заключается в том, чтобы помочь учащимся развить тело и научиться свободно управлять им посредством целесообразно подобранных, постоянно повторяемых, варьируемых и усложняющихся упражнений. На занятиях классического экзерсиса изучается широкий спектр положений рук, ног, корпуса, головы; осваиваются множество позировок, а также логичные и слитные переходы от одних движений к другим; последовательно работает и разогревается каждая мышца, каждая связка. Основные задачи экзерсиса – выработать правильную постановку корпуса, позиции рук, ног, положение головы, развить выворотность, силу ног и спины, устойчивость, выносливость [8].

Художественная гимнастика всегда была родственной для хореографического искусства, более того – она создавалась на его базе. Отметим, что по подбору средств (по сложности и разновидности прыжков, поворотов и равновесия) хореография в гимнастике ближе к мужской хореографии, хотя закономерности женской пластики сохраняются.

Преподаватель хореографии проводит урок, состоящий из двух частей: экзерсис у станка и на середине, либо экзерсис у станка и прыжки, или экзерсис на середине и прыжки. Содержание урока выстраивается в зависимости от возраста учащихся и степени освоения хореографических элементов. Основные движения экзерсисов у станка и на середине: demi-plie, grand-plie по всем позициям ног, battement и endedans в сочетании с pordebras, battement fondu, battement frappe, ronddejambeenl`airendehors и endedans, petit battement, battement releve lent, grand battement jete.

Уже на ранней стадии обучения гимнастки выполняют на середине различные вращения: от простых (tourdegage en dehors и endedans, tour из IV, V позиции, tourchaines) до сложных (tours на attitudes, на arabesques, alaseconde 90 градусов и т.д.).

Прыжковая часть урока (аллегро) является самой сложной. Для успешного выполнения хореографических прыжков гимнасткам необходимо выработать правильный толчок, баллон – состояние фигуры в воздухе во время прыжка, правильное приземление [8]. Основные прыжки: tempssaute по всем позициям ног, changementdepied, разновидности pasechape, виды sissone (sissonesimple, sissoneferme, sissonetombe, sissoneouverte), pasassemble по всем направлениям, pasglissade, grandjete, pasdechat, pasdebasque и др.

Целесообразно проводить уроки под музыкальное сопровождение аккомпаниатора, что способствует совершенствованию у гимнасток музыкальности и ритмичности. Отметим, что музыкальный материал, применяемый при создании упражнений с предметами в гимнастике, очень разнообразен, поэтому гимнастки должны знать основы музыкальной грамоты, обладать музыкальным слухом, уметь чувствовать и понимать мелодию, развивать воображение. Музыкальный метод также подразумевает выполнение задания на импровизацию в темпе, ритме, динамике музыки; позволяет правильно расставить акценты в движениях, подсказывает время выполнения усилия и относительного расслабления мышц [4].

Особенности художественной гимнастики вносят в урок хореографии свою специфику. Урок хореографии должен учитывать практическую целесообразность каждого упражнения. Необходимо в отдельные уроки вводить специфические задания с использованием предметов художественной гимнастики, т.к. задача освоения техники «гимнастка – предмет» является первостепенной в данном виде спорта (использование предмета при исполнении классического экзерсиса или элементов на середине, например, плие с мячом, фуэте с лентой). Кроме того, необходимо обращать внимание на развитие гибкости не только крупных суставов тела (тазобедренного, плечевого) и подвижности позвоночника, но и мелких (особенно лучезапястного, плюсны), что важно для освоения техники владения предметом.

Обязательным условием выполнения классического экзерсиса является выполнение упражнений из выворотных I, II, VI, V позиций ног. Отметим, что некоторые специалисты считают, что добиваться идеальной выворотности ног в гимнастике не только нецелесообразно, но и вредно, т.к. многие движения в гимнастике требуют параллельной постановки (опорные прыжки, акробатические элементы и соединения).

Многие хореографы для совершенствования поворотов, равновесий, укрепления икроножной мышцы и мышц стопы в переходном и общеобразовательном периодах спортивной подготовки используют технику исполнения элементов классического танца на пуантах. Несмотря на то, что состав упражнений на пальцах ограничен и имеет лишь вспомогательный характер, они дают возможность почувствовать гимнасткам строгие, пластически совершенные формы, безукоризненно отточенную исполнительскую технику.

В системе хореографической подготовки гимнасток необходимо использовать народные танцы: русские, белорусские, украинские, испанские и др. Особое значение таких уроков связано с тем, что в художественной гимнастике композиции составляются под народные мелодии. Тем самым применение народных, историко-бытовых танцев помогает раскрыть индивидуальность спортсменок, развить свободу движений, непосредственность, легкость.

Подготовка спортсменок к групповым упражнениям также должна отразиться на системе хореографической подготовки. Уже здесь желательно воспитывать умение синхронно работать в парах, тройках, четверках, в различных построениях (в колонне, шеренгах, «стайкой» и т.д.); при выполнении комбинации на месте, с продвижением по прямым, диагональным направлениям, дугам.

Одна из главных задач в хореографической подготовке – «растанцевать» гимнасток, так как они немного зажаты и танцевальный запас движений у них ограничен. Для этого приглашаются танцоры разных направлений: спортивные и бальные танцы, современная хореография, хип-хоп, джаз и др. Современная хореография – по сути, сплав спортивного и эстетического начал. Ярким примером этого является направление «джаз-модерн», сочетающее в себе техничную пластику с экспрессивной эмоциональностью движений. Этот стиль отличается частым отсутствием четкого ритма и ориентировкой на музыкальные акценты. Сложность и плюсы современной хореографии в том, что она ежедневно продолжает свое развитие и хореографам приходится постоянно следить за ее развитием, но принцип свободной пластики, отсутствие условностей остаётся неизменным.

С самого начала занятий художественной гимнастикой целесообразно применение средств свободной пластики, что позволяет формировать двигательную и эмоциональную выразительность.

Необходимо отметить, что упражнения без предмета широко используются в учебно-тренировочном процессе. Такие средства, как волны, взмахи, расслабления, наклоны, повороты, равновесия и др., стали основой в упражнениях с предметом. Именно этим средствам принадлежит ведущая роль в двигательной выразительности гимнасток.

Обобщая вышеизложенный материал, можно сказать, что хореография в художественной гимнастике имеет большой спектр задач: от правильной постановки корпуса до выполнения технически сложных элементов, от умения слушать и понимать музыкальный материал до развития двигательной и эмоциональной выразительности, изящества линий, виртуозности и чистоты исполнения. Целесообразно проведение с юными гимнастками систематических занятий над артистичностью с целью поддержания высокого уровня подготовки спортсменок. Обучение, которое проходят гимнастки в процессе подготовки, призвано воспитывать в них художественный и музыкальный вкус, элегантность, грациозность, индивидуальность и, как следствие, призвано помочь достигать совершенства в исполнении соревновательных программ, как на городских турнирах, так и на международных спортивных аренах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус С.В. Гимнастика чувств / С.В. Гиппиус. – Л., 1967. – С. 7.

2. Сосина В.Ю. Хореография в гимнастике: учеб. пособие для студентов вузов / В.Ю. Сосина. – Киев : Олимп. л-ра, 2009. – 135 с.

3. Лисицкая Т.С. Хореография в гимнастике : учеб. пособие / Т.С. Лисицкая. – М.: Физкультура и спорт, 2004. – С. 176.

4. Карпенко Л.А. Методика составления произвольных комбинаций, формирования творческих умений и музыкально-двигательной подготовки в художественной гимнастике: метод. рекоменд. / Л.А. Карпенко. – СПб., 1994. – С. 30.

5. Терехина Р.Н. Обоснование подхода к определению сложности элементов художественной гимнастики и их технической ценности / Р.Н. Терехина, Е.Н. Медведева // Учёные записки им. П.Ф. Лесгафта. – 2015. – №3. – С. 121.

6. Винер-Усманова И.А. Теория и методика художественной гимнастики: артистичность и пути её формирования / И.А. Винер-Усманова, Е.С. Крючек, Е.Н. Медведева, Р.Н. Терехина. – М.: Изд. «Человек», 2014. – С. 6-14, 17-20.

7. Блок Л.Д. Классический танец : история и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – С. 556.

8. Ваганова А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Л.: Искусство, 1980. – С. 191.

Информация об авторе:

Котова Светлана Васильевна – педагог-хореограф секции художественной гимнастики, Физкультурно-оздоровительный комплекс «Красная горка», г. Бор, Нижегородская область, e-mail: gala-09-@mail.ru

Г.В. Чудакова

Организация работы разновозрастных групп учащихся на примере хореографического коллектива

Система дополнительного образования предоставляет широкий спектр возможностей для современного решения задач воспитания, так как ориентирована на свободный выбор участниками образовательных отношений дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ. Это позволяет говорить о развитии мотивации детей к познанию и творчеству, содействии личностному и профессиональному самоопределению обучающихся, их адаптации к жизни в динамическом обществе, приобщению к здоровому образу жизни. Следствием этого является профилактика девиантного поведения, решение проблемы занятости детей.

В соответствии со своей спецификой система дополнительного образования стремится к органичному сочетанию видов организации досуга с различными формами образовательной деятельности, а внедрение федеральных государственных образовательных стандартов, в свою очередь, предполагает организацию разновозрастного сотрудничества в сфере дополнительного образования.

Основываясь на собственном педагогическом опыте в вопросах организации разновозрастного сотрудничества, убеждены в том, что наибольшее влияние на развитие детского коллектива оказывают товарищи по классу, их успех, жизненные планы, творческие достижения. В грамотно и профессионально организованном детском коллективе каждый его участник работает ради общего дела. Работа педагога состоит, порой, в «малом» – помочь группе умело организоваться в процессе занятий и репетиций.

Ведь именно в разновозрастном коллективе ребенок не только общается, приобретая коммуникативные навыки, но и успешно учится, получая новые знания и компетенции, становясь успешным не только в достижении творческих результатов, но и формируясь как гармонически развитая личность. Хореографический коллектив может нормально функционировать и развиваться благодаря складывающейся в нем системе межличностных отношений. Это

субъективно переживаемые взаимосвязи между людьми, объективно проявляющиеся в характере и способах взаимных влияний, оказываемых людьми друг на друга в процессе совместной деятельности и общения. «Межличностные отношения опосредуются системой условий и факторов, с помощью которых люди воспринимают и оценивают друг друга. Эти условия и факторы определяются содержанием, целями, ценностями и организацией совместной деятельности и выступают основой формирования психологического климата в коллективе» [1].

В коллективе формируется несколько групп: младшая, средняя, старшая и взрослая. Специфика работы хореографического коллектива предполагает объединение групп разных возрастов для создания большой хореографической постановки, что реализуется посредством такой формы (направления) хореографии, как «ансамбль», представляющий крупную организационную форму, объединенную большим количеством участников.

Специфика ансамбля как формы в том, что участники в процессе общей работы вынуждены выстраивать отношения и взаимоотношения друг с другом. При этом «отношение – это позиция личности ко всему окружающему и к самой себе. Это психологические процессы, связанные с концентрацией внимания, с интересами, чувствами, выражающими отношение человека к чему-либо, его позицию. Взаимоотношение – взаимная позиция одной личности по отношению к другой или другим людям. Взаимоотношение предполагает «взаимную связь» и осуществляется в форме деловых и личных взаимоотношений. Оно реализуется в общении и в то же время накладывает отпечаток на общение, служит своеобразным его содержанием» [2]. При разных отношениях «индивиды проявляют себя с различной, положительной или отрицательной, стороны, поэтому для обеспечения преимущественно положительного влияния группы на личность важно добиться того, чтобы межличностные отношения в ней были благоприятными» [3].

Рассмотрим некоторые примеры из собственной практики работы с разновозрастным коллективом. Так, детям десятилетнего возраста свойственно более открыто, чем подросткам, выражать положительные эмоции по отношению к учебной деятельности. Они демонстрируют удивление, восторг, заинтересованность, при этом зачастую старшие ребята из подростков с показным безразличием

превращаются снова в интересующихся происходящим в коллективе детей. Безусловно, педагог может специально создавать разнообразные ситуации в учебной группе (фронтальная работа, беседа, дискуссия и т.д.), вовлекая младших в интересную для них деятельность с целью активизации старших учеников.

Старшие ребята, демонстрируя увлеченность начатым делом, увлекают работой еще не включенных младших. Это особенно видно при постановке, рождении новых номеров, самостоятельном разборе или сочинении танцевальных связок, требующих больших эмоциональных и умственных затрат. Усталость и желание бросить начатое дело наступает одновременно у всех ребят, однако старшие (возможно, из-за присутствия все тех же младших) продолжают работать, несмотря на усталость, что заставляет и младших не бросать начатое дело, а у старших повышается ответственность за взятые на себя обязательства. Общее дело с возложением максимальной ответственности за результат на старших может стать еще одним приемом работы в коллективе.

В разновозрастной группе старшие могут помочь «выпадающим» младшим, что немаловажно для проведения индивидуальной работы со всеми учениками в больших учебных группах. При этом наблюдается двойной эффект: младший получает помощь в важном для него вопросе, ощущает себя комфортно, а старший не только помогает педагогу, но и имеет возможность утвердиться в собственных знаниях, выявить свои точки непонимания, структурировать собственные представления о мире в общении с другими людьми.

Создание учебных пар «старший – младший» с обязательной последующей демонстрацией обоим их роста служит еще одним приемом работы в разновозрастном коллективе. Способствует развитию умения ребят быстро приспосабливаться к изменяющимся группам, принятию на себя ответственности за неуспешность других и готовность помочь. Особенно отмечены взаимоотношения в коллективе во время проведения крупномасштабных мероприятий, где важно и нужно распределять обязанности по организации младших и средних участников коллектива. А именно: проверить состояние костюма, помочь переодеться с одного номера на другой, помочь привести в порядок внешний вид (прическа, макияж, головной убор), проконтролировать, чтобы перед началом номера все были на

своих местах. Сообщить о чрезвычайном событии руководителю, для того чтобы успеть вовремя принять необходимые меры.

Как показывает практика, младшим очень нравится, когда за ними «приглядывают» и делают замечания «по делу» старшие. Девчонки и мальчишки смотрят на них с восхищением и с первого раза слышат, что и о чем им говорят. Ответственность, которая легла на старших, сказалась как нельзя лучше на коллективе в целом, повлияла на психоэмоциональное состояние во время занятий и репетиций. Пропуски без уважительной причины уроков и занятий сошли на «нет». Младшим поручается самостоятельно навести порядок в костюмерной. Средним можно доверить ключи от костюмерной и раздевалки (собственно, средние участники коллектива следят за порядком в раздевалке и ключом от нее). В процессе совместной деятельности и повседневного общения дети приобретают опыт нравственного поведения, активно реализуют в поступках свои морально-нравственные убеждения, свои чувства.

Важно выделить роль педагога в разновозрастном коллективе. Благоприятный, здоровый психологический климат не складывается сам по себе, особенно если речь идет о детях, не имеющих достаточной социальной зрелости и жизненного опыта. Поэтому для существования и качественной работы разновозрастного коллектива необходимо постоянное руководство взрослого человека.

Руководитель детского хореографического коллектива – это организатор и воспитатель, который занимается не только развитием хореографических знаний, умений и навыков, но формирует и воспитывает личность ребенка, способного жить в современном обществе. Участник детского хореографического коллектива должен иметь возможность гармонично развиваться. Чтобы осуществлять такое развитие преподаватель хореографии, руководитель должен обладать определенным набором педагогических и человеческих качеств:

1) обладать художественным вкусом, воспитывая детей на примерах – высокохудожественных образцах хореографии;

2) знать методику постановочной работы, владеть навыками композиционного построения;

3) владеть разнообразной разножанровой хореографической лексикой;

4) быть музыкально грамотным, уметь работать с музыкальным материалом, концертмейстером, фонограммой;

5) иметь элементарные знания в области педагогики, психологии, медицины, анатомии, истории хореографии, живописи, литературы.

Руководитель детского хореографического коллектива, владея элементарными знаниями в области других искусств и наук, «сможет поддержать позицию ребенка как субъекта деятельности, обеспечить сбережение его здоровья, мотивацию к саморазвитию и самообучению, учитывать физиологические особенности ребенка, личную безопасность, признание неповторимости, уникальности каждого ребенка, быть интересным, ярким, образованным человеком» [4]. При этом педагог не должен унижать детей публичной демонстрацией их неумения или незнания чего-либо. Педагогу нельзя говорить детям «ты должен» без действительного предварительного принятия ребенком на себя некоторых обязательств перед группой конкретных людей. При неправильной позиции педагога в коллективе проявляется детская ревность. Он не должен забывать, что именно из-за неверного поведения взрослых дети начинают ревновать друг к другу. Помогая больше несмышленым малышам, постоянно разделяя ответственность со старшими, педагог обязан помнить об их чувствах, не забывать, что они тоже дети, ждут заботы и понимания.

В ситуации работы с разновозрастной группой позиция учителя по отношению к ученикам существенно изменяется: взрослый должен быть старшим членом растущего разновозрастного коллектива, а не только носителем общекультурных ценностей. Он должен и сам принимать, что он не учит в разновозрастной группе других, а учится вместе со всеми.

Таким образом, разновозрастной коллектив дает хороший воспитательный результат, он создает наиболее узкое взаимодействие возрастов и является естественным условием накопления опыта и передачи опыта старших поколений. Младшие дети получают разнообразные сведения, они усваивают привычки, отражают поведение, приучаются уважать старших и равняться на их авторитет. У старших ребят проявляется забота о младших и ответственность, воспитывается внимание к человеку, великодушие и требовательность, а также качества будущего семьянина [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б.М. Бим-Бад.– М.: Большая Рос. энцикл., 2013. – 527 с.

2. Сгурская Л.В., Тамарский Г.С. Диагностика межличностных отношений подростков и старшеклассников : метод. рекомендации / Л.В. Сгурская, Г.С. Тамарский. – Калининград: Изд-во КГУ, 2003. – 44 с.

3. Немов Р.С. Психология. В 3 кн. / Р.С. Немов. – М., 2003. – Кн.1. – С. 575.

4. Методика работы в детском хореографическом коллективе: метод. рекомендации для руководителей хореографических коллективов, педагогов дополнительного образования / Сост. Ласковенко; МУК Троицко-Печорский РДК. – Л.-М., 2016.

5. Макаренко А.С. Сочинения. В 7 томах / А.С. Макаренко. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1957-1958. – Т.5. – С. 225.

Информация об авторе:

Чудакова Галина Владимировна – педагог дополнительного образования, МАОУ гимназия № 56, г. Томск, магистрант Томского государственного педагогического университета, e-mail: galina75@sibmail.com

Е.С. Заушицына

Музыкальное образование как условие подготовки педагогов-хореографов для системы дополнительного образования

Начиная с XIX века мастера балета проводили огромную работу с композиторами по написанию музыкального сопровождения к новому балетному спектаклю. Так, например, хореограф, скрипач и композитор Артур Сен-Леон (1821-1870) уделял много внимания работе с авторами музыки для своих балетов. Письменные источники свидетельствуют о том, что нередко он сам предлагал композитору ту или иную музыкальную тему [4]. Так было и в сотрудничестве с Людвигом Минкусом.

Сотрудничая с Сен-Леоном, Минкус чётко следовал указаниям хореографа-постановщика и его плану – вплоть до количества тактов в каждом номере. Об этом пишет в своей книге «Шестьдесят пять лет в театре» известный театральный декоратор Карл Вальц: «Сен-Леон был недурным музыкантом – отлично играл на скрипке и этим значительно помогал балетным композиторам в составлении музыки для танцев. Благодаря этому, в балетах, поставленных Сен-Леоном, музыка всегда была танцевальна, мелодична и всегда отличалась ясным членением на такты. Мне не раз приходилось наблюдать, как Сен-Леон, склонившись над Людвигом Минкусом, насвистывал ему какой-нибудь мотив, а тот лихорадочно переводил его на нотные знаки» [2, с. 67].

Рассмотрим условия и процесс подбора музыкального сопровождения хореографического произведения в России на современном этапе в профессиональном ансамбле и в системе дополнительного образования.

В настоящее время в составе некоторых творческих профессиональных коллективов, помимо танцевальной группы, существует оркестр. Это такие коллективы, как Дважды Краснознаменный ордена Красной Звезды академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова, Государственный академический ансамбль народного танца имени И.А. Моисеева,

Государственный театр танца «Казаки России», Государственный академический ансамбль песни и пляски Войск Национальной Гвардии Российской Федерации, Государственный академический Северный русский народный хор, Государственный академический Уральский русский народный хор и другие. В условиях существования оркестровой группы появляется возможность создания музыкального сопровождения будущего танца, соответствующего его музыкально-хореографической драматургии.

Исполнение танцев возможно под «живой» аккомпанемент, что позволяет в полной мере раскрыть физические возможности танцовщиков. Оркестр по необходимости замедляет темп на размашистые мужские трюки, увеличивает на виртуозные женские вращения, акцентирует определенную музыкальную долю и выдерживает музыкальную паузу там, где это нужно по сюжету танца.

Таким образом, сотрудничество хореографа с композитором и дирижером оркестра делает возможным создание качественного хореографического произведения с точки зрения музыкально-хореографической драматургии, танца, способного вызвать у зрителя восторженные чувства.

Условия работы педагогов-хореографов, работающих в системе дополнительного образования, отличаются от условий в профессиональном ансамбле. Не имея возможности сотрудничать с композитором или дирижером и исполнять танец под оркестровое сопровождение, педагог-хореограф, работающий в системе дополнительного образования, вынужден самостоятельно искать готовый музыкальный материал будущей постановки либо монтировать его, что не всегда соответствует целостному музыкальному произведению высокого уровня. Так, некоторые хореографы «вырезают» музыкальные такты, не понимая и не слыша нарушения музыкальной фразы. Другие соединяют части музыки, разные по темпу, ритму и тембру, образуя резкий переход, не свойственный целостному музыкальному произведению.

Как правило, хореографы, работающие в системе дополнительного образования, выставляют свои танцевальные номера на конкурсы и фестивали. Один из самых распространенных комментариев жюри – «немузыкально». Значит, хореографический текст постановки существует отдельно от выбранного музыкального материала. Педагог не смог объяснить ученикам, каким образом исполнить

танцевальные движения под музыку. Отсутствие музыкальности у педагога-хореографа ведет к снижению возможности воспитания у исполнителей музыкального вкуса, способности полноценного восприятия детьми музыки.

Музыкальность – комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки, подготовки из него музыканта-профессионала [3].

Существуют хореографические постановки, в качестве музыкального сопровождения которых используется песня. В таких произведениях текст песни является ритмической основой будущего танца. В процессе репетиционно-постановочной деятельности педагог-хореограф не просчитывает музыку, раскладывая ее на музыкальные фразы, а объясняет учащимся исполнение движений танца «под слова» песни. Это ведет к тому, что дети испытывают трудности в изучении и запоминании такого танца, так как некоторые слова состоят из нескольких слогов и определенное движение возможно исполнить на любой из них. В некоторых музыкальных произведениях существует затакт, который вызывает сложности в работе над хореографическим произведением как у хореографа, так и у исполнителей из-за отсутствия навыка просчитать музыку.

Таким образом, возникает проблема незнания музыкальных размеров, неумения разложить музыкальный материал будущего хореографического произведения на количество музыкальных тактов, отсутствие навыка просчитать музыку – проблема недостатка или отсутствия музыкального образования у педагогов-хореографов, работающих в системе дополнительного образования.

Для того, чтобы рассмотреть возможные причины возникновения проблемы и выявить условия для ее решения, необходимо раскрыть основные понятия, такие как музыкальное образование, дополнительное образование, музыкальная грамота.

Музыкальное образование – это понятие интегративное, объединяющее в себе музыкальное воспитание, обучение и развитие [1, с. 10]. Только при наличии всех трех составляющих музыкальное образование является таковым.

Дополнительное образование – образовательные программы и услуги, реализуемые в целях всестороннего удовлетворения образовательных потребностей граждан, общества и государства в обще-

образовательных учреждениях профессионального образования за пределами определяющих их статус основных образовательных программ, в образовательных учреждениях образования дополнительного: учреждения повышения квалификации, курсы, музыкальные школы, школы искусств, дома детского творчества и другие [5].

Музыкальная грамота – первоначальные сведения об элементах музыкального языка, изложенные в доступной форме. Это начальный этап в системе общего и специального музыкального образования [3].

Рассмотрим возможные причины возникновения данной проблемы.

В некоторых учреждениях, готовящих будущих педагогов-хореографов по программам среднего профессионального хореографического образования, бакалавриата и специалитета в России, к сожалению, не предусмотрено изучение музыкальной грамоты в нужном объеме. Количества часов, отведенных для обучения будущих педагогов-хореографов основам музыкальной грамоты, недостаточно для полного ее усвоения. Так, например, в Кировском областном государственном профессиональном образовательном автономном учреждении «Вятский колледж культуры» в 2010 году по специальности «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество», специализация «Хореографическое творчество», на очной форме обучения, в течение нормативного срока образования 3 года 10 месяцев отводилось 79 академических часов для освоения «Основ музыкальных знаний». Этот учебный предмет входил в цикл дисциплин специализации. Также на обучение по данной профессиональной программе в данный период времени было отведено 79 часов для освоения музыкального инструмента. Этот предмет входил в цикл дисциплин по выбору.

В Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Московский государственный университет дизайна и технологий» в 2016 году, на очной форме обучения по программе бакалавриата, по направлению подготовки «Хореографическое искусство», нормативный срок обучения 4 года, для освоения учебных дисциплин «Музыкальное искусство: теория и история музыки» было отведено 216 академических часов, «Анализ танцевальной и балетной музыки» – 144 часа, «Музыкальная драматургия балета» – 72 часа, «Звукорежиссура» – 72 часа.

В Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Московский государственный институт культуры» в 2016 году, на заочной форме обучения по программе специалитета, по направлению подготовки «Народное художественное творчество», квалификация «Художественный руководитель хореографического коллектива, преподаватель», нормативный срок обучения 6 лет, для освоения учебной дисциплины «Теория и история музыки» было отведено 124 академических часа, для изучения дисциплины «Анализ музыкально-танцевальных форм» – 96 часов.

В Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Пермский государственный институт культуры» в 2016 году, в течение срока освоения программы 5 лет 6 месяцев, на заочной форме обучения по программе специалитета, по специальности «Народное художественное творчество», квалификация «Художественный руководитель хореографического коллектива, преподаватель», было отведено 194 академических часа для освоения учебной дисциплины «Теория и история музыки», 68 часов для освоения дисциплины «Анализ музыкально-танцевальных форм».

Ознакомившись с вышеуказанными данными, можно предположить, что отведенного количества часов для изучения основ музыкальной грамоты в объеме, необходимом для дальнейшей качественной работы хореографа и обучения детей искусству танца, недостаточно. Поэтому будущие педагоги вынуждены развиваться в этой области самостоятельно: читать учебники, посещать частные уроки сольфеджио или получать начальное образование в музыкальной школе.

Несмотря на то, что в специальных учебных заведениях на хореографических программах специалитета, бакалавриата и среднего профессионального образования особое внимание уделяется развитию умения просчитать музыку и освоить многообразие ритмических рисунков, проблема музыкальности педагогов-хореографов остается. На протяжении всего периода образования студенты учатся просчитывать все танцевальные комбинации и переходы. Делается акцент на том, что считать нужно не «раз-два-три-четыре», а через «и» – «и-раз-и-два-и-три-и-четыре-и». Но этого недостаточно, так как не говорится о длительностях нот. Будущие выпускники не

понимают, что значит союз «и», для чего его нужно обязательно произносить при счете.

Таким образом, отсутствие умения просчитать музыку, незнание музыкальных размеров, неразвитый музыкальный слух и ритм, незнание основ музыкальной грамоты – все эти и другие проблемы возникают в результате недостатка или отсутствия музыкального образования у педагогов-хореографов, работающих в системе дополнительного образования, и препятствуют полноценной работе педагога-хореографа и обучению детей искусству танца.

Для решения данной проблемы необходимо соблюсти ряд условий.

- Прежде всего, рекомендуется увеличить количество часов для обучения студентов основам музыкальной грамоты в основных программах профессионального хореографического образования разного уровня в России. Отведенного количества часов для полного освоения данной дисциплины недостаточно, так как объем материала большой и сложный для усвоения учащихся, не изучавших музыку ранее.
- Данный учебный предмет необходимо включить в цикл основных дисциплин, наряду с классическим и народно-сценическим танцем, так как музыкальное сопровождение является не только одним из выразительных средств хореографического номера, но и основой восприятия танца в целом. Качественный музыкальный материал является одним из главных педагогических условий обучения детей хореографическому искусству в системе дополнительного образования.
- Преподавателям, готовящим будущих танцовщиков и педагогов-хореографов, следует по-особому подходить к обучению студентов основам музыкальной грамоты. Преподавать учебный материал следует в специальной, доступной для хореографов форме.
- Обучение основам музыкальной грамоты хореографов необходимо доверить педагогу-музыканту, знающему теорию и методику преподавания музыкального образования, ни в коем случае не хореографу.
- Необходимо обучать студентов музыкальной грамотности, воспитывать чувство ритма, объясняя, что цифрами считаются четвертные доли, а добавляя союз «и» дробят счет на более мелкие восьмые длительности, таким образом более точно раскладывая хореографический текст на музыкальный материал.

• Полученные студентами теоретические знания необходимо закреплять на практике. Учащиеся должны уметь выполнять различные упражнения, писать музыкальные диктанты, определять размер прослушиваемого произведения, различать музыкальные инструменты, прохлопывать замысловатые ритмические рисунки.

• Обучение основам музыкальной грамоты должно происходить в совокупности с изучением основных танцевальных дисциплин, чтоб у учащихся была возможность незамедлительно применить полученные знания в хореографической практике.

Соблюдение вышеперечисленных условий позволит повысить качество образования будущих балетмейстеров, артистов балета, педагогов-хореографов, а также их воспитанников. Поможет сделать искусство танца в целом более доступным, понятным зрителю и исполнителям, значительно облегчит постановочную работу, как педагогу-хореографу, так и его ученикам.

Подводя итоги исследования, стоит отметить, что музыкальное образование является одним из основных условий подготовки педагогов-хореографов для системы дополнительного образования в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Прометей, 2013. – 432 с.

2. Вальц К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре / К.Ф. Вальц. – СПб.: Академия, 1928. – 240 с.

3. Музыкальная энциклопедия. – Режим доступа: http://www.musenc.ru (дата обращения: 06.03.2019).

4. Свешникова А.Л. Творчество Артура Сен-Леона в Петербурге (1859-1869): становление музыкально-хореографической структуры академического балета / А.Л. Свешникова. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-artura-sen-leona-v-peterburge-1859-1869-stanovlenie-muzykalno khoreograficheskoi (дата обращения: 10.03.2019).

5. Федеральный закон об образовании в Российской Федерации № 273-ФЗ от 29.12.2012 г. – Режим доступа: https://fzakon.ru/laws/federalnyy-zakon-ot-29.12.2012-n-273-fz/ (дата обращения: 09.03.2019).

Информация об авторе:

Заушицына Екатерина Сергеевна – преподаватель по народно-сценическому танцу курсов повышения квалификации хореографов «Спутник», художественный руководитель Хореографической школы «Наследие», экс-артистка балета Ансамбля песни и пляски ВДВ России, студентка магистратуры музыкального факультета МПГУ, e-mail: katyata1990@mail.ru

Е.В. Мурзина

Творческая активность учащихся как средство совершенствования их исполнительского мастерства (в рамках программы школы танцев «Кураж» ЦД «Ариэль» ДДТ «Искорка» г. Томска)

Реализация учащегося как танцора ограничена исключительно исполнительской функцией. Он решает задачи, которые ставит перед ним балетмейстер. Как правило, это техника исполнения, музыкальность, эмоциональность и выразительность.

Весь творческий постановочный процесс направлен на выражение той или иной мысли, и в танце каждый поворот головы, положение стопы, траектория движения руки служит для улучшения выразительности мысли, задуманной постановщиком. Балетмейстеры тщательно подбирают лексический материал, ищут удачный вариант костюма, трепетно выбирают музыкальную композицию – все это для того, чтобы сделать танец гармоничным. Еще одно важное звено – исполнение. Несмотря на многократные объяснения и большое количество приведенных примеров, учащиеся часто видят только набор «сухих» движений, сложенных в комбинацию, и добиться желаемого живого исполнения бывает очень нелегко. Именно поэтому необходимо дать учащимся возможность *попробовать себя в роли балетмейстера*. В процессе сочинения собственного номера или своей танцевальной партии учащийся способен увидеть и понять, насколько важны все нюансы, когда танцевальный номер сочиняется и исполняется. Таким образом, проанализировав свою постановочную деятельность, впоследствии учащийся будет более внимателен и отзывчив к наставлениям и замечаниям педагога-хореографа, повысит своё исполнительское мастерство. Тем более в настоящее время все чаще стали проводиться конкурсы и фестивали для юных балетмейстеров, где происходит оценивание их собственного постановочного творчества.

Повышение исполнительского мастерства учащегося является одной из главных целей образовательно-воспитательного процесса по предмету «Хореография». Исполнительское мастерство по-

вышается в танцевальном классе во время занятий и на сцене при систематическом участии в концертно-конкурсной деятельности. По мнению автора, выступление на сцене с результатом *своего собственного постановочного труда* оказывает еще большее воздействие на улучшение исполнительского мастерства учащегося, повышается результативность работы.

Все описанное выше подтверждено проектом «Творческая активность учащихся как средство совершенствования их исполнительского мастерства», который реализуется в Школе танца «Кураж» в Центре досуга «Ариэль».

Программный материал Школы танца «Кураж» дает учащимся возможность развиваться разносторонне – как исполнителю и постановщику. Но приобретенные знания еще не гарантируют, что учащиеся будут расти и развиваться, главное – умение эти знания применить. Презентуемый проект создает такие условия, при которых каждый из учащихся может на практике исследовать свои возможности при реализации полученных знаний.

Таким образом, *цель проекта:* выяснить, повышается ли исполнительское мастерство обучающихся посредством их самостоятельной постановочной работы.

Гипотеза – самостоятельная постановочная работа обучающихся повышает их творческую активность и исполнительское мастерство.

Методика оценки исполнительского мастерства

Любое мастерство, в том числе и мастерство исполнителя танцевальной композиции, достаточно непростое в описании, его сложно измерить и его оценка зачастую носит субъективный характер. Авторы проекта ставят перед собой задачу разработать универсальную методику оценивания динамики исполнительского мастерства учащихся в зависимости от их собственной постановочной деятельности. Для того, чтобы проследить динамику развития мастерства, необходимо было выбрать компетенции для оценки. Авторы проекта предлагают оценивать исполнительское мастерство по следующим компетенциям исполнителя.

Техника исполнения:

- правильность исполнения элементов;
- физическая выносливость;
- пространственная координация.

Артистизм:

Музыкальность – способность ритмически правильно расставить музыкальные акценты при исполнении танцевальных элементов.

Эмоциональность – способность максимально показать ощущения и восприятие невербальными средствами коммуникации.

Выразительность – способность эффектно выражать внутренние переживания внешними средствами.

Способность к импровизации – способность исполнителя спонтанно и уместно применять танцевальные элементы, имеющиеся в его арсенале, одновременно в момент создания танца.

Оценку необходимо проводить по каждой авторской хореографической постановке учащегося в отдельности, так как один из учащихся может поставить сольный номер, а другие решат создавать коллективный номер.

Авторы предлагают оценивать каждую из описанных выше компетенций по десятибалльной шкале, результаты заносить в таблицу, приведенную ниже. Оценив исполнительское мастерство до того момента, как учащийся начал ставить свои собственные номера, и после того, как его творение было несколько раз представлено на конкурсном мероприятии, можно проследить корреляцию между их собственной постановочной работой и исполнительским мастерством.

Таблица 1

Таблица оценки компетенций исполнителя

№	ФИО	Компетенции исполнителя				
		Техника	Артистизм			
			Музыкальность	Эмоциональность	Выразительность	Способность к импровизации
1	Иванова Аня	10	10	8	8	8
2	Петрова Ксения	9	9	5	4	4

Авторы предполагают, что качество исполнительского мастерства наряду с уже априори имеющейся в арсенале учащегося техникой исполнения, характеризуется артистизмом. Именно комплекс музыкальности, эмоциональности, выразительности исполнения с уместной импровизацией является критерием оценки артистической составляющей исполнительского мастерства. Положительная динамика именно этих критериев характеризует исполнителя как перспективно развивающегося, и качественное владение этими компетенциями напрямую свидетельствует о профессионализме исполнителя. Таким образом, в результате проведения оценки авторы предполагают отследить основную динамику роста баллов именно в критериях, характеризующих артистическую компетенцию: музыкальность, эмоциональность, выразительность, способность к импровизации.

Ожидаемые результаты реализации проекта:

• динамический рост критериев, включённых в артистическую компетенцию более чем у 90% участников тестируемой группы обучающихся;

• улучшение качества исполнительского мастерства обучающихся;

• качественная совместная работа педагога и обучающихся;

• проявление интереса к профессии хореографа, профориентационная мотивация;

• достижение высоких результатов на хореографических конкурсах, фестивалях и др.;

• создание «ситуации успеха» в коллективе, его сплочение;

• создание хореографических номеров, входящих в репертуар ШТ «Кураж».

Результаты реализации проекта

В результате реализации исследовательского проекта «Творческая активность учащихся как средство совершенствования их исполнительского мастерства в рамках программы Школы танца «Кураж»» получены следующие результаты.

• Более чем у 90% учащихся наблюдается положительная динамика исполнительского мастерства, исходя из балльной оценки артистичной компетенции исполнителя.

• Поставленные совместно с педагогом хореографические номера «Сестры», «Кофе с молоком», «Как все начиналось» и самостоятельные постановочные работы учащихся «Интересная книга»,

«Жизнь в одну ночь», «Обыкновенная история», «Жди меня», «Социальная сеть» выполнены, апробированы на уровне ОУ, муниципальном, региональном и международном уровнях.

• Получены награды: диплом за 3 место и диплом Лауреата II степени за номер «Кофе с молоком»; диплом Лауреата III степени за дуэтный номер «Обыкновенная история»; два диплома за 3 место; два диплома Лауреата III степени; диплом за 1 место и четыре диплома Лауреата I степени за номера «Жди меня», «Жизнь в одну ночь» (соло Скворцова А.).

Вывод

По результатам проведенной диагностики можно сделать заключение о том, что гипотеза о положительной динамике исполнительского мастерства учащихся вследствие их самостоятельной постановочной работы подтвердилась. Поставленная цель: выяснить, повышается ли исполнительское мастерство обучающихся посредством их самостоятельной постановочной работы – достигнута.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мурзина Е.В. Конкурсная деятельность как средство совершенствования исполнительского мастерства участников любительского хореографического коллектива: дипломная работа / Е.В. Мурзина. – Томск, 2013. – 93 с.

2. Мурзина Е.В. Творческая активность учащихся как средство совершенствования их исполнительского мастерства в рамках программы Школы танцев «Кураж» ЦД «Ариэль» ДДТ «Искорка» г. Томска : исследовательский проект / Е.В. Мурзина. – Томск, 2016. – 29 с. – Режим доступа: http://iskorka.dou.tomsk.ru/wp-content/uploads/2017/10/Proekt-issledovatelskij-Tvorcheskaya-aktivnost-2016.pdf (дата обращения: 05.06.2019).

3. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера / И.В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.

4. Таканакова М.И., Гонохова Т.А. Психологические условия формирования ситуации успеха подростков на уроке / М.И. Таканакова, Т.А. Гонохова // Материалы IX международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». – Режим доступа: https://scienceforum.ru/2017/article/2017032858 (дата обращения: 05.06.2019).

Информация об авторе:

Мурзина Екатерина Валерьевна – педагог дополнительного образования, ЦД «Ариэль» ДДТ «Искорка», г. Томск,
e-mail: e.v.murzina@rambler.ru

Е.В. Мурзина

Фиксированное положение тела как основной инструмент для развития импровизации участников любительского коллектива

Статичное положение тела танцора (далее «фиксация», «позировка», «статика») может быть использовано в качестве основной базы для обучения танцоров импровизации. Казалось бы, импровизация – это движение, это танец здесь и сейчас, причем здесь неподвижное положение тела? Автор статьи предлагает изобразить танец схематично, в виде панорамы фиксированных точек, позировок, соединенных между собой каким-либо действием. И тогда становится понятным следующее: позировка – это основная деталь танца, и многообразие применяемых вариантов позировки может только украсить, обогатить, разнообразить сам танец. Импровизация также способствует обогащению танцевального содержания, наполняя танец неповторимым, индивидуальным исполнением, в которое танцоры вкладывают свою интерпретацию и свое отношение к происходящему. Таким образом, вырисовывается цепочка: позировка – импровизация – танец. Из этих соображений автором статьи уделяется столь пристальное внимание статичному положению тела танцора, которое стоит во главе данной цепочки.

Владение умением выстраивать выразительные позировки, используя пластику своего тела, является одним из базовых навыков для создания танцевальной импровизации. В данной статье позировка рассматривается как первый шаг на пути становления навыка импровизации. Причем имеется в виду не одна единственная позировка, а несколько, точнее их неограниченное количество, и рассматриваются всевозможные грани статичного положения тела для дальнейшего обучения импровизации учащихся.

Фиксированное положение тела и его характеристики

Фиксация – это процесс закрепления чего-то. Статика – нахождение в неподвижном состоянии некоторое время, около 4 секунд. То есть фиксированное положение тела танцора можно рассматри-

вать как зафиксированный мышечным корсетом костный скелет танцора, находящийся некоторое время в неподвижном состоянии. Вариативность телесной фиксации ограничена лишь опытом и фантазией носителя, но эти границы могут со временем расшириться, благодаря развитию физических возможностей тела, полученному двигательному опыту, способствующему формированию творческого мышления для создания статичных пластичных форм.

Рассмотрим, каким образом возможно создание многообразных интересных фиксаций.

Ракурс. Все восемь точек класса в распоряжении позировки. А также можно комбинировать точки класса в одной позировке, к примеру, когда колени-стопы смотрят в одну точку, а плечи в другую.

Уровни. Основные три уровня известны многим: высокий, средний, низкий. При желании можно еще сильнее раздробить: прыжок, высокий, средний, нижний, партер.

Формат. Открытый и закрытый. Открытой позировкой можно назвать ту, что занимает много места в пространстве, когда периферия стремится «уйти» как можно дальше от тела. Когда позировка закрытая, периферия находится вблизи тела. Позировка не отображает состояние тела, словно оно замерзло, но конечности находятся достаточно близко к телу.

Условие. Это ограничение, которое дает огромное поле для поиска и деятельности. Задаем условие, выполнение которого на первые три раза кажется легким и незатейливым. Но при выполнении задания даем запрет на повтор положений и ограничение во времени в виде одного музыкального трека – все это приведет к удивительным находкам. К примеру, позировка с соединенными ногами с использованием уровней – это одни варианты, с применением ракурсов – другие варианты, поискать в открытом и закрытом формате – список пополнится еще.

Объем. Есть три плоскости, в которых происходят движения,– сагиттальная, фронтальная, поперечная. Умение работать во всех трех плоскостях дает ощущение объема, особенно если освоить заполнение всех плоскостей одновременно разными частями тела.

Образ. На первых порах его можно не использовать, но позже, когда все вышеперечисленное пройдено, можно добавить уровень сложности, обратившись к образу. Кто вы? Учитель, цветок, столб,

вилка? Как изобразить бокал? Образ – это тоже один из ограничителей, который способен привести к интересным вариантам.

Автор данной статьи предлагает вышеописанные характеристики осваивать в два этапа. Первый этап включает следующие параметры: ракурс, уровни, формат, условие (далее по тексту РУФУ). Это базовый набор характеристик статичного положения тела, освоение которого должно занять неограниченное количество времени, так как качество исполнения позировки, насыщение ее индивидуальностью и вариативностью на данном этапе важнее. Второй этап, расширенный, дополняется такими параметрами, как объем и образ. Эти ограничители способны привести к находкам при условии, что учащийся свободно владеет исполнением позировки после первого этапа.

На основе данного материала была проведена исследовательская работа, которая заключалась в разработке комплекса упражнений, направленных на первичное освоение возможностей своего тела и работы с ним и апробирование этого комплекса.

Исследование проводилось в двух группах детей МАОУ СОШ № 14 им. А.Ф. Лебедева города Томска. Группа 1-2 (первый и второй классы, 10 человек) была в смешанном составе: 3 мальчика, остальные девочки. Весь состав группы включал детей без танцевального опыта. Группа 3-4 (третий и четвертый класс) состояла из 7 девочек. Обе группы занимались два раза в неделю по два часа. Исследование проводилось в продолжение двух месяцев.

Комплекс развивающих упражнений на основе статичного положения тела «Фиксация плюс»

Данный комплекс разрабатывался с целью освоения учащимися основ танцевальной импровизации посредством доступного для детей ресурса – своего собственного тела.

Применение комплекса ориентировано на решение целого ряда задач по отношению к учащемуся:

- исследование естественных возможностей и ограничений своего тела;
- приобретение двигательного опыта, расширение представления о возможностях своего танцевального сознания;
- поиск и рождение качественно новых фиксаций;

- развитие уверенности в своих двигательных способностях, творческой активности, эмоционального интеллекта;
- воспитание интереса к процессу создания танца через творческую деятельность.

В состав комплекса входят теоретическая и практическая части.

Теоретическая часть – информирование учащихся по заданной теме, знакомство с терминологией, объяснение значений, приведение примеров для создание визуальной картинки в умах юных танцоров.

Практическая часть, состоящая из упражнений, направленных на уход от привычной, повседневной, бытовой двигательной активности, на изучение естественных возможностей собственного тела, на выполнение спонтанных фиксаций и на поиск интересного варианта статики:

1) изучение возможностей собственного тела в общем и отдельных его частей – «дискотека», «эхо», «лапша» (в том числе их вариации);

2) изучение двигательных возможностей при определенных условиях (предлагаемых педагогом) – «геометрия», «ладошки», «арифметика», «условие» (в том числе их вариации);

3) незапланированное фиксирование различных форм тела (в том числе в игровой форме для раскрепощения) – «огонь и лёд», «мячик», «барабаны» (в том числе их вариации);

4) выполнение фиксаций с применением РУФУ.

Здесь приведены только те упражнения, которые были задействованы в данном исследовании. Но их количество не ограничено только приведенным выше списком. Их очень много, они разнообразны. Упражнения подбирались с опорой только на опыт автора исследования и специально под данную группу учащихся.

Далее приведено базовое описание каждого упражнения и его назначение. Любое упражнение может дополняться и варьироваться с учетом опыта педагога и возможностей учащихся.

Упражнение «Дискотека». Берем за основу часть тела, к примеру, голову. Педагог предлагает варианты движения рабочей частью тела, все учащиеся повторяют. Хорошо, когда предлагать начинают сами учащиеся. Предлагаются не только двигательные варианты, но и ритмические.

Упражнение «Эхо». Стоя в общем кругу, один участник предлагает свою цепочку движений. Затем все участники эхом повторяют предложенный им двигательный текст.

Цель: познакомиться с двигательными возможностями своего тела; пополнить свою двигательную базу, приобрести дополнительный двигательный опыт.

Упражнение «Лапша». По хлопку педагога учащиеся пытаются примерить на себя состояние и ощущение абсолютно расслабленного тела, но без прекращения движения. Движение без углов. Задача задействовать как можно больше частей тела, например, не просто «рука», а плечо, предплечье, кисть, пальцы.

Цель: использовать весь арсенал двигательной активности, довериться своему телу, постараться перестать им управлять и все время быть в движении как можно большим количеством частей тела.

Упражнение «Геометрия». Педагог определяет рабочую часть тела и геометрическую фигуру, к примеру, это пятка левой ноги и треугольник. Задача учащихся состоит в том, чтобы нарисовать пяткой правой ноги фигуру треугольник в ближайшем для них пространстве, где они только смогут придумать: впереди, перед собой, нарисовать треугольник на полу, лечь на спину и нарисовать фигуру на потолке и т.д.

Цель: поработать с ближним пространством, это первая попытка поработать с объемом, осознать, что пространство вокруг есть.

Упражнение «Ладошки». Задача: найти варианты движения своего тела при условии, что обе ладошки прилеплены к телу. Сначала рекомендуется в спокойной форме поискать варианты активности своего тела вместе с учащимися, показав ход мыслей и действий. Затем они действуют самостоятельно, далее на каждые восемь счетов местоположение ладошек меняется, желательно их местонахождение не повторять.

Цель: изучение двигательных возможностей своего тела с применением ограничений. Самая подвижная часть детского тела – руки. В данном случае происходит обездвиживание рук и направление мыслей танцующих на поиск других активных частей тела. Так как ладошки могут прилепиться к любой части тела, поиск движения может происходить в самых нелепых позировках, что очень хорошо.

Упражнение «Арифметика». Есть одна рабочая часть тела и цифры от 0 до 9. Задача: найти для каждой цифры одну позировку, чтобы можно было в пространстве ее написать заданной частью тела. Одна часть тела, десять цифр, десять статичных положений. К примеру, рабочая часть тела – это правое колено, и в каждой найден-

ной позировке пишем цифры по очереди только правым коленом: позировка первая – написали правым коленом цифру 0 – меняем положение – позировка вторая – написали правым коленом цифру 1 – меняем положение – и т.д.

Цель: поиск и выполнение фиксаций с применением ФУРУ, приобретение двигательного опыта, расширение представления о своих танцевальных возможностях.

Упражнение «Условие». Любое условие, которое будет способствовать достижению цели. На самом деле, все упражнения – это в какой-то степени применение тех или иных условий. Но в данном случае пусть оно будет простым, коротким. Например, движение при условии, что руки будут собраны в замок, или движение при условии, что ноги будут соединены (вместо двух нога будет одна) или двигается только верхняя половина туловища и т.д.

Цель: направить мысль танцовщика на творческий поиск новых движений и ощущений, приобретение двигательного опыта, расширение представления о своих танцевальных возможностях.

Упражнение «Огонь и лёд». По команде «Огонь!» участники начинают двигаться, очень активно и всеми частями тела одновременно. По команде «Лёд» замирают в тех положениях, где застало их это слово.

Упражнение «Мячик». Исходное положение: сидим на корточках на полу и подпрыгиваем в таком положении, словно мячик. Четыре счета исполняем мячик, далее выскакиваем в статику, которую держим также четыре счета, и снова на «раз» уходим в «мячик», на «пять» выскакиваем в статику.

Упражнение «Барабаны». На начальном этапе выполняем это упражнение только в партере. Есть три условных сигнала: 1) ведущий барабанит пальцами по полу – танцоры перекатываются по полу, спокойно и без остановок; 2) хлопок в ладоши или удар ладошкой об пол – танцоры резко меняют положение и удерживают его; 3) тишина – ничего не происходит, никто не двигается. Комбинируем эти сигналы по желанию, задача танцоров – быть внимательными и, когда нужно, или двигаться спокойно, или собрать мышцы и держать статику.

Цель: спонтанное исполнение фиксированных положений. Приобрести понимание, что «и такими позировки тоже могут быть». Как правило, пойманные фиксации не сценичны, неудобные, не-

устойчивые – и в этом их ценность. Также отрабатывается мышечная собранность и внимание.

Результаты тестирования способностей к импровизации учащихся

Исследование затрагивало только работу танцора над своим телом, то есть было направлено на познание своих двигательных качеств, пополнение движенческой базы и поиск наибольшего количества возможных вариантов фиксаций. Не были затронуты такие темы, как работа в паре (даже в контексте развития своих данных) или в ансамбле. Только движение своего тела и работа с пространством вокруг. Никакого контакта с чем-либо, с кем-либо.

Нужно признать, что обе испытуемые группы к финалу исследования находились на первом этапе освоения характеристик телесной фиксации танцора, так как двух месяцев мало для того, чтобы в полной мере освоить весь комплекс упражнений существующими группами. Опыт автора статьи позволяет предположить, что на протяжении одного года обучения (как минимум) необходимо уделять пристальное внимание первому этапу освоения характеристик фиксированного положения тела. И далее добавлять упражнения из второго этапа, постоянно подогревая знания и навыки исполнения позировок характеристиками первого этапа их освоения.

В результате работы было проведено тестирование занимающихся. Оценивалась только двигательная активность учащихся на начальном этапе, и она же по прошествии двух месяцев освоения комплекса приемов «Фиксация плюс».

Автор статьи в данном исследовании оценивает двигательную активность по следующим компетенциям учащихся.

Техника исполнения – наличие какой-либо технической базы исполнения танца любого стиля. Из опыта работы автора статьи: даже небольшой опыт занятий каким-либо танцевальным стилем накладывает ощутимый блок на свободу движения, а следовательно, на способность к импровизации. Далее танцевальный опыт способен помочь танцорам в их танцевальном развитии, танцоры комбинируют новую информацию с той, что у них есть. Получится некий симбиоз направлений, но это будет не сразу.

Способность к импровизации, которая включает:

- свободу движения тела (умение одновременно двигать большим количеством частей тела);
- вариативность движения (разные способы выражения одних и тех же двигательных задач);
- непохожесть от остальных участников на площадке в данный момент (качественное различие результатов поиска вариантов движений).

Автором исследования каждая из описанных выше компетенций оценивалась по факту наличия или отсутствия того или иного критерия. Оценив эти показатели до момента, когда учащийся начал осваивать двигательную активность, и после того, автор имеет возможность проследить изменения в качестве движения и их корреляцию.

Опишем сравнительные результаты тестов, проведенных до прохождения учащимися комплекса приемов на основе фиксированного положения тела «Фиксация плюс» (далее по тексту – первое тестирование) и после обучения (второе тестирование).

Таблица 1

Результаты первого тестирования

Название группы	Техника	Составляющие импровизации		
		Свобода движения	Вариативность	Необычность
Группа 1-2	0%	40%	20%	0
Группа 3-4	43%	14%	14%	0

Таблица 2

Результаты второго тестирования

Название группы	Техника	Составляющие импровизации		
		Свобода движения	Вариативность	Необычность
Группа 1-2	70%	50%	30%	0
Группа 3-4	86%	57%	43%	14%

Из таблицы видно следующее: чем меньше танцевального опыта за плечами юных танцоров, тем больше способностей к импровизации. Это объясняется тем, что отсутствие танцевального опыта способствует отсутствию ограничений. Учащиеся еще не знают, как надо двигаться и поэтому двигаются так, как им придумалось. В то время как в группе 3-4 из 43% опытных танцоров есть 14%, которые смогли сохранить свободу движения. Однако, 57% процентов участников, не имеющих танцевального опыта, не имели и основного показателя к импровизации – свободы движения. Почему? Можно предположить, что они достаточно долго выполняли бытовые движения, сопровождающие человека в повседневной жизни. Нужно напомнить, что это группа, участники которой уже три-четыре года сидят за школьными партами.

Результаты второго теста показывают, что у группы 1-2 по прошествии двух месяцев обучения заметен значительный рост в технике – 70%, – и незначительные количественные улучшения в импровизации – на 10%. У группы 3-4 зафиксированы улучшения в технических показателях вдвое – 86%, – и небольшие, но тоже улучшения с показателями по импровизации – 43%. Также обозначились результаты в графе «Необычность» – 14%. Участникам этой группы потребовалось время, чтобы понять, что ограничений для двигательного самовыражения как таковых нет, что можно фантазировать, экспериментировать, искать, быть нестандартным.

Для удобства восприятия все данные занесены в таблицу 3, где хорошо просматривается динамика результатов исследования.

Таблица 3

Результаты исследования

Название группы	**Техника (%)**		**Составляющие импровизации**					
			Свобода движения (%)		**Вариативность (%)**		**Необычность (%)**	
	до	после	до	после	до	после	до	после
Группа 1-2	0	70	40	50	20	30	0	0
Группа 3-4	43	86	14	57	14	43	0	14

Нужно уточнить, что из технических навыков были взяты только постановка корпуса и основные положения рук джазового танца. Упражнения из комплекса приемов на основе статичного положения тела «Фиксация *плюс*» осваивались каждое занятие согласно педагогическим принципам, таким как природосообразность, целесообразность, демократизации, единства и непротиворечивости, и дидактическим принципам: систематичность и последовательность, наглядность, сознательность и активность. Учащиеся, накапливая двигательный опыт, постепенно пришли к тому, чтобы на основе собственного опыта создавать новые фиксированные конструкции. А имея в своем арсенале двигательной активности понимание того, что они могут быть совершенно разными, учащиеся во время тренировочного процесса были открыты для поиска новых форм движения.

Вывод

Итак, данное исследование позволяет утверждать, что работа над вариативностью фиксированного положения тела способствует развитию импровизационных способностей, так как приобретается умение искать и конструировать новые фиксированные положения. Работа над раскрепощением телесных зажимов и исследованием двигательных возможностей своего тела приводит к расширенному варианту дальнейших действий в обучении импровизации.

В практическом плане можно заключить, что разработанная авторская модель развития импровизации через статику (в качестве первого этапа обучения импровизации) является эффективным развивающим средством при работе с детьми в широком возрастном диапазоне. Его можно рекомендовать для использования педагогам-хореографам, обучающим любым видам танцевально-двигательной активности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкина Л.В. Развитие творческих способностей детей художественными средствами современной хореографии / Л.В. Березкина // Молодой ученый. – 2013. – № 8. – С. 373-378. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/55/7537/ (дата обращения: 09.05.2019).

2. Бландин Кале-Жермен. Твое тело: подробная инструкция для пользователя, или Как работают позвоночник, суставы, мышцы / Бландин Кале-Жермен. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 296 с.

3. Ефремов О.Ю. Педагогика: учеб. пособие / О.Ю. Ефремов. – СПб.: Питер, 2016. – 352 с.

4. Мурзина Е.В., Шевченко С.О. Творческая активность учащихся как средство совершенствования их исполнительского мастерства в рамках программы Школы танца «Кураж» / Е.В. Мурзина, О.С. Шевченко. – Томск, 2016.

5. Психологос. Энциклопедия практической психологии. – Режим доступа: https://www.psychologos.ru/articles/view/emocionalnyy-intellekt (дата обращения 09.05.2019).

6. dic.academic.ru/

7. Classes.ru. Словари онлайн. – Режим доступа: https://classes.ru/all-russian/dictionary-russian-foreign2-term-34684.htm (дата обращения: 09.05.2019).

Информация об авторе:

Мурзина Екатерина Валерьевна – педагог дополнительного образования, ЦД «Ариэль» ДДТ «Искорка», г. Томск,
e-mail: e.v.murzina@rambler.ru

Е.Л. Петрова

Проблемы народного танца в современном обществе

Народный танец – один из древнейших видов народного искусства. О нем много написано и рассказано, и пока жив народ, живёт народный танец. Каждый народный танец – это история народа; в нём отражены мудрость и героизм, радости и печали, победы и поражения, быт, нравы, традиции, глубокая вера в доброе начало, в счастливое будущее. С древних времён танцы сопровождали человека в течение всей его жизни. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, свой пластический язык, особая координация движений, примеры соотношения движения с музыкой. Танец жил неизолированно от народа, он равноправный член большой семьи, где тесно были связаны песня, музыка, сказка, былина. В рамках одной страны народные танцы претерпевают довольно сильные изменения, если двигаться с севера на юг или с запада на восток. Даже у отдельной деревеньки может быть свой собственный вид танца. Если сравнивать язык деревень, находящихся друг от друга на небольшом расстоянии, можно заметить, что говор у их жителей несколько отличается, а на довольно большом расстоянии это уже может быть новый диалект. Также могут различаться и танцы. «Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий, народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце, у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение, отражающиеся в танце; народ климата пламенного оставил в своем народном танце ту же негу и страсть…» (Н.В. Гоголь).

Что происходит с народными обычаями, верованиями, ритуалами, обрядами и, соответственно, с народным танцем в современном обществе? Отмирают ли они полностью или обретают новую жизнь и смысл? Ответ на данный вопрос мы и постараемся выяснить в данной работе.

Народный танец является основой всех видов и жанров сценической хореографии – от классического балета до современных танцевальных направлений. Сохранение и развитие традиций 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 наши дни встает проблема принципиального характера, связанная с освоением фольклора. Фольклор является ценнейшим культурным достоянием народов, которое необходимо осваивать, любить, беречь. Ведущие деятели хореографического искусства всегда осознавали важность сохранения и развития народного танца в его традициях, в его исторической динамике. Важнейшей задачей работающих в этой сфере фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов является сохранение богатства традиций танцевальной культуры, бережная передача танцевального фольклора в современных условиях.

Многие педагоги считают своей основной задачей развитие технических возможностей детей, а не воспитание традиций и изучение отечественных и региональных особенностей исполнительской культуры этнохореографии. Вместе с тем синкретичность народного танца подразумевает развитие не только музыкальных и физических навыков, а, прежде всего, изучение традиций и культуры народов России. Поэтому, приступая к изучению того или иного народного танца, необходимо познакомить детей с этнографическими особенностями, историческими и географическими условиями жизни народа, повлиявшими на формирование традиций танцевального творчества.

С развитием педагогики профессиональной хореографии в научной литературе поднимаются вопросы, связанные с обучением и воспитанием профессионального танцовщика, который способен всячески сохранять и развивать лучшие традиции национальной хореографической культуры народов России.

Тема танцевального творчества народов России никогда не будет исчерпана. Россия огромна по своим масштабам, многонациональна по своему составу, но большую часть её населения составляет русский народ.

Каждый край, регион, область имеет свои танцевальные особенности исполнения танца. Каждое село, деревня окрашивали обряд,

игру, пляску и даже отдельные «коленца» по-своему, в соответствии с местными фольклорными традициями. Изучение танцевального фольклора отдельных регионов нашей страны – одна из актуальных проблем современной фольклористики.

Вопрос о месте и роли традиционного народного танца и, соответственно, традиционной культуры в современном обществе представляется необычайно интересным и важным.

Еще совсем недавно люди, в совершенстве владеющие этим видом искусства, были очень популярны и узнаваемы. Танцоры, парни и девушки, считались самыми завидными женихами и невестами, их расположения пытался добиться каждый, ведь попав в окружение танцора можно было погреться в лучах его славы и признания. Но со временем интерес к народному танцу и его роли в жизни народа стал теряться, его перестали воспринимать как культурное достояние и историческую ценность.

Отношение к народному танцу как виду искусства всегда было достаточно противоречивым. Танец – это своего рода самовыражение, за каждым из них – своя история и условия создания, у каждого – свои черты, своя душа и тайна. Поэтому, чтобы понять, какие особенности, характер, темперамент у той или иной нации, достаточно просто посмотреть ее танец. Это действо – не что иное, как повествование о тех испытаниях, сложностях, о той судьбе, которую народу довелось пережить. И он стремится рассказать, показать и заставить задуматься зрителя, помочь лучше понять свою истинную сущность, свой характер и настроение.

Молодое поколение выбирает современные стили и направления, степень популярности народного танца мала. И это понятно – на подростка оказывает большое влияние массовая молодежная культура. Занятие народно-сценическим танцем в наше время не является показателем признания в среде друзей и одноклассников. Поэтому, изучая этнические особенности народов России, их традиции и верования посредством этнохореографии, мы прививаем молодому поколению любовь к народному танцу.

Тем не менее, анализируя ответы на вопрос «Что происходит с народным танцем в современном обществе?», можно смело сказать, что народный танец – это самый распространенный вид танцевального искусства. Он столь же разнообразен, как разнообразна жизнь и культура разных народов.

Сегодня народный танец набирает свою популярность. Обучение народному танцу доступно каждому ребенку, будь то дополнительные занятия в школе, мастер-классы по народной хореографии или дополнительное образование в домах и центрах творчества. Все чаще проводятся мероприятия и фестивали народного творчества, а также конкурсы по народной хореографии.

К примеру, в республике Чувашия ежегодно проводится Всероссийский фестиваль народного творчества «Родники России». В фестивале принимают участие фольклорные коллективы, народные хоры, инструментальные ансамбли, хореографические ансамбли песни и танца, сохраняющие и пропагандирующие традиционный музыкально-песенный, танцевальный фольклор и обрядовую культуру своего региона. Отрадно, что существуют такие фестивали, которые способствуют сохранению и развитию народного творчества и народного танца в частности.

На фестиваль съезжаются коллективы со всех уголков нашей страны. И благодаря таким мероприятиям с уверенностью можно сказать, что обычаи и обряды народного танца, уходящие своими корнями в далекое прошлое, сохраняются и обретают новую жизнь в наши дни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры / Э.Е. Алексеев. – М., 1988.

2. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С.А. Арутюнов. – М.: Наука, 2010.

3. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку / Б. Барток. – М., 2008.

4. Богданов Г. Урок русского народного танца / Г. Богданов. – М., 1999.

5. Иноземцева Г.В. Народный танец / Г.В. Иноземцева. – М. : Знание, 2010.

6. Народный танец : проблемы изучения. – СПб.: Наука, 2011.

7. Проблемы наследия в хореографическом искусстве: сб. статей. – М.: ГИТИС, 2009. – 63 с.

8. Ткаченко Т.С. Народный танец / Т.С. Ткаченко. – М.: Искусство, 2009.

9. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества: сб. статей / сост. и ред. А. Поптсдинер. – Л.: Музыка, 2008. – 104 с.

10. Телегина Л.А. Народно-сценический танец: учеб.-метод. пособие / Л.А. Телегина. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2006. – 96 с.

11. Устинова Т. Избранные русские народные танцы / Т. Устинова. – М., 2004. – 478 с.
12. Эльяш Н. Образцы танца / Н. Эльяш. – М.: Знание, 2004.
13. Положение о XXVII Всероссийском фестивале народного творчества «Родники России». – Режим доступа: http://dnt21.ru/SiteMap.aspx?id=2822695

Информация об авторе:

Петрова Екатерина Леонидовна – педагог дополнительного образования высшей квалификационной категории, руководитель ансамбля народного танца «Катюша», руководитель комитета по народно-сценическому танцу Федерации танцевального искусства ЧР, судья Общероссийской танцевальной организации, e-mail: ekaterina-yashina@yandex.ru

Е.В. Антоненко, Е.В. Киселева

Педагогические условия формирования устойчивого интереса младших подростков к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии

Вне всякого сомнения, одно из ведущих мест в современной системе физического воспитания занимает художественная гимнастика, благодаря которой развиваются грациозность, гибкость, ловкость; улучшаются осанка, координация движений; формируется сильный характер. Художественную гимнастику по праву можно считать одним из самых красивых видов спорта, способствующих гармоничному развитию личности. Привлечь ребенка дошкольного возраста к занятиям художественной гимнастикой в спортивном клубе не составляет особого труда в силу эстетической красоты, разнообразия упражнений с различными предметами (мяч, лента, скакалка, булавы, обруч), однако удержать и усилить интерес детей, занимающихся в течение 3-5 лет избранным видом гимнастики, достаточно сложно, и это составляет одну из главных педагогических задач в этой области. Одним из путей решения данной задачи является использование многообразных возможностей хореографии. Поэтому формирование устойчивого интереса девочек младших подростков к активным занятиям художественной гимнастикой в спортивном клубе с использованием хореографических средств является значимым и актуальным.

Специалисты в области танцевального искусства и сложно-координационных видов спорта отмечают, что занятия хореографией позволяют одновременно решать несколько задач: физических – развитие гибкости, совершенствование координации движений, укрепление мышечно-суставного аппарата; коррекционных – улучшение осанки, профилактика косолапости; а также эстетических – развитие музыкальности, грациозности, пластической выразительности, воспитание артистизма. Нельзя не учитывать и тот факт, что благодаря занятиям хореографией решается ряд образовательных задач. Изучение историко-бытовых и народных танцев способствует

приобщению гимнасток к достоянию культур народов мира. А знакомство с произведениями различных композиторов воспитывает эстетический вкус индивидуума и положительно влияет на развитие интеллектуальных способностей. Все это подтверждает, что именно на занятиях хореографией гимнастка больше всего соприкасается с искусством.

I. Реализация экспериментальной программы по формированию устойчивого интереса девочек младших подростков к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии.

В основе разработанной нами программы формирующего педагогического эксперимента лежат следующие актуальные базовые принципы организации учебно-воспитательного процесса [17]:

- принцип педагогического гуманизма, предполагающий работу педагога с детьми на гуманной основе, сочетающий уважение, чуткость, внимание, доброжелательность педагога по отношению к детям с разумной требовательностью к ним;
- принцип личностной ориентации, предполагающий, что, взаимодействуя с детьми, педагог должен изучать, знать и учитывать особенности каждого ребёнка, приспосабливаться к ним и каждого включать в активную воспитывающую деятельность;
- принцип деятельностного подхода, обязывающий педагога осуществлять педагогические воздействия через специально организованную деятельность детей;
- принцип сотрудничества педагога и детей, предполагающий, что педагог должен быть участником деятельности детей, изменяя характер своего участия в зависимости от уровня развития детей и детской группы.

Совокупность перечисленных принципов и определила гуманистическую позицию педагога в нашей экспериментальной работе.

Программа педагогического эксперимента включала два взаимосвязанных компонента:

1) экспериментальная программа формирования устойчивого интереса девочек-подростков к художественной гимнастике средствами хореографии;

2) систематическая педагогическая работа с родителями девочек

младших подростков, занимающихся художественной гимнастикой и хореографией.

Экспериментальная программа формирования устойчивого интереса девочек-подростков к художественной гимнастике средствами хореографии включила комплекс педагогических методов и средств, способствующих формированию интереса девочек к избранному виду спорта через освоение хореографических элементов на специально организованных занятиях продолжительностью один час два раза в неделю (в контрольной группе хореографические элементы осваивались традиционно: в процессе 10-15 минут специальной разминки у опоры или по мере необходимости, изучались отдельные хореографические элементы в процессе стандартного тренировочного занятия по художественной гимнастике). Эксперимент продолжался 3 месяца, всего было проведено 24 занятия, в том числе одно открытое, на котором дети могли продемонстрировать родителям, друзьям и близким полученные навыки в области хореографии.

Экспериментальная программа содержит:

• три блока занятий, на которых изучаются хореографические элементы и композиции классического танца, а также народного и/или историко-бытового танцев (А.Я. Ваганова, М.В. Васильева-Рождественская, А.А. Климов [11, 12, 22]); занятия проводятся с тщательно подобранным музыкальным сопровождением (при преобладании мажорных композиций, способствующих созданию благоприятной атмосферы в группе; с использованием лирической музыки для выполнения размеренных и плавных движений и восстановления дыхания);

• методы педагогического воздействия и взаимодействия: убеждение; объяснение; рассказ; совместное обсуждение; совместные наблюдение/просмотр, анализ, составление танцевальных композиций; педагогическое требование; пример; воспитывающие ситуации; упражнение; игра; поощрение; ситуации успеха; индивидуальные замечания; адресная помощь; соревнование; самоанализ; самоконтроль;

• средства педагогического воздействия:

- тематические беседы (до 4 мин.), мини-беседы, опросы-обсуждения, диалоги (рассчитанные на 2 минуты, в подготовительной части занятия) по широкой проблематике художественной гимнастики и хореографической подготовки;

- тематические мини-беседы (рассчитанные на 3 минуты, в основной части занятия, о выразительности и красоте движений);

- игровые весёлые паузы (до 2 минут) в основной части занятия;

- игровые динамические паузы с элементами хореографии в основной части занятия (до 5 минут), чаще всего носящие юмористический характер (применяющиеся для переключения внимания, снятия возникшего напряжения от сосредоточенности при выполнении сложных элементов классического экзерсиса, а также развития воображения и создания благоприятной атмосферы в группе);

- просмотр видеороликов (2- 3 минуты, в заключительной части занятия) со следующим содержанием: отрывки из классических балетов, цирковых и акробатических номеров; народные и историко-бытовые танцы для развития образного, творческого, художественного мышления, привития эстетического вкуса и воспитания любви к искусству; а также последующее совместное обсуждение увиденного (до 3 минут) с целью повышения интереса к занятиям хореографией и художественной гимнастикой;

- беседы-обсуждения различных проблем овладения детьми умениями и навыками, необходимыми для данного вида спорта (до 10 минут, после каждой тренировки по художественной гимнастике).

Работа с родителями осуществлялась следующим образом.

Перед началом занятий по хореографии в экспериментальной группе организовывалось собрание родителей девочек, занимающихся художественной гимнастикой. На собрании объяснялось, для чего нужны занятия по хореографии, как они будут проводиться и что требуется от детей и от родителей для успешной реализации программы хореографической подготовки детей. После объяснения перечисленных выше позиций педагог отвечал на вопросы родителей.

В процессе занятий по экспериментальной программе осуществлялось неоднократное проведение бесед-разъяснений с родителями на темы: «О важности и необходимости приходить на занятие вовремя»; «Как подготовить ребенка к занятию и что нельзя делать после тренировки?»; «Как подготовить ребенка к соревнованиям?»

А также родителям давались рекомендации по проведению досуга с детьми (что желательно посетить: спектакли в театрах, концерты, выставки, спортивные соревнования; что желательно вместе с ребёнком прочесть, посмотреть: сайты, видеофильмы, художе-

ственные фильмы, передачи; какие темы обсудить дома наедине: о значении физических упражнений для здорового образа жизни; о правилах поведения на тренировочных занятиях; о взаимоотношениях в спортивном коллективе; о регламенте проведения соревнований и системе оценки).

Проводились личные беседы с родителями (по инициативе педагога) с целью узнать, что думают их дети про занятия хореографией.

Осуществлялись личные беседы по инициативе родителей (например, для решения проблем установления разумного баланса между учебой и занятиями детей; желаний и возможностей перехода из спортивного клуба в спортивную школу по художественной гимнастике; составления правильного рациона питания и детской диеты; о возможностях организации тренировочного процесса в домашних условиях; о возможностях совмещения разных видов спорта в жизни ребёнка).

II. Педагогические условия формирования устойчивого интереса девочек младшего подросткового возраста к занятиям художественной гимнастикой.

Формирование устойчивого интереса к занятиям художественной гимнастикой в спортивном клубе зависит от целого ряда педагогических условий. Мы выделили две группы педагогических условий: базовые и специальные.

К базовой группе педагогических условий относятся общие требования, выполнение которых позволит создать необходимую основу для формирования устойчивого интереса девочек младшего подросткового возраста к систематическим занятиям художественной гимнастикой и поступательного повышения ими своего спортивного мастерства в условиях спортивного клуба. К данной группе условий мы отнесли следующие:

1) проведение руководством спортивного клуба целенаправленной педагогической работы по повышению заинтересованности юных спортсменок в систематических занятиях художественной гимнастикой; разработка руководством спортивного клуба концепции формирования устойчивого интереса девочек-подростков к тренировочным занятиям в данном виде спорта, а также способов осуществления постоянного мониторинга успешности такого рода работы;

2) наличие квалифицированного тренерско-преподавательского состава, в том числе педагогов-хореографов, способных на высоком профессиональном уровне осуществлять работу по постоянному повышению интереса к занятиям художественной гимнастикой девочек-подростков;

3) наличие материальной базы и финансовой обеспеченности по проведению педагогической работы по повышению заинтересованности девочек младшего подросткового возраста в регулярных занятиях художественной гимнастикой с помощью сопряжённых с ней видов деятельности, в частности, занятий хореографией.

К группе специальных педагогических условий мы отнесли условия, которые непосредственно реализует педагог, осуществляющий работу по формированию устойчивого интереса у девочек младшего подросткового возраста к занятиям художественной гимнастикой в спортивном клубе.

1. Согласно результатам проведенного нами педагогического эксперимента, для формирования устойчивого интереса необходимо задействовать как его процессуальную составляющую, которая отвечает за получение удовольствия от самого процесса избранного вида спортивной деятельности, так и целевую, которая позволяет достичь ребёнку намеченных совместно с педагогом целей. Реализованная нами экспериментальная работа доказала состоятельность проведения специальных (отдельно выделенных из тренировочного процесса) занятий хореографией для формирования устойчивого интереса девочек к художественной гимнастике.

2. Для осуществления эффективной педагогической работы по формированию устойчивого интереса детей к занятиям художественной гимнастикой необходимо разработать и детально продумать соответствующую программу. Результаты нашей экспериментальной работы показали целесообразность разработки такого рода программы, реализуемой на специально организованных занятиях по хореографии.

Программа должна быть выстроена на основе следующих принципов (более подробно указанных выше):

- принципа педагогического гуманизма,
- принципа личностной ориентации,

- принципа деятельностного подхода,
- принципа сотрудничества педагога и детей.

Программа должна быть разработана на основе тщательно собранной с помощью комплекса психолого-педагогических методов информации об уровне, причинах, характере заинтересованности каждого ребёнка в занятиях художественной гимнастикой, а также о доминирующих психических состояниях юных спортсменов на учебно-тренировочных занятиях по данному виду спорта.

Программа должна постоянно обновляться и корректироваться согласно происходящим личностным изменениям каждого члена спортивной группы и группы в целом.

3. Программа формирования устойчивого интереса девочек младших подростков к занятиям художественной гимнастикой с использованием хореографических средств должна включать:

- разнообразный по содержанию хореографический материал (элементы и композиции классического, народного, историко-бытового танца и др.), педагогически целесообразно распределённый на весь период занятий;
- методы педагогического воздействия и взаимодействия с детьми, нацеленные на сотрудничество и всемерное поощрение успехов юных спортсменок, развития их креативности, воображения и самостоятельности, педагогически обоснованно реализуемые во всех частях каждого занятия по хореографии;
- средства педагогического влияния, подобранные под реализацию конкретных методов, нацеленные на развитие творческого воображения, музыкальной и художественной культуры, самостоятельности мышления и осознанности поведения, удовлетворения потребности в игровой деятельности.

4. Большое значение для формирования устойчивого интереса детей подросткового возраста к занятиям художественной гимнастикой имеет конструктивное взаимодействие с родителями занимающихся. К наиболее эффективным формам работы с родителями относятся собрания, открытые занятия, беседы-разъяснения с группой родителей, личные беседы-консультации и беседы-рекомендации по широкому спектру проблем. Частота общения педагога с родителями детей должна стремиться к максимальным значениям

в целях достижения полного взаимопонимания и достижения единства в педагогической позиции по отношению к ребёнку.

III. Практические рекомендации.

Для проведения эффективной работы тренера по формированию устойчивого интереса к занятиям художественной гимнастикой в спортивном клубе необходимо не пренебрегать полноценными занятиями хореографией. В 2014-2015 гг. Е.В. Антоненко была проведена экспериментальная работа, подтверждающая тот факт, что занятия хореографией вносят существенный вклад в увеличение интереса девочек к систематическим занятиям художественной гимнастикой. (С более подробными результатами исследования можно ознакомиться в диссертации Е.В. Антоненко «Формирование интереса подростков к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии», научный руководитель: профессор Е.В. Киселева [2]). Опираясь на результаты проведенного нами исследования, мы рекомендуем тренеру-хореографу реализовывать поэтапно следующую работу:

• На I этапе необходимо осуществить сбор информации о социально-психологических особенностях группы с целью составления характеристики её текущего состояния. Сбор информации предполагает использование тренером ряда психолого-педагогических методик: педагогическое наблюдение, опрос, анкетирование, беседа, тестирование.

• На II этапе тренеру следует провести анализ полученных данных и в соответствии с ними составить программу по формированию устойчивого интереса к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии. Такая программа должна отвечать основным базовым принципам организации учебно-воспитательного процесса [17]: принципу педагогического гуманизма, принципу личностной ориентации, принципу деятельностного подхода, принципу сотрудничества педагога и детей.

Программа занятий по хореографии, целью которых является повышение интереса к занятиям художественной гимнастикой младших подростков, должна включать в себя следующие основные компоненты:

- изучение на каждом занятии новых элементов, содержащих основы классического, народного, историко-бытового и современного танца;

- при освоении достаточного количества элементов экзерсиса, составление мини-композиций (танцев) из них под музыкальное сопровождение (при этом продолжается изучение новых элементов);

- выполнение специфических групп движений: движения свободной пластики и движения спортивно-гимнастического стиля;

- выполнение заданий в игровой форме на развитие творческих способностей;

- изучение основ актерского мастерства и цирковых элементов;

- активное применение игровых (динамических) пауз, носящих юмористический характер; паузы осуществляют следующие функции: релаксационную (переключение внимания и снятие возникшего напряжения от сосредоточенности при выполнении сложных элементов); развивающую (развитие воображения); развлекательную (создание благоприятной атмосферы); коммуникативную (способствует сотрудничеству и взаимодействию детей между собой); воспитательную (формирует нравственные и моральные качества); обучающую (дает новые знания). Пример динамических пауз можно найти в приложении к диссертации [2];

- использование силы музыкальных произведений; педагогу следует хорошо разбираться во влиянии музыки на эмоциональную составляющую человека; музыкальное сопровождение должно тщательно подбираться и служить помощником в осуществлении задуманной идеи; рекомендуется чаще использовать мажорную музыку, а также применять лирическую (плавную, спокойную) композицию с целью восстановления дыхания, релаксации и, при необходимости, снижения возбуждённости нервной системы;

- во время и после занятий следует использовать источники вдохновения для создания большей заинтересованности в избранном виде спорта; это может быть как простая беседа (где рассказывается об интересном факте или известном спортсмене), так и просмотр видеороликов, которые способствуют развитию образного, художественно-творческого мышления, прививают эстетический вкус, а также воспитывают любовь к искусству; видеоролики могут быть следующего содержания: отрывки из классических балетов, цирковые и акробатические номера, народные и историко-бытовые

танцы, упражнения по фигурному катанию, синхронному плаванию, спортивной гимнастике и черлидинга (пример таких видеороликов можно найти в детальном описании нашей экспериментальной программы [2]);

- необходимо применять следующие методы педагогического воздействия и взаимодействия: убеждение; объяснение; рассказ; совместное обсуждение; совместные наблюдение/просмотр, анализ, составление танцевальных композиций; педагогическое требование; пример; воспитывающие ситуации; упражнение; игра; поощрение; ситуации успеха; индивидуальные замечания; адресная помощь; соревнование; самоанализ; самоконтроль.

Тренеру-хореографу необходимо тщательно готовиться к занятиям по хореографии и составлять программу каждого урока. Занятия по хореографии должны удовлетворять процессуальные и целевые запросы воспитанников.

Немаловажной задачей тренера является работа с родителями. Тренеру необходимо установить доверительные отношения с родителями членов группы. Постоянно проводить общие и частные беседы с ними, как по собственной инициативе, так и по инициативе родителей.

• На III этапе осуществляется реализация составленной программы по формированию устойчивого интереса к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии. Необходимо осуществлять постоянный мониторинг происходящих в группе изменений и вносить соответствующие корректировки.

По истечении трех месяцев (в конце каждого квартала) рекомендуется проводить тщательное исследование произошедших в группе изменений. И в соответствии с полученными результатами исследования разработать план занятий на следующие три месяца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдулова Т.П. Психология подросткового возраста: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Т.П. Авдулова. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 240 с.

2. Антоненко Е.В., Киселева Е.В. Педагогические условия формирования интереса подростков к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии: дис. …магистра физ. культуры: 034300.68 / Антоненко Елена Владимировна. – М.: РГУФКСиТ, 2015. – 146 с.

3. Александрова В.А. Использование современной хореографии для развития специальных физических качеств детей 7-8 лет / В.А. Александрова, О. Блюм // Детский тренер. – 2013. – № 1. – С. 20-24.

4. Амонашвили Ш.А. Гуманная педагогика: актуальные вопросы воспитания и развития личности: кн. 1 / Ш.А. Амонашвили. – М.: Амрита-Русь, 2010. – 288 с.

5. Базарова Н.П. Азбука классического танца : первые три года обучения / Н.П. Базарова, В.П. Мей. – СПб.: Лань : Планета музыки, 2010. – 239 с.

6. Безруких М.М. Возрастная физиология: Физиология развития ребенка / М.М. Безруких, В.Д, Сонькин, Д.А. Фарбер. – М.: Academia, 2009. – 415 с.

7. Беклемишева Е.В. Подходы к повышению массовости занимающихся художественной гимнастикой / Е.В. Беклемишева, Т.Ю. Колокольчикова // Международная научно-практическая интернет-конференция «Фитнес-2010» : материалы / Рос. гос. ун-т физ. культуры, спорта и туризма. – М., 2010. – С. 75-78.

8. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте / Л.И. Божович. – СПб.: Питер, 2009. – 398 с.

9. Болдуин Д.М. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. Т. 1 / Дж. М. Болдуин.– М.: URSS : ЛИБРОКОМ, 2011. – 352 с.

10. Бордовская Н.В. Психология и педагогика: предметная область психологии и педагогики, личность и ее развитие, познавательная, учебная и профессиональная деятельность, общение в семейной, образовательной и профессиональной среде, психологический и педагогический практикум: учеб. для студентов высших учебных заведений / Н.В. Бордовская, С.И. Розум. – М.: Питер, 2011. – 620 с.

11. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – СПб.: Лань, 2002. – 192 с.

12. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / М.В. Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.

13. Венгерова Н.Н. Средства классического экзерсиса на уроках хореографической подготовки в сложно-координационных видах спорта: учеб. метод. пособие / Н.Н. Венгерова, О.С. Фёдорова. – СПб. : Изд-во СПбГАФК им. П.Ф. Лесгафта, 2000. – 46 с.

14. Винер И.А. Подготовка высококвалифицированных спортсменок в художественной гимнастике: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Винер Ирина Александровна; СПбГАФК им. П.Ф. Лесгафта. – СПб., 2003. – 20 с.

15. Возрастная и педагогическая психология : хрестоматия для студентов пед. учеб. заведений / сост. И.В. Дубровина, А.М. Прихожан, В.В. Зацепин. – М.: Academia, 2008. – 368 с.

16. Выготский Л.С. Психология развития ребенка / Л.С. Выготский. – М.: Изд-во Смысл, Изд-во Эксмо, 2004. – 512 с.

17. Гликман И.З. Теория и методика воспитания / И.З. Гликман. – М.: Изд-во ВЛАДОС–ПРЕСС, 2002. – 176 с.

18. Гужвина Н.А. Особенности изменения мотивации спортсменок, занимающихся художественной гимнастикой / Н.А. Гужвина // Научно-образовательный форум молодых ученых «Наука о физической культуре и спорте – шаг в XXI век. Инновационные технологии и перспективы развития спортивной науки», 9-18 дек. 2004 г. : тез. докл. / Федер. агентство по физ. культуре, спорту и туризму. – М., 2005. – С. 65-67.

19. Додонов Б.И. Анализ эмоционального состава интересов / Б.И. Додонов // Новые исследования в психологии. – М.: Педагогика, 1975. – №2. – С. 20-22.

20. Дука А.Я. Психологические основы формирования интереса подростков к физической культуре / А.Я. Дука // Школа здоровья. – 1996. – Т. 3. – № 4. – С. 133-134.

21. Заблоцкая К.А. Индивидуально-психологические особенности личности гимнасток-художниц различной квалификации : дис. ... магистра физ. культуры: 034300.68 / Заблоцкая Ксения Александровна; РГУФКСиТ. – М., 2007. – 58 с.

22. Климов А.А. Основы русского народного танца / А.А. Климов. – М.: Изд-во МГИК, 1994. – 318 с.

23. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Academia: Смысл, 2004. – 346 с.

24. Макаренко А.С. Педагогическая поэма / А.С. Макаренко. – М.: Азбука, 2012. – 416 с.

25. Морель Ф.Р. Хореография в спорте / Ф. Морель. – М.: ФиС, 1971. – 111 с.

26. Психология спорта: хрестоматия / Сост.-ред. А.Е.Тарас. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2005. – 352 с.

27. Рудик П.А. Психологические аспекты спортивной деятельности / П.А. Рудик // Психология и современный спорт. – М. : ФиС, 1973. – С. 14-40.

28. Щукина Г.И. Проблема познавательного интереса в педагогике / Г.И. Щукина. – М.: Просвещение, 2006. – 382 с.

Информация об авторах:

Антоненко Елена Владимировна – магистр педагогики физической культуры, e-mail: evamsk@hotmail.com

Киселёва Елена Владимировна – профессор, кандидат педагогических наук, Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодёжи и туризма, г. Москва.

Е. Тролл

Другая школа другой дорогой

Ваша мечта – открыть собственную танцевальную школу? Тогда первый вопрос, который встаёт перед Вами: с чего начать?

Вот стандартный алгоритм начала собственной деятельности:

1) найти подходящее помещение;
2) изучить спрос и конкурентов;
3) собрать команду;
4) запустить рекламу.

Какие риски могут при этом возникнуть?

1) по звонкам с рекламой не всегда понятно, сколько учеников действительно придёт к Вам;

2) у Вас нет возможности протестировать, действительно ли самостоятельная деятельность – это то, чего Вы хотите;

3) но самым основным риском является риск того, что Вашей рекламы может не хватить, чтобы собрать достаточное количество учеников к открытию. Очень сложно рассчитать тайминг так, чтобы реклама сработала именно к тому моменту, когда школа будет открыта. Даже проработав 30 лет танцевальным педагогом, открыв свою школу, Вы будете начинать с нуля.

А что если есть менее рискованный путь к открытию своей школы? А что если есть виды рекламы, которые будут приносить Вам доход ещё до открытия школы?

Танцевальный лагерь

Сама идея совершенно не новая. Зачастую танцевальные лагеря проводятся для того, чтобы «перекантоваться» в летние месяцы. На самом деле танцевальный лагерь – это лучшая реклама для Вашей школы. Это прекрасная возможность для Вас проверить свои силы в этой деятельности.

Условия успеха танцевального лагеря:

- интересный концепт / тема;
- хорошо поставленная цель;

- безупречная организация;
- результат для детей и родителей.

Танцевальные дни рождения

Так же, как и идея танцевального лагеря, идея танцевальных дней рождения не нова. Новым Вы можете сделать ваш подход к этому мероприятию.

Условия успеха танцевальных дней рождения:

- проводите день рождения как танцевальный мини-урок, включая в него всё то, что дети всегда делают с удовольствием;
- обязательно продумайте результат – дети любят, когда есть к чему стремиться, а родители увидят, чему Вы смогли научить детей за очень короткий срок;
- предлагайте разные варианты дней рождения, учитывая разные возрастные категории и пол детей (хип-хоп, брейк-данс, акробатика, танец-театр).

Участие в местных ярмарках

Во многих районах, городах регулярно проводятся ярмарки или праздники, на которых можно забронировать место. Участвуя в таких мероприятиях, Вы используете возможность прямого контакта с потенциальными клиентами. Чтобы люди не проходили мимо Вас, Вам нужно продумать, чем Вы могли бы завлечь людей к своему месту.

Для того, чтобы у Вас было время пообщаться с родителями, Вам нужно занять их детей (арендовать батут, поставить игры в XXL формате, провести танцевальный мини-урок, лотерею). Пока дети заняты, вы можете рассказывать родителям об открытии школы, раздавать проспекты. За участие детей в Ваших аттракционах родители оставляют свои контакты.

Это только три возможных способа сбора клиентов ещё до открытия Вашей школы. Сколько контактов реальных клиентов Вы соберете, если хотя бы в течение года будете заниматься организацией подобных мероприятий, параллельно с Вашей основной работой, без большого риска!

В чём преимущества, по сравнению со стандартным путём открытия школы?

- О Вас уже будут слышать и знать;
- у Вас будет контакт с реальными клиентами, которые уже увидели Вас в действии;
- Вы соберете огромную базу контактов;
- вместо того, чтобы только тратить деньги на рекламу, Вы уже сможете получить Ваш первый доход;
- у Вас минимальный риск. Конечно, Вам нужно заранее найти помещение для проведения мероприятий, но резервировать или бронировать Вы его можете только тогда, когда клиент прислал Вам заказ;
- у Вас будет возможность прощупать почву: есть ли спрос на Ваши услуги, какие родители, какие дети;
- за год Вам точно станет понятно, хватит ли у Вас самодисциплины работать, когда никто не стоит над Вами и не говорит, что и когда Вам делать;
- так как эти мероприятия ограничены во времени, у Вас будет возможность выдохнуть. Когда Вы откроете свою школу, возможности выдохнуть у Вас не будет года 2-3;
- и когда Вы уверены, что то, что вы делаете, приносит вам удовольствие, и получаете хорошие отклики от детей и родителей, ищите помещения, ищите педагогов и подключайте стандартную рекламу (флаеры, хенгеры, онлайн-маркетинг).

Другая школа

Когда Вы откроете свою танцевальную школу, Вы поймёте, что ее открытие – это была ещё самая простая задача. Как удержаться на плаву? Почему одни танцевальные школы существуют десятилетиями, а другие закрываются уже в первые два года? Особенно это касается частных школ, которые занимаются с детьми-непрофессионалами. Со дня создания моей танцевальной школы я занималась поиском лайфхаков, которые отличали бы мою школу от существующих рядом. Мастер-классами и участием в конкурсах в наши дни уже никого не удивишь. Вот список мероприятий, обеспечивающих прекрасный результат (на личном опыте):

- делайте шоу из отчётного концерта. Поднимайте интерес детей и родителей к этому мероприятию на протяжении всего учебного года. Используйте его как мотивацию. Рекламируйте шоу следующего года в текущем году. Вероятность того, что дети придут к Вам в следующем учебном году гораздо выше;

- проводя и дальше такие мероприятия, как танцевальные лагеря и дни рождения, вы не только привлекаете новых клиентов, но и удерживаете существующих;

- придумайте несколько проектов помимо стандартных уроков танцев. Например, снимите с детьми видеоклип, организуйте флешмоб, снимите мини-сериал на YouTube, создайте совместный блог или видеоканал;

- привлекайте старших учеников к работе в танцевальной школе. Тогда они чувствуют свою важность и это удовлетворяет их потребность быть услышанными и увиденными;

- попробуйте проводить совместные уроки или мероприятия для детей и родителей;

- ставьте вместе с детьми высокие цели и идите к ним вместе.

Важные моменты, касающиеся всего вышесказанного:

- из горького опыта: люди, которые в начале Вашего пути обещают, что будут Вам помогать, придут сами, приведут своих детей и детей знакомых, никогда не приходят. Надейтесь только на себя, на работников, труд которых Вы оплачиваете, и рекламу, которую Вы себе делаете;

- делайте всё по максимуму. Для каждого мероприятия – максимальный бюджет, максимум усилий, максимум шоу. Помните о том, что Ваш максимум всегда гораздо выше, чем Вы сами думаете. Костюмы, световые эффекты, подарки, приятные бонусы, декорации – всё то, что будет способствовать вау-эффекту;

- узнавайте мечты Ваших детей и воплощайте их в жизнь. За это родители будут готовы платить любые деньги;

- только тогда, когда ваш бизнес будет максимально удовлетворять потребности ваших клиентов и делать их счастливыми, он начнет приносить доход;

- управляйте своей школой так, чтобы максимум через 10 лет Вы могли передать ей в руки своего наследника без стыда и зазрения совести (идеальная команда, чистая бухгалтерия, стабильный доход, уникальный концепт). Конечно, Вы можете ее никому не отдавать. Но имея такую цель перед глазами, Вы не собьетесь с правильного пути;

- Всё нужно делать из любви к детям. Это да. НО... Но Вы гораздо больше сможете дать своим детям и вкладывать в развитие своей

школы, если она будет приносить стабильный доход. Поэтому не превращайте свою школу и Ваши проекты в благотворительность;

- чем выше Ваши цели, тем выше будет Ваш результат;

- никогда не сомневайтесь в том, что Вы делаете. Даже самая дурацкая идея может превратиться в гениальную, если в неё верить.

Примечание.

Материал основан на собственном опыте открытия школы танцев.

Факты о нас:

Move it! Dance Academy является частной танцевальной школой для хобби-танцоров. Мы не занимаемся подготовкой к профессиональной карьере. Для того, чтобы отличаться от огромного количества танцевальных школ, находящихся рядом, мы полностью отказались от классического танца. Этот ход сработал для нас на 100%.

Move it! Dance Camp основан в 2015 (в 2015 году принимало участие 54 человека, в 2016 году – 96 человек, в 2017 году – 152, в 2018 году – 220, прогноз на 2019 год – 200). 1 неделя лагеря приносят нам чистый доход около 3.000 евро. На данный момент мы проводим 4 недели в год.

Move it! Dance Academy основана в октябре 2016 года. На данный момент насчитывается 330 активных учеников.

Move it! B-Day Party основан в октябре 2016 года. За один учебный год мы проводим до 50 дней рождения. Дни рождения приносят нам годовую чистую прибыль около 7.000 евро.

На наше последнее шоу в феврале 2019 года мы продали 625 билетов и сделали чистую прибыль около 1.500 евро. Следует учитывать то, что были закуплены костюмы для школы ещё на 1.500 евро.

70% наших клиентов пришли к нам через летний лагерь или день рождения.

Информация об авторе:

Тролл Елена – основатель академии танца Move it! Dance Academy (Мюнхен), e-mail: welcome@mida.dance

И.Н. Брускина

Психология танцовщика

Танцевальное искусство с точки зрения психологии – широкое поле для исследований и включает в себя огромное количество направлений и стилей. Все они, несмотря на различия, обладают одинаковыми положительными психологическими и физическими эффектами, улучшают контакт танцовщика с собой, высвобождают подавленные чувства. Подавление эмоций – опасный механизм, который может приводить к психосоматическим заболеваниям. Также повышается психологическая гибкость танцовщика, а значит, адаптивность и креативность, улучшается телесный баланс, сохраняется психологическая устойчивость в сложных ситуациях, толерантность к стрессу.

Согласно теории Рудольфа Лабана танцевальные движения имеют индивидуальные особенности и их можно записать подобно нотам. При этом имеют значение такие характеристики, как интенсивность (легкая или сильная и т.д.); использование пространства (расширенное/ограниченное, возрастающее/убывающее, направленное вперед или назад); время (выбор наиболее органичного ритма); вес (насколько он чувствуется); течение (направленность движений). Опыт Лабана привел его к разграничению движения, управляемого внешними силами, и движения, инициированного изнутри. Поиск смысла единства, структуры привели его к пониманию того, что между этими двумя видами движений существуют взаимосвязи, понимание которых позволяет улучшить качество. Наблюдения Лабана привели его к убеждению, что «движение – это объединяющий фактор всего сущего». Все, что мы узнаем о жизни, мы осмысливаем через движение. Лабан выделил несколько инструментов для исследования движений, таких как анализ движения, двигательная память, двигательное воображение. Через движение мы придаем смысл миру! Поскольку жизнь тела – это движение, знание того, как и почему оно работает, является базовым для понимания психологии танца.

Спортивная психология наиболее комплексно подходит к решению этих вопросов. Одно из основных преимуществ подхода спортивной психологии заключается в том, что он рекомендует к применению спланированные, хорошо организованные тренировочные программы, доступные для понимания и использования как тренером, так и исполнителем. Также она позволяет оценить степень влияния стресса на исполнителей и роль программ психологической подготовки в улучшении показателей выступления. Эти программы модифицируются для использования во множестве областей исполнительских искусств неспортивными тренерами – преподавателями балета, музыки и театра. Две тренировочные программы – «Psychology of Dance», разработанная Джимом и Сеси Тейлор, и «Performing Your Best Under Pressure» Дона Грина – позволяют познакомиться с основами психологической подготовки к выступлению.

Тренировочная программа делит тренировочный процесс на три этапа:

1. Осознание влияния стресса на выступление.

2. Установление конкретных целей для реализации индивидуальных потребностей исполнителя.

3. Стратегии и техники, разработанные для достижения целей.

Первый этап, вероятно, наиболее важен, поскольку формирует у исполнителя целостную картину влияния стресса на качество выступления, зависящее не только от физических, но также отпсихологических и эмоциональных факторов. Без этого знания многие исполнители остаются в неведении относительно того, как стресс воздействует на чувство уверенности в себе, устойчивость к критике, отношение к карьере и даже способность к обучению.

1. Влияние стресса на качество выступления.

С психологической точки зрения наиболее губительное воздействие стресса связано с негативным мышлением, при котором исполнитель гиперболизирует свои слабые стороны, недостатки, неудачи, а проблемы, стоящие перед ним, усугубляет умозрительными картинами провала.

Первая категория негативных мыслеформ включает в себя предсказания неудачи еще до начала выступления. Вторую категорию составляют иррациональные мысли и страхи, например, страх потерять любовь родителей в случае неудачного исполнения. На-

конец, третья категория содержит переживания, связанные с чрезмерной концентрацией на итогах выступления и с чрезмерными ожиданиями

Мировой спортивный физиолог Роберт Нидеффер разработал модель стресса, которая демонстрирует, что во время выступления танцора стресс инициирует проблемы, которые нарастают подобно снежному кому. Напряжение мышц, поверхностное дыхание, боль или спазмы в желудке, боль в суставах, дрожание рук – все это, зависящее одно от другого, отрицательно сказывается на сосредоточенности и чувстве равновесия и увеличивает риск получения травмы. Он также в своей теории уделял внимание концентрации внимания, о чем еще будет сказано чуть ниже [9].

2. Каждый танцор должен создать для себя программу реализации целей, которая удовлетворяет его потребностям и состоит из реалистичных, конкретных, четко сформулированных задач.

В числе примеров конкретных целей исполнителя могут быть улучшение технических или умственных навыков, таких как способность к сосредоточенности во время выступления, и сосредотачиваться следует на прогрессе, а не на полной реализации цели, то есть на идее процесса, отдельные этапы которого, закончившиеся благополучно, мотивируют исполнителя на продолжение деятельности.

Устанавливаемые цели не должны выходить за пределы возможностей танцора и пределы, обусловленные временем, отведенным на их реализацию. Однако наряду с этим («Psychology of Dance», Тейлоры), цели не должны располагаться близко к текущему уровню навыков исполнителя. И та, и другая ситуация выльются в потерю интереса к цели. Использование методов постановки целей рассматривается как один из ключей к мотивации для достижения лучших результатов (Burton, 1992; Hardy et al., 1996).

3. Стратегиями и техниками реализации поставленных целей могут являться:

● Повышение уверенности в себе как «наиболее важного психологического фактора, влияющего на качество выступления». Уверенность в себе – это убежденность в своей способности выучить и исполнить конкретную роль или постановку. Уверенность исполнителя в своих силах оказывает непосредственное влияние на уровень

мышечного напряжения и эмоциональное состояние до и во время выступления. «Вы можете повысить уверенность тремя способами: словами, которые говорите себе и другим, образами, которые создаете в мозгу, и повседневными действиями» [4]. Грин отмечает, что для исполнителя важно относиться к повышению уверенности в своих силах как к постоянному процессу, в ходе которого возможен как прогресс, так и регресс.

● Поиск психологического равновесия. Этот фактор связан с физической энергией, которую Грин называет Возбужденностью. Это мера физиологической готовности, достигаемой исполнителем к моменту начала выступления. Она сильно влияет на уровень возбуждения выступающего танцора. Возбужденность достигает предела за несколько часов или минут до начала выступления и может оказывать положительное или отрицательное воздействие на его качество. Идеальный уровень возбужденности зависит от индивидуальных особенностей исполнителя. Некоторые танцоры показывают лучшие результаты в состоянии расслабленности, другие – в состоянии возбуждения. Симптомы перевозбужденности, испытываемые танцорами до и во время выступления, включают в себя крайнее мышечное напряжение, снижение чувствительности конечностей, дрожь в мышцах, трудности с дыханием и усиленное потоотделение. Среди прочих симптомов, в частности, психологических и эмоциональных, наблюдается негативное мышление. Симптомы недостаточной возбужденности включают в себя упадок сил, плохую концентрацию и апатичное, вялое поведение. Также важно, чтобы исполнители умели контролировать возбужденность, то есть быстро и эффективно приспосабливать ее уровень к ситуации (перед выступлением, во время выступления, после выступления).

● Концентрация обычно определяется как способность исполнителя сосредотачиваться на конкретном предмете, явлении или процессе в течение определенного периода времени. Самая популярная модель концентрации была разработана Робертом Нидеффером в 1970-х годах. Он предложил два аспекта концентрации: направление (внешнее и внутреннее) и ширину (от широкого внимания к узкому). Внешние и внутренние сигналы предоставляют необходимую информацию для оптимального качества выступления. Кроме того, концентрация включает в себя способность как сужать, так и

расширять ее границы при необходимости. В практическом плане гибкость внимания очень важна и имеет два аспекта: 1) позволяет быстро и эффективно переключать свое внимание с одного места на другое; 2) позволяет переключаться с очень узкого на очень широкий фокус.

Развивая способность концентрироваться на соответствующих сигналах («держать глаза в поле зрения») в какой-то оптимальной точке сужения внимания и игнорировать несущественные, танцовщик сможет улучшить качество выступления.

Центрирование – это стратегия направления нервной энергии в одно русло при чрезвычайных обстоятельствах. При выполнении данной стратегии наблюдается снижение тревожности и мышечного напряжения, а также увеличение внимания и присутствия. Кроме того, центрирование может быть выполнено где угодно, сидя, стоя, менее чем за 10 секунд. Вот почему центрирование является идеальной стратегией для исполнителей, которую можно использовать прямо перед тренировками, репетициями, концертами. Процесс центрирования был адаптирован из японского боевого искусства айкидо в 1970-х годах доктором Робертом Нидеффером.

● Воображение танцора – способность к созданию мысленных образов – самый мощный инструмент повышения качества выступления из всех психологических инструментов, какими может пользоваться танцор. Воображение способно разительно повысить сосредоточенность, снизить возбужденность и укрепить уверенность исполнителя в своих силах. В ходе работы творческого воображения танцовщик самостоятельно создает новые образы и идеи, представляющие ценность для других людей или общества в целом и которые воплощаются в оригинальных выступлениях. Почти вся человеческая культура является результатом творческого воображения людей.

● Теория Потока психолога Михайя Чиксентмихайи [11] является пусть и не частой, но очень яркой стратегией улучшения качества выступления, которая объясняет природу необычных состояний – неких медитативных состояний сознания, при которых разум одновременно бдителен и расслаблен, а любое физическое движение осуществляется свободно, без усилий, как бы струится, течет. Наше восприятие жизни есть результат действия различных сил,

придающих форму нашим переживаниям, влияющих на то, хорошо нам или плохо. Большинство этих сил – вне нашего контроля. Оптимальное состояние сознания – это внутренняя упорядоченность. Такое состояние наступает, когда наша психическая энергия (внимание) направлена на решение конкретной реалистичной задачи и когда наши умения соответствуют требованиям, предъявляемым нам этой задачей. Согласно Чиксентмихайи, можно выделить список из нескольких черт деятельности, которые способствуют переживанию потокового состояния:

- Ясные цели (различимые ожидания и правила);
- Концентрация и фокус внимания – высокая степень концентрации на ограниченной сфере внимания (человек, занимающийся деятельностью, имеет возможность на ней концентрироваться и глубоко в неё погружаться);
- Потеря чувства самоосознания – слияние действия и осознанности;
- Искажённое восприятие времени;
- Прямая и незамедлительная обратная связь (успехи и неудачи в процессе деятельности очевидны, так что поведение может быть изменено по мере необходимости);
- Равновесие между уровнем способностей субъекта и сложностью задания (деятельность не оказывается для субъекта слишком лёгкой или сложной);
- Ощущение полного контроля над ситуацией или деятельностью.

Деятельность сама по себе воспринимается как награда, так что она осуществляется без усилий.

Таким образом, все потоковые ощущения как бы переводят человека в новую, ещё не изведанную им реальность, наполняя его духом первооткрывательства, расширяя горизонты его способностей. Другими словами, они изменяют личность, делая её более сложной.

Рассмотренные в данной статье психологические стратегии повышения качества выступлений танцовщиков не претендуют на полноту и законченность, а лишь обозначают огромный круг возможностей и направлений, в которых можно развиваться исполнителю в эмоциональном и психологических аспектах для постоянного творческого роста и развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зафферт Д. Педагогика и психология танца: заметки хореографа / Д. Зафферт. – Издательство «Планета Музыки», 2019.

2. Fletcher D. A grounded theory of psychological resilience in Olympic champions / D. Fletcher, M. Sarkar // Psychology of Sport and Exercise. – 2012. – № 13. – P. 669-678.

3. Franklin E. Dance Imagery for Technique and Performance / E. Franklin. – Champaign: Human Kinetics, 1996.

4. Greene D. Performance Success, Performing Your Best Under Pressure / D. Greene. – New York: Routledge, 2002.

5. Hanna T. Somatics, Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health / T. Hanna. – Cambridge : Perseus, 1988.

6. Peper E., Holt C. Creating Wholeness / E. Peper, C. Holt. – New York: Plenum Press, 1993.

7. Пономарева В. Танцевальная психотерапия: что это такое? / В. Пономарева. – URL: https://shkolazhizni.ru/psychology/articles/31334/

8. Nideffer R.M. Внутренний Атлет / R.M. Nideffer. – Нью-Йорк: Томас Кроуэлл, 1976.

9. Нидеффер Р.М. Проверка внимания и межличностного стиля / Р.М. Нидеффер // Журнал личности и социальной психологии. – 1976. – № 34. – Р. 394-404.

10. Flow: the Psychology of Optimal Experience. – Harper and Row, 1990.

11. Чикесентмихайи М. Эволюция личности / М. Чикесентмихайи. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013.

Информация об авторе:

Брускина Инесса Николаевна – мастер спорта по художественной гимнастике. Является членом Союза чир-спорта и чирлидинга (СЧСЧР), руководителем методического центра СЧСЧР, сертифицированным тренером по чир-спорту. Руководитель студии чир-данса «Танцбюро».

К.В. Ильина

Дидактические методы, принципы и приёмы обучения народно-сценическому танцу

Обучение – это специально организованный, управляемый процесс взаимодействия обучающих и обучаемых, направленный на усвоение знаний, умений, навыков, формирование мировоззрения, развитие физических и умственных сил, а также потенциальных возможностей обучаемых, закрепление навыков самообразования в соответствии с поставленными целями.

Основу обучения составляют знания, умения, навыки:

• знания – это отражение человеком объективной действительности в форме фактов, представлений, понятий и законов науки. Они являют собой коллективный опыт человечества, результат познания объективной действительности;

• умения – это готовность сознательно и самостоятельно выполнять практические и теоретические действия на основе усвоенных знаний, жизненного опыта и приобретенных навыков;

• навыки – компоненты практической деятельности, проявляющиеся при выполнении необходимых действий, доведенных до совершенства путем многократных повторений.

В любом воспитании всегда содержатся элементы обучения. Обучая, воспитываем, воспитывая, обучаем.

Процесс обучения – это социальный процесс, который возник с возникновением общества и совершенствуется в соответствии с его развитием. Процесс обучения можно рассматривать как процесс передачи опыта. Следовательно, и процесс обучения в учреждениях дополнительного образования детей можно назвать процессом передачи накопленного обществом опыта подрастающему поколению. Этот опыт включает в себя, прежде всего, знания об окружающей действительности, которые постоянно совершенствуются, способы применения этих знаний в практической деятельности человека. Ведь общество и познает мир для того, чтобы совершенствовать практическую деятельность, а вместе с тем и окружающую нас действительность.

Процесс обучения может осуществляться самыми разнообразными способами, в зависимости от используемых средств и условий.

Признаки процесса обучения:
• совместная деятельность преподавателя и учащихся;
• руководство со стороны учителя;
• специальная планомерная организация и управление;
• целостность и единство;
• соответствие закономерностям возрастного развития учащихся;
• управление развитием и воспитанием учащихся.

Эффективность процесса обучения, прежде всего, зависит от организации деятельности учащихся. Педагог стремится самыми разнообразными приемами активизировать эту деятельность, и поэтому, наряду с понятием «методы обучения», употребляется и понятие «приемы обучения».

Специфика воспитательной работы с учащимися школы искусств заключается в органическом сочетании художественно-исполнительских, общепедагогических и социально-психологических моментов, что должно обеспечить не только высокую профессиональную, техническую выучку, но и формирование соответствующего уровня общей культуры, эстетического развития учащихся выпускного класса детской школы искусств.

Метод в переводе с греческого означает исследование, способ, путь к достижению цели. Происхождение этого слова сказывается и на его трактовке: «метод» – в самом общем значении – способ достижения цели, определенным образом упорядоченная деятельность», – отмечается в толковом словаре Ожегова[1]. Очевидно, что и в процессе обучения метод выступает как упорядоченный способ взаимосвязанной деятельности преподавателя и учащихся по достижению определенных учебно-воспитательных задач. С этой точки зрения каждый метод обучения органически включает в себя обучающую работу педагога.

Методы, используемые при преподавании народно-сценического танца в классе девушек:

1. Наглядный метод (практический показ педагога). Любое упражнение показывается под музыку из точного исходного положения, с подготовительным движением рабочей руки и головы (возможно, корпуса и опорной ноги), с начала и до конца, и с завершением в исходное положение.

[1] Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М., 1990. – С. 61.

2. Словесный метод. Применение его многообразно: пояснения, рекомендации, комментарии к замечаниям. Живая речь сопутствует практическому показу, усиливает визуально воспринимаемую информацию. Педагог характеризует значимость упражнения в экзерсисе у палки, делая краткие методические рекомендации. Методика ведения урока включает использование профессиональных терминов в обозначении отдельных элементов упражнения, его целостного названия, а также образно-ассоциативные сравнения, ориентирующие учащихся на точность восприятия изучаемого материала. Обязательным является словесная характеристика танцевального материала. В кратких формах педагог информирует учащихся об истоках возникновения и развития танцевальной культуры того или иного народа, традициях его быта и песенно-музыкального творчества, этнических особенностях и т.д.

3. Метод иллюстрации. Имеет различные варианты реализации. Педагог с целью достижения полноты информации использует как наглядные иллюстрации, так и музыкальные фонограммы в исполнении ансамблей или оркестров народных инструментов. Воспитанникам предлагается разбор и изучение танцевальной комбинации или фрагмента танца по видеозаписи. При использовании метода иллюстрации учащиеся лучше усваивают хореографический материал, так как учиться по примеру гораздо эффективнее.

4. Метод проблемного обучения. Этот метод связан с созданием ситуации (условий), отличающейся от привычной, традиционной. Проблемным на уроке народно-сценического танца для учащихся может стать освоение любого танцевального элемента. Однако педагог должен стремиться специально создать проблему, изменить роль воспитанника в учебном процессе. Дать новые приёмы исполнения того или иного движения, подтолкнуть обучающегося к самостоятельному поиску новых приёмов, вариантов применения освоенных знаний, включить учащегося в творческий процесс.

Метод всегда связан с совокупностью приёмов, позволяющих сделать упражнение экзерсиса выразительным, легко запоминающимся. К ним относятся приёмы паузы, контраста, асимметрии, трансформации танцевального элемента в элемент учебный. Необходимо использовать принципы обучения.

1. Принцип «от простого к сложному». Необходимо начинать с простого и постепенно усложнять материал во избежание путаницы

в познаниях. Необходима система и логика построения содержания учебного материала (для этого и разрабатывается учебный план). Всякий материал делится на логические разделы и образовательные элементы, определяется порядок их изучения. Устанавливается связь между ними, а также теорией и фактами. Ушинский говорил: «Только система, конечно выходящая из самой сущности предмета, дает полную власть над нашим знанием, голова, наполненная отрывочными и несвязанными знаниями, похожа на кладовую, в которой все в беспорядке, и где сам хозяин ничего найти не может». Для того, чтобы добиться грамотного и методически правильного исполнения от своих воспитанников, необходимо придерживаться определённой очередности при изучении нового материала. Для начала производится подготовка к изучению того или иного упражнения, потом изучаются самые простые виды этого упражнения. И только когда движение заучено и закреплена правильная техника его исполнения, можно изучать более сложные виды. Так и в системе обучения – изучается простой материал, но с годами он усложняется и совершенствуется.

2. Принцип систематичности и последовательности в овладении достижениями науки, культуры, опыта деятельности придаёт системный характер учебной деятельности, теоретическим знаниям, практическим умениям обучающихся. Принцип систематичности и последовательности предполагает преподавание и усвоение знаний в определенном порядке, системе. Он требует логического построения как содержания, так и процесса обучения, что выражается в соблюдении ряда правил.

Принцип последовательности (учёта объективного сложившегося порядка упражнений в экзерсисе) является одним из опорных при сочинении упражнений у станка. Этот принцип связан с особенностями каждого движения (упражнения), его значением в системе воспитания двигательной культуры исполнителя народно-сценического танца.

3. Принцип учёта физической нагрузки предполагает знание биомеханики каждого движения, так как работа определённых групп мышц и суставов требует разного уровня их активности. Принцип учёта физической нагрузки связан с дозировкой упражнения. Для танцора его тело служит средством самовыражения. Соответственно, ему должны быть известны строение и функции

тела. Только при таком условии танцовщик сможет защитить его и надолго сохранить здоровым при огромных нагрузках.

4. Принцип сознательности и творческой активности учащихся в обучении – один из главных принципов современной дидактической системы, согласно которой обучение эффективно тогда, когда воспитанники проявляют познавательную активность, являются субъектами деятельности. Это выражается в том, что учащиеся осознают цели своего обучения, планируют и организовывают свою работу, умеют себя проверять, проявляют интерес к знаниям, ставят проблемы и умеют искать пути их решения.

5. Принцип научности содержания и методов учебного процесса отражает взаимосвязь с современными научными знаниями. Принцип научности требует, чтобы содержание обучения знакомило учащихся с объективными научными фактами, теориями, законами хореографического искусства. Принцип научности нацеливает хореографа-педагога на использование в организации учебной деятельности обучающихся проблемных ситуаций, вовлечение их в разнообразные споры, проведение анализа результатов собственных наблюдений, поиск дополнительной научной информации для обоснования сделанных выводов, доказательства своей точки зрения.

6. Принцип рационального сочетания коллективных и индивидуальных форм и способов учебной работы. Этот принцип означает, что преподаватель может и должен использовать разнообразные формы организации обучения: практический урок, теоретический урок, различные способы взаимодействия учащихся в учебном процессе (индивидуальная работа, работа в постоянных и сменных парах, в малых и больших группах). Кроме того, обучение можно осуществлять посредством разнообразных видов деятельности, обучающих вне урока: в поездках, на концертах и различных объединениях по интересам.

Информация об авторе:

Ильина Капитолина Валерьевна – преподаватель хореографических дисциплин первой квалификационный категории Детской школы искусств № 2 г. Нижневартовска, ХМАО-Югра, e-mail: kapitolina.ilina.1991@mail.ru

К.В. Ильина

Музыкальное оформление урока народно-сценического танца и роль концертмейстера в подборе музыкального материала

Хореографическое образование предусматривает гармоническое развитие будущих танцовщиков и хореографов. Большую роль в этом играет музыка. Музыка на уроках хореографии – важнейший фактор эстетического и художественного воспитания учащихся. При овладении танцевальной техникой большую помощь оказывает тщательный, продуманный подбор музыкального сопровождения. Поэтому на уроке очень важен творческий союз педагога и концертмейстера. Урок – это сложная учебная работа, где отрабатываются ранее пройденные примеры исполнительской техники и изучаются новые.

Урок народно-сценического танца в детской школе искусств может сопровождаться игрой на фортепиано или на баяне.

Практика фортепианного сопровождения урока народного танца имеет не столь уж длинную историю. В XIX веке для аккомпанемента народного и классического экзерсиса в балетных школах использовалась скрипка. Часто педагоги сами аккомпанировали классу, предпочитая скрипку, ибо она позволяла вести им урок и показывать движения, не прерывая игры на инструменте. Но с начала XX века для сопровождения урока стал использоваться рояль с его богатыми фактурно-гармоническими возможностями. Педагоги-балетмейстеры этого времени, такие как Легат Николай Густавович и Фокин Михаил Михайлович, умели импровизировать за роялем, аккомпанируя уроку. Эту традицию старались подхватить и пианисты-аккомпаниаторы.

Работа концертмейстера-баяниста заключается в подборе и освоении музыкального материала, связанного с народным танцем и его хореографической спецификой, а также с возрастными особенностями обучающихся.

В учебной практике есть два способа музыкального оформления урока народно-сценического танца. Первый – это музыкальная

импровизация, второй – музыкальная литература. Музыкальная импровизация – это один из наиболее распространённых способов озвучивания урока. Импровизация – это, прежде всего, умение мыслить и исполнять музыку одновременно. Импровизаторы очень чутки, точно воспроизводят задание педагога, хорошо знают своё дело и все его тонкости.

Основным материалом заданий на уроке являются построения, которые называются комбинациями. Они, как правило, не велики по размерам и составляют 16-64 такта. Усвоив характер, ритм и хореографические элементы учебного задания, концертмейстер предлагает соответствующую музыку. Существует мнение, что музыкальная импровизация не может отличаться высокими художественными достоинствами, но такая задача и не преследуется в рамках урока. Важно, чтобы ритм музыки был согласован с заданной комбинацией, чтобы характер её соответствовал характеру задания.

По-другому используется на уроке народно-сценического танца музыкальная литература. На основе музыкального произведения педагог создаёт этюд или хореографическую композицию. В таком случае не музыка приспосабливается к учебному заданию, а наоборот, хореография выражает содержание музыки. В таких этюдных композициях отрабатываются исполнительские приёмы техники танца. Для этой работы концертмейстер отбирает высокохудожественные произведения танцевального характера, в которых ясно выражена мелодика, яркая образно-эмоциональная сфера.

Основными принципами музыкального оформления урока народно-сценического танца являются его соответствие характеру движения, его темпу, ритму, стилю, подчинение учебно-танцевального материала особенностям народной музыки, её национальному колориту. Органически связанная с движением, музыка сообщает каждому движению выразительность, законченность, а исполнение его делает особенно красивым. Ещё большее значение приобретает тесная связь музыки и движения при исполнении комбинации.

Музыкальное оформление урока готовится концертмейстером под руководством педагога заранее. Педагогу необходимо составить к уроку список упражнений с указаниями характера, темпа, музыкального размера и национальной принадлежности музыкального материала к ним. Если концертмейстер опытный и способен к импровизации, то достаточно одного показа упражнения педагогом во

время урока, чтобы он определил необходимый характер и ритмический рисунок музыкального сопровождения. Для грамотного отбора музыкального материала концертмейстеру необходимы обширные знания в области музыкальной литературы, стилистики, выразительных средств и характерных особенностей языка того или иного композитора. От качества подобранного материала зависит развитие музыкальных способностей и музыкального вкуса учащихся.

Задача концертмейстера и преподавателя – объяснить и научить отличать характер звучания (legato, staccato) от динамики (forte, piano). Дать объяснение понятиям темп (allegro, adagio); метр, музыкальный размер. Познакомить со структурой музыкального произведения (двухчастная, трёхчастная, куплетная). Объяснить, что такое фраза, мотив, предложение, период, что такое музыкальный «квадрат», что такое длительность, так как хореографические комбинации строятся исходя из выразительных средств музыки. Основными проблемами в настоящее время являются:

• отсутствие грамотного концертмейстера;

• безграмотность преподавателей-хореографов в музыкальном отношении.

В работе концертмейстера всегда есть объективные сложности. Ему приходится работать с детьми разного возраста (от начинающих школьников до выпускников), с педагогами разных танцевальных направлений – классической хореографии, народного и современного танца. Наполнить музыкой каждое занятие, в соответствии с возрастом танцоров, репертуаром данной возрастной категории и танцевальным направлением, непросто. Путь один – постоянное совершенствование, серьезный творческий подход к работе.

В обязанности концертмейстера хореографических классов входит:

• репертуарный подбор музыкальных произведений для занятий, постоянное расширение музыкального багажа и знаний о природе народного танца, его характерных особенностях;

• изучение опыта работы по эстетическому воспитанию детей в хореографических коллективах, в частности, по муз. развитию;

• систематическая работа по музыкальному развитию танцоров, потому что музыкально образованные дети намного выразительнее в танце.

В настоящее время многие преподаватели работают без концертмейстеров, используя музыку, записанную на диск или аудиокас-

сету. Но урок постоянно меняется в рамках его традиционного вида, и музыкант остаётся главным помощником в этих изменениях. Записанную музыку не очень удобно использовать, так как часто она идёт в более быстром темпе, чем необходимо в учебном процессе.

При работе с концертмейстером над учебными комбинациями можно использовать различные варианты:

1. Преподаватель сочиняет комбинацию, а концертмейстер подбирает к ней музыку.

2. Преподаватель сочиняет комбинацию на музыку, которую предлагает концертмейстер.

3. Импровизационный.

Недостатками музыкального сопровождения урока концертмейстерами являются: небрежное исполнение в подаче материала, громкий звук, ускорение темпа, однообразное звучание. Всё это не только не помогает учащимся, но зачастую даже мешает. Концертмейстеру необходимо уметь, исполняя музыкальный материал, слушать педагога и следить за исполнителями. Концертмейстер, используя широкую палитру музыкальных средств, динамических оттенков и эмоциональных красок, призван создать необходимое творческое состояние у исполнителей.

Музыкальное оформление урока, сделанное концертмейстером с мастерством, со вкусом, наряду с целенаправленной работой педагога, способствует развитию музыкальности учащихся. Этот процесс условно можно разделить на три этапа. На первом этапе воспитывается способность правильно, точно согласовывать свои действия с музыкальным ритмом; на втором этапе – умение понимать интонации музыкальной темы и передавать их звучание в танце; на третьем этапе – способность творчески и увлечённо, на высоком художественном уровне, воплощать характер музыки, её ритмическое, интонационное, национальное своеобразие. К концу обучения темпы постепенно ускоряются, ритмический рисунок комбинаций становится более сложным, с использованием всевозможных музыкальных размеров.

Подбирая музыку к упражнению и комбинации танцевальных движений, прежде всего, следует стремиться к тому, чтобы она более соответствовала характеру движения. Плавная певучая музыка сообщает особую выразительность плавному, слитному движению. Весёлый, живой, чёткий ритм подчёркивает лёгкость, чёткость,

жизнерадостность движений. Большое значение имеет и динамическая сторона музыки: внезапное или постепенное нарастание и ослабление силы звучания, выразительные акценты, незначительные ускорения и замедления – все оттенки музыки, будучи правильно использованы, сообщают движению выразительность и эмоциональность, делают особенно приятным для учащихся исполнение упражнений.

Подбор народной музыки для сопровождения характерных упражнений также требует продуманности и тщательности. Музыкальность исполнителя слагается из трёх взаимосвязанных между собой исполнительских компонентов:

1. Способность верно согласовывать свои движения с музыкальным ритмом. Малейшее нарушение музыкального ритма всегда лишает танец действенной и художественной точности выражения. Поэтому необходимо обращать внимание на то, чтобы музыкальный ритм воспринимался учащимися не как точный счёт времени, а как выразительный компонент танца.

2. Умение учащихся сознательно и творчески, увлечённо воспринимать тему, мелодию, художественно воплощая в танце. Содержание каждого музыкального произведения распознаётся по теме мелодии. Самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамическими и тембровыми способностями. Музыка для исполнителя должна быть не только ритмической опорой движения, а внутренним стимулом эмоциональной увлечённости, технически совершенной и одухотворённой пластикой танцевальной позы. Музыкальная тема должна быть не только верно воспринята, но и верно отображена в действиях учеников.

3. Необходимо прививать своим воспитанникам умение внимательно слушать музыку, вслушиваться в интонации музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески увлечённо воплотить их звучание в пластике танца.

Умение слушать музыку в целом – её ритм, тему и интонации – необходимо воспитывать последовательно, своевременно переходя от простого к сложному, на протяжении всего курса обучения танцу, учитывая возраст ученика, его знания и характер упражнений. Одна из задач на уроках народно-сценического танца – развитие у обучающихся понимания музыки каждого народа, её самобытности, национального колорита. Именно музыка является основой,

которая помогает выявить характер движений, оригинальность исполняемого народного танца. Музыка должна быть простой и понятной на первом этапе обучения.

Для учащихся выпускного класса (возраст учащихся 13-15 лет), содержание музыки становится более серьёзным и сложным, по сравнению с начальными и средними классами.

Воспитание музыкальности не нуждается в какой-либо новой или особой системе. Необходимо только ежеурочно и неустанно прививать учащимся умения творчески воспринимать содержание музыки как художественный компонент танца, как образный мир человеческой мечты, как высокую, благородную поэзию чувств, как живое творческое начало.

Темповые особенности.

При аккомпанементе уроку музыкальный темп определяется частотой совпадения пульсации с определенными моментами движений. Учащиеся и концертмейстер заранее знают основной темп комбинации, т.к. характер и особенности элементов, предполагают определенный темп исполнения. Темп постоянно корректируется педагогом и концертмейстером. Наиболее важным для концертмейстера показателем темпа являются движения ног, т.к. движения рук и головы чаще всего бывают плавными, опережающими или запаздывающими.

Темп сопровождения определяется следующими факторами:

• многоуровневым характером обучения. На ранней стадии освоения упражнений все движения исполняются медленно. Постепенно темп ускоряется;

• характером и способом исполнения самих движений. Плавные элементы исполняются медленно, активные и резкие – в более подвижном темпе.

Метроритмические особенности.

Танцевальное движение при необходимости можно представить в любом музыкальном метре. Важен лишь типовой способ исполнения движения по отношению к сильной доле («из-за такта» или «на раз»).

Двухдольные метры обладают такими свойствами, как четкость, упругость, некоторая элементарность по сравнению с другими метрами. Трехдольные метры воспринимаются как более пластичные, мягкие. Музыкальные размеры 6/8 и 12/8, наряду с качествами, свойственными трехдольным метрам, обладают размеренностью и

способностью такта делиться пополам, что очень удобно с точки зрения хореографического счета.

Рассмотрим конкретно, по каким признакам происходит отбор музыкальных фрагментов для основных упражнений у станка.

Demi и grand-plié. Музыкальный размер – 4/4, 3/4, 2/4. Музыка плавная, темп – moderato. Фрагмент должен быть квадратным, наличие четного ритмического рисунка не имеет значения. Желательно наличие затакта.

Battement tendu. Музыкальный размер – 2/4, 3/4. Характер музыки – четкий, бодрый, темп – allegro или allegretto. Для музыкального фрагмента желательна квадратность. Большое значение имеет ритмический рисунок. Кроме того, имеет значение возможность метроритмического разложения. На начальном этапе движение делается на 2/4 и 4/4 в медленном темпе, затем на 2/4 в быстром темпе. Также большое значение имеет затакт и его акцентирование для точности исполнения и передачи характера движения.

Battement tendu jeté. Музыкальный размер – 2/4. Темп – allegro, четкий ритмический рисунок (по возможности, синкопированный). На начальном этапе имеет значение квадратность, четкий ритм с акцентом на «и». Наличие затакта необходимо с начального момента изучения. Возможно метроритмическое разложение до четверти. На начальном этапе темп в размере 2/4 медленный, затем быстрый.

Rond de jambe par terre и rond de pied. Музыкальный размер – 2/4, 3/4, 4/4. Характер мелодии – плавный, темп исполнения – умеренный, но по мере освоения движений возрастает. Метроритмическое разложение требуется лишь на начальном этапе, если дается размер 2/4 (если 4/4 – необязательно). Одно движение делается в этом случае на один такт, таким образом, замедляется темп. Если подобран фрагмент на 2/4, то темп должен быть медленным, а если размер 3/4 – более быстрым.

Упражнение для бедра. Музыкальный размер – 2/4, 4/4 и ¾, характер мелодии плавный, темп – moderato. На начальном этапе требуется квадратность, определенный ритмический рисунок не имеет значения, возможен затакт. Метроритмическое разложение требуется на начальном этапе, если дается размер 2/4 (если 4/4 – нет); в этом случае одно движение делается на один такт, таким образом, замедляется темп.

Дробные выстукивания. Музыкальный размер – 2/4, 3/4. Характер мелодии – яркий, жизнерадостный, темп – moderato, необходим четкий ритм. Имеет значение квадратность. Возможен затакт.

Flic-flac. Музыкальный размер – 2/4. Темп – moderato, четкий ритм. Квадратность имеет значение лишь на начальном этапе. Ритмический рисунок желателен из мелких длительностей. Возможно наличие затакта. Разложение ритмически требуется больше на начальном этапе, когда темп медленный, чем тогда, когда движение уже «выработано».

Подготовка к «веревочке». Музыкальный размер – 2/4. Темп – allegretto, moderato. Характер музыки – яркий, жизнерадостный. Ритмический рисунок – четкий. Следует подбирать квадратные музыкальные фрагменты.

Adagio. Музыкальный размер – 4/4, 3/4. Характер музыки – плавный, спокойный. Темп – moderato, возможно allegro moderato. Для лучшего усвоения следует подбирать квадратные музыкальные фрагменты. Ритмический рисунок не имеет значения. Возможно начало движения на затакт. Метроритмическое разложение музыкального материала не требуется.

Grand battement jeté. Музыкальный размер – 2/4, 3/4. Характер музыкального фрагмента – бодрый, энергичный; темп – от allegretto до allegro moderato. На начальном этапе необходим четкий квадрат. Ритмический рисунок играет немаловажную роль. Необходимы акценты на сильную долю. В размере 3/4 необходимо присутствие затакта. Разложение на более крупные длительности возможно на начальном этапе обучения; темп варьируется в зависимости от технической «продвинутости» учащихся – от медленного до быстрого.

Информация об авторе:

Ильина Капитолина Валерьевна – преподаватель хореографических дисциплин первой квалификационный категории Детской школы искусств № 2 г. Нижневартовска, ХМАО-Югра, e-mail: kapitolina.ilina.1991@mail.ru

К.В. Ильина

Примерные модели учебно-танцевального экзерсиса и этюдов на середине зала

Модель первая

1. Por de bras в характере испанского сценического танца.
2. Комбинация на развитие «мелкой техники ног» («гасма», «чаквра») в характере грузинского горского женского танца.
3. Упражнение со свободной стопой в характере цыганского танца (flic-flac).
4. Упражнения для развития подвижности тазобедренного сустава («верёвочка») в стиле венгерского народно-характерного танца.
5. Упражнение на выстукивания (zapateado) в характере испанского танца фламенко.
6. Упражнения на технику вращений на месте и в продвижении в характере венгерского народного танца.

Модель вторая

1. Por de bras в стиле цыганского народно-характерного танца.
2. «Моталочка» в характере русского народного танца.
3. Комбинация на развитие «мелкой техники ног» в характере испанского сценического танца «Арагонская хота».
4. Упражнение со свободной стопой в характере цыганского сценического танца (flic-flac).
5. Упражнение для развития подвижности тазобедренного сустава («верёвочка») в характере русского танца.
6. Дробная комбинация, состоящая из «ключей», «дробной дорожки», дроби с подскоком, дроби с подскоком и переступаниями, в характере русского народного танца.
7. Комбинации на вращения в характере цыганского сценического танца.

Модель третья

1. Por de bras в характере грузинского женского танца.

2. Упражнение на координацию с веером в стиле испанского народно-характерного танца.
3. Комбинация на развитие «мелкой техники ног» в характере венгерского народного танца (скольжения, маленькие броски).
4. Упражнения для развития подвижности тазобедренного сустава («верёвочка») в стиле венгерского народно-характерного танца.
5. Упражнение на выстукивания (zapateado) в характере испанского танца фламенко.
6. Комбинация на развитие техники вращений на месте и в продвижении в характере русского сценического танца.

Все упражнения на середине зала воспитывают главные, необходимые навыки и умения танцевальной технологии в характере, эстетике народных традиций танцевальной культуры, заложенных в далёком прошлом. Вторая часть урока подготавливает обучающихся к заключительной части урока – народно-сценическому танцу.

В зависимости от программы обучения, изучаемых народностей, урок будет принимать ту или иную форму. Народный танец настолько богат хореографической лексикой, что невозможно изучить все его тонкости и особенности. В школах искусств народно-сценический танец только начинает знакомить учащихся со стилем, манерой, характером, темпераментом и особенностями танцевальной лексики некоторых народностей. От того, как будет выстроен экзерсис на середине зала, будет зависеть работа над этюдами и танцами. Вторая часть урока для учащихся должна быть подготавливающей к самой сложной части урока.

Третья часть – это работа над этюдами и танцами. Эта часть урока показывает, насколько исполнители пластичны, музыкальны, танцевальны и методически грамотны при исполнении этюдов и танцев.

В третьей части урока, в работе над этюдами и танцами, ярко выражено сценическое назначение танцевальных элементов народных танцев. Танцевальный этюд организуется в рамках типичных композиционных рисунков, движений и переходов, свойственных изучаемой народности. Развитие техники танца в этюдной работе уступает место образно-художественной отделке. Авторы книги «Основы характерного танца», Лопухов Андрей Васильевич, Ширяев Александр Викторович и Бочаров Александр Ильич, говорят о том, что необходимо создавать сценически окрашенные танцевальные

эпизоды, включающие и технику танца, и его стиль, и актёрскую танцевальную выразительность. В работе над этюдами и танцами на первый план выступает манера, стиль, характер и темперамент изучаемой народности. Модели уроков народно-сценического танца должны иметь вариативный характер. Это, прежде всего, зависит от профессиональных знаний и опыта педагога-хореографа, целей и задач курса и конкретного урока. Первоначально в третьей части урока изучаются и исполняются этюды, затем танцы – развёрнутые хореографические миниатюры [1].

Примерные модели третьей части урока – этюды и танцы:

Модель первая

1. Этюд в характере венгерского народного танца.
2. Этюд в характере испанского танца фламенко.
3. Этюд в характере чувашского лирического танца (по желанию педагога).
4. Девичий перепляс на основе русского народного танца Владимирской области.
5. Грузинский лирический танец.
6. Белорусская деревенская мазурка (по желанию педагога).

Модель вторая

1. Девичий этюд в характере грузинского горского танца.
2. Этюд в характере венгерского хороводного танца.
3. Этюд в характере цыганского сценического танца.
4. Этюд с кастаньетами в характере испанского танца фламенко.
5. Этюд в характере армянского лирического танца.
6. Русский девичий перепляс.
7. Грузинский женский танец «Самаиа».
8. Испанский сценический танец «Арагонская хота».

Модель третья

1. Этюд в характере цыганского танца с шалями.
2. Женский этюд в характере белорусского народного танца «Бульба».

3. Женский этюд с веерами в характере испанского танца фламенко.
4. Женский этюд в характере аварского народного танца.
5. Молдавский лирический танец «Хора» (по желанию педагога).
6. Армянский женский танец.
7. Венгерский женский танец с бутылочками.

Хореографическая лексика (некоторых) вышеперечисленных танцев дана для 7 класса детской школы искусств в рабочей программе «Народно-сценический танец и методика его преподавания».

Одна из главенствующих задач этой части урока состоит не только в том, чтобы показать танцевальную лексику того или иного народа, но и в том, чтобы каждый исполнитель понимал язык танца, выражал свои чувства через танец, пропускал через себя каждое движение, говорил на языке танца.

Третья часть урока является самой сложной, так как требует от исполнителей всех знаний, умений и навыков, полученных и приобретённых в процессе занятий у станка и на середине зала. В этих этюдах и танцах учащиеся работают не только над техникой исполнения, но и манерой, и характером.

На уроке народно-сценического танца все три части урока должны дополнять друг друга, строиться по принципу «от простого к сложному» и соответствовать программе обучения и возможностям учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриске И.В. Народно-сценический танец и методика его преподавания : учеб. пособие / И.В. Бриске. – Челябинск, 2007. – С. 45-46.

Информация об авторе:

Ильина Капитолина Валерьевна – преподаватель хореографических дисциплин первой квалификационный категории Детской школы искусств № 2 г. Нижневартовска, ХМАО-Югра, e-mail: kapitolina.ilina.1991@mail.ru

Е. Горюнова

Культурное воспитание и тенденции развития танцевального искусства в сфере досуга

Человек по природе своей всегда тяготеет к прекрасному и к творчеству. В том числе люди всегда, даже с точки зрения физиологии, нуждались в движении, физической активности, самовыражении. В этом нам помогает танцевальное искусство.

В последнее время всё больше и больше открывается кружков, студий, иногда школ в сфере танца и хореографии. Выбор стал настолько большим, что это повлекло рост нескольких проблем:

1. Потеря качества преподносимого материала со стороны хореографа-педагога и хореографа-постановщика;
2. Потеря истинного понимания, что такое танец и хореография;
3. Потеря культурного воспитания и содержания в занятиях и хореографических постановках;
4. Потеря заинтересованности, серьёзного подхода к делу как со стороны хореографов, так и со стороны учеников, родителей;
5. Потеря мотивации к качественной работе в связи с маленьким и нестабильным окладом труда;
6. Большая зависимость от посещающих занятия, их нестабильность, превращение хореографических занятий в оказание услуг;
7. Утрата связи с культурным наследием предыдущих поколений в сфере хореографического искусства, исполнителей, постановщиков, постановок;
8. Утилитарное отношение к танцам – занятия только ради фигуры.

Далее мы подробно раскроем каждую проблему, их причины возникновения и проявления в современности.

Данное исследование основано на изучении деятельности в основном любительских хореографических студий в учреждениях досугового типа Москвы, Московской области. Также были рассмотрены результаты деятельности региональных танцевальных студий и школ, других республик и стран. Проанализированы результаты опросов педагогов-хореографов любительских коллективов.

Прежде чем приступить к разбору указанных пунктов, следует ещё раз отметить, что речь идёт о любительских, непрофессиональных, самодеятельных коллективах. Специфика подобных организаций отличается от профессиональных образовательных школ и ансамблей по нескольким пунктам: тип учреждений, финансирование, статус, права и обязанности. В связи с этим, проблемы, поднятые в данном исследовании, могут быть не актуальны для профессиональных учреждений, разниться в определённых аспектах. Также заметим, что каждая обозначенная в этой статье проблема смежна в происхождении и структуре друг с другом.

Первая проблема, которую мы рассмотрим, – потеря качества преподносимого материала со стороны хореографа-педагога и хореографа-постановщика. Качество материала включает в себя методику танца, технику, культуру сцены, артистизм и хореографию как постановочную единицу. В последние годы возникло много хореографов (которые могут не иметь профильного образования): кто-то бывший танцор, кто-то специально учился на педагога, кто-то вообще косвенно связан с танцами (например, актёр театра и кино или фитнес-тренер). Соответственно, уровень у всех разный. К сожалению, даже в вузах нашей страны присутствует проблема качества образования, причём образования и опыта самих преподавателей. Возникает ярко выраженное разделение на танцевальное искусство как элитарное занятие и на танец для массового потребителя. Среднее же значение присутствует в малой степени и больше в профессиональных учреждениях типа школ искусств и колледжей. В итоге, таким же образом делится качество преподносимого ученикам материала, как тренировочного, так и постановочного: либо это высокий уровень, либо, в намного большей степени распространённый в досуге, низкий уровень. Хочу также отметить такое явление, как потеря качества танца в столице: часто в регионах и других республиках танцевальные номера с точки зрения исполнения, постановки, построения и задумки во многом выигрывают у студий в мегаполисах.

Вторая проблема – потеря истинного понимания, что такое танец и хореография, – на мой взгляд, является крайне актуальной как для досуга, так и для профессионального танца. В какой-то степени любительские коллективы выигрывают в этом аспекте у профи, поскольку акцент в их работе делается немного на других целях

и задачах. Зацикливание на одной лишь технике, преобразование танца в акробатические этюды превращает искусство хореографии в спорт, происходит подмена понятий. Истинное же назначение танца – вспомним его историческое происхождение, истоки – теряется в погоне за желанием удивить публику. Не стоит путать шоу, спорт и танец.

Третьей проблемой является потеря культурного воспитания и содержания в занятиях и хореографических постановках. В данном контексте подразумевается упомянутая выше культура сцены, а также неотъемлемая задача хореографических уроков как воспитательного и образовательного процессов. Проявляется тенденция к проведению занятий достаточно формальных, в виде тренировок. Теряется воспитание музыкального, сценического вкуса, культурно-просветительский аспект, в том числе воспитание таких моментов, как опрятность, уважение, обязательность, исполнительность и другие качества, которые необходимы как и танцору, в частности, так и любому человеку в социуме.

Четвёртая проблема – потеря заинтересованности, серьёзного подхода к делу как со стороны хореографов, так и, в особенности, со стороны учеников, родителей. К сожалению, эта проблема особенно актуальна в сфере досуга, так как в подобные кружки и секции ходят с другими целями: занять время ребёнка, улучшить осанку, чтобы «перебесился» и выплеснул лишнюю энергию. При этом для многих очень желательно «выступать на городских сценах и конкурсах», «сесть на шпагат» через неделю занятий и прочие «мифы» и стереотипы. В то же время отдают приоритет отдыху, семейным поездкам, могут по своему желанию или нежеланию детей не приходить на занятия, школа также стоит на первом месте, отсутствует понимание того, насколько важна физическая активность подрастающему организму. Похожее отношение к танцам прослеживается и у более взрослых учеников – подростков. В связи с возрастными особенностями и потребностями, возникают неприятные ситуации, когда дети начинают врать, пропуская занятия, причём, не только педагогу, но и родителям: друзья, прогулки, первая любовь. Танец воспринимают как развлечение, а не как серьёзный труд, особенно если есть желание добиться хороших результатов.

Потеря мотивации к качественной работе в связи с маленьким окладом и нестабильной оплатой труда – пятая проблема, которая

зависит от государства (в госучреждении) или от руководства (в частной школе). Хороший специалист не захочет работать в таких условиях, и это вполне справедливо. Всякий труд должен оплачиваться, тем более такой сложный, ответственный и энергозатратный, как преподавание хореографии детям. Тем не менее, можно наблюдать такие предложения (вакансии), в которых оклад, например, в госучреждении, варьируется в районе 20-30 тысяч рублей (по Москве), при этом требуется опыт от 7 лет, сразу три образования и, кроме преподавания, выполнение дополнительных обязанностей. А если посмотреть вакансии танцор/танцовщица в клуб (частное предпринимательство), то условия следующие: зарплата от 150 до 300 тысяч рублей, полый соцпакет, бесплатные занятия в зале, с хореографом, спа, парикмахер, визажист и прочие процедуры, опыт работы не обязателен[1]. Так и хочется спросить, где справедливость? Видимо, намного ценнее, важнее и сложнее крутить бёдрами в клубе, чем воспитывать наше будущее поколение.

Следующая проблема тесно связана с предыдущей и логично перетекает из одной в другую – большая зависимость от посещающих занятия, нестабильность, превращение хореографических занятий в оказание услуг. Во многих учреждениях действует система процентов с оплаты абонементов без полноценной ставки, то есть чем больше учеников и их посещений, тем выше оклад у преподавателя. С одной стороны, это возможность получать достойную зарплату, с другой – риск оказаться в тяжёлом положении. Летом приходится ещё сложнее: либо учреждение не работает, либо большинство детей разъезжается. В том числе, если в коллективе небольшое количество учеников, возникает серьёзная зависимость от посещений, так как их нестабильность пагубно влияет на репетиционный и постановочный процесс. К сожалению, тенденция рассматривать занятия хореографией как оказание услуг приводит к тому, что «клиент всегда прав», даже если он деструктивно подходит к общей деятельности коллектива, поскольку клиент платит деньги, ему и «заказывать музыку». В этом плане данная проблема особенно актуальна в частных учреждениях, так как у них нет государственного обеспечения, бюджета, все средства, на которые они существуют исходят от клиентов и именно оказания услуг. Та-

[1] Данные обоих примеров взяты из вакансий, находящихся в свободном доступе на ресурсе по поиску работы HeadHunter.

кой подход приводит к тому, что занятия хореографией становятся менее эффективными: ориентация на клиентов, которые крайне редко компетентны в вопросах обучения танцам и преследуют свои цели, отличные от целей преподавателя, снижает показательную планку, ограничивает и усложняет возможности педагога. Также из-за слишком большого разнообразия школ и студий количество детей, тех, кто «держится» за руководителя, сокращается, особенно в больших городах, так как всегда есть возможность перейти дорогу и пойти заниматься в другую студию, к тому же танцевальные школы и кружки появились в школах и детских садах. Это удобно для родителей, но качество усваиваемого материала теряется. В более отдалённых от мегаполисов регионах проще, так как выбор меньше, а следовательно, больше ответственности за посещение и усвоение материала, как у родителей, так и у педагога.

Утрата связи с культурным наследием предыдущих поколений в сфере хореографического искусства, исполнителей, постановщиков, постановок – более углублённый аспект третьей проблемы, а также, косвенно,первой и второй. Вопрос здесь стоит не столько в репертуаре (к примеру, классические балеты М. Петипа или народные постановки И. Моисеева), сколько в методике, философском подходе, культурном наследии разных народов, эпох, отдельных деятелей. Но самая главная беда нашего поколения заключена в том, что потеря связи с культурным наследием в хореографии и, главное, отсутствие желания изучить его, присущи большинству молодых людей. Таким образом, уже утеряно огромное количество знаний, исследований, достижений в области танца, в том числе его первозданного вида, назначения.

Последняя проблема, которую мы рассматриваем в данной статье, – утилитарное отношение к танцам – занятия только ради фигуры. Как уже было сказано, возникла тенденция воспринимать танец не как искусство, но как физкультуру под музыку, фитнес. Конечно, физическая польза от занятий хореографией присутствует, причём большая. Но не стоит забывать, что есть танец. Как рассказывал Н. Цискаридзе в одном из своих интервью: «Мне мой ученик сказал, что он пришёл в балет, чтобы прыгать и делать трюки. Для него классический танец – это прыжки!» После такого заявления ученик был строго отчитан и отправлен думать, чем является классический танец (то бишь искусством, а не спортом). В особенности подобное

отношение к танцам присуще родителям, которые отдают детей в танцевальные кружки, коллективы, школы.

Рассмотрев подробнее все указанные в начале статьи, автор, опираясь на собственные наблюдения и исследования, хочет обозначить причины их возникновения.

В первую очередь, необходимо отметить фактор смены эпох, развития технологий. Это повлекло за собой изменения в культуре, образовании, воспитании и в целом в социально-культурной среде. Если сравнивать предыдущий и текущий века (в данном случае рассматривается Россия), то в истории произошли такие переломные моменты, как развал Советского Союза, «девяностые», приход к нынешнему строю государства, технологический прорыв (интернет, сотовая связь, различные гаджеты, электронные носители информации), резкое влияние западной культуры на культуру России с падением «железного занавеса».

В связи со сменой политической системы изменились принципы, цели и задачи государственной политики в области образования, культуры, социальной сферы. Если же ещё учитывать время, когда Советский Союз перестал существовать, а Российская Федерация ещё не урегуриловала свои внутриполитические процессы, все социокультурные сферы находились в упадке, так как старое уже было не актуально, а новое ещё не сформировано. Кроме того, в страну хлынула иностранная культура. Сложившаяся ситуация стала причиной того, что целое поколение, не имея чёткого представления о происходящем, стало вбирать в себя всё, что возможно, и хорошее, и плохое. Дипломы об образовании стали продаваться в переходах; культура во многом стала винегретом из всего, что показывали по телевизору и привозили из-за границы; люди были больше озабочены тем, чтобы выжить и прокормить своих детей; культурное, духовное, нравственное воспитание ушло на второй план. Всё это привело к тому, что сфера образования пришла в упадок: количество высококвалифицированных специалистов катастрофически снижается либо происходит их отток в другие страны, где более благоприятные условия работы; как следствие, уровень мастерства и знаний современных хореографов падает. То поколение родителей и взрослых учеников, с которыми современный хореограф имеет дело, также оказывается не столь хорошо воспитано и образовано в сфере культуры, не столь интеллигентно, как хотелось

бы. Современный человек избалован обилием выбора и огромным количеством информации, которая стала доступна в последнее время. А тенденция сводить занятия хореографией к оказанию услуг привело к тому, что происходит подмена понятий: преподаватель становится обслуживающим персоналом, а не педагогом, в глазах начальства и «клиентов». Отдельной темой может стать проблема снижения уровня здоровья современных детей, недостаточное внимание к физической активности, как для растущего организма, так и для взрослого. В некоторых школах зачисление ребёнка в первый класс осуществляется в том случае, если на подготовку он пойдет в это же образовательное учреждение. Родители вынуждены выполнять данное условие. Потом возникает большое количество уроков, заданий, в выполнении которых помогают интернет, компьютер, смартфоны, игровые приставки; из-за чего вместо прогулок, игр на детских площадках, спорта или танцев родители и дети выбирают, скажем, сидячий образ жизни.

Раскрыв проблемы и причины их возникновения, автор предлагает пути их решения:

- необходимо провести ревизию и пересмотр образовательных программ в сфере хореографии, включить в них современные методы и подходы из опыта, в том числе иностранных коллег; преподавателям вузов и хореографам, которые уже работают по специальности, проходить курсы переподготовки, повышения квалификации; от государства – поощрять педагогов за дополнительное образование и не допускать к работе в высших образовательных учреждениях неквалифицированных специалистов;

- проводить обязательное культурное воспитание как нового поколения (детей), так и взрослых граждан, в том числе педагогов-хореографов, обязательны к изучению этика и эстетика; чем выше культурный уровень граждан, тем выше уровень процветания государства; необходимо прививать всем хорошие манеры, правильные принципы жизни в обществе;

- просвещать общество в сфере культуры и искусства, делать акцент на необходимости быть всесторонне развитой личностью, в частности дать возможность людям понять, что такое танец и хореография, балет, размыть грань между «ширпотребом» и элитарностью хореографического искусства, организовать балетные театры,

музеи и мероприятия в сфере танца, сделать их доступными для посещения (например, в плане цены за билет).

- на государственном уровне пересмотреть и изменить модель условий работы и оплаты труда в сфере хореографии, давать больше возможности для реализации хореографом своего профессионального потенциала (например, бесплатные конкурсы, выступления на разных площадках не только коллективов со званием, финансовая помощь в пошиве костюмов, хорошие танцевальные и концертные залы, достойная зарплата, не зависящая или частично зависящая от количества детей, к примеру, премия за больший набор и удержание учеников).

В заключение следует добавить, что уже существуют некоторые организации, которые реализуют предложенные выше решения, к примеру, методические базы «Horeograf.com» и «Dancehelp.ru», регулярно проводящие на высоком профессиональном уровне всевозможные дистанционные курсы по повышению квалификации хореографов, мастер-классы, оффлайн встречи, мастерские и прочее. Доступность сервисов, множество бесплатных марафонов и информации, отзывчивые и внимательные кураторы, квалифицированные специалисты – всё это является прекрасным примером осуществления качественного подхода к повышению уровня подготовки хореографов. Также хорошим примером проекта, доступным искушённому зрителю балета и танца, является «Theatre HD». Вместо дорогого похода в театр есть возможность увидеть прямую трансляцию в кинотеатрах города за доступную цену. В целом в последние годы стало больше трансляций театральных представлений на большом экране, как платных, так и бесплатных, отечественных и иностранных.

Существуют и другие примеры просвещения в сфере культуры, к сожалению, они не столь хорошо освещены в СМИ, как хотелось бы, ведь если посмотреть на данные опросов, оказывается, что больше половины людей просто не знает о разных проектах, местах, площадках. В связи с этим автор хочет пожелать процветания культурного наследия и, в частности, хореографического искусства в нашей огромной стране, призывает всех внести свой вклад в развитие любимого дела!

ЛИТЕРАТУРА

1. Горюнова Е. Актуальные проблемы в хореографическом искусстве как наследия культуры для детей и молодёжи / Е. Горюнова // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования : сб. ст. по материалам XI междунар. науч.-практ. конф. – №5(10). – М. : Изд. «Интернаука», 2018.

2. Аванесова Г.А., Купцова И.А. Интерес к новым формам культурной активности в современной России / Г.А. Аванесова, И.А. Купцова // Инновационные формы деятельности в сфере культуры, образования и досуга современной России : сборник научных трудов. – М.: РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2011.

3. Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности : учебник / А.Д. Жарков. – М. : МГУКИ, 2012.

4. Жаркова Л.С. Организация деятельности учреждений культуры : учебник / Л.С. Жаркова. – М.: МГУКИ, 2010.

5. Кузнецова Е.В. Культурная политика России: теория, история и современность : автореф. дис. … канд. культурол. наук : 24.00.01 / Кузнецова Елена Васильевна. – М., 1999.

6. Интернет-ресурс hh.ru

7. Интернет-ресурс dancehelp.ru

8. Интернет-ресурс theatrehd.ru

9. Интернет-ресурс horeograf.com

Информация об авторе:

Горюнова Екатерина – хореограф, постановщик, преподаватель школы «Лидеры», г. Москва, e-mail: gin28@mail.ru

М.А. Трещалова

Современное состояние хореографии

Мир танца будто замер в ожидании перемен. На самом же деле они очевиднее не становятся. Исчерпанность приемов модерна (а теперь и постмодерной стилистики) заставила многих когда-то авангардных балетмейстеров взять тайм-аут. Уход из жизни Мориса Бежара (2007) обозначил финал целой эпохи танца.

Не успели опомниться, как в вечность отправились Пина Бауш и Мерс Каннингхем, люди, которых скорее можно назвать сочинителями танца, нежели балетмейстерами [4].

Современный танец в России и постсоветских республиках после долгого периода бесплодия зачинался методом искусственного оплодотворения. Вот почему договориться о хореографической терминологии сейчас тоже проблематично. Устарели не только ответы, но и вопросы. Практики танца придумали для себя слово «контемпорари», которым обозначают все, что заблагорассудится. Между тем стоит различать столетней давности модерн и постмодерный танец, которому без малого полвека (в свое время его в зарубежной дансологии как раз и нарекли «контемпорари», то есть не просто современный, а как бы рожденный сегодня, актуальный). Если придерживаться такой терминологии (устоявшейся в западном мире), то новый танец, который сочиняют в начале XXI века, надо называть как-то по-другому. Ведь хронологически это уже постпостмодерн [2, 3].

Проблема, впрочем, гораздо шире. Если говорить о танце только как о жанре искусства, как это принято в балетоведении, то большая часть его современных качеств останется нераспознанной. Слишком сложна его структура, слишком велик шлейф ассоциаций. Другими словами, танец – это явление культуры. Значит, пора изучать танец как отдельную систему образования.

Понятие «системы образования» определяется как совокупность взаимодействующих преемственных образовательных программ и государственных образовательных стандартов различного уровня и направленности; сети реализующих их образовательных учреждений, независимо от их организационно-правовых форм, типов и видов; объединений работодателей [5].

Хореография (хореографическое искусство) – танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях [7].

Хореографическое образование – целенаправленный процесс воспитания и обучения хореографическому искусству, в интересах человека, общества, государства, сопровождающийся констатацией достижения гражданином установленных государством образовательных уровней [7].

Образование в области искусства танца – целенаправленный процесс воспитания и обучения в области танцевального искусства, в интересах человека, общества, государства, сопровождающийся констатацией достижения гражданином установленных государством образовательных уровней.

Система хореографического образования – совокупность образовательных программ в области искусства балета и танца, образовательных учреждений различных форм, типов и видов и органов управления ими [1].

В России в последнее десятилетие развивались две ветви высшего профессионального образования: непрерывная подготовка дипломированных специалистов (срок обучения, как правило, 5 лет). И ступенчатая, обеспечивающая реализацию образовательных программ с присвоением выпускникам степени (квалификации) «бакалавр» (срок обучения 4 года) и «магистр», на базе бакалавриата (срок обучения 6 лет, включая время обучения в бакалавриате).

Существенную роль дополнительного профессионального образования (ДПО) в современной системе российского образования определяет его влияние на конкурентоспособность экономики, воспроизводство интеллектуального потенциала общества, обеспечение социальной защищенности и реабилитации граждан. Это достигается за счет своевременной профессиональной ориентации, переобучения новым профессиям и специальностям, а также получения дополнительных квалификаций и повышения уровня необходимых компетенций для выполнения трудовых функций в процессе производственной деятельности [6].

В современных условиях перед образованием остро встают задачи развития высоконравственной, социально зрелой, творчески активной личности педагога. От его профессионализма и компетентности зависит не только успешное обучение учащихся в школе, но и дальнейшая успешность учеников в жизни.

Мало кто будет отрицать факт того, что в хореографическом искусстве профессия педагога и педагога-репетитора является основной в воспитании профессиональных кадров исполнителей.

В повседневной жизни мы, педагоги, как-то упускаем момент, связанный с воспитанием учащихся, точнее, мало уделяем ему внимания. У нас мало свободного времени для общения с учащимися, исключая непосредственные занятия в классе, где наше внимание сосредоточено на показе и усвоении учениками программного материала.

Недостаточно активно мы, педагоги, ведем себя в общении с ними и, более того, к сожалению, мы иногда позволяем себе относиться с некоторым безразличием к поступкам учащихся. В данном случае речь идет об отрицательных поступках.

Все дело в том, что педагог, к какой бы профессии он ни относился, всегда является продуктом общества. И если общество дурно воспитано, то и педагог, будучи дурно воспитанным, не имеет право учить творческим профессиям, тем более таким, в которых непосредственно выступает человеческий фактор, да еще и детский вдобавок.

Языковая подготовка педагогов в настоящее время оставляет желать много лучшего Умение говорить, умение излагать свои мысли – это далеко не всегда второй план в нашей профессии. Часто именно язык дает нам возможность достигнуть желаемого результата в практической работе [6].

Творчество постепенно уходит куда-то. И зрители, констатировав факт упадка танца, ждут, когда появится новый мастер, способный возродить творческую жизнь некогда успешно работавшего коллектива [8].

Мне могут возразить, что есть примеры долгой жизни и коллектива, и руководителей. Да, действительно, есть долгая жизнь, но, к сожалению, не всегда бывает долгое творчество. Но это уже другая тема. А пока мне хочется вернуться к тому, что профессионализм педагога в классе, его язык, его замечания, его внимание и его уважение ко всем учащимся без исключения всегда будут залогом педагогического успеха.

Может быть, этот успех не придет сразу, но он обязательно будет, потому что другого пути не может быть на этом не очень простом поприще воспитания будущего поколения. И чем раньше педагог

начнет думать об этом, тем быстрее к нему придет сначала осознание себя в педагогике, а затем, постепенно – педагогическое мастерство.

А некоторые наши преподаватели, сидя на стуле в кофточке и юбке, в куртке и джинсах, кричат с места о том, что у кого-то нога не так, кто-то прыгнул не туда, кто-то плохо вертится и падает после вращения. Ну зачем так долго сидеть, когда нужно ходить, и показывать, и поправлять. А в конце года такие педагоги еще и характеристики пишут на «нерадивых» учеников, на их плохие данные, которые почему-то стали еще хуже.

И все это адресовано детям. А кто и что адресует педагогам? Как относиться к их искривлениям в характере, воспринимать их частое «отсутствие» на уроках, их неприятие отдельных учеников, их неприятие многих законов и опыта прошлого, их частое бескультурье, когда все это действует как горькая отрава на учеников и на искусство танца?

Среди тружеников-педагогов много и молодых, и людей в зрелом возрасте. Безусловно, среди них много педагогов способных и талантливых, которые живут этой профессией. Тогда почему такая низкая продукция наблюдается в последнее время, почему мы видим не совсем уважительное отношение к народно-сценическому танцу и вообще отмечаем такое неверное понимание его роли в становлении профессии? Нельзя же все спихивать на современность, на экономическую и политическую неустойчивость, на меркантильность и прагматизм учеников и педагогов. Эволюция не может остановиться, и хотелось, чтобы развитие нашей русской школы, и классической, и народно-сценической, нашло свое продолжение в ярких личностях исполнителей, педагогов и хореографов, чтобы язык общения с учениками был уважительным, язык собственного примера и показа всегда и везде – высокопрофессиональным [9].

Творчество в работе педагога – это особый вид деятельности, направленный на создание нового продукта. Это «изюминка», при помощи которой педагоги увлекают детей новыми знаниями, которая позволяет шире, интересней и содержательней преподавать уже знакомый детям материал, без которой невозможно быть учителем. Только самые творческие педагоги способны создать новизну глобального характера, новшество в педагогической науке [8].

Творческий потенциал учителя – это совокупность психических процессов и свойств личности, реализующихся в процессе педаго-

гического творчества. Его генетически заложенные основы влияют на выбор профессии учителя, он формируется во время учебы и развивается в дальнейшей профессиональной деятельности.

Творческий потенциал ученика зависит от потенциала учителя, только творческий учитель может развивать творческих учеников. Для того, чтобы повысить свой уровень компетентности, необходимо не только увеличить объём получаемой информации, количество используемых форм и методов работы, но и создать такие условия, которые будут систематически побуждать к саморазвитию.

Творческий потенциал развивающегося педагога всегда является открытой системой для всех инноваций в области педагогики и психологии учащихся. Многое зависит и от личности учителя: от его культурного, профессионального и общеобразовательного уровня, потребностей и интересов, мотивации педагогической деятельности. Замкнутость, недостаток передовой информации, отсутствие заинтересованности в получении новых знаний, умений и навыков губительны для творческого потенциала и ведут к его деградации [1].

Творческий педагог – это, прежде всего, исследователь, обладающий следующими личностными качествами:

– научным психолого-педагогическим мышлением;
– высоким уровнем педагогического мастерства;
– определенной исследовательской смелостью;
– развитым педагогическим чутьем и интуицией;
– критическим анализом;
– потребностью в профессиональном самовоспитании и разумном использовании передового педагогического опыта.

Творческий учитель – это тот педагог, который интересен коллегам и ученикам. Он должен быть профессионалом своего дела, который не только дает детям знания, но и учит применять их в жизненных ситуациях, видеть во всем окружающем необычное, ставить перед собой конкретные цели и настойчиво идти к ним.

Творчество (креативность) – деятельность, результатом которой является создание новых, оригинальных и более совершенных материальных и духовных ценностей, обладающих объективной или (и) субъективной значимостью.

Ключевые слова, которые выделяют ученые, описывающие творчество:

- создание нового;

- оригинальность;
- преодоление стереотипов, шаблонов;
- особая роль в творческой деятельности отводится целеполаганию;
- качества: инициативность, высокая саморегуляция, высокая работоспособность, глубина и острота мысли, нестандартность постановки вопроса и его решения, интеллектуальная инициатива;
- результат – возникновение нового знания, новых способов деятельности [7].

Чтобы оставаться профессионалом, также требуется непрерывный процесс самообразования. Повышение квалификации – условие жизни в современном мире. В наши дни невозможно один раз получить специальность, а потом только реализовывать свои знания и умения. Мир не стоит на месте. Хороший специалист сегодня может оказаться невостребованным завтра [12].

Педагогический профессионализм определяется через понятие «педагогическое мастерство», которое может рассматриваться и как идеал педагогической деятельности, побуждающий педагогов к самосовершенствованию. Профессионализм педагога наиболее ярко проявляется в хороших результатах тех учеников, которых принято считать не желающими, не умеющими, не способными учиться. Творческая активность педагога является важнейшим условием формирования творческой активности школьников. Успехи учеников вселяют в педагога уверенность. Результаты деятельности учителя воплощаются в знаниях, умениях, навыках, формах деятельности и поведении учащихся. Добиться высоких результатов может каждый.

Различные формы повышения уровня профессионализма педагогов: семинары и методические секции, творческие мастерские и мастер-классы, конкурсы профессионального мастерства, авторских образовательных программ, проектно-исследовательских работ, реализованных проектов [7].

Мастер-класс – это одна из важнейших форм повышения квалификации педагогов в системе дополнительного образования детей. Он представляет собой занятие практической направленности с профессиональной аудиторией для углубления и расширения определенных знаний по специально подобранной теме.

Основным условием успешного и эффективного мастер-класса является наличие педагога-мастера, специалиста, достигшего высокого уровня в своей сфере образовательной деятельности, имеюще-

го яркую индивидуальность, собственный подход к педагогической деятельности, заслужившего признание со стороны своих коллег.

Мастер-класс – это семинар, во время которого руководитель рассказывает и, что еще более важно, показывает, как применять на практике новую технологию или метод. Методика проведения мастер-классов не имеет каких-то строгих и единых норм.

Мастер-класс – это современная форма проведения обучающего тренинга-семинара для отработки практических навыков по различным методикам и технологиям с целью повышения профессионального уровня и обмена опытом участников, расширения кругозора и приобщения к новейшим областям знания [7]. Главное – творческий подход и постоянное совершенствование своей работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мельникова И.Ю. Сборник докладов / И.Ю. Мельникова. – Новосибирск, 2011.

2. Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культуры / Ю.М. Лотман // Языки культуры и проблемы переводимости. – М.: Наука, 1987.

3. Янковский М.О. Шаляпин / М.О. Янковский. – Л.: Искусство, 1972.

4. Борзов А.А. Педагог и его язык : сборник докладов / А.А. Борзов.

5. Виртуальная бибиотека танца. – Режим доступа: http://www.cid-portal.org/ru/virtual-library/

6. Современные образовательные технологии как средство развития научно-педагогического потенциала : сборник докладов / науч. ред. А.Ю. Акмалов. – Новосибирск, 2011.

7. Масленникова А.В. Педагогические и образовательные технологии: определение и классификация / А.В. Масленникова // Директор школы. – 2004.– №7.

8. Поломошнева Т.С. Развитие творческого потенциала педагога как основа совершенствования педагогического мастерства : сборник докладов / Т.С. Поломошнева. – Новосибирск, 2011.

9. Кан-Калик В.А., Никандров Н.Д. Педагогическое творчество / В.А. Кан-Калик, Н.Д. Никандров. – М.: Магистр, 1999.

Информация об авторе:

Трещалова Марина Алексеевна – педагог дополнительного образования, руководитель танцевальной студии «Star trek», с. Бершеть, Пермский край, e-mail: mar7shka@rambler.ru

О.А. Рубцов

Хореография и сценодвижение в вокальном коллективе

Хореографическое искусство синкретично. Оно тесно связано с музыкой, костюмом, танцевальной лексикой и рисунком. Хореография обладает огромными резервами для воспитания и развития детей. Это искусство, основным средством которого является движение во всем его многообразии. Выразительности оно достигает при музыкальном оформлении.

В хореографических училищах не готовят специалистов узкого профиля для работы с гимнастами, вокалистами, актёрами. Есть специальность «Хореографическое искусство». Особое внимание уделяется хореографии в вокальных коллективах. Хореография в вокальной студии имеет художественную направленность, нацелена на развитие художественно-эстетического вкуса, художественных способностей, творческого подхода, эмоционального восприятия и образного мышления, формирование стремления к воссозданию чувственного образа воспринимаемого мира.

Движение не должно мешать вокалисту или может оказывать минимальное влияние на вокал. Движение должно помогать в раскрытии образа.

В своей практике я столкнулся с этим в 1997 г. при работе с вокальными коллективами. Здесь на первом месте – вокал. Вокал – это резонаторы: головной и грудной. Значит, резонаторы нужно «оставить в покое». Вокалист должен двигаться минимально. Одна рука занята – в ней микрофон.

Структура занятия по хореографии является классической: подготовительная, основная, заключительная части.

Но категория обучающихся особая. На каждом этапе работы своя специфика.

В разминках большое внимание уделяется работе с суставами: плеч, локтей, коленей, стоп. Они подвижные и амплитудные. Эти

части тела набирались сил в «тренажах». Мной была разработана особая система упражнений. В «тренажах» движения выполняются по линиям. Ритм в каждой части тела может быть разный: у стоп свой, у плеч свой. К движению можно добавить звук, слово, аккорд или скороговорку. В «тренажах» много упражнений на развитие силы ног, на отводящие и приводящие мышцы. В них используется принцип полицентрики. Каждая часть тела движется независимо друг от друга, с разным ритмом для каждой части тела, со звуком, словом или аккордом.

Дети учатся на ходу удерживать несколько задач в голове: вокал, движение, ритм, линии. Они учатся в ходе выполнения заданий думать и принимать решение, овладевают самоконтролем. Ошибки, допущенные при выполнении заданий, исправляются на ходу, без паузы. Но звук – это не только голос, это ещё и микрофон. Появляется работа с микрофоном: в какой руке и как правильно держать, как должен воспроизводиться звук. Особое внимание работе с микрофоном уделяется на первом году обучения.

Со временем дети становятся более выносливыми. Занятия начинаются с упражнений на пресс и спину, делаются отжимания от пола. Если ставить кисти определённым образом, можно прокачать различные группы мышц рук. Важно выдерживать темпоритм всего занятия. «Тренажи» с махами ног: (battement), махи в сторону, вперёд, круговые, с фиксацией в воздухе, махи на полупальцах ног, прыжки по диагонали и повороты, растяжки. Конец урока – партер, носками в круг. Весь комплекс упражнений выполняется по линиям в движении. Можно использовать звук, слово, скороговорку.

Самый сложный этап – полная постановка номера или песни. Ведущий метод – пластические «тренажи». Пластика даёт ощущение воздуха и пространства вокруг, умение работать с фиксированной точкой в воздухе, учит двигаться медленно (рапид) или прерывисто (мульт). Это всё позволяет создавать интересные номера и не мешает вокалисту петь.

Следующий этап – работа над образом. Вокалист, который просто движется и выпевает ноты, выглядит неорганично. Ещё один «тренаж» – «умное тело». Импровизация, звук, аутентичные прак-

тики, вживание в образ, работа с пространством. У детей такие виды работы вызывают большой интерес. Снимаются зажимы и стереотипы. Дети открыто выражают свои эмоции, ярко переживают образы, меняется обстановка в коллективе, дети спокойно идут на контакт.

На протяжении многих лет я изучаю вокалистов, вижу победителей и проигравших на конкурсах. Работа над постановкой номера ведется в тесной связи с преподавателем вокала.

Весь этот комплекс «тренажей» делает вокалиста уверенным, спокойным и открытым на сцене. Проживая образ, он не устаёт от монотонности выступлений. Ребёнок наполнен смыслом.

Информация об авторе:

Рубцов Олег Анатольевич – преподаватель сценического движения, хореограф высшей категории МАОУ ДОД ДМШ им В.П. Чеха, г. Пенза, e-mail: Oleg.rybtsoff@yandex.ru

В.А. Кожемякин, И.С. Кожемякина

Международный опыт: интерактивные дневники для юных спортсменов и танцовщиков

Как помочь ребенку, занимающемуся спортом или танцами, достигать намеченных целей и при этом получать удовольствие? Как поддержать в нем стремление мыслить позитивно, ценить себя и становиться самостоятельным?

Мы видим ответы в международном проекте «My Athletic Notebook» – «Мой спортивный дневник». Красочный интерактивный дневник является для ребенка одновременно другом, советником и вдохновителем. В нем ученик выражает свои эмоции, ставит цели, принимает поздравления и наставления, отслеживает прогресс тренировок, вклеивает фотографии и рисует программы выступлений.

«My Athletic Notebook» – международный проект, который развивают более 20 инициативных групп из 7 стран мира. Каждая страница дневника – это творческий поиск профессионалов своего дела: педагогов, хореографов, тренеров, психологов, дизайнеров и иллюстраторов.

История создания проекта «My Athletic Notebook»

Проект стартовал в Канаде, а точнее в нашей семье. Наши дети – спортсмены: Станислав играет в футбол, Анастасия занимается синхронным фигурным катанием.

Изначально мы создали «My Athletic Notebook», чтобы помочь своим детям тренироваться эффективнее и получать больше удовольствия от занятий и соревнований. Со временем мы стали создавать интерактивные дневники и для других видов спорта. В результате запустили проект под названием «My Athletic Notebook».

Все дневники были созданы на единой методологической основе совместно с профессиональными тренерами и психологами. В каждом новом виде спорта формировались инициативные группы – активные родители, тренерский состав, педагоги, психологи.

Постоянным участником команды создателей интерактивных дневников является Надежда Лазарева, Президент Академии Развития, психолог с классическим профильным образованием и многолетним опытом работы с взрослыми и детьми. Она известна во многих странах и как тренер личностного роста, автор книг по психологии человека и основатель проектов по саморазвитию личности.

На сегодняшний день созданы интерактивные дневники по футболу, хоккею, фигурному катанию, гимнастике, плаванию, горным лыжам, дзюдо, баскетболу, синхронному фигурному катанию на коньках и роликах, тхэквондо. Некоторые дневники были созданы под конкретные задачи спортивных клубов и команд. Интерактивные дневники выпускаются на русском, английском и французском языках.

My Athletic Notebook – интерактивный дневник

В наше цифровое время очень важно помнить, что письмо рукой на бумаге приносит массу пользы, помогает детям формулировать идеи и совершенствовать коммуникативные навыки. Ребенок нуждается в правильной цели и выборе. Сегодня многие дети посещают одновременно несколько секций и студий, поэтому навыки целеполагания и тайм-менеджмента в настоящее время особенно актуальны.

Кроме того, исследования показывают, что письмо рукой развивает креативность и свободу самовыражения, одновременно с активизацией вестибулярного аппарата начинают работать и отделы коры головного мозга, отвечающие за воображение. Письмо помогает успокоиться и сосредоточиться, заявляют авторы психотерапевтических методик и популярных книг.

Очень важно донести до каждого ребёнка, что раннее понимание себя как личности, осознанность и саморазвитие являются ключевыми составляющими в самореализации человека и его успеха в жизни.

Интерактивный дневник – это фирменная красочная тетрадь для детей, занимающихся каким-либо видом спорта или направлением танца. Дневник рассчитан на детей от 6 до 13 лет. В зависимости от вида спорта в дневнике может быть 5 или 6 разделов:

1. Раздел «4 вопроса» используется для постановки личных целей на 3 месяца. В разделе есть пространство для личных фотографий.

2. Раздел «Фан-зона» предназначен для того, чтобы друзья, родители и учителя писали юным спортсменам свои пожелания.

3. Раздел «Этап тренировок» включает в себя колесо развития навыков (специальная физическая подготовка), постановку личных целей на каждую тренировку, эмоциональную оценку самочувствия, анализ тренировок, вдохновляющие цитаты, блок для пожеланий тренера, еженедельные открытые вопросы.

4. Раздел «Домашняя тренировка» – раздел с описаниями упражнений и иллюстрациями к ним. Упражнения подобраны для каждого вида спорта. Ребенок может выполнять их дома для развития силы, гибкости, выносливости, реакции. Есть блок для отметок дней недели.

5. Раздел «Анализ игры» (или боев) включает постановку основных целей на соревнование, оценку эмоциональной готовности к соревнованию, анализ результатов соревнования (оценка техники исполнения элементов, танцевальных шагов, тактики игры или боев в зависимости от вида спорта) и анализ результатов в соответствии с поставленными целями.

6) Раздел «Анализ» – результаты за 3 месяца анализируются в соответствии с поставленными целями. В этом разделе есть дополнительные открытые вопросы и страницы для личных заметок.

Размер дневника – А5, поэтому он легко помещается в рюкзак или сумку. Страницы дневника выполнены из качественной мелованной бумаги, иллюстрации и схемы – яркие, персонажи – забавные и одновременно близкие детям.

Международный практический опыт

На сегодняшний день проект реализуется в разных странах мира. В России были созданы интерактивные дневники для футбольной команды филиала «Зенит» (Санкт-Петербург) и Московского центра улучшения хоккейных навыков. 120 дневников вручили детям, участвовавшим в соревновании по фигурному катанию на роликах, 60 дневников были предоставлены на сборы по фигурному катанию «Олимпийский лёд» в Сочи.

На территории Канады (Монреаль, Торонто) интерактивные дневники реализуются в командных и индивидуальных видах спорта: синхронное фигурное катание, футбол и хоккей, дзюдо и тхэквондо. Клуб по тхэквондо внедрил дневники в свою программу обучения.

В этом году по дневникам работает сборная Франции по гимнастике. Совместно с канадской организацией Sport for Life готовятся

к выпуску дневники для юных спортсменов с ограниченными возможностями здоровья и спортсменов, занимающихся по программе «Мультиспорт».

Проект интересен как крупным спортивным ассоциациям, так и частным спортивными школам из разных стран мира. Обсуждаются совместные действия с Британской ассоциацией по фигурному катанию, создаются первые страницы дневника для Канадской ассоциации по баскетболу, разработанные индивидуально под программу обучения ассоциации.

Активно ведется работа над созданием интерактивных дневников для цирковых артистов, совместно с артистом цирка и театра Владиславом Золотаревым (Канада), и юных танцовщиков по джазовому и акробатическому танцам – созданы инициативные группы во Франции и России.

Интерактивные дневники предоставляются юным спортсменам в том числе и индивидуально. Дневники были отправлены в Мексику (фигурное катание), Украину (футбол, дзюдо), Венгрию (футбол, тхэквондо), Грузию (плавание), Францию, Германию и Беларусь (гимнастика), США (5 штатов, разные виды спорта), Аляску (хоккей), Россию (Хабаровск, Москва, Санкт-Петербург, разные виды спорта).

Молодой и очень перспективный юный хоккеист с Аляски отметил, что раньше в дневнике вели только «сухую» статистику, сейчас же очень нравится, что есть связь с эмоциями и чувствами.

Наша дочь в течение 2-х лет заполняла страницы дневника для каждой тренировки. Она добилась настолько хороших результатов в фигурном катании, что в конце первого года тренерский состав доверил ей выступления на двух разных позициях в одном соревновании. А на второй год работы с дневником Анастасия и её команда стали чемпионами Канады.

Обратная связь от родителей показала, что интерактивный дневник помогает им отслеживать физическое состояние ребенка, приучать его к самостоятельности, развивать в нем лучшие качества, узнавать о настроении ребенка, его радостях и тревогах.

Тренерский состав отмечает улучшение спортивных показателей и инициативы у спортсменов, повышение уровня заинтересованности родителей в успешности ребёнка и степени участия родителей в совместной спортивной деятельности.

Мы заинтересованы в создании интерактивных дневников по новым видам спорта и танцевальным направлениям и искренне ве-

рим в способность каждого ребенка раскрыть и реализовать свой жизненный потенциал.

Благодарности

Выражаем благодарность педагогу-хореографу, представителю Sportéco Inc в России Посацковой Светлане Владимировне за ценные советы при планировании исследования и рекомендации по оформлению статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багреева Е.Г. Возвращение к Макаренко / Е.Г. Багреева, Е.М. Данилин. – М.: НИИ ФСИН России, 2006. – 260 с.

2. Гогунов Е.Н. Психология физического воспитания и спорта / Е.Н. Гогунов, Б.И. Мартьянов. – М.: Издательский центр «Академия», 2000.

3. Гриценко Л.И. Концепция воспитания А.С. Макаренко в свете современных научных знаний / Л.И. Гриценко // Педагогика. – 2006. – № 2.

4. Жизненные навыки : уроки психологии в 1 классе / под ред. С.В. Кривцовой. – М.: Генезис, 2002.

5. Макаренко А.С. Человек должен быть счастливым: избранные статьи о воспитании / А.С. Макаренко. – М. : Карапуз, 2009. – 260 с.

6. Пек Морган Скотт. Непроторенная дорога. Новая психология любви и духовного роста / Морган Скотт Пек. – М.: София, 2008. – 352 с.

7. Пуни А.Ц. Процесс и система звеньев психологической подготовки к соревнованиям в спорте: избр. лекции / А.Ц. Пуни. – Л.: ГЦОЛИФК, 1979.

8. Кови Стивен Р. Семь навыков высокоэффективных людей : мощные инструменты развития личности / Стивен Р. Кови. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 398 с.

9. Франкл Виктор Э. Сказать жизни «Да!»: психолог в концлагере / Виктор Э. Франкл. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. – 240 с.

Информация об авторах:

Кожемякин Василий Агеевич **–** президент Sportéco Inc, Канада, Монреал, e-mail: viaslife@gmail.com.

Кожемякина Инна Семеновна – консультант Sportéco Inc, Канада, Монреаль, e-mail: myathleticnotebook@outlook.com

Т.Ю. Коровина

Развитие физических способностей с использованием техники работы с предметом (на занятиях по хореографии с детьми дошкольного и младшего школьного возраста)

Хореография – средство эстетического, умственного, нравственного и физического воспитания широкого профиля, ее специфика определяется разносторонним воздействием на человека. Роль хореографии в развитии ребёнка важна и многогранна.

Актуальность данной темы обусловлена вопросами, которые возникают в современном обществе у педагогов-хореографов. Как организовать хореографическую деятельность на начальном этапе, с детьми младшего школьного возраста, чтобы она была интересной, увлекательной, успешной и в то же время эффективной? Какие методики использовать? Каковы особенности обучения искусству хореографии детей младшего школьного возраста?

С целью общего физического развития организма ребенка, для приобретения специальных знаний по хореографии без вреда для здоровья и решения проблемы физических природных отклонений у детей в раннем возрасте (лёгкая форма косолапости, повышенный и пониженный тонус мышц, нарушение внутренней и внешней координации) был разработан комплекс упражнений партерной гимнастики с использованием предметов.

Важно в раннем возрасте начать устранять физические «недостатки» и одновременно развивать уровень физической подготовки, правильную работу стопы, гибкость и координацию.

Дети, которые начинают заниматься хореографией (6-7 лет), имеют различные физические данные: у некоторых развитый голеностоп, хороший подъём стопы, но узловато-торчащие колени; большой шаг, но слабые мышцы спины; длинный «ахилл», но отсутствие прыжка – у всех детей различные анатомические данные.

Разработанный комплекс упражнений поможет устранить многие из перечисленных недостатков обучающихся, занимающихся в хореографических коллективах.

Комплекс упражнений с предметами является совокупностью физических упражнений, специально подобранных и ориентированных на улучшение физических способностей и на общее развитие организма.

Так как комплекс упражнений создает общеукрепляющий эффект для различных групп мышц и имеет влияние на развитие эластичности связочного аппарата детского организма, развитие мышц стопы и пространственной координации, все это в дальнейшем поможет ребёнку серьезно заниматься хореографией и позволит педагогу подготовить его к постановочной работе, а значит, к выходу на сцену.

Физические данные подразделяются на две группы: физические качества и физические способности.

Физические способности – это относительно устойчивые врожденные и приобретенные функциональные возможности органов и структур организма, взаимодействие которых обусловливает эффективность выполнения двигательных действий, например, выворотность ног, гибкость стопы, «балетный шаг», гибкость тела, прыжок, координация движений [4].

Физическими качествами в теории и практике физического воспитания принято считать социально обусловленные, системно-структурированные психобиологические свойства человека, регламентирующие всё многообразие видов и форм его двигательной активности [4].

К числу основных физических качеств относят силу, выносливость, быстроту, ловкость и гибкость.

При рассмотрении природных физических данных детей младшего школьного возраста педагоги не должны забывать о психологии ребёнка, его психолого-педагогических особенностях, его способностях и возможностях в соответствии с психическим развитием на данном этапе.

Использование предметов

Актуальность проблемы использования предметов, бытовых вещей в танце обусловлена тем, что танец с вещью в современном хореографическом искусстве приобрел необычайное распространение: использование вещи в танце стало одним из важнейших приемов художественно-образной выразительности, а также неотъемлемой частью информационной структуры спектакля [5].

Техники работы с предметом используются как для развития мышечной и пространственной координации, так и непосредственно в постановочной работе. Игровая форма работы, практикуемая с использованием предмета, позволяет обучающимся данной возрастной группы наиболее быстро и просто воспринять информацию, которую педагог хочет донести до них.

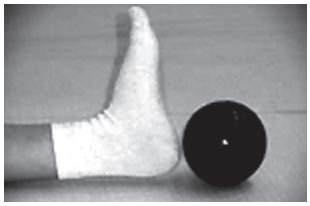


Рисунок 1. Положение «Point»

Подъём стопы

Стопа – сложный в анатомическом и функциональном отношении аппарат – является опорой тела человека и выполняет рессорные функции и функции регулятора равновесия, способствует отталкиванию тела при ходьбе, беге, прыжке. А в хореографии играет ещё и немалую эстетическую роль, создавая своим вытянутым подъёмом вместе с вытянутой ногой законченную линию в рисунке танца. Подъём стопы – это изгиб стопы вместе с пальцами. Форма подъёма зависит от строения и эластичности её связок. Различают три формы подъёма стопы: высокий, средний и маленький [2]. Стопу необходимо воспитывать с первых дней занятий. Это умение вытягивать её в подъёме и пальцах, ощущать её напряжение и расслабление.

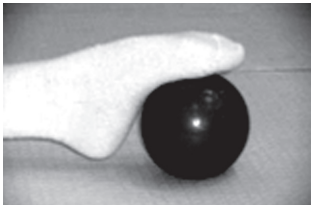


Рисунок 2. Положение «Flex»

Выворотность

Выворотность ног – это способность развернуть ноги (бёдра, голень и стопы) в положение en dehors (наружу), когда при правильно поставленном корпусе бедра, голени и стопы повёрнуты своей внутренней стороной наружу. Большая подвижность ног объясняется тем, что при выворотном положении ног большой вертел бедренной кости находится не снаружи, а сзади тазобедренного сустава, таким образом, устраняется костное препятствие для выполнения ногой движений большой амплитуды. Поэтому требование хорошей выворотности ног – безусловная необходимость для будущего исполнителя [1]. Необходимо развивать природную выворотность, обеспечивающую впоследствии широкую свободу и красоту движений в различных видах танцев, возможность правильного их исполнения.



Рисунок 3. Упражнения на развитие выворотности ног

Балетный шаг – ширина, высота, лёгкость шага (сила ног)

«Балетный шаг создает в танце линии, обеспечивает широту и свободу движений. Амплитуда шага в стороны и вперед зависит от степени выворотности ног и подвижности тазобедренных суставов. Амплитуда шага назад зависит от подвижности позвоночного столба, силы и эластичности задней группы мышц бедра. Амплитуда способствует высоте прыжка» [6].

Необходима ширина шага, то есть возможность подъема ноги кверху – вперед, в сторону и назад. Высокий, легкий шаг особенно важен для танцующего человека, он создает не только красоту пластической линии всего тела, но и придает большую выразительность позам и движениям.

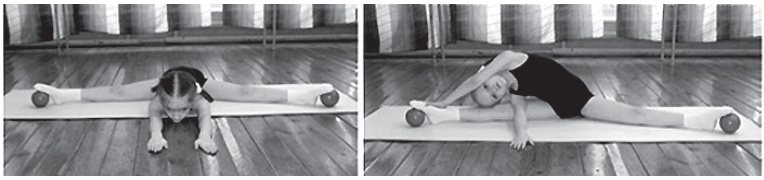


Рисунок 4. Упражнения на развитие балетного шага

Гибкость тела

Термин «гибкость» употребляется в том случае, если мы говорим о суммарной подвижности, в суставах всего тела. Применительно к отдельным суставам правильнее использовать термин «подвижность» [7].

Одним из ценных двигательных качеств человека и танцора является гибкость. Учёные и исследователи в области физической культуры ставят гибкость по степени важности на второе место после выносливости, называя упражнения на растягивание эффективным средством оздоровления и гармонического развития.

Хорошая гибкость обеспечивает свободу, быстроту и экономичность движений. Благодаря достаточной подвижности позвоночного столба и растянутости в плечевых и тазобедренных суставах человек имеет возможность выполнять мягкие, плавные и изящные движения. Недостаточно развитая гибкость затрудняет координацию движений, уменьшает возможности пространственных перемещений тела и его звеньев [4].



Рисунок 5. Упражнения на развитие гибкости

Координация

Координация выражается через совокупность координационных способностей, а также способностей выполнять двигательные действия с необходимой амплитудой движений (подвижностью в суставах). Координацию воспитывают посредством обучения двигательным действиям и решения двигательных задач, требующих постоянного изменения структуры действий. При обучении обязательным требованием является новизна разучиваемого упражнения и условий его применения. Элемент новизны поддерживается координационной трудностью действия и созданием внешних условий, затрудняющих выполнение упражнения. Решение двигательных задач предполагает выполнение освоенных двигательных действий в незнакомых ситуациях. Координационные способности связаны с возможностями управления движениями в пространстве и времени. Они включают в себя пространственную ориентировку, которая подразумевает сохранение представлений о параметрах изменения внешних условий (ситуаций), умение перестраивать двигательное действие в соответствии с этими изменениями.

Точность пространственных перемещений в различных суставах (простая координация) прогрессивно увеличивается при использовании упражнений на воспроизведение поз, параметры которых задаются заранее.

Точность воспроизведения силовых и временных параметров двигательного действия характеризуется способностью дифференцировать мышечные усилия по заданию или необходимости, связанной с условиями выполнения данного упражнения.

Развитие точности временных параметров движений направлено на совершенствование так называемого чувства времени, т.е. умения дифференцировать временные характеристики двигательного действия. Его развитие обеспечивается упражнениями, позволяющими изменять амплитуду движений в большом диапазоне, а также циклическими упражнениями, выполняемыми с различной скоростью передвижения. Развитию этого качества содействуют упражнения, позволяющие изменять продолжительность движений в большом диапазоне. В целостном двигательном действии все три ведущие координационные способности – точность пространственных, силовых и временных параметров – развиваются одновременно. Вместе с тем правильно выбранное средство (упражнение) позволяет акцентированно воздействовать на одну из них [6].



Рисунок 6. Упражнения на развитие координации

В результате использования данного комплекса упражнений осуществляется:

- воспитание мышц стопы;
- развитие мышечной и пространственной координации;
- укрепление мышечного аппарата;
- развитие творческих способностей;

- способствование развитию сердечно-сосудистой системы, её выносливости;
- приведение мышц в тонус, в результате чего связки становятся более эластичными;
- способствование развитию дыхательной системы;
- укрепление иммунитета, обеспечение доставки кислорода в мозг, соответственно, улучшение памяти.

Наличие и использование здоровьесберегающих технологий позволяет проводить щадящие занятия с детьми с ослабленным здоровьем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А.Я Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 192 с.
2. Васильев О.С. Ортопедический анализ типичных биомеханических заблуждений в спорте: выворотность и шпагаты / О.С. Васильев // Спортивная медицина: материалы I Всероссийского конгресса «Медицина для спорта». – Режим доступа: http://www.sportmedicine.ru/medforsport-2011-papers/vasilev2.php
3. Лях В.И. Физическая культура : 1-4 классы / В.И. Лях. – М.: 2013. – 190 с.
4. Матвеев А.П. Физическая культура : рабочие программы : 1-4 классы : пособие для учителей общеобразовательных учреждений. – М.: Просвещение, 2011.
5. Орлова С. В. Образ вещи в современном танце : дис. … канд. культурологии: 24.00.01 / Орлова Светлана Вениаминовна. – Пермь, 2011. – 145 с.
6. Хавилер Д.С. Тело танцора: медицинский взгляд на танцы и тренировки / Д.С. Хавилер. – М.: «Новое слово», 2004.
7. Холодов Ж.К., Кузнецов В.С. Теория и методика физического воспитания и спорта / Ж.К. Холодов, В. Кузнецов. – М. : Академия, 2011.
8. Коровина Т.Ю. Комплекс упражнений на развитие физических способностей с использованием предметов, для детей 6-7 лет, занимающихся хореографией / Т.Ю. Коровина // X областной конкурс методических разработок. – Томск, 2015.

Информация об авторе:

Коровина Татьяна Юрьевна – педагог дополнительного образования, Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования Дом детского творчества «Искорка», г. Томск, e-mail: ktu1305@mail.ru

Т.Ю. Коровина

Теоретические и практические аспекты выявления и сопровождения детей, проявляющих выдающиеся способности (одарённых) в области хореографии

Использование инновационных и современных методов обучения и воспитания в работе хореографического коллектива позволяет сделать процесс обучения более интересным и продуктивным для учащихся. Комплекс дополнительных общеразвивающих программ «Хореографическая школа-студия «Овация» Центра досуга «Ариэль» МБОУ ДО ДДТ «Искорка» г. Томска предполагает обучение широкому спектру танцевальных направлений в рамках группового обучения детей от 4 до 18 лет по основным модулям комплекса.

Комплекс программ реализует в своем составе:

- подготовительный модуль для детей 4-6 лет;
- основной модуль для детей 7-15 лет;
- профориентационный модуль для детей 16-17(18) лет;
- дополнительный модуль для учащихся, проявляющих выдающиеся способности (одаренных) в области хореографического искусства, для детей от 8 до 18 лет.

Курс обучения подразделяется на отдельные программы-этапы. Каждая программа-этап является непосредственным продолжением программы предыдущего обучения с добавлением новых форм работы, применением соответствующих возрасту методов и средств обучения.

Дисциплинарная архитектура комплекса программ демонстрирует связь всех модулей и этапов в единый непрерывный процесс обучения:

- Общая физическая подготовка (ОФП) – необходимая форма развития физических способностей;
- Ритмопластика – единственно возможная форма развития ритма и пластики у дошкольников;
- Классический танец – фундаментальная основа всей хореографии;
- Акробатика – дисциплина, позволяющая украсить и разнообразить хореографические постановки;

● Современный танец, Народный танец и Джазовый танец – дисциплины, расширяющие спектр исполнительских компетенций учащихся;
● Постановочная работа – курс, в рамках которого создается основной продукт всей деятельности – танцевальные номера.



Рисунок 1. Этапно-модульная архитектура комплекса программ



Рисунок 2. Дисциплинарная архитектура комплекса программ

С развитием коллектива авторы программы все чаще находили среди своих учащихся детей, проявляющих выдающиеся способности по сравнению с остальными участниками группы. Это обстоятельство потребовало от авторов разработать методику выявления учащихся – носителей особенных способностей. Работа в этом направлении привела к теоретическим основам одаренности. Возник вопрос о возможности называть детей с особенными хореографическими способностями хореографически одаренными учащимися. Было принято решение построить всю работу с такими детьми именно на теоретических основах одаренности.

В большинстве литературных источников [3, 10, 14, 17, 25, 29] одаренность, в общем, описывается как некое качество психики. Хореографическую одаренность, как одаренность в конкретном виде деятельности, авторы комплекса программ ХШС «Овация» предлагают понимать как специальную одаренность, имеющую свои специфические особенности наряду с общим понятием одаренности, проявляющуюся преимущественно в физических, творческих и познавательных способностях субъекта применительно именно к хореографии.

Теоретические основы одаренности

Ранее авторами в статье «Работа с одаренными детьми в системе дополнительного образования» была предложена методологическая систематизация знания об одаренности, на основе которой будет описан данный раздел программы.

Одаренность – это системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких (необычных, незаурядных) результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми.

Одаренный ребенок – это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями (или имеет внутренние предпосылки для таких достижений) в том или ином виде деятельности [9].

Одним из наиболее дискуссионных вопросов, касающихся проблемы одаренных детей [15, 18, 29], является вопрос существования двух крайних точек зрения: «все дети являются одаренными» – «одаренные дети встречаются крайне редко».

Одаренность ребенка часто проявляется в успешности деятельности, имеющей стихийный, самодеятельный характер, поэтому судить об одаренности ребенка следует не только по его школьным или внешкольным делам, но и по инициированным им самим формам деятельности. Однако, при этом следует учитывать специфику одаренности в детском возрасте (в отличие от одаренности взрослого человека) [18].

Эффективная идентификация одаренности посредством какой-либо одноразовой процедуры тестирования невозможна. Поэтому вместо одномоментного отбора одаренных детей необходимо направлять усилия на постепенный, поэтапный поиск одаренных детей в процессе их обучения по специальным программам либо в процессе индивидуализированного образования (в системе дополнительного образования).

Уникальность одаренного человека состоит в том, что все, что бы он ни сделал, обязательно будет отличаться от того, что может сделать другой (в том числе не менее одаренный человек).

Хореографическая одаренность

Согласно теории хореографическая одаренность относится к специальным одаренностям, так как проявляет себя в конкретном виде деятельности – хореографическом искусстве.

Опираясь на приведенное в теоретической части комплекса программ определение понятия одаренности, необходимо отметить, что одаренность, в общем, описывается как некое качество психики. Несмотря на это, одаренность, как умение выполнять что-либо на более качественном уровне, в действительности опирается не только на психические, но и на физические возможности субъекта. Так, хореографическая одаренность сводится к способностям, возможностям (данным) и мотивации.

Определив ключевые понятия, перейдем непосредственно к определению хореографической одаренности.

Хореографическая одаренность – индивидуальное свойство личности, которое определяется качественно и количественно более совершенной, чем у других, совокупностью физических данных (обуславливающих физические способности); музыкально-ритмических, творческо-импровизационных способностей; желания удовлетворить свои творческие потребности именно средствами

хореографического искусства; мотивации к овладению компетентностями постановщика и исполнителя хореографического номера как конечного продукта творческой хореографической деятельности.

Приведенное определение хореографической одаренности, обнаруживает сложность, многоэтапность и полиаспектность механизма её выявления. Авторами предложена собственная модель выявления (диагностирования) хореографически одаренных обучающихся.

Модель выявления хореографической одаренности и формирования индивидуального образовательно маршрута хореографически одаренного обучающегося

Авторами предлагается многоступенчатая поэтапная модель выявления хореографической одаренности. Каждый из этапов диагностики предполагает выявление определенных способностей личности или факторов, потенциально влияющих на будущую траекторию хореографической одаренности, её прогресса, регресса или фиксации в процессе обучения.

Диагностика разделена на 4 этапа:

1. Выявление признаков хореографической одаренности.

2. Определение степени развитости хореографических способностей и наличия хореографических возможностей (данных).

3. Исследование мотивации и психологической готовности ребенка к занятиям по программе для хореографически одаренных обучающихся.





4. Определение степени потенциального содействия развитию хореографической одаренности обучающегося со стороны родителей и родственников.

Результаты каждого из этапов диагностики призваны помочь педагогу (группе педагогов) определить образовательно-воспитательную траекторию (маршрут), по которой он будет работать с хореографически одаренным обучающимся.

Авторы строят образовательный маршрут учащихся, проявляющих выдающиеся способности (одаренных) в области хореографии на трех видах деятельности:

- групповая учебная деятельность;
- учебная деятельность в малых группах одаренных учащихся;
- воспитательно-сопроводительная деятельность со стороны педагога-наставника и родителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальность // Термины и понятия : Энциклопедия Belcanto.ru. – Режим доступа: http://www.belcanto.ru/muzykalnost.html (дата обращения: 15.01.2015).

2. Артистизм. – Режим доступа: http://www.xapaktep.net/virtues/creative/artistry/desc.php (дата обращения: 15.01.2015).

3. Богоявленская Д.Б. Одаренный ребенок: природа детской одаренности / Д.Б. Богоявленская. – М., 2002. – 179 с.

4. Богоявленская Д.Б. Одаренность: рабочая концепция / Д.Б. Богояв-

ленская // Материалы I Международной конференции (Самара, 1-3 октября 2000 г). – М., 2002. – С. 45-67.

5. Возможность // Викисловарь. – Режим доступа: http://ru.wiktionary.org/wiki/ возможность-возможность (дата обращения: 15.01.2015).

6. Гибкость человека // Викисловарь. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Гибкость_человека (дата обращения: 15.01.2015).

7. Доровской А.И. Дидактические основы развития одаренности учащихся / А.И. Доровской. – М., 1998. – 210 с.

8. Импровизация // Викисловарь. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Импровизация (дата обращения: 15.01.2015).

9. Комарова Т.С. Воспитание и обучение одарённых детей / Т.С. Комарова, М.А. Васильева, В.В. Гербова. – М., 2005. – 230 с.

10. Ландау Э. Одаренность требует мужества: психологическое сопровождение одаренного ребенка / Э. Ландау. – М., 2002. – 144 с.

11. Лебедев А.А. Ководство / А.А. Лебедев.– М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2011. – 452 с.

12. Лебедева В.П. Учителю об одаренных детях / В.П. Лебедева.– М., 2003. – 354 с.

13. Лурия А.Р. Психология одарённости / А.Р. Лурия. – М., 2006. – 210 с.

14. Матюшкин А.М. Одаренные и талантливые дети / А.М. Матюшкин. – Харьков, 2005. – 187 с.

15. Мотивация // Викисловарь. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Мотивация (дата обращения: 15.01.2015).

16. Панов В.И. Образовательные технологии работы с одаренными детьми / В.И. Панов // Опыт работы с одаренными детьми в современной России: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 6-8 февраля 2003 г.) / науч. ред. Л.П. Дуганова. – М., 2003. – С. 67-81.

17. Панов В.И. Одаренные дети: выявление – обучение – развитие / В.И. Панов.– М., 2001. – 145 с.

18. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн.– СПб., 2000. – 115 с.

19. Савенков А.И. Ваш ребенок талантлив: детская одаренность и домашнее обучение / А.И. Савенков. – Ярославль, 2002. – 352 с.

20. Савенков А.И. Одаренный ребенок в массовой школе / А.И. Савенков. – М., 2001. – 140 с.

21. Савенков А.И. Развитие детской одаренности в условиях образования / А.И. Савенков. – М., 2002. – 140 с.

22. Самсонова А.В. Биомеханический анализ спортивных движений человека: лекция 3 / А.В. Самсонова. – Режим доступа: http://allasamsonova.ru/?page_id=1723 (дата обращения: 15.01.2015).

23. Способности // Викисловарь. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Способности (дата обращения: 15.01.2015).

24. Стрельников В.А. Биомеханика: учебный курс / В.А. Стрельников. – Режим доступа: http://www.bsu.ru/content/page/1415/hecadem/strelnikov_av/biomehanika/index1.htm (дата обращения: 15.01.2015).

25. Теплов Б.М Способности и одаренность: психология индивидуальных различий / Б.М. Теплов. – М.: Изд-во Московского Университета. – М., 1982. – 404 с.

26. Физические данные человека. – Режим доступа: http://www.webextern.ru/07/fizicheskie_dannie_cheloveka.html (дата обращения: 15.01.2015).

27. Физические качества человека: быстрота, ловкость, сила, гибкость и выносливость.– Режим доступа: http://ktonazdorovogo.ru/fizkultura/interesnye-stati/fizicheskie-kachestva-cheloveka-bystrota-lovkost-sila-gibkost-ivynoslivost.html (дата обращения: 15.01.2015).

28. Физические способности – вид способностей человека, базирующихся на психических, физиологических и морфологических особенностях организма, которые способствуют выполнению деятельности, связанной с физическими нагрузками. – Режим доступа: http://rudocs.exdat.com/docs/index-285427.html (дата обращения: 15.01.2015).

29. Юркевич В.С. Одаренность: подарок судьбы или испытание? / В.С. Юркевич // Электронный сборник статей портала психологических изданий Psy Journals.ru. – 2010. – №2. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/pj/2010/n2/32164.shtml (дата обращения: 15.01.2015).

Информация об авторе:

Коровина Татьяна Юрьевна – педагог дополнительного образования, Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования Дом детского творчества «Искорка», г. Томск, e-mail: ktu1305@mail.ru

У.М. Кужукеев

Танец – пространство свободы

Идея танца. Для большинства людей танец – это просто слово, употребляемое наравне с другими словами. Для танцоров танец – это деятельность. Для философов танец – это идея. Слово танец может быть в сочетании с каким-нибудь именем, например: танец Давида, танец Заратустры, танец Федры, танец Шивы. Здесь нужна уже некоторая степень культуры, чтобы понимать, о чем идет речь. Есть бесчисленные сочетания со словом «жизнь», например: стандарт жизни, страницы жизни, смысл жизни, тайна жизни, творчество жизни и т.д. То же самое можно сказать и про сочетания со словом «танец»: танец жизни, танец стихий, танец теней, танец пошлости и т.д. Древнегреческий философ Платон, рассматривая всякую деятельность человека как игру, называл богослужение религиозным танцем и познавательным танцем – любое образование. Ему вторил другой философ Плотин, называя военными танцами все войны. Таким образом, мы видим, что идея танца проникает во все сферы человеческой жизни.

Восприятие танца самими танцорами. Для обычного танцора все эти рассуждения находятся вне его кругозора. В самом деле, зачем ему читать Библию, чтобы знать, что такое танец Давида? Или книгу Ницше и пьесу Марины Цветаевой, чтобы знать о танце Заратустры и Федры. Он просто танцует и получает от этого удовольствие. Потому так скудны ответы участников ансамбля «Радуга» на вопрос корреспондента «Почему вы танцуете?» Интервью происходило в связи с 40-летием ансамбля. Вот пять ответов:

1. «Танец – часть моей жизни, танец – это движение».
2. «Большая дань уважения традициям».
3. «Не знаю. Для своей души».
4. «Потому что ноги так и хотят плясать».
5. «Я танцую из-за ребят, за себя и за Геннадия Федоровича, за эту семью, в которой я вырос».

В связи с этим я вспомнил вопрос, который задал президент Рузвельт американским солдатам во время Второй мировой во-

йны: «За что вы боретесь?» Ответы были опубликованы в газете. Один борется за баптистскую церковь в его переулке, другой – за семью свою, третий – за положение в литературе и т.д. Не правда ли, удивительная схожесть между ответами российских танцоров и американских солдат? У тех и этих превалируют личные интересы. У советских людей не было личных интересов. Советский солдат сказал бы просто, что он воюет за родину.

Однако надо знать, что восприятие родины у выдающихся воинов отличалось от восприятия обычных солдат и командиров. Таким легендарным воином-полководцем был Бауржан Момышулы, про деятельность которого во время войны была написана книга «Волоколамское шоссе» (Александр Бек). В этой повести описывается эпизод, когда Бауржан Момышулы проходил мимо группы воинов, с которыми политрук проводил политбеседу. Солдаты слушали молча и несколько уныло. Они оживились, когда Момышулы подошел и сам начал вести беседу. Он поднимал каждого и задавал единственный вопрос: «Скажи мне, что для тебя родина?» Потом Момышулы произнес вдохновляющую речь о том, что для него самого значит родина. Свою речь он закончил неожиданной огненной формулой: «Родина – это ты!» Эта таинственная формула, которую могут постигнуть только посвященные, для того времени была непонятна.

В диалоге Поля Валери «Душа и танец» трое персонажей – Федр, Сократ и Эриксимах – смотрят танец девушек и рассуждают об искусстве танца. Юноша Федр полон восторга от увиденного зрелища и выражает это громкими восклицаниями. Сократа, как философа, интересует сущность явления. Он обращается к товарищам: «Но что же такое танец и что могут поведать шаги?» Эриксимах, врач по профессии, выражает скепсис и речь его полна терминов из анатомии и физиологии. На призыв Федра: «О, прошу вас, давайте еще бездумно понаслаждаемся очарованием этих движений!..» – он саркатически замечает: «Ты думаешь, что она хоть что-либо об этом знает? Думаешь, кроме высоких подскоков, батманов и антраша, которые она в свое время выучила путем долгих усилий, она притязает еще на какие-то чудеса?»

Таким образом, существует общее мнение, что танцоры ничего вразумительного не могут сказать о деле, которым занимаются. Имеется в виду знание, полезное и интересное всем, а не только специалистам. Однако это касается всех людей из разных областей

жизни, не только сферы танца. Недостаток кругозора, воображения, катастрофическое падение мыслительных способностей есть болезнь современного общества. Люди теряют признаки своего достоинства, а ведь оно выразитель сущности человека. Выход – в самосовершенствовании, достижении такого состояния, когда мысли, слова и поступки рассматриваются в аспекте будущего, в аспекте творчества.

О формуле «Танец – пространство свободы». Давайте порассуждаем о том, чем интересна эта формула. Первое, что нужно знать, это то, что она родилась не в результате мышления, то есть некоего интеллектуального усилия, но явилась выражением мгновенной вспышки сознания, иначе говоря, просветления или озарения. Наша Вселенная возникла таким же образом – как взрыв, а не в результате предварительного замысла Богом, как считают, например, христиане. Так создаются миры. Танец – это мир. Его никто не создавал. Он возник сам. Скажут: «Но сейчас хореографы творят танцы». Да, творят. Но это похоже на то, как ученые пишут статьи. Есть хорошие статьи и есть плохие. Так же и танцы. Всё это называется деятельностью и творчеством человека. Танец, возникший в результате озарения, не может быть оценен как хороший или плохой, он просто есть. Вот ученый сидит за столом, о чем-то думает. И вдруг – вскочил и пустился вокруг стола в пляс. Он исполняет танец ликования. Разве мы можем оценивать этот танец как плохой или хороший? Все знают легенду про Архимеда, который выскочив из ванной, побежал по улице с криком «Эврика!» Это тоже танец. Ведь и в классических танцах есть части, когда танцор пробегает из одного конца сцены в другой. Еще пример. Все знают слово «псалом», так как многие слова и выражения из Библии стали достоянием нашего культурного словаря. И независимо от того, верующий человек или атеист, каждый обязан хотя бы раз прочитать Библию, чтобы понимать смысл некоторых текстов или высказываний. Таким образом, когда говорят о псалме, понимают его как псалом Давида. Но прежде, чем появились известные псалмы Давида, возник танец Давида. Когда торжественно переносили ковчег Господень из дома Аведдара в город Давидов, Мелхола, «Давид скакал из всей силы пред Господом» (2Цар.6:14). «Дочь Саула смотрела в окно и, увидев царя Давида, скачущего и пляшущего пред Господом,

уничижила его в сердце своем» (2 Цар.6:16). Танец Давида и псалом Давида соотносятся как молния и гром, как причина и следствие. Люди часто обращают внимание на гром, но редко думают о молнии, его породившей. Образно говоря, танец Давида – семя, а псалмы Давида – дерево, выросшее из этого семени.

Второе, на что хочу обратить ваше внимание, это внешняя структура формулы «Танец – пространство свободы». Приведу примеры мыслеформ с подобной структурой: «Долг – вдохновение любви» (Бауржан Момышулы – Учение о долге), «Устремление – крыло орла», «Труд – залог преуспеяния» (Учение Живой Этики), «Сознание – достояние человека» (Мукагали Макатаев) и другие. Такие триады – предмет специального исследования, то есть могут быть отдельной наукой. Каждая подобная формула есть нераскрытая книга. Процесс рождения формулы есть процесс рождения книги, автором которой ты являешься. Это касается и выражения «Танец – пространство свободы». Таким образом, проблема писания статьи не в том, что бы сидеть и мучительно раздумывать, чтобы такое рассказать, а в том, что бы выбрать из этой большой книги и поместить как материал в малое количество страниц. И это самый мучительный процесс, так как множество факторов и сил сцепляются в борьбе за выбор. Один из факторов – это аудитория, к которой обращается автор. Льва Николаевича Толстого, написавшего «Войну и мир», критики и читатели осуждали и выражали недовольство за то, что он позволил себе в романе обширные философские отступления. По их мнению, роман ничуть не пострадал бы, если бы этих философских размышлений в тексте не было. Однако Толстой был не просто писатель, он был и большой мыслитель. Он не мог позволить себе просто описывать отношения людей в свете исторических событий, но ему нужно было разобраться в причинах возникновения этих событий.

Читатель, в моем случае, должен понять следующее. Существует некая проблема и формулируется она так: «Как вещь может сама рассказать о себе?» Вот большой камень лежит на поле рядом с дорогой. Пролежал он здесь несколько веков и был свидетелем многих событий. Было бы интересно послушать его истории. Но он не имеет языка и, казалось бы, задача невыполнимая. Однако московскому поэту Александру Кузнецову удалось найти канал общения с камнем. И мы, читая поэму, погружаемся в далекие эпохи и узнаем много удивительных историй, которые поведал камень. Далее,

если я напишу натуральный ряд чисел 1, 2, 3, 4, 5 … n и скажу вам, что здесь в свернутом виде содержится вся математика, вы весьма удивитесь. Но удивление ваше будет еще больше, если я добавлю, что для того, чтобы познать математику, необязательно учиться в институте и изучать, к примеру, теорию расслоенных пространств, неевклидовы геометрии и т.д. Всё здесь, перед вами. И можно представить учителя, который приходит в первый класс и говорит детям: «Ребята, отложите в сторону учебники, сейчас мы поиграем в игру под названием Созерцание». И после начинается погружение в увлекательный, чудесный и прекрасный мир математики. Это не плод моей фантазии. Так думал и творил немецкий математик XIX века Карл Фридрих Гаусс, которого при жизни называли королем математики. Многие слышали или читали, что все знание мира находится в самом человеке. Такое мнение существовало еще в древности. Платон называл такой процесс добывания знания из глубоких недр сознания воспоминанием. Сейчас мы знаем, что эти сокровенные знания находятся в наших десяти пальцах, которые можно сравнить с лучами солнца. Каждый может читать Книгу Знаний, раскрыв ладони перед глазами. Так держит руки мусульманин, приступая к молитве. Жест, полный символического значения.

Итак, что нам говорит формула «Танец – пространство свободы»? На первый взгляд – ничего. Но если приглядеться внимательно, кое-что говорит. Во-первых, нужно удивиться такому новому сочетанию: слово «*танец*» в компании таких уважаемых и высоких слов, как «*пространство*» и «*свобода*». Понятие свобода является предметом рассмотрения многих философских работ. За свободу люди боролись и отдавали свои жизни. Без понятия пространства не обходится ни одна наука. Понятия пространство и время воспел Иммануил Кант, утвердив их основными категориями всякого философского мышления.

Танец как нечто малое, несерьезное и даже неприличное проигрывает в глазах понятий пространства и свободы. Это подобно сравнению символов лопата и метла с двумя другими – серп и молот, щит и меч. Серп и молот был представлен на гербе СССР и символизировал величие труда. Щит и меч был представлен на гербе известной организации и означал защиту и охрану государства. Существует художественный фильм под названием «Щит и меч». И все-таки упоминание таких простых предметов, как лопа-

та и метла, в качестве символов можно найти во многих учениях. В Библии читаем: «А нечестивые будут, как выброшенное терние, которого не берут рукою; Но кто касается его, вооружается железом или деревом копья, и огнем сожигают его на месте» (2Цар. 23,6-7). Здесь «терние, которого не берут рукою» – мусор, «железо» – лопата, «дерево копья» – метла. В книге «Иерархия» из «Учения Живой Этики» написано: «Чистка наслоений пыли требует лопату и метлу». Слово «пыль» нужно понимать символически, и следовательно, оно может означать что угодно: будни, мысли, раздоры, разложения, невежество, обычности, личные чувства и т.д. К примеру, пыль мыслей – это мысли, лишенные жизненного основания, то есть мысли низкие, нечистые, поверхностные, несовершенные. Соответственно, мы должны сделать вывод, что «лопата и метла» – не просто физические инструменты, которыми пользуется дворник, но нечто большее. Это символы, духовные инструменты, предназначенные убирать всякий сор и всякую пыль. Новое деление мира идет по светотени: отбор в стан Света и в стан Тьмы, люди светлые и люди темные. Первые несут в себе зерно Нового Мира; вторые порождают космический сор: тление, уныние, лень, невежество, ветхое мышление, страх, обиды, бессилие, нагромождения, запруды, шелуху, отбросы и т.д. Раз мы подняли на такую высоту ничтожные инструменты, как лопата и метла, мы должны также повысить статус и достоинство того, кто владеет и работает этими инструментами, то есть дворника. Но это уже другая история. Удивительная и замечательная книга под названием «Дворник» уже существует и ждет своего издания.

Таким образом, возникает необходимость говорить о величии понятий танец и танцор. Высшие Силы в час недовольства смотрят на землян и говорят: «Древнее учение о ритме утеряно. Новое понимание сведено к грубейшему танцу и музыке». А в час довольства хвалят и говорят: «Многое вы начинаете делать правильно». И среди перечисленных правильностей звучит и такое: «Вы отменяете танец пошлости и тем признаете значение ритма». Видя шатание мыслей, шатание чувств, ласково замечают: «Не шатайтесь, голова закружится». Суета поглотила людей в погоне за мнимыми ценностями. Удивляются: «Сколько возможностей утеряно ваших во время вашего танца!» Конечно, все это нужно понимать опять символически. Новые виды гармоний и ритмов входят в нашу жизнь, и их надо знать.

Вернемся к формуле «Танец – пространство свободы». Эта формула не мыслит, не говорит, и все же мы хотим, чтобы она дала нам знания. Можно сравнить ситуацию с солнцем. Люди могут сказать: «Чему нас может научить солнце? Это огненный шар, он не мыслит, он не говорит!» Так вот, здесь как раз они и ошибаются. Его свет, его тепло и его жизнь – это и есть язык, один из самых красноречивых – более выразительный, чем слово. Можно сосредоточиться и медитировать на этих трех словах – свет, тепло, жизнь – и получить в результате огромные знания. В книге «Откровение» из Библии слово Армагеддон упоминается один раз, а сегодня об Армагеддоне написаны целые тома. Название одной суры в Коране носит название «Аср», что в переводе означает «время», и состоит всего из трех аятов (стихов). Но о времени сейчас существует очень много литературы. Спрашивается, откуда взялось знание?

Есть выдающиеся танцоры, которые не только танцуют, но и высказывают мысли о танце. Эти мысли, выраженные в краткой форме, можно назвать формулами. Например, Марис Лиепа высказался о славе так: «Слава – это ничто, танец – это всё!» Формула «Танец – это всё» является тайной, разгадать и объяснить которую может только большой и изощренный ум. В книге Александра Бека «Волоколамское шоссе» описывается выступление командира батальона Бауржана Момышулы перед солдатами. Заканчивает он свою речь огненной формулой, обращенной к каждому: «Родина – это ты!» Осознать эту формулу – значит написать целую книгу. Конечно, каждый, в меру своего сознания, может воспринять частицу истины, но действительно глубокое познание касается неизреченных сторон жизни и бытия. Марис Лиепа ушел из жизни, так и не объяснив нам свою формулу «Танец – это всё». Мы должны это сделать за него. Сделать это можно, на мой взгляд, двумя способами. Первый – влезть в душу Мариса Лиепы, стать с ним одним целым. Для этого надо его полюбить. Марина Цветаева описывает это так: «Я, когда люблю человека, беру его с собой всюду, не расстаюсь с ним в себе, усваиваю, постепенно превращаю в воздух, которым дышу, в всюду и в нигде». Второй – обратить внимание на слово «всё» и понять, что оно означает. Можно применить метод, который я называю собирание. Возьмите тетрадь и вписывайте в нее все предложения, в которых встречается слово всё. На это потребуется продолжительное время, но если вы читающий человек,

то это задание совсем нетрудное. Выделив для себя это слово, вы покажете, что оно вам дорого и значимо в сравнении с другими словами. Делая это постоянно, вы станете похожи на влюбленного, потому что только влюбленный не пропустит предмет своей любви ни в какой толпе. И ваша любовь не останется без ответа. Заглядывая в тетрадь, вы обнаружите вскоре, что хаос преображается в некий порядок. Сначала вы быстро поймете, что нужно указывать источник, откуда берутся предложения, чтобы вернуться к ним повторно. Затем вы поймете, что нужно выписывать предложения, которые внушают вам доверие, так как предложения могут быть истинными, ложными и непонятными. Далее вы поймете, что нужно выделить в отдельный список предложения, где это слово «всё» стоит в начале. Таким образом, процесс собирания превращается в творческую работу, которая дает вам удовлетворение и знания. Например, прочитав предложение «Всё в жизни говорит, всё является слышимым, общается, несмотря на кажущееся безмолвие» (Хазрат Инайят Хан, Мистицизм звука) и сопоставив его с формулой «Танец – это всё», мы должны сделать важное заключение, что танец говорит, его можно услышать, с ним можно общаться, несмотря на то, что он нем. Другое предложение «Всё вибрирует, волнуется и дышит среди озарений и молний» (Агни-Йога, кн. Озарение) также говорит о нем как живом существе, но уже в состоянии некоего экстаза. Танец есть предмет искусства, на который мы любуемся из-за его красоты, и в своих лучших образцах он может рождать экстаз красоты. Лишь два наслаждения имеют люди – мышление и экстаз красоты. Но искусство мышления не преподается в школе, иначе бы люди смогли увидеть незримую умную красоту вещей. Никакая наука не познает такие вещи, как божество, дух, душа, живое существо, жизнь, если не овладеет искусством мышления. Таким образом, понятно, что метод собирания дает некоторые выводы, которые нужно проанализировать. К примеру, понятие «всё» имеет свойство законченности. Мы выворачиваем карманы, кладем на стол содержимое и говорим: «Всё, больше ничего нет». Понятие всё не может делиться и используется целиком, то есть обладает свойством неделимости. Слова состоят из букв, а сам язык, содержащий слова, должен использовать все буквы алфавита. Музыка сочиняется с использованием семи нот. Астрология в свою основу кладет понятие четырех стихий: земля, вода, воздух, огонь. Во всех этих случаях

нельзя обойтись какой-то частью всего. Если язык состоит из слов, то мышление состоит из мыслей. Каждая мысль выражает какой-то смысл. Таким образом, мышление есть пространство смыслов. Как любое число состоит из десяти цифр – 0,1,2,3,4,5,6,7,8,9, – так и любой смысл можно скомбинировать из десяти базовых смыслов или высших понятий: Истина, Любовь, Мудрость, Восхождение, Питание, Сотрудничество, Простота, Легкость, Высота, Радость. Существует принцип, по которому все высшие понятия входят в единую цепь и подчиняются единому закону.

Чтобы исполнить музыку, нужен инструмент, например, фортепиано. Для исполнения танца инструментом служит тело человека. Для утверждения какой-то мысли инструментом будет написание статьи. Генрих Нейгауз в своей книге «Искусство фортепианной игры» приводит пример педагога, который заявлял: «Я не обучаю музыке, я обучаю игре на фортепиано». Решительно протестуя против такого утверждения, Нейгауз требовал, чтобы педагог одновременно с игрой на инструменте учил и музыке. Применяя этот принцип к танцу, можно сказать: нужно учить учеников не только технике танца, но самому танцу. Во всех танцах есть понятие творческого поведения. Марта Грэм пояснила это просто: «Я чувствую уверенность, ясность и целесообразность». Эти качества нельзя воспитать техническими приемами, здесь требуется психологическая работа. Так как предпосылкой свободного танца является уверенность, то надо, прежде всего, упорно добиваться именно ее. Многим неопытным танцорам свойственна робость, некая «танцефобия», выражающаяся в том, что они часто сбиваются с ритма, делают много лишних движений, скованны, не умеют пользоваться естественным весом собственного тела – в общем, проявляют все признаки неуверенности с ее неприятными последствиями. Нужно вырабатывать смелость, решительность, быстроту реакции, терпение и другие психические качества, чтобы добиться хорошего и красивого танца.

Обучение танцу означает также духовное воспитание. На занятиях ирландского танца я слышал, как учитель часто повторял четыре слова: «проще», «легче», «выше», «веселей». Конечно, требование простоты – самое необходимое. Тело должно быть строго вертикально, без наклонов. Руки не действуют и плотно прижаты к туловищу. Голова неподвижна и смотрит вперед, поворачивается

только вместе с телом. Конечно, должна быть легкость шагов и высота прыжков. Необходимым элементом должна стать улыбка, ее отсутствие снижает красоту танца. Но нужно понять, что понятия Простота, Легкость, Высота, Радость являются основами бытия (см. выше) и должны применяться во всех планах бытия и творческой жизни человека: в труде, в науке, в искусстве, в духовном совершенствовании и т.д. Причем надо знать, что синонимами простоты выступают такие понятия, как четкость, ясность, краткость. Знание приводит к простоте, жизнь прекрасна в простоте и вообще «простота – наш ключ от тайных дверей счастья», как говорится в Агни Йоге. Именно с приобретения духовных качеств начинается настоящая творческая работа, роль педагога уходит на задний план и вперед выдвигается личность танцора, его принципы и жизненные устремления. Именно на этом уровне возникает новаторство, отказ от старых методов, утверждение собственного пути. У танцора возникает свой узнаваемый, индивидуальный почерк. В качестве примеров можно привести мистический танец Марты Грэм, воздушный танец Натальи Осиповой, благородный танец Николая Цискаридзе. Таким образом, можем заключить, что психический фактор доминирует над физическим, а духовные качества являются определяющими и направляющими силами для психического состояния танцора.

В заключение подведу итоги рассмотрения формулы «Танец – пространство свободы». Конечно, из-за недостатка места не удалось провести более подробный анализ, да это и не было целью. Главное, что мне хотелось донести до читателя, что «Танец – это серьезно». Танцующий человек подражает Космосу, как заметил древнегреческий философ, неоплатоник Плотин. Вид звездного неба наполнял душу древнего грека столь глубоким, чистым и благородным чувством. Сейчас люди утратили это ощущение. Для многих это только ряд светлых точек на темном фоне. Но эти же люди смотрят на хороший танец и говорят: «Как красиво и прекрасно!» И в обоих случаях люди ошибаются. Если они не видят величия и красоты звездного неба, то это говорит лишь о грубости их души. Им нужно заняться утончением своих чувств. Если люди видят в танце только красоту, которая наслаждает их душу, но не помышляют о сущности танца и значимости его, например, для государственного строительства, то это говорит о низком сознании. Следует расширить

и углубить его. Писателя Михаила Пришвина коллеги считали несерьезным, так как он в своих книгах писал в основном о природе. Но сам Пришвин считал, что занимается очень важным делом, что его творчество рано или поздно создаст для всех людей желанный мир на земле. Председателю Союза писателей Александру Федину он написал письмо, в котором были такие строчки: «Если бы у вас всех не висела на глазах повязка косности, то вы все давно бы признали меня предтечей самого передового революционного писателя, хотя я пишу лишь о деревьях, цветах и животных». В начале книги «Учение Живой Этики» сказано: «Россия процветет искусством». Танец – это искусство, а не соревнование. Будем помнить.

Информация об авторе:

Кужукеев Утеген Мурзатаевич – исследователь танца,
e-mail: kuzhukeev.utegen@bk.ru

Содержание

А.П. Монтлевич.
От манекена к трафарету. К дефиниции современной модели тела ... 3

О.И. Абрамова, Н.Н. Макарова.
Контроль и оценка результатов обучения дисциплине «Классический танец» в младших и средних классах хореографических училищ 9

Е.В. Васенина.
Фотофиксация танца и жеста как стигматизация бессознательного (на примере двух фотовыставок) 16

Т.В. Попова.
Индивидуальный стиль деятельности педагога классического танца в воспитании артиста балета 23

Е.Н. Попова.
Актуальные проблемы сохранения и развития региональных традиций русского народного танца в вузе 29

И.Е. Сироткина.
Исследование движения и танца: авторский курс лекций 34

М.Ю. Гендова.
Бездуховность как ключевая проблема современного артиста балета 39

О.Н. Полисадова.
Ритуал «сема» как пластический феномен идеологии суфизма 46

П.Ю. Масленников.
О проблеме классификации телосложений будущих танцовщиков 52

Р.Б. Спалва.
Развитие познавательной деятельности студентов в процессе обучения композиции танца 63

Т.В. Гордеева.
Феноменология художественной коммуникации в современном танце: концепция «втелесности» 69

В.Ю. Никитин.
Хореографическое образование в России: размышление о грустном 78

Р.М. Мартиросян.
Краудфандинг как новая технология финансирования социокультурных проектов 92

Т.В. Вольфович.
Специфика подготовки исполнителя contemporary dance на примере французской образовательной системы 100

Ю.Я. Маркова.
Компенсаторные упражнения 106

П.А. Базарон.
Особенности создания детского балетного спектакля в театре «Щелкунчик» (Екатеринбург) 110

Л.А. Савина.
Импровизация как важнейший фактор развития танцевальности у детей 116

А.И. Кульманов.
Народный танец и современность: а был ли кризис?
Развитие и методы работы с современными детьми 120

И.С. Кудрина, А.А. Сартакова.
Классическое наследие: проблемы сохранения эстетики
и стиля 125

К.В. Нестерова.
Особенности подросткового возраста и их учет в практике работы
с танцорами 133

Е.В. Васенина.
Продюсер как куратор творческого процесса в современном
танце 139

Д.В. Голубев.
Инновационные методы преподавания контактной импровизации
как средство создания композиции современных форм танца 145

Д.Н. Соснина.
Профессиональное самоопределение талантливых детей и
молодежи в системе среднего профессионального образования
(на примере артистов балета) 152

Д.В. Сергиенко.
Психологические аспекты в формировании современного
танцора. 161

В.А. Чернышева.
Спонтанная хореография: танцевальная импровизация как
самостоятельная форма искусства 167

А.Л. Андрианова (Белая).
Индивидуальность и творчество в хореографии 175

А.С. Полякова, А.Г. Запьянцева.
Междисциплинарный подход как основа творческих экспериментов в области хореографической педагогики 178

А.Д. Антипова.
Интердисциплинарный подход в развитии креативного мышления при обучении детей современному танцу 183

А.В. Рудик.
Танец как способ познания себя и окружающего мира 190

Н.Е. Шурганова.
Интеграция соматических практик в систему тренинга драматического артиста в вопросах развития и воспитания базовых навыков в современной театральной школе 194

А.П. Ломова.
На пути к мечте 204

А.В. Мироненко.
Развитие и укрепление определенных мышц посредством игровых моментов с использованием предмета (подушки) 211

С.В. Котова.
Специфика хореографической подготовки в художественной гимнастике 217

Г.В. Чудакова.
Организация работы разновозрастных групп учащихся на примере хореографического коллектива 224

Е.С. Заушицына.
Музыкальное образование как условие подготовки педагогов-хореографов для системы дополнительного образования 230

Е.В. Мурзина.
Творческая активность учащихся как средство совершенствования их исполнительского мастерства (в рамках программы школы танцев «Кураж» ЦД «Ариэль» ДДТ «Искорка» г. Томска) 238

Е. В. Мурзина.
Фиксированное положение тела как основной инструмент для развития импровизации участников любительского коллектива 243

Е.Л. Петрова.
Проблемы народного танца в современном обществе 254

Е.В. Антоненко, Е.В. Киселева.
Педагогические условия формирования устойчивого интереса младших подростков к занятиям художественной гимнастикой с помощью средств хореографии 259

Е. Тролл.
Другая школа другой дорогой ….....……..271

И.Н. Брускина.
Психология танцовщика ….....……...276

К.В. Ильина.
Дидактические методы, принципы и приёмы обучения народно-сценическому танцу 283

К.В. Ильина.
Музыкальное оформление урока народно-сценического танца и роль концертмейстера в подборе музыкального материала 288

К.В. Ильина.
Примерные модели учебно-танцевального экзерсиса и этюдов на середине зала 296

Е. Горюнова.
Культурное воспитание и тенденции развития танцевального искусства в сфере досуга 300

М.А. Трещалова.
Современное состояние хореографии 309

О.А. Рубцов.
Хореография и сценодвижение в вокальном коллективе 316

В.А. Кожемякин, И.С. Кожемякина.
Международный опыт: интерактивные дневники для юных спортсменов и танцовщиков 319

Т.Ю. Коровина.
Развитие физических способностей с использованием техники работы с предметом (на занятиях по хореографии с детьми дошкольного и младшего школьного возраста) 324

Т.Ю. Коровина.
Теоретические и практические аспекты выявления и сопровождения детей, проявляющих выдающиеся способности (одарённых) в области хореографии 331

У.М. Кужукеев.
Танец – пространство свободы 339



Танцевальная педагогика будущего: теория и практика

Научно-практическая конференция

Редактор-составитель Ю.В. Панасенко.
Технический редактор Е.А. Куриленко
Корректор Е.А. Шушкова.

ЭЛЕКТРОННОЕ ИЗДАНИЕ

ISBN 978-5-6043341-4-0

Издательство РОСА
e-mail: 885533@mail.ru
http://art-rosa.ru

вдохновение культурный центр

dancehelp.ru
хореографу в помощь