Создание хореографической постановки.

Естественно, у каждого балетмейстера постановочный процесс идет по -разному, каждый идет к цели своими путями. Здесь не может быть канонов, точных определений, строгих правил.

Кто-то сразу «видит» весь танец, другой только отдельные кульминационные моменты, элементы движений, характеризующие образ, развитие действия, а третий начинает ставить танец с первых тактов музыки и в процессе работы над постановкой сочиняет, находит те образные, выразительные движения, которые у другого балетмейстера родились еще до начала работы.

Но определяющим началом для всех балетмейстеров является одно: они должны быть хорошо знакомы со всеми компонентами постановки — музыкальным материалом, планировкой сценической площадки, костюмом исполнителя.

Приступая к работе, руководитель должен помнить об одном необходимом условии. Что бы он ни ставил — сольный или массовый танец, пантомимную сцену, — он всегда обязан следовать основному закону драматургии. Различать пять основных частей танца: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку.

1. Экспозиция может получиться ясной, доходчивой или наоборот, скомканной, невнятной, затянутой. Назначение экспозиции – это введение в действие. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними люди определенной национальности, живущие или жившие в ту или иную эпоху.

Становится понятно жанр танца – народно-характерный, фольклорный, исторически или классический дуэт, сольная вариация, па-де-труа, па-де-катр, массовый, кордебалетный танец. Жанры танцев могут быть очень разнообразны и экспозиция как бы настраивает зрителей на восприятие одного из них.

2. Завязка – четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается – начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой -то третьей силой возникают конфликты. Драматургом, сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации.

Вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (по прямой линии, полукругом, по диагонали и т.п.) исполнители начинают собственно танец. Они делают более сложные движения, и

нам интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

3. Развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим. Это та часть произведения, где развертывается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации.

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, плавного, замедленного хода событий. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, надо для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия.

4.Кульминация, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей. Кульминация — наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводит к вершине.

В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическом тексте, т.е. композицией танца.

5. Развязка должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае – затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца. Завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. Развязка – идейно-нравственный итог сочинения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна бы ть рождена всем ходом действия.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применить их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может строиться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания непреложных законов зависит формы танцевального сочинения.

Уровни взаимодействия педагога-хореографа и хореографического коллектива.

Работа педагога — это не только грамотно и правильно обучить учеников, увлечь их своим предметом, но и общение с их родителями, умение урегулировать различные противоречия и конфликтные ситуации. Родители, приходя в школы искусств, выбирают педагога для своих детей. Поэтому педагог должен заботиться о своем авторитете.

Как правило, у педагога-хореографа в коллективе дети разные. Это и внешние данные, характер, уровень общительности, знаний, состояние здоровья, умения и другие качества.

Каждый ребенок по-своему вливается в коллектив. Есть дети, которые пока не освоятся, будут слегка замкнуты, и их общение в коллективе ограничивается только общением с педагогом.

Когда ребенок вливается в коллектив, он начинает старательно выполнять задания педагога и с удовольствием ходит на занятия. Дети, осваиваясь в коллективе, легко идут на контакт, заводят дружеские отношения, развиваются эмоционально, социализируются, повышают культуру общения и уважение друг к другу. Эти отношения успешно используются в воспитательном плане. Педагог использует свою интуицию, чтобы улучшить обстановку в коллективе, применяя различные ситуации в воспитательных целях, для рабочего настроения.

Отношения учителя и учеников во многом зависит от разработки своих методов воспитания и стиля общения. При помощи танца, хореограф помогает детям ощущать различные чувства в музыке, слышать ритм, передавать различные характеры или настроения используя пластику движений. Дети отрабатывают движения, двигаясь в такт и по характеру музыки, учитывая ее скорость и ритм.

Для маленьких детей важно использовать немного танцевальных элементов, стараясь по -разному их сочетать. Системное обучение, подача движений в небольшом объеме дает детям возможность лучше закрепить и усвоить материал, а различное сочетание танцевальных движений в танцах, развивает творческое видение и фантазию детей.

Педагог строит план работы, учитывая возраст учеников. Это ограниченное время и количество занятий в неделю, разный возраст детей и степень их подготовки, частая пертурбация основного состава. У детей младшего школьного возраста рост приостанавливается, а вес увеличивается, происходит укрепление скелета, развивается сила мышц, укрепляется нервная система.

Хореограф в своей работе учитывает что высокая возбудимость и подвижность детей сопровождаются быстрой утомляемостью. Педагог, особенно у детей этого возраста, должен быть в меру строгим, чтобы в классе была дисциплина, уметь переключать детей с одного вида деятельности на другой, но и где-то подшутить неожиданным вопросом, сменным замечанием, а потом снова всех вернуть к работе. Дети могут с трудом сосредоточиваются на том, что им неинтересно, и учителю приходится использовать различные педагогические приемы и свой опыт, чтобы сделать следующий урок по -своему интересным и другим.

Поэтому, в воспитании и развитии детей большое значение имеет личность и авторитет учителя, и его взаимодействие с учеником. Педагог-хореограф улучшает физическое развитие детей, вырабатывая у детей привычку прямо держать осанку и при этом свободно двигаться. У маленьких детей занятий должны проходить в игровой форме.

Педагог обязан хорошо знать методику танца и хореографии, владеть танцевальной терминологией, знать программу и возможности учеников, чувствовать настроение детей, психологическую и физическую готовность к уроку, соответственно подготовить план урока, но, в зависимости от общего состояния, должен уметь быстро перестраиваться, менять нагрузку, план и форму урока.

Если у большинства учеников не получается какой-то элемент или комбинация, надо обратить на это внимание и уделить этому чуть больше времени. Нужно объяснять, что в искусстве танца нет совершенства, но каждое танцевальное движение должно отрабатываться. В хореографии все строится на основах классического танца, а там все точно как в математике, абсолютно все до мелочей. Эти правила ученик обязан освоить до автоматизма, а учитель должен следить за правильностью исполнения.

Работая с детьми необходимо постоянно объяснять, как правильно выполнять каждое движение. Ученик должен знать, что для исполнения тех или иных движений нужна ежедневная отработка и нужное закрепление движений в мышечной памяти.

В классе должна присутствовать хорошая, располагающая к работе, атмосфера. Надо объяснять детям, зачем они приходят в класс заниматься

хореографией. Когда педагог видит понимающие глаза, следит за развитием своих учеников, то получает хорошую энергетику, и проводит урок с большей отдачей и продуктивностью. Но не всем детям дается понять, что от него хочет педагог. И поэтому нужно найти индивидуальный подход к этому ученику, которому тяжелее дается какой-либо элемент. Надо методично продолжать обучение, многие дети начинают понимать что от них требуют, через определенное время.

При постановке танца хореограф выбирает доступные детям движения, учитывая стиль, характер сочинения. В танце различные комбинации, линии перестроения, повороты корпуса могут повторяться, варьироваться видоизменяться. Поэтому хореограф при рождении своей новой постановки создает не просто движения, а какой -то рассказ, сюжет, связанный смыслом, учитывая специфику движений для данной композиции. В связи с этим, балетмейстер постоянно обогащает свои знания, чтобы передать их ученикам, обязательно учитывая их возрастную психологию.

Главным критерием в работе с детьми должно быть не только чистота танца и правильность выполнения движений, а эмоциональная передача чувств — этот процесс нельзя превращать в монотонное исполнение и повторение танцевальных движений.

Занимаясь хореографией, дети не только учат определенное количество движений или танцев, но и совершенствуются в хореографическом искусстве, начинают чувствовать и понимать переплетения музыки и уметь передавать это пластикой своего тела.

Танцевальное искусство имеет большую силу влиять на эстетическое восприятие ребенка. Педагог на занятиях танца приобщает детей к миру прекрасного, воспитывает художественный вкус, учит детей слушать, воспринимать, оценивать музыку, раскрывая индивидуальный возможности и самобытность каждого из своих учеников. В танце дети выливают свою жизнерадостность и активность, развивают свою творческую фантазию.

Хореография — это искусство, которое раскрывает человеку множество чувств и различных эмоциональных состояний. Педагог-хореограф учит детей любить и понимать сам танец, вкладывает правильные танцевальные навыки в исполнении различных движений и композиций, и творчески относится к созданию в них необходимого образа.

Очень важна для детей грамотная и систематическая подготовка. И когда дети получают некий багаж знаний, навыков и умений, они уже осознанно понимают и осмысливают содержание изучаемого материала, дети по-новому, более активно и старательно начинают относиться к получаемым занятиям. Дети понимают, что занятия в хореографическом классе улучшают

и укрепляют их здоровье, физическое развитие и формирует красивую фигуру. Дети и в обычной жизни становятся подтянутыми, вежливыми, аккуратными, следят за своей внешностью. Сущность методологии педагогики художественного образования и методологической культуры педагога-хореографа.

Если спросить педагогов-хореографов: «Занимаетесь ли вы исследовательской деятельностью в процессе преподавания хореографии?» — то большинство из них почти наверняка ответят отрицательно. «Наше дело обучать, воспитывать, — говорят они, — а исследовательской деятельностью занимаются ученые». Однако в действительности дело обстоит не совсем так.

Конечно, главная задача педагога-хореографа состоит в том, чтобы заниматься преподавательской деятельностью, И в то же время трудно представить себе творчески работающего преподавателя хореографии, который не анализирует результаты своей деятельности и деятельности учеников. Это его профессиональная реакция, возникающая практически после каждого занятия. Спросите опытного преподавателя о его учащихся, и он расскажет вам о каждом из них много важного и интересного: какие у них интересы в области хореографии и способности, как они продвигаются в своем художественном развитии, как проявляют себя в разных видах хореографической деятельности, чем радуют педагога в процессе формирования умений и навыков, а чем огорчают, в какой сфере тот или иной воспитанник проявляет себя творчески, а в какой — нет, и т.д. Каждый преподаватель также хорошо знает сильные и слабые стороны своей профессиональной подготовки, личностных качеств и стремится к самосовершенствованию.

Все это тот очень важный второй, «внутренний», план, та параллельная работа, которая осуществляется как бы «сама собой» одновременно с процессом преподавания хореографии. И от того, насколько грамотно, профессионально, систематично она выполняется, в конечном счете зависит успех художественного обучения и воспитания.

Некоторые педагоги-хореографы обладают даром осуществлять подобного рода работу даже без всякого предварительного обучения. И если расспросить их поподробнее, они расскажут много интересного из того, как, с помощью каких методов они это делают, какими принципами при этом руководствуются, нередко признаваясь, что раньше, пожалуй, и не задумывались о них специально. Внимательно проанализировав такие ответы, можно убедиться в том, что часто они оказываются не только очень ценными и полезными, но и доказывают факт, что такого рода деятельность

педагогов-хореографов есть не что иное, как деятельность действительно исследовательская. Она связана с анализом, с рефлексией, с применением принципов и методов (постоянное наблюдение за процессом обучения и воспитания; анализ, обобщение, попытки построить индивидуальную программу развития учащихся, исходя из их способностей и т. д. и т. п.), которые уже не назовешь методами обучения и воспитания. Потому что это методы другого рода — методы исследования художественно-педагогического процесса.

Практика показывает: педагоги-хореографы, вольно или невольно успешно занимающиеся такого рода работой, обычно достигают замечательных результатов в своей основной, преподавательской, деятельности. И это не случайно. Ибо в таком случае происходит постоянный процесс профессионального самосовершенствования.

Чаще всего педагог-хореограф делает это спонтанно, решая задачи первого «уровня» исследовательской деятельности. Гораздо реже мы встречаемся со случаями, когда преподаватель хореографии специально выделяет ту или иную проблему, долгое время размышляет о ней, изучает все то, что накоплено в науке и практике по этому вопросу и в результате подготавливает статью, пособие, книгу, где излагает свое видение избранной художественно-педагогической проблемы. Так случается и в педагогике профессионального хореографического образования, и в педагогике дополнительного художественного образования, которые, имея большой опыт работы учителями хореографии в общеобразовательной школе, разрабатывают важнейшие проблемы художественного воспитания и обучения. К основным методам исследовательской работы относятся также изучение, теоретический анализ и обобщение литературы по избранной проблеме и построение на этой основе всякого рода теоретических и методических концепций.

Но если мы признали, что исследовательская деятельность преподавателя, прежде всего на первом «уровне», о котором шла речь, действительно является необходимым условием повышения профессионального мастерства педагога-хореографа и в то же время составной частью его преподавательской деятельности, то зададим вопрос: «А все ли, особенно молодые, начинающие преподаватели хореографии, готовы осуществлять такого рода работу, не требуется ли специальная подготовка для этого?». Жизнь подсказала, что на этот вопрос необходимо ответить утвердительно.

В своем профессиональном совершенствовании каждому педагогу-хореографу необходимо учиться исследовать самого себя, анализировать

(рефлексировать) свою профессиональную деятельность, деятельность коллег и воспитанников, осмысливать эффективность применяемых методов преподавания, анализировать результаты конструирования содержания художественного образования и пытаться сформулировать для себя исходные установки, принципы этого исследования. При такой направленности содержание деятельности в области педагогики художественного образования приобретает методологический характер.

Если исходить из представления В.И. Загвязинского и Р.А. Атаханова о методологии педагогики [24, 40], то методологию педагогики художественного образования как ее отпочковавшуюся и развивающуюся отрасль, можно охарактеризовать как:

а) представления о сущности, структуре и функциях художественного-педагогического знания;

б) исходные, ключевые художественно-педагогические положения, имеющие частно-научный смысл;

в) представления о логике, принципах и методах художественного педагогического исследования;

г) представления о способах применения полученных художественно-педагогических знаний для совершенствования практики художественного обучения и воспитания.

Исходя из этого, с у щ н о с т ь методологии педагогики художественного образования как отрасли педагогической науки заключается в исследовательской деятельности, направленной на познание и углубление представлений о философских, общенаучных и частнонаучных основах хореографического обучения, воспитания и развития, на совершенствование принципов и методов художественно-педагогического исследования, на эффективную практику формирования художественной культуры учащихся во всех ее проявлениях.

Предмет постоянного осмысления (рефлексии) каждого заинтересованного своей профессией учителя хореографии, в конечном счете, можно свети к следующим основным слагаемым:

— круг приобретаемых студентом в вузе методологических знаний представляет собой скорее введение в методологию педагогики художественного образования и потому ограничен по своему объему;

— виды исследовательской художественно-педагогической деятельности носят учебный, субъективно-преобразовательньий характер, поэтому не ставят своей задачей получение объективно новых знаний в области педагогики художественного образования;

— умение обосновать результаты художественно-педагогического исследования на методологическом уровне формируется лишь на самой первоначальной стадии.

Для формирования основ методологической культуры будущему педагогу-хореографу следует, прежде всего:

а) усвоить сущность методологической характеристики художественно-педагогического исследования;

б) овладеть методологическим анализом для теоретического осмысления той или иной художественно-педагогической проблемы;

г) овладеть умениями спланировать и организовать опытно-поисковую работу в области педагогики хореографического образования;

д) получить первоначальные навыки научного обоснования результатов художественно-педагогического исследования;

е) подготовить рецензию, доклад, выпускную квалификационную работу учебно-научного содержания на основе приобретенных исследовательских знаний и умений.

Принципиально важным для формирования методологической культуры представляется творческий поиск самого студента, его личностное видение художественно-педагогических проблем, всякого рода дискуссии по этому поводу на семинарских занятиях и др.

Студенты, обсуждающие вопросы методологии педагогики художественного образования, порой не довольствуются «готовыми», пусть и прекрасными изречениями. Они пытаются вступать в заочную дискуссию с великими педагогами.

Но можно сказать, что методология учителя хореографии – это не только его, опирающаяся на научную платформу, личностная профессиональная позиция по отношению, например, к той или иной проблеме содержания и процесса хореографического образования - это еще и методы исследования (не путать с методами обучения и воспитания!).

Необходимость в отборе методов исследования возникает всегда, когда речь идет об изучении какого-то специального вопроса, проблемы. Но, забегая вперед (этот важный вопрос о метод исследования будет выделен в учебнике специально), заметим лишь, что методы исследования различаются на методы эмпирические (педагогическое наблюдение, анкетирование, интервьюирование, эксперимент и т.п.) и методы теоретические (сравнение, сопоставление, анализ, обобщение, моделирование и др.). При этом не следует считать, что одни из них выше по уровню, чем другие, помня, например, о том, что ни одно художественно-педагогическое исследование не может быть, например, осуществлено без привлечения

специального метода наблюдения, задача которого – целенаправленное собирание фактов художественно-педагогической действительности. С другой стороны, говоря о художественно-педагогическом исследовании, никак нельзя обойтись без методов теоретического уровня. Ибо всякое зрелое, профессионально выполненное исследование на основе изучения фактов, сведений, знаний должно привести к анализу и обобщению этих фактов и соответствующих выводов, теоретико-педагогических построений в виде музыкально-педагогической модели, концепции.

При этом следует иметь в виду, что творческий характер решения той или иной проблемы хореографического образования может быть двух уровней: субъективно творческим – когда студент-исследователь делает открытие лишь для себя (в то же время уже известное другим), и объективно-творческим, когда он приходит к ранее неизвестному другим выводу, обобщению и даже открытию.

Своего рода венцом постепенного овладения будущим учителем хореографии основ исследовательской деятельности (осваиваемой последовательно в форме рецензии, доклада, курсовой работы), является выпускная квалификационная работа (ВКР). Она представляет собой как бы лакмусовую бумагу, отражающую степень готовности студента к дальнейшей исследовательской художественно-педагогической деятельности.

Формированию методологической культуры учителя хореографии способствуют «родственные» знания в области философии, смежных наук и искусств, их привлечение, экстраполяция («перевод») в область педагогики хореографического образования. Вот почему важно изучать статьи, работы известных ученых, деятелей искусства и педагогики, в которых отражены размышления философского, общенаучного (прежде всего, музыкознания, психологии музыкального образования, теории и методики музыкального исполнительства) и частнонаучного характера (теории и методики музыкального образования). Они могут быть полезными при изучении той или иной проблемы и помогут познать сущность методологии педагогики художественного хореографического образования. В этой связи хочется также подчеркнуть, что умение анализировать специальные тексты, находить в них идеи для рождения новых идей, их научного обоснования и т.п., также является важным условием успешного формирования методологической культуры.

Необходимо обратить особое внимание квалификационные выпускные работы студентов, на кандидатские и докторские диссертации в области художественного, музыкального образования, искусствоведения.

Важное значение имеет и развитие в студентах умений выделять, анализировать в текстах ВКР, диссертациях все то, что имеет непосредственное отношение к исследовательской деятельности педагога-хореографа и в особой мере – к приоритетным сущностным показателям методологического анализа.

Методический материал

Лекционный материал по дисциплине «Современная художественная жизнь»

1.Изменение социокультурной ситуации и места искусства в ней в XX веке

Начиная со второй половины XX века реальная практика искусства выступает свидетельством принципиально новой ситуации в художественной жизни и указывает на необходимость теоретического переосмысления проблемы художественности. Сами художники сопровождают свои творения теоретическими изысканиями, пытаясь, тем самым, прояснить возможность нового видения искусства. Но при этом, творения, появившиеся в современной культуре, реципиенты не всегда оценивают как произведения искусства, в отличие от самих авторов, критиков или других агентов художественного мира. Видоизменилось понятие искусства и, в частности, произведения искусства - сегодня они стали проблематичными. Как оценить, например, художественный жест М. Дюшана – демонстрацию в музее писсуара, названного «Фонтан», или произведение Дж. Кейджа «4’33», или акты современного концептуального или акционистского искусства? Что стоит за этой проблематизацией - не утрачивает ли искусство свою специфику?

Не случайно сегодня в эстетике все больше внимания обращается на реальную практику искусства и новый художественный опыт. Однако многообразие и неоднозначность художественного процесса, наблюдаемые в различных видах и направлениях искусства, ставят проблему уточнения специфики искусства. Сохраняется ли возможность назвать все объекты искусства художественными? Изменяется ли и, если да, то как, сама художественность? На эти вопросы пытается ответить современная эстетика.

2.Постановка проблемы художественности и парадигмы искусства

По сути, именно художественность представляет собой фундаментальную категорию философии искусства, поскольку предполагает ответ на вопрос о том, что делает искусство искусством. Однако в современных эстетических исследованиях, в искусстве и в обыденных представлениях это понятие довольно неопределенно. Оно подобно бесконечному множеству, элементы которого легко узнать, и в то же время нельзя отождествить с ним, вследствие неопределенности его границ. Понятие «художественности» сложно, многоаспектно, «неуловимо» и вместе с тем будто бы дано каждому, кто берется судить о произведении искусства или стремится к его созданию. Эстетики, обращаясь к проблеме художественности, пытаются теоретически обосновать возможность существования искусства, но затрудняются в определении художественности как таковой.

Так, современный «Литературно–энциклопедический словарь» предлагает следующее определение: «Художественность – сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существенен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла. Другими словами, понятие "художественности" подразумевает становление произведения в согласии с идеальными нормами и требованиями искусства как такового»[2]. С одной стороны, в этом определении четко называются такие признаки художественности как завершенность и адекватное воплощение замысла автора, но с другой, – не уточняются и остаются неясными требования «искусства как такового». Акцент делается на нормативной стороне, что не бесспорно.

Часть исследователей этого феномена идет по пути выявления критериев художественности, полагая, что такими критериями могут быть, например:

– системность, цельность произведения;

– конкретизация, «образ произведения»;

– жизненная правда;

– полнота и целостность воплощенного авторского замысла;

– проясненность «прафеномена» произведения;

– наибольшая экономичность художественных средств, использованных для глубокого отражения сущностной и ценностной сторон избранного «куска действительности»;

– благотворное эстетическое воздействие на зрителя;

– единство формы и содержания, красоты и пользы; и т.д.

Этот список вполне можно продолжить, поскольку оказывается невозможным выделить все необходимые и достаточные критерии художественности. Вероятно, что такой подход вообще невозможен. По свидетельству Г. Зедльмайра, основополагающие вопросы теории искусства звучат так: «Разве сущность художественного вообще есть нечто всеобщее? Могут ли, например, приемы, свойственные одному поэту, считаться критерием оценки творчества другого? Не является ли существенным и постоянным моментом своеобразное, отличающееся, выявление индивидуального?»[3]. При положительном ответе на эти вопросы критериально-нормативный подход не срабатывает, так как каждый подлинно творческий акт характеризуется уникальностью и невоспроизводимостью, не выявляемыми в простом совпадении или не совпадении с ограниченным набором критериев.

Казалось бы, сложность феномена художественности дает основание сделать следующий вывод: «Понятие "художественность" не может быть самостоятельным и доказательным критерием оценки уже потому, что

это – понятие обобщающее, а следовательно, является следствием ряда других условий или критериев... "Чистого" же критерия художественности ("эстетического"), отдельного от критериев правдивости, идейности, формы и др. нет и быть не может»[4]. Но, принимая такую позицию, мы, обращаясь к художественности, в конечном итоге, апеллируем к внехудожественным понятиям.

Во второй половине XX века оформляется традиция, отличная от вышеобозначенных – формулируется идея собственно языкового рассмотрения «искусства» – содержание этого термина признается «пустым», заполняемым в зависимости от деятельности по прояснению языка. Особенно явно эта тенденция прослеживается в современной американской аналитической философии искусства, опирающейся на несколько принципиальных установок при характеристике художественности: – во-первых, не существует критерия или набора критериев, которые были бы общими для всех художественных произведений и составляли бы необходимое и достаточное условие для того, чтобы произведение было художественным – искусство представляет собой понятие, определяемое, по терминологии Л. Витгенштейна, семейным сходством.

Во-вторых, искусство, по словам Д. Серля, – «это имя, которое мы даем тому или иному речевому произведению, исходя из набора наших установок по отношению к нему, а не из его собственных внутренних свойств, хотя, конечно, наши установки по меньшей мере частично находятся в функциональной зависимости от свойств дискурса, а не являются полностью произвольными»[5].

В-третьих, искусство и не-искусство не имеют четких, раз и навсегда проведенных границ. И в современном искусстве этот аспект также становится предметом интенсивной художественной и теоретической рефлексии.

Разрешить проблему художественности, возможно, поможет введение понятия «парадигма искусства», которую можно определить как исторически своеобразный тип художественной ментальности, обладающий особыми – для искусства системообразующими и специфицирующими - качествами, позволяющими каждой новой парадигме изменять данность (феномен) и, соответственно, понятие художественности. В этом случае развитие искусства представляет собой не постепенный переход от «примитивной» первобытности к более совершенным формам, а взаимодействие ценностно равных парадигм, каждая из которых представляет собой некую сложившуюся «территорию», в рамках которой становится возможным наделение объектов художественным статусом.

При парадигмальном подходе историческое развитие искусства рассматривается как смена парадигм. В таком случае не требуется признания единой (на все времена) теории художественности – тогда ситуация, когда что-либо, ранее не входившее в сферу искусства, признается художественным, определяется актуализацией новой парадигмы, предполагающей новое качество художественности. В рамках каждой парадигмы вырабатывается особое видение искусства, конституирующее как сам акт творчества, так и оценку его результатов. Художественность оказывается категорией исторической и универсальной на этой основе.

«Наша эпоха поразительно антихудожественна!»,«Нам выпало жить в прекрасную антихудожественную эпоху!» –подобные заявлениядеятелей искусстваXX века, а также название одного из манифестов художников – «Каталонский антихудожественный манифест» – отражают парадоксальную сложность оценки феномена современной художественности. Безусловно, новая художественная практика показала, что критерии, по которым оценивались классические произведения искусства, не применимы к искусству XX – начала XXI вв.

Более того, вторжение неклассических форм первоначально воспринималось как признак смерти искусства, разрушение всех его основ. Однако провозглашение смерти искусства явилось необходимым для генерирования принципиально новых художественных идей.

Мы можем говорить о современной парадигме искусства как о парадигме, признающей множественность, вариативность самой художественности, – об *альтернативной* и одновременно *универсальной* парадигме. На сегодняшний день она является доминирующей в осмыслении современных художественных феноменов. Под «альтернативностью» имеется в виду возможность самого искусства противопоставить себя предыдущим парадигмам. Альтернативный характер современной художественной стратегии проявляется и в стремлении противоречить многим традиционным представлениям о творчестве, профессиональности, мастерстве, индивидуальности, духовности, и вообще всем предполагаемым ценностям и функциям «высокого» искусства. «Универсальность» предполагает существование в рамках этой новейшей парадигмы различных, но равнозначных подходов к искусству, и, более широко, к творчеству вообще. По сути, в рамках данной парадигмы заложена установка на «сопряжение далековатых идей» (Ломоносов), «примирение противоположностей» (Кольридж), на медиацию, то есть посредничество между занимающими человечество альтернативами.Современное искусство выступает именно как медиация, выбирая роль посредника между внутренним и внешним, гетерогенным и гомогенным, глубинным и поверхностным, миром ценностным и профанным. Новые формы искусства: искусство-событие, искусство-жест закономерно заставляют пересмотреть устоявшиеся представления о художественности и ее основе.

Первым мощным движением, заявившим себя не меньше и не больше как мировоззрение и поколебавшим устоявшиеся в рамках предыдущих

парадигм границы художественности, стал дадаизм, который отменял вопрос о необходимости некоего конечного художественного продукта. Воплощая идею максимального сближения искусства и жизни и заявляя об «антихудожественности» собственного творчества,художники – авангардисты начала XX века обратились, прежде всего, к тем элементам современной им цивилизации, которые в наибольшей степени отстояли от валоризованной культуры, – как это проделано, например, в известнейшей работе М. Дюшана «Фонтан». Как полагает Б. Гройс, поскольку практически все современное искусство так или иначе ориентировано на эстетику ready-made, тщательная разработка границ ценностной и профанной областей является той рамкой, которая определяет вхождение каждого отдельного произведения в сферу искусства. С этой точки зрения произведение искусства рассматривается как манифестация суверенных сил, властвующих в современной культуре. «Так, – полагает автор, – писсуар Дюшана или черный квадрат Малевича могут быть поняты как плохие, неудачные произведения искусства – и в то же время они могут быть поняты как оригинальные, иные, эпохальные. Оба эти понимания одинаково допустимы – и оба зависят от определенной интерпретации соответствующих вещей в качестве иных или таких же, но плохих…»[6]. В рамках современной «постхудожественной» парадигмы обе эти интерпретации возможны, хотя ни одна них не может быть принята за единственно верную, поскольку сама парадигма исключает из ряда возможных признаков нормативность, не признавая возможности онтологического обоснования нормы или ненормативности.

3.Процессуальность, провокативность, парадоксальность как «симптомы» современной художественности

Некоторые из правил и положений, порожденных дада и характеризующих становление нового типа художественности, стали ключевыми для дальнейшего развития искусства, а именно:

– процессуальность делания вместо законченного объекта;

– провокативность, предпочитаемая переживанию позитива;

– парадоксальность сложного интеллектуального смыслопорождения вместо непосредственного восприятия.

Один из самых известных и значительных американских неоавангардистов XX века – Дж. Кейдж – композитор и теоретик, чья теория относительно композиции музыки вполне приложима и к другим видам искусства, целью своего творчества полагал открытие всеэстетической деятельности по отношению к творческим процессам и переживаниям, неизвестным прежде.Начиная с 50-х годов, в среде музыкального авангарда проявляются мифологические модели мышления, что связано с попыткой возрождения архаичного сознания и феномена мистической патрициpации – отожествления всего со всем. В результате подобного подхода произведение (как «музыкальное событие») приравнивается к «факту жизни», а в самом музыкальном произведении его элементы оцениваются как абсолютно тождественные друг другу. С тех же позиций в качестве эквивалентно значимых «звуковых фактов» рассматриваются звуки и шумы, «живые» и «неживые» (электронные) звучания, а также звук и жест (в практике «инструментального театра» М. Кагеля), звук и «концептуальный проект звучания» (в «словесных» партитурах К. Штокхаузена) или звук – «не звук» (как «отсутствие музыки» - тишина - в эстетике Дж. Кейджа).

В статье «Будущее музыки» Кейдж разъясняет свою позицию: он пишет, что решил «бороться за полноправие шумов», ведь«чисто музыкальные вопросы перестали быть серьезными вопросами»[7]. Сегодня зритель уже настроен на новое восприятие громкости, темпа, звука, паузы. В книге «Звук и поэзия» Н. Фрай писал: «Музыкальный диссонанс не является неприятным звуком, это звук, который подготавливает восприятие ухом следующего удара; это признак музыкальной энергии, а

не музыкальной неспособности»[8]. Кейдж, предлагая в качестве нового музыкального материала паузу, полагал, что «пауза не так пуста, как это обычно считают. И хотя многие композиторы продолжают создавать музыкальные структуры, все же есть те, кто использует не структуры, а процессы»[9]. Разницу между структурами и процессами Кейдж видит аналогично разнице между столом и погодой: «В случае стола начало и конец каждой из его частей известны. В случае погоды, мы, хотя и замечаем перемены в ней, не имеем при том четкого знания того, к чему они приведут»[10]. То есть произведение искусства начинает осмысливаться не как объект, а как бесконечный самодостаточный процесс (который может включать в себя объект). Понятие процессуальности, издавна приписываемое музыке как временному искусству, расширяется и распространяется на другие виды искусства. Кейдж объясняет предпочтение процессов перед объектами тем, что, признавая объекты, мы зачастую не видим процесса, так как объект необходимо изолировать, а при изоляции с неизбежностью теряется ощущение цельности бытия. Многие современные композиторы века вводят в свои произведения элементы неопределенности, что дает возможность исполнителям самостоятельно проявить себя, приняв то или иное решение. По признанию Кейджа, музыкальное произведение становится музыкальным предприятием.

Некоторые исследователи видят отличительное качество художественности, существующей в постмодернистской ситуации, прежде всего в провокативности. Так, В. Тюпа характеризует художественность, свойственную этой новой парадигме как стремление эффективно воздействовать на зрителя, прибегая и к прямой провокации. И если авангард начала XX века манифестировал художественную ситуацию как конфликтную по своей сути, то постмодернизм, продолжая авангардистскую деиерархизацию, вместе с тем лишает ее конфликтности, переводя все в «чистую провокацию»:

сочетания разнородных элементов не конфликтуют друг с другом (по крайней мере, открыто), но облачаются в сугубо игровой характер.

В сферу искусства сегодня может попасть все, что угодно: искусство все более сближается со зрелищем, претендуя на территории, далеко выходящие за границы профессионального спроса. Характеризуя теорию группы «Прямое искусство», состоящей из нескольких австрийских художников – акционистов, объединенных Г. Ницшем, А. Митрофанова отмечает в их творчестве «очевидное расширение границ художественного действия и освоение проблематики, далеко лежащей за пределами традиционной эстетики и все более уходящей в сферы психоневротических аномалий и патологий;»[11], а также «программный отказ художника от комфортности творимого им действия и ставку на раздражение, отвращение и прочие оттенки эмоционально-интеллектуального негативизма, отныне становящиеся основой общения с аудиторией»[12]. Цель такого провокативного настроя и поведения – нарушение общепринятых (в том числе и в сфере искусства) табу, очищение восприятия от установившихся норм и запретов, возможное только путем чрезмерности, риска. В акционистский арсенал вовлекается проблематика, традиционно пребывавшая не только за гранью художественного, но и за пределами дозволенного, сосредоточием такого откровенно провокативного экспериментаторства становится, прежде всего, человеческое тело вообще и конкретно – собственное тело художника.

Свойственное постмодернистской культуре стремление преодолеть фундаментальную антитезу хаоса и космоса и переориентация творческого импульса на поиск компромисса между ними, прослеживается в универсальном характере «постхудожественной» парадигмы.Постмодернистское мироощущение и космично, и хаотично как бы одновременно. Придуманное Дж. Джойсом слово «хаокосмос»

представляет мироздание и как некую систему, и одновременно как некий абсурд.

Еще один принцип – парадокса – становится одним из ведущих в современном искусстве. С одной стороны, упразднение связок, как в музыкальном, так и в литературном произведении, на первый план выводит своеобразную экспрессивность, но, с другой, – одновременно с этим может быть разрушен смысл (в «доавангардном» значении!), посколькуосознание художественного процесса как длящегося бытия в пространстве снимает с художника обязанность соотносить, связывать, завершать предложения и фразы: художник – интерпретатор волен достаточно свободно «жонглировать» фрагментами бесчисленных моментальностей, вступающих в пространство его интерпретаций.

4.Идеи пустоты, открытости, виртуальности в современном искусстве

Свидетельством парадоксальности нового типа художественности служит, например, использование категории «пустоты», окружающей заполненное цветом пространство, или «тишины», окружающей звучание, которые являются, пожалуй, самыми таинственными категориями современной философии искусства. Известные произведения Д. Джонса и Р. Раушенберга, представляющие собой ничем не заполненные полотна, Кейдж оценивал следующим образом: «Идеи вовсе не так обязательны. Полезнее даже их вовсе не иметь, и уж безусловно надо избегать присутствия нескольких идей. Создав пустые полотна (а полотно никогда не может быть пустым), Раушенберг щедро нас одарил»[13]. Помимо«4'33» Кейджа, «равнозначность» звука и тишины манифестируется и в работе этого же автора – «Неопределенное» – сочинении, представляющем нечто среднее между теоретическим манифестом и музыкальной «акцией тишины». Это произведение представляет собой словесный текст, изложенный в виде графической «партитуры», каждый из тридцати музыкальных фрагментов которой должен *не-звучать* одну минуту. Тексты,

располагающиеся внутри «минут», предстают как притчи на тему об отсутствии разницы между тишиной и звуком, шумом и музыкой, свободой и несвободой.

Конкретным приемом в сфере искусства, воплотившим поиск компромисса между различными составляющими окружающего мира, стал коллаж - прием, предполагающий возможность соединения «всего со всем», исходя из принципиальной деиерархизации окружающего мира. «В инновационном искусстве *пост*-культуры на смену *мимесису*, *идеализации*, *символизации* в классическом понимании, *выражению* пришло *конструирование* самодовлеющих объектов на основе *коллажа-монтажа*»[14], – утверждает В. Бычков. Как считает Г. Розенберг, «"коллажная революция"привела к концу древнее разделение между искусством и реальностью. С возникновением коллажа искусство более не копирует природу и не ищет ее эквиваленты; выражая наступившую индустриальную эру, оно освоило внешний мир, частично включив его в себя»[15]. Технику коллажа широко применяли Э. Уорхол, Р. Раушенберг, Дж. Кейдж и многие другие художники XX века. Коллажный принцип базируется на особом понимании произведения искусства, представляющего собой «побуждающий к ассоциациям визуальный материал из любого источника, независимо от того, обладает он или не обладает статусом искусства»[16]. Сообщить этому материалу качество художественности должен новый (по сравнению с источником, откуда он заимствован) контекст. Сам принцип коллажа – возможность сочетания «всего со всем» – метафоричен. Коллаж стремится к бесконечности: он не претендует на роль законченного произведения, сводя создание к процессу установления связей между изображаемым и переходом восприятия зрителя на уровень обобщения. Множество изображений-знаков объединяются одним – единой точкой зрения художника или зрителя. Примером коллажного приема в литературе может служить роман американского писателя Р. Федермана «На ваше усмотрение». Само название романа

обращает внимание на то, что его можно читать так, как хочется – страницы у него не пронумерованы и не сброшюрованы.

Необходимо отметить, что произведение искусства понимается как «имитация», «иллюзия» жизни, но не сама жизнь, однако грань между искусством и жизнью должна быть зыбкой. А. Капроу – разработчик теории хэппенинга – подчеркивает, что основная задача хэппенинга заключается в том, чтобы «сохранять подвижной и как можно менее отчетливой линию, отделяющую искусство от действительности»[17]. Однако линия, отделяющая искусство от действительности, художественность от обыденности, все же есть. Тот же Капроу утверждает: «Картина, музыкальная пьеса, поэма, драма – ограничены в рамках соответствующих структур, зафиксированы некоторым количеством критериев, строф и стадий, однако, как ни велики они могут быть в своих собственных правах, это не сделает возможным слом барьеров между искусством и жизнью, и это объективно»[18]. Эта граница в каждой новой парадигме маркируется вновь, однако она не имеет четких очертаний – ее невозможно зафиксировать на карте.

В манифесте, опубликованном в 1966 г., Капроу провозглашал, что целью художника не должно стать создание произведения искусства – художник должен делать что угодно, не стремясь к уникальности и к признанию его актов художественными. В результате пересмотра самого понятия «художественное произведение» стало возможным расширение коммуникативного подхода. Произведение перестало восприниматься как «автономная сущность», как «мир-в-себе» и «мир-для-себя», а начало рассматриваться как результат коммуникативного акта, вовлекающего в себя не только объект/процесс, но и его производителя (художника) и потребителя (зрителя). Художественное произведение отказывается от единичности в пользу множественности. К. Штокхаузен – один из основателей и теоретиков электронной музыки – определил новую концепцию современной музыки: «Множество процессов в

едином произведении – это и есть новая концепция. Как будто одновременно наблюдаешь разные живые существа»[19].

Современное искусство предстает как «открытый способ» действия – отныне художники творят не законченные произведения, а провоцируют активность зрителей, приглашая их к сотворчеству. В этом смысле «комбинации», «коллажи» и не претендуют на роль законченных произведений, сводя содержание к процессу установления многообразных связей между самими объектами, их восприятием и многозначным смыслом. Принцип коллажа эксплицирует стремление к бесконечности, отражая бескрайнее число соответствий между вещами, людьми и природой. Полагая признание миром искусства коллажного принципа своеобразной художественной революцией, стирающей грань между самим искусством и реальностью, Розенберг утверждал, что именно таким способом выражая внешний мир, современное искусство вписывается в наступившую постиндустриальную эру.

Универсальный характер «постхудожественной» парадигмы, как уже отмечалось, проявляется в нейтрализации любой оппозиции – прогресса/регресса, эволюции/инволюции и т.п. С этой точки зрения сама культура рассматривается как ценностно однородное, обратимое пространство, где все направления принципиально равноценны и творческий субъект может свободно совершать перемещения в любом из них; на этой шахматной доске все ходы взаимообратимы, как амбивалентны «верх» и «низ».Эта тенденция, по сути, выявляет симптомы общего состояния искусства рубежа XX и XXI веков и его непростую, меняющуюся позицию внутри социокультурного универсума.

В новой художественной стратегии современной парадигмы просматривается такая ее черта как интертекстуальность: «Мир как текст – так можно обозначить эту концепцию, размывающую традиционную границу между искусством и реальностью и, по сути дела, отменяющую категорию мимезиса»[20]. Но все же так ли это? Когда К. Штокхаузен

говорит о том, что«теперь уже быть зеркалом для человека – отнюдь не первоочередная задача музыки: она понимается как искусство формировать акустические колебания неслыханным дотоле образом, новым и для композиторов»[21], он хотя и отказывается от концепции мимезиса как подражания, но утверждает ее как концепцию выражения бытийных сил, властвующих в мире. «Я взаимодействую с абсолютом, с универсумом, и если я благоговею перед ним, я должен творить малый универсум, я должен быть сотрудником абсолюта»[22], – утверждает композитор. Поскольку одной из ведущих стратегий современного искусства является описание области становления новой реальности (информационной, постиндустриальной, постисторичной и т.д.), где о критериях объективности только вопрошается, и где меняется традиционная или уже известная форма и концепция культуры, то и функция подобного отражения искусства уходит на периферию актуального художественного сознания.

С этой точки зрения мы находимся в ситуации свершающейся смены парадигм от «постхудожественной» вновь к «внеэстетической», что соответствует универсальному характеру новой парадигмы. В современном искусстве наметилось два направления реализации перехода к «новой» «старой» «внеэстетической» парадигме: с одной стороны, искусство пытается выйти (возвратиться) на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа (как это пытается представить акционизм), и тогда телесность и естественность становятся признаками художественности. В. Савчук напрямую соотносит современное и архаическое искусство, утверждая: «Подобно тому как произведения искусства высвобождались из ритуальной и магической практики, в акционистском искусстве возвращаются утраченные ритуальные и магические элементы, насыщая пространство внехудожественными целями. Претензией на уникальность места и времени, реанимацией интерактивности зрителей и художников искусство отвоевывает утраченные позиции, отказывая

эстетической функции в ее самоценности, и выдвигает в качестве сверхзадачи те цели, которые "ставил" перед собой ритуал: собирание тела сообщества в акте вечного возвращения первособытия, первотворения, дающее возможность психофизической регуляции и гармонизации, адаптации к новому, врачевания души и тела, гармонизации чувства и мысли и т.д.»[23].

С другой стороны, осознавая непреложную детерминированность современного мира культурными объектами, составляющими его «реальность», искусство пытается преодолеть эту реальность, выходя в сферу «гиперреальности»: тогда виртуальные артефакты выступают как компьютерные двойники реальности, особая иллюзорно-чувственная квазиреальность. Современный мир утрачивает чувственную осязательность, в нем искусство (в частности, абстрактное), по словам немецкого философа П. Козловски, «полностью расставаясь с предметом, становится чистым проявлением мысли в сфере видимого»[24]. Это мир, где фиктивность и симуляционизм становятся, зачастую, важнее и значимее окружающей действительности.

В виртуальном искусстве претерпевает изменения и форма, лишаясь своей классической определенности, например, используется прием морфинга как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации. Становясь текучей, оплазмированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное/безобразное. Возникающие в результате морфинга трансформеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности виртуальных эстетических объектов. Принципиальная «неоформленность» виртуального артефакта выявляет также и существенные трансформации эстетического восприятия. В центре внимания художников и теоретиков не случайно оказывается именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества.

Контрольные вопросы:

1. Почему понятие «художественности» является одним из ключевых понятий искусства?

2. Как раскрывается альтернативный и универсальный характер современной парадигмы искусства?

3. Какова роль дадаизма в изменении представлений о художественности?

4. Каково значение категорий «пустота» и «тишина» для современного искусства?

5. Каково значение коллажа в искусстве XX – XXI вв.?

Литература:

· Андреева, Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века / Екатерина Андреева. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 484, [3] с. : ил. — (Новая история искусства).

· Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В. В. Бычкова. — М. : РОССПЭН, 2003. — 608 с. — (Summa culturologiae).

· Холмогорова, О.В. «Художник вместо произведения». Акционизм как авторский жест / О.В. Холмогорова // Художественные модели мироздания. Кн. 2, XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / Под ред. В. П. Толстого. — М. : Наука, 1999. — 368 с.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. **Американская философия искусства**: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология: Пер. с англ. / Урал. гос. ун-т ; Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. Б. Дземидок. — Екатеринбург ; Бишкек : Деловая книга : Одиссей, 1997.

2. **Андреева, Е.Ю.** Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века / Екатерина Андреева. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 484, [3] с. : ил. — (Новая история искусства).

3. **Бычков В.В.** Эстетика : учебник для гуманитар. направлений и специальностей вузов России / В.В. Бычков. — М. : Академический Проект, 2003.

4. **Бычков В.В.**Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М. : Изд-во МБА, 2010. - 784 с. – (Российские Пропилеи).

5. **Галеев Б.** Новый «Лаокоон» // Декоративное искусство. 1988. № 12.

6. **Еремеев, А.Ф.** Границы искусства : Социальная сущность художественного творчества / А.Ф. Еремеев. — М. : Искусство, 1987. — 320 с.

7. **Еремеев, А.Ф.** Первобытная культура : происхождение, особенности, структура : Курс лекций: В 2 ч. / А.Ф. Еремеев ; Ред. Е.С. Руськина. — Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 1997. — 220 с.

8. **Каган М.С.** Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. — Л. : Искусство, 1972. - Ч. I, II, III. — 1972. — 440 с.

9. **Каган, М.С.** Эстетика как философская наука : университет. курс лекций / М.С. Каган ; Санкт-Петербург. гос. ун-т, Акад. гуманит. наук. — СПб. : Петрополис, 1997. — 543с.

10. **Кант И.** Критика способности суждения. Пер. с нем., М., Искусство. 1994.- 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

11. **Культурология. XX век.** Энциклопедия. Т.1. – СПБ. : Университетская книга ; ООО «Алетейя», 1998. - 447 с.

12. **Лексикон нонклассики.** Художественно-эстетическая культура XX века. / Под. ред. В.В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОСПЭН), 2003. – 607 с. (Серия «Summa culturologiae»).

13. **Лосев, А.Ф.** Строение художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма-Стиль-Выражение / А.Ф. Лосев ; Сост. А.А. Тахо-Годи ; Общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова ; Послеслов. М.М. Гамаюнова, В.В. Бычкова. — М. : Мысль, 1995. — 944с.

14. **Лотман, Ю.М.** Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). - СПб. : Искусство-СПБ, 1998. - 704с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_06.php. – Дата доступа : 16.11.2011 г.

15. **Онтология искусства** : сб. науч. статей / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького, Гуманитарный ун-т ; сост. и науч. ред. Л.А. Закс. — Екатеринбург : [Гуман. ун-т], 2005. — 268 с.

16. **Холмогорова, О.В.** «Художник вместо произведения». Акционизм как авторский жест / О.В. Холмогорова // Художественные модели мироздания. Кн. 2, XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / Под ред. В. П. Толстого. — М. : Наука, 1999. — 368 с.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

«Хореографическое творчество»

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка……5
Глава I.

Организация деятельности любительского хореографического коллектива…….....6

1. Любительский хореографический коллектив и его роль в воспитании подрастающего поколения…….6
2. Формы и виды организации хореографических коллективов……..…7
3. Занятия с участниками разных возрастных групп в работе руководителя любительского хореографического коллектива……..11
4. Основные функции руководителя любительского хореографического коллектива…….16
5. Организация приема в любительский хореографический коллектив…….20
6. Планирование работы любительского хореографического коллектива……22
7. Вопросы для самопроверки к главе I…….25

Глава II.

Педагогическое руководство любительским хореографическим коллективом……..26

1. Педагогические методы работы в любительском хореографическом коллективе……26
2. Этапы развития любительского хореографического коллектива…….36
3. Особенности формирования репертуара любительского хореографического коллектива……...46
4. Сценическое оформление хореографического произведения…….51
5. Вопросы для самопроверки к главе II……58

Глава III

Особенности процесса обучения в любительском хореографическом коллективе……59

1. Структура учебного процесса в любительском хореографическом коллективе……...59
2. Специфика работы руководителя в процессе обучения участников в любительском хореографическом коллективе классического танца……61
3. Значение педагогического метода А.Я.Вагановой в системе преподавания классического танца…….....67
4. Exercice в уроке любительского хореографического коллектива классического танца……....71
5. Основные методы преподавания классического танца в любительском хореографическом коллективе Построение урока классического танца……73
6. Музыкальное оформление урока классического танца……79
7. Основные функции концертмейстера в осуществлении учебного процесса в любительском хореографическом коллективе……..81
8. Специфика обучения участников любительского хореографического коллектива народного танца……84
   - особенности exercice в уроке народного танца…….....84
   - особенности преподавания народного танца в мужских классах……..88
   - формирование танцевальной техники исполнителей в любительском хореографическом коллективе народного танца……...89
   - особенности формирования репертуара любительского коллектива народного танца……91
   - особенности музыкального оформления урока народного танца.……92
9. Историко-бытовой танец в системе преподавания хореографических дисциплин в любительских хореографических коллективах и муниципальных учреждениях дополнительного образования детей (МОУДОД)…….....94
10. Вопросы для самопроверки к главе III……102

Приложения…

1. Личностные качества преподавателя хореографических дисциплин……103
2. Образовательные программы по хореографическим дисциплинам для муниципальных учреждений дополнительного образования детей (МОУ ДОД)…….107
3. Учебники и учебные пособия по хореографическим дисциплинам……..111
4. Структура организация конкурса по хореографии……..125
5. Положение по проведению Открытого конкурса Челябинской области по танцевальному шоу «Танцующий город»……130
6. Программа воспитательной работы в творческом коллективе……...133
7. Дополнительные вопросы для самопроверки……...134

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Художественное творчество в разных проявлениях занимает важное место в духовном, нравственном воспитании детей, подростков и молодёжи. Художественно-творческие коллективы хореографической направленности являются одним из самых популярных и востребованных обществом направлением досуговой деятельности, дополнительного образования и профессиональной ориентации детей и молодёжи, поэтому трудно переоценить значение профессионального педагогического мастерства для руководителя хореографического коллектива. В своей работе он решает огромное количество задач: организация и создание коллектива, решение управленческих задач, руководство процессом обучения. Всё это является важной основополагающей стороной деятельности руководителя, фундаментом для развития коллектива и достижения им поставленных воспитательных и художественно-творческих целей.

Предлагаемое учебное пособие предназначено для студентов колледжей искусства и культуры, преподавателей хореографических отделений детских школ искусств, руководителей любительских хореографических коллективов. В основу его легли теоретические труды и практическая деятельность известных педагогов, деятелей хореографического искусства, психологов. В частности, учебные пособия Л.Д.Ивлевой, профессора ЧГАКИ, и Т.Б.Нарской, профессора ЧГАКИ, легли в основу данного пособия.

Необходимость его написания вызвана тем, что на сегодняшний день в библиотеке руководителя творческого коллектива, преподавателя хореографии нет достаточного количества систематизированных трудов по этой теме, за исключением небольшого числа работ практикующих педагогов, охватывающих лишь некоторые сферы деятельности педагога-хореографа, руководителя любительского хореографического коллектива. Данное учебное пособие включает в себя информацию о деятельности хореографического коллектива, организационно-творческой работе с ним, репертуарной политике и проблемах формирования репертуара в любительских хореографических коллективах, а также о специфике работы руководителя коллектива разных жанров.

Хореографическое творчество само по себе является многогранным, хореограф должен разбираться практически во всех сферах общественной жизни: искусстве, образовании, педагогике и психологии, экономике и т.д.

Глава I. Организация деятельности любительского хореографического коллектива

1. Любительский хореографический коллектив и его роль в воспитании подрастающего поколения.

Эстетическая культура человека неразрывно связана с его мировоззрением. Эстетическому воспитанию подрастающего поколения всегда уделялось большое внимание. *Основной целью эстетического воспитания является формирование гармонической, т.е. всесторонне развитой целостной личности.* Одним из богатейших и действенных средств эстетического воспитания людей являются музыка и танец. Эти искусства обладают большой силой эмоционального воздействия и поэтому являются важным средством формирования идейных убеждений, нравственных и эстетических идеалов. Музыкальное и хореографическое искусство формируют потребность к творческой преобразовательной деятельности. Танец вообще организует тело человека, благотворно влияет на все функции организма, на психику, нервную систему, делает человека собранным, внутренне ритмичным, свободным, воспитывает волю и внимание, обостряет восприятие и эмоциональность.

Источником развития творческих способностей человека является любительское объединение.

Любительское объединение – это творческое объединение людей по интересам. Эмоциональный мир человека раскрепощает личность, освобождает его от комплексов, делает духовно богаче. Общение в коллективе позволяет участникам получать ценную информацию об искусстве и культуре, в результате чего происходит формирование художественного вкуса. Организатором и лидером любительского коллектива является его руководитель. *Руководитель любительского хореографического коллектива – это балетмейстер, педагог, воспитатель, организатор.* Основной целью его работы является не только концертно-исполнительская деятельность, но и воспитательная, направленная на формирование личности. Воспитательная сила занятий в коллективе заключается в том, что они будят в человеке творческое начало, желание размышлять, сопоставлять факты и явления жизни, делать выводы. *Учебно-творческая и воспитательная работа* любительского хореографического коллектива служит основой его существования, а значит, осуществления широкой педагогической программы формирования личности участника. Для любительского хореографического коллектива наиболее результативным является единство обучения и воспитания непосредственно в процессе творчества, где, на основе разбуженного интереса к освоению мастерства, может быть осуществлён целенаправленный художественно-творческий процесс, в котором органически сочетались бы педагогические и творческие задачи. При этом условии процесс обучения в любительском коллективе становится и процессом воспитания личности.

Сегодня наблюдается огромное разнообразие любительских объединений по интересам, которые различаются как по форме своей организации (кружки, секции, ансамбли, театры), так и по принадлежности к тому или иному виду искусства (музыка, пение, хореография, театр, цирк, мода, декоративно-прикладное искусство, и т. д.).

2. Формы и виды организации любительских хореографических коллективов.

Среди многообразия любительских хореографических коллективов сегодня можно выделить основные формы:

1. Танцевальный (хореографический) кружок – начальная форма организации хореографических коллективов. Хореографические кружки организуются чаще всего в старших и подготовительных группах детских дошкольных учреждений, в общеобразовательных школах, в сельских клубах. Руководителями хореографического кружка являются педагоги, получившие специальное образование, что позволяет проводить занятия с участниками на достаточно высоком уровне. Основой деятельности хореографических кружков являются систематические занятия, на которых участники знакомятся с искусством танца в доступной и посильной для них форме. Как правило, в основе занятий в хореографическом кружке лежит ритмика, а также разучиваются элементы различных видов танца: классического, народного, бального и т.д. Цель работы кружка – эстетическое воспитание подрастающего поколения средствами хореографического искусства. Задачи, решаемые руководителем подобного коллектива, заключаются в следующем:

-повышение общего уровня культуры участников;
-знакомство с искусством танца в целом;
-общее эстетическое и физическое развитие участников;
-овладение элементарными навыками техники танца;
-развитие музыкальности и выразительности исполнения.

Репертуар хореографического кружка обычно связан с планом работы базового учреждения (День знаний, день учителя, новогодний утренник и т.д.). Основное требование к репертуару – посильность и техническая доступность, независимо от вида хореографии, в котором решён танец.

2. Студия танца. Главной целью в работе хореографической студии является приобщение самих участников коллектива к искусству хореографии, предоставление им возможности овладеть навыками исполнительства, развитие художественных способностей и всестороннее развитие. Основой работы студии становится учебный процесс, обучение какому-либо виду хореографии. Здесь основным является один вид танца, например, джаз-модерн. Кроме этого в учебном процессе могут присутствовать вспомогательные виды танца (здесь может быть – классический, эстрадный танец). Безусловно, определяющим в работе студии становится планирование учебного процесса с учётом возрастных и физических возможностей участников. Репертуар студии носит учебный характер. Он может быть подобран с учётом индивидуальной одарённости, с педагогической установкой на развитие и совершенствование способностей

участника коллектива. Сегодня, зачастую, хореографические студии являются подразделением крупных хореографических ансамблей и театров танца и служат резервом для пополнения основного состава исполнителей этих коллективов.

3. Ансамбль танца (традиционная форма хореографического коллектива). Для ансамбля танца характерно единство стиля, идейная направленность коллектива. Основной функцией ансамбля является пропаганда хореографического искусства. Здесь участники коллектива выступают в роли исполнителей перед широкой зрительской аудиторией. Высшей формой хореографического ансамбля является коллектив, имеющий звание «народный». Роль пропагандистов искусства, ответственность перед публикой усиливают необходимость в учебной работе, совершенствующей исполнительское мастерство. Одной из важнейших педагогических задач в работе руководителя хореографического ансамбля является воспитание уважения к публике, ответственного отношения к выступлениям, воспитание культуры танца. В репертуар ансамбля танца могут быть включены самые разнообразные хореографические постановки: сольные, дуэтные, массовые, сюиты, хореографические миниатюры, жанровые картинки и так далее, соответствующие профилю коллектива.

4. Театр танца, также как и ансамбль, выступает пропагандистом хореографического искусства. В отличие от ансамбля танца, основу репертуара театра танца составляет хореографический спектакль.

Отличие любительского театра от профессионального в том, что в нём участники не имеют специального хореографического образования. В хореографическом спектакле обязательно присутствуют элементы театрализации: драматургическая основа, режиссёрская работа, декорации, оригинальное звуковое, световое, декоративное решение.

Например, театр народного танца может знакомить зрителя с цельными фольклорными праздниками с песнями, играми, танцами. Кроме этого к репертуару ансамбля и театра танца предъявляются определённые требования, о которых будет рассказано далее. Любительский хореографический коллектив любой формы имеет достаточно многообразный характер. Например, любительские коллективы народного танца можно разделить на следующие виды: фольклорные коллективы, ансамбли народно-сценического танца, коллективы национальной культуры.

Фольклорный коллектив изучает богатство старинной народной культуры. Постановки здесь максимально приближены к обрядовым, часто используется песня, игра. Для показа этих постановок не всегда обязательна специальная сценическая площадка.

Народно-сценический танец отличается от фольклорного народного танца тем, что он предназначен для показа со специальной сценической площадки. Здесь в постановках активно используются приёмы усиления зрительского восприятия, движения и рисунки вычищаются, а основной целью является знакомство зрителя с композицией и манерой исполнения

танца той или иной национальности. Движения и рисунки становятся более обобщёнными, а иногда даже полностью утрачивают первоначальный смысл.

Коллектив национальной культуры призван сохранять традиции, знакомить зрителя с искусством народа определённой национальности (песня, танец, игра). Кроме этого любительские хореографические коллективы можно подразделить по другим видам танца: ансамбль (кружок, студия, театр) классического танца, эстрадного танца, современной хореографии, танцевальной эксцентрики и т. д.

Хореографические отделения школ искусств, эстетические отделения гимназий, лицеев не являются формой любительского объединения, так как здесь участники коллектива получают начальное хореографическое образование, по окончании подобных учреждений выдаётся удостоверение, диплом и т.д.

Несмотря на многообразие форм и видов любительских хореографических коллективов, все они преследуют одну цель – воспитание духовно богатой, эстетически развитой, целостной личности, как самих участников коллектива, так и зрительской аудитории.

3. Занятия с участниками разных возрастных групп в работе руководителя любительского хореографического коллектива

В работе с любительским хореографическим коллективом руководитель должен четко разделять разные возрастные группы, а также мужские и женские классы. Это связано с особенностями технического и физического развития людей в разном возрасте, а также с особенностями развития мальчиков и девочек в разных возрастных категориях. Кроме этого, подобное разделение эффективно тем, что занятия хореографией предполагают системность обучения, постепенное усложнение поставленных задач. Для начала необходимо определить основные возрастные группы: *6-10 лет - младшая группа, 11-13 лет - средняя возрастная группа, 14-16 - старшая группа. Кроме этого, каждую группу можно разбить на подгруппы: 6-8 –I-я младшая группа, 9-10 – II-я младшая группа и так далее.* В некоторых коллективах существуют группы, где занимаются люди после 16-ти, 20-ти и даже 30-ти лет. Их можно также организовать в отдельную группу.

I. В работе с *младшими возрастными группами* руководитель должен учитывать физические и психические особенности детей 6-10 лет. Все внимание и усилия руководителя должны быть направлены на активизацию и развитие творческих способностей детей, при этом необходимо учитывать их интересы и возможности. Для этого необходимо определить составные части урока, его содержание и основные элементы.

В основу урока данной возрастной группы положена игра. Детям близки образы птиц, зверей, природы и природных явлений. Руководитель должен использовать эти особенности психологии детей этого возраста для создания этюдов и концертных номеров («Цыплята», «Веселый дождик»).

Важно помнить, что у детей в этом возрасте очень развит рефлекс подражания. Они хотят быть похожими на своего руководителя, копируют его походку, манеру говорить, мимику, жесты. Поэтому руководителю необходимо пристально следить за своим поведением, манерами, речью, и быть идеалом для своих учеников.

У детей 6-8 лет достаточно развиты основные двигательные навыки: ритмичная ходьба, легкий бег, поднимание ног в коленях, подскоки. Кроме этого дети имеют понятие о круге, могут расширять и сужать его, двигаться парами по кругу, сохраняя ровные интервалы.

Дети могут координировать простые движения рук и ног, выполнять движения с предметами (мяч, обруч). Педагогу-хореографу на первом этапе обучения необходимо расширить представление детей об ориентировании в пространстве: познакомить их с понятием линия, колонна, шеренга, простейшими перестроениями. Знакомить детей с простейшими танцевальными движениями, требовать ритмичности и синхронности исполнения. Педагог должен добиваться непринужденности, выразительности движений. Необходимо вырабатывать у ребенка активную реакцию на музыку, эмоциональность движений, умение передать характер музыки (не просто передать образ лисы, зайца движениями тела, но и показать характер, повадки этих животных на эмоциональном уровне). Детей этого возраста знакомят с различными *жанрами музыкальных произведений: пляска, полька, марш.* Для освоения сложных танцевальных движений (боковой шаг, шаг польки) необходимо предлагать подготовительные и подводящие движения. Для детей 8-10 лет необходимо расширить и усложнить учебный материал, полученный на первоначальном этапе обучения.

В этой возрастной группе урок необходимо строить по следующей схеме:

1. поклон,
2. разминочные движения, стоя в линиях на середине зала,
3. простейшие движения по кругу,
4. ритмические упражнения сидя и лежа (гибкость, выворотность, шаг),
5. упражнения на координацию и ориентировку в пространстве,
6. единичные элементы классического танца (позиции рук и ног, plie, releve и т.д.).

Во время урока нельзя забывать, что все движения должны сочетаться с игрой, необходимо давать время для отдыха и расслабления. Монотонное ведение урока может погасить интерес к занятиям. Во время урока необходимо следить за психологическим состоянием детей. *Продолжительность урока в возрасте 6-8 лет не должна превышать 45*

минут. В возрасте 8-10 лет занятие может продолжаться 1час 30 минут с небольшим перерывом. На первом, втором году обучения занятия проводятся 2 раза в неделю. Далее, желательно, 3 раза в неделю.

II. Основной особенностью работы со школьниками *средней* возрастной группы является несколько иное построение урока:

1. Обязательный exercice у станка и на середине зала (в зависимости от жанровой направленности коллектива).
2. Творческие задания.
3. Постановочная часть урока.
4. Беседы о музыке, хореографии, смежных видах искусства, прочих интересных темах.

Педагог обязательно должен рассказать участникам об exercice: что это такое, каковы его цели, для чего он необходим.

Exercice - это строгая система движений, выстроенная по принципу «от простого к сложному», развивающая определенные группы мышц. Он воспитывает тело танцовщика, подготавливает к восприятию движений на середине зала. Педагог знакомит участников с основными понятиями хореографического искусства: апломб, опорная и работающая нога, вращение en dehors et en dedans, позиции рук и ног, поза. В основную схему exercice включаются усложненные ритмически и координационно движения. В последних частях урока разучиваются новые танцевальные движения, комбинации, этюды для будущих постановок. Кроме этого, целесообразно давать *творческие задания*: на заданную музыку предлагается представить свой образ и воплотить его средствами танца; можно знакомить детей с творчеством одного из композиторов и предложить им нарисовать эту музыку и т.д.

Такие занятия способствуют развитию творческой фантазии. Важно научить каждого ребенка не механически подходить к выполнению таких заданий, не копировать движения товарищей, а действовать творчески, проявлять активность в нахождении новых вариантов, критически оценивать выступления товарищей. В этих заданиях элементы игры приобретают ролевой характер.

Если в группе есть мальчики, то необходимо хотя бы раз в неделю проводить *отдельные занятия в мужском и женском классах* и несколько совместных занятий.

Руководитель коллектива должен внимательно относиться к подбору репертуара для данной возрастной группы, соблюдая требования, предъявляемые к репертуару.

Таким образом, в средней возрастной группе занятия проводятся не менее *трех раз в неделю по 90 минут. В основе урока ритмические упражнения (разминка), exercice у станка и на середине зала, творческие задания и ролевые игры*. В зависимости от жанровой направленности коллектива exercice предлагается в характере классического танца, народного, современного (джаз, модерн) танцев.

III. На занятиях со школьниками *старшей* возрастной группы exercice у палки и на середине зала обязателен. *В основу репертуара должен входить сюжетный танец с конфликтами, спорами, которые необходимо решить героям-исполнителям*. Это достаточно сложная работа, чтобы с ней справиться участники должны владеть высокой техникой исполнения, осознавать замысел постановки, обладать большим эмоциональным потенциалом.

Для воплощения своего замысла руководитель-балетмейстер должен уметь подобрать таких участников, индивидуальные качества которых помогли бы ярче раскрыть образ. Большую роль в работе с этой возрастной группой играют *творческие задания*. Они помогают участникам коллектива ярче раскрыть свою индивидуальность, способствуют реализации творческого потенциала личности, позволяют избавиться от комплексов и зажимов. *Занятия в этой группе продолжаются 1,5-2 часа 3-4 раза в неделю. Здесь они могут делиться на репетиционные, постановочные занятия.*

В любом творческом коллективе существует такая проблема, как текучесть кадров. В связи с этим руководители коллективов ежегодно объявляют дополнительные наборы в разные возрастные группы. Из новичков обычно составляют подготовительные группы, которые также формируются по возрастам. Как правило, в этих группах выявляются наиболее одарённые участники, которые через некоторое время способны влиться в основной состав своей возрастной группы. Из остальных участников формируют «второй состав».

На занятиях с любой возрастной группой крайне важно соблюдение дисциплины. С первых занятий руководитель должен прививать своим воспитанникам правила поведения в учреждении культуры, где базируется коллектив, в раздевалке, танцевальном классе.

4. Основные функции руководителя любительского хореографического коллектива.

Деятельность руководителя хореографического коллектива многофункциональна, она включает в себя постановочную, репетиционную, педагогическую, воспитательную работу. В число профессиональных навыков, которыми должен обладать руководитель любительского хореографического коллектива, включается знание своего предмета, умение передать его другим, знание основ психологии и педагогики (руководитель должен быть осведомлен о возрастных особенностях восприятия, мышления и условий развития участников коллектива). Основной социальной функцией руководителя любительского хореографического коллектива является *воспитательная функция*. Целевой установкой любительского хореографического коллектива должно быть не столько повышение

профессионального мастерства, сколько *формирование личности*. Вместе с тем, руководителю-воспитателю не следует забывать, что средством воспитания участников может стать только высококвалифицированная деятельность в сочетании с нравственным, эстетическим и другими направлениями воспитания. Руководитель-воспитатель формирует мировоззрение, эстетический вкус участников коллектива, стремится расширить кругозор своих воспитанников, помогает определиться в жизни, профессии. Он должен уметь выделить главные педагогические цели и задачи, конкретизировать их соответственно каждому из этапов развития коллектива, планировать воспитательную работу в коллективе.

Для руководителя любительского хореографического коллектива также важна функция психолога. Задачи руководителя – психолога заключаются в следующем:

1. Развитие человеческих задатков (природные физические и психические данные: музыкальный слух, хореографические данные, координация движений, дисциплинированность, ответственность, любознательность), превращение их в способности (способность соотносить свои движения с музыкой - музыкальность, развитие координации движений, выразительность исполнения, сознательная дисциплина);
2. Применение дифференцированного обучения (к каждому свой подход);
3. Умение определить уровень психического развития ребенка (иногда уровень психического развития не соответствует возрасту);
4. Умение решать конфликты, возникающие между детьми.

Все это, конечно же, подразумевает под собой знание основ психологии.

Осуществление воспитательного процесса в работе руководителя любого творческого коллектива является о*дной из первоочередных задач.* Для этого руководитель должен иметь организаторские и творческие способности, легко устанавливать контакты, обеспечивающие понимание между ним и участниками коллектива.

В любительском хореографическом коллективе руководитель нередко совмещает в своей работе несколько профессий – он и сочинитель хореографии, и постановщик хореографического произведения, и репетитор, добивающийся высокого качества исполнения, и педагог, учитывающий психологию, физические, актёрские данные исполнителей. *Таким образом, деятельность руководителя любительского хореографического коллектива можно условно разделить на две подгруппы: учебно-творческую (постановочная, репетиторская, педагогическая работа) и воспитательную (воспитатель, психолог).*

Руководитель – сочинитель и постановщик является автором хореографического произведения с оригинальной лексикой и рисунком. Он должен обладать творческой фантазией, которая помогает ему

раскрыть идею танца, выразить эпоху, создать собственный стиль. Он должен хорошо владеть основами режиссуры и актёрского мастерства, обладать хорошей зрительной памятью, музыкальностью, чувством ритма, образным и ассоциативным мышлением. Чтобы возглавить весь процесс работы над танцевальным номером, руководитель должен быть хорошим организатором, научиться использовать в своей теоретической и практической деятельности опыт смежных искусств. Творчество руководителя любительского хореографического коллектива немыслимо без постоянного поиска. Поиск новых сюжетов и композиций предполагает изучение жизни, знание литературных произведений, живописи, скульптуры, музыки и т. д.

Помимо этого руководитель исполняет роль репетитора. Работа репетитора чрезвычайно ответственна и важна. Он должен не только передать стиль сочинения, но и его характер, работать над созданием образов, оттачиванием мастерства. Ему следует принимать во внимание индивидуальные качества исполнителей, уметь использовать лучшие стороны их таланта. Репетитор должен четко представлять цель работы, определять задачи и методы, которые способствовали бы быстрому и качественному завершению работы над хореографическим номером. Репетитор обязан обладать отличной зрительной памятью и умением видеть весь танец в целом, а также замечать ошибки отдельных исполнителей. Быть человеком эмоциональным, умеющим “зажечь” исполнителей темой, идеей номера с помощью темпераментного показа отдельных движений. Уметь составить план репетиций (массовых, с солистами, в костюмах, на сцене и т. д.), определить, сколько их потребуется на номер, наметить задачу каждой из них. Уметь обеспечить дисциплинированность исполнителей, т. к. дисциплина является непременным условием в работе с коллективом.

Функции педагога заключаются в планировании и осуществлении учебного процесса. Педагог-хореограф должен владеть методикой преподавания различных видов танца, согласно профилю коллектива. Ему необходимо правильно построить учебный процесс, принимая во внимание специфику занятий с участниками разных возрастов, разного уровня подготовки, разных эстетических задач тех или иных коллективов. Педагог должен создать творческую атмосферу на уроке, чтобы работа приносила радость, а участники коллектива видели и осознавали цель, к которой должны прийти в результате занятий. Желательно после каждого занятия подводить итог урока, обсуждать с участниками чего они достигли, что удалось, а над чем ещё надо поработать. Участники должны уходить с урока с чувством удовлетворения от проделанной работы. Естественно, руководитель любительского хореографического коллектива должен обладать грамотным методичным показом упражнений, элементов танца, быть профессионалом в своем деле.

Для качественного выполнения всех функций руководителю любительского хореографического коллектива необходимо постоянно самосовершенствоваться. В этом ему помогают школы повышения квалификации, семинары, творческие встречи с профессионалами, участие в конкурсах, фестивалях.

Таким образом, с*пецифика работы руководителя в любительском хореографическом коллективе заключается в органическом сочетании художественно-исполнительских, общепедагогических и социально-психологических моментов, что должно обеспечить не только высокий профессионально-технический уровень, но и формирование высокого уровня общей культуры, эстетического развития участников коллектива.*

5. **Организация приема в любительский хореографический коллектив.**

Прежде чем создать новый хореографический коллектив, будущий его руководитель должен определить место, где он будет базироваться: школа искусств, Дворец культуры, Дом творчества и т.д. Помещение для занятий и репетиций должно быть правильно оборудовано. Это должно быть просторное светлое помещение, хорошо проветриваемое, оборудованное станками, зеркалами, электророзетками, раздевалками (желательно с душевыми), хорошо освещенное, с качественным напольным покрытием.

Затем будущий руководитель должен определить для себя специфическую направленность коллектива (классический танец, народный танец, современные виды хореографии); возраст участников коллектива; наметить будущий репертуар; после чего необходимо проинформировать администрацию базового учреждения обо всех принятых решениях.

Следующий шаг - рекламное объявление о наборе участников определенного возраста в определенный творческий коллектив.

Затем руководитель коллектива проводит качественный отбор участников коллектива: в первую очередь проверяются физические и музыкальные данные (выворотность, подвижность и гибкость стопы, шаг, гибкость спины, прыжок, координация движений, чувство ритма, музыкальный слух).

Кроме этого, дети должны предъявить справку о состоянии их здоровья, для того, чтобы избежать осложнений некоторых заболеваний в процессе занятий хореографией. Существуют определенные противопоказания, физические недостатки, при которых ребенка нельзя принимать в хореографический коллектив: искривление ног, рахит, излишний вес, заболевания сердечнососудистой системы, легочные заболевания, нервные расстройства.

Сразу после просмотра детей целесообразно провести родительское собрание. Родителям детей, не подходящих для занятий хореографией

необходимо доходчиво, обстоятельно объяснить, почему им отказано в приеме, порекомендовать другие виды деятельности. Родителям принятых детей необходимо, в первую очередь, рассказать, что такое искусство хореографии, что будут делать дети в данном коллективе, и как это повлияет на развитие организма детей в целом. Необходимо разъяснить цели и задачи занятий хореографией, методы работы, требования к участникам (дисциплина, посещаемость, заинтересованность). Родители должны знать, что занятия танцами связаны с большой физической и эмоциональной нагрузкой на детей. Далее обговаривается единая форма одежды для занятий, назначается время, определяется место проведения занятий, а также сумма оплаты, если она необходима.

Первое занятие крайне важно для руководителя и участников коллектива. Здесь он знакомится с детьми, знакомит детей с концертмейстером. Можно на первом занятии провести короткую экскурсию по учреждению культуры, где базируется коллектив, познакомить с правилами хорошего тона, рассказать об уважительном отношении не только к людям, но и к родному танцевальному классу, сцене. Научить здороваться без слов с педагогом, концертмейстером и классом. От того, как будет вести себя педагог - руководитель на первом занятии, как он выглядит, как говорит, зависит успех всей его будущей карьеры, ведь руководитель коллектива — идеал человека для его учеников.

6. Планирование работы любительского хореографического коллектива.

Эффективность деятельности творческого коллектива во многом определяется грамотным планированием работы, которое предполагает составление различных видов документации.

При планировании работы руководителю творческого коллектива необходимо учитывать:

- результаты предыдущей работы и выводы, полученные в ходе её анализа;
- воспитательные и организационно-педагогические задачи;
- материалы, педагогические и методические рекомендации по работе с учащимися, коллективом, родителям;
- возможности родителей и общественности;
- воспитательный потенциал социального окружения учреждения дополнительного образования, предприятий, культурных учреждений;
- традиционные праздники календарного года;
- события и факты, связанные с жизнью страны, города, области;
- события и даты, связанные с жизнью и деятельностью выдающихся людей;
- традиции творческого коллектива;
- планы творческого коллектива;

- мероприятия, проводимые ближайшими культурными учреждениями;

- предыдущие планы работы творческого коллектива и его руководителя.

В зависимости от личностных установок и стиля работы руководитель может составлять различные планы:

- *программу воспитательной работы в коллективе*;

- *поурочный, месячный, квартальный, годовой план;*

- *план подготовки и проведения воспитательного мероприятия или родительского собрания;*

- *план самообразования по совершенствованию педагогического мастерства.*

Программа воспитательной работы в коллективе – самый сложный вид планирования, поскольку он предполагает серьёзную аналитическую деятельность и психолого-педагогическую подготовленность педагога дополнительного образования. От плана воспитательной работы программа отличается тем, что в ней обязательно должны отражаться параметры, обосновывающие:

- почему в работе с данным коллективом выбраны именно эти направления деятельности;

- какая логика лежит в основе намеченной работы, и чем она обосновывается;

- как именно будут проходить подготовка и проведение различных видов и форм работы (с коллективом в целом, активом, родителями, педагогами и общественностью).

(Смотри приложение)

Основным в работе руководителя является план на учебный год. В этот план могут входить следующие разделы:

- анализ педагогической работы за прошедший учебный год;

- задачи работы руководителя на новый учебный год;

- работа с коллективом учащихся;

- взаимодействие с педагогическим коллективом;

- работа с семьёй и общественностью.

Задачи, поставленные руководителем на новый учебный год должны отвечать некоторым *требованиям:*

а) вытекать из анализа работы,

б) отличаться от задач предыдущего года,

в) быть конкретными и реально выполнимыми,

г) пронизывать всю планируемую работу с учащимися, коллективом, родителями.

- *Поурочный план* включает в себя подбор музыкального и хореографического материала exercice у палки и на середине зала, учебных комбинаций, этюдов; проучивание новых элементов, деление групп на мужские и женские подгруппы. Поурочный план должен соответствовать программе, которая составляется на весь период

обучения, либо на определённый год обучения, соответствующий той или иной группе учащихся.

- *Месячный план* определяет постановку концертного номера: постановочные репетиционные занятия.

- *Квартальный план* - включает в себя работу с репертуаром (постановка новых номеров, возобновление, репетиции старых номеров), планируется воспитательная и просветительская работа (гастроли, посещение театров, интересные встречи и т.д.).

- *Годовой план* - определяет цели и задачи на год обучения хореографии; концертную деятельность коллектива в тесной взаимосвязи с работой учреждения культуры, где базируется коллектив (праздничные даты, пошив костюмов и т.д.).

Руководителю необходимо позаботиться о том, чтобы план был наглядно оформлен и доступен учащимся. Он может представлять собой план-сетку, где отражены основные дела и события коллектива, а также мероприятия, в которых дети решили участвовать.

Руководитель должен помнить, что процесс планирования не заканчивается написанием плана, а продолжается в течение года, поскольку составляются более частные, конкретные планы воспитательных мероприятий, в соответствии с которыми планы работы постоянно корректируются.

Итогом работы руководителя и коллектива за год является *отчетный концерт и открытые уроки.*

Вопросы для самопроверки к главе I: **Организация деятельности любительского хореографического коллектива**

1. Что такое любительское объединение.
2. Назовите формы и виды организации хореографических коллективов.
3. В чём заключается разница между ансамблем танца и театром танца.
4. Чем отличается деятельность танцевального кружка и студии.
5. Каким образом строятся занятия с участниками разных возрастных групп любительского хореографического коллектива.
6. Определить основные функции руководителя любительского хореографического коллектива.
7. Какими профессиональными навыками должен обладать руководитель любительского хореографического коллектива.
8. Где может базироваться любительский хореографический коллектив.
9. Как можно провести качественный отбор будущих участников коллектива. В чём важность первого занятия.

10. Для чего необходимо планирование работы любительского хореографического коллектива.
11. Определите виды планирования

Глава II Педагогическое руководство любительским хореографическим коллективом

1. Педагогические методы работы в любительском хореографическом коллективе

Понятие «метод» (от греческого «методос» - путь) в самом общем значении представляет собой достижение цели. Методы воспитания – это пути реализации основной цели педагогической работы в творческом коллективе – формирование всесторонне развитой гармонической личности, а также способы организации целенаправленного педагогического воздействия на её сознание и поведение. В современной педагогической литературе выделены три основные группы методов воспитания:
– *методы формирования сознания личности*
– *методы организации деятельности и формирование опыта общественного поведения*
– *методы стимулирования поведения и деятельности.*

Методы формирования сознания личности

Для формирования взглядов, понятий, убеждений используются методы формирования сознания личности. *Это, прежде всего, методы словесного воздействия, способствующие формированию убеждений: рассказ, объяснение, разъяснение, лекция, этическая беседа, внушение, инструктаж, диспут, доклад, пример.* Каждый из методов имеет свою специфику и область применения. Применяются методы формирования сознания личности системно, в комплексе с другими методами.

Первоначально ведущим методом этой группы является *рассказ,* представляющий собой вид системного изложения, в котором сообщается о каком-либо явлении, событии, характеризуется деятельность видных композиторов, художников, хореографов и т.д. У метода рассказа несколько функций: служить источником знаний, обогащать нравственный опыт личности опытом других людей, служить способом использования положительного примера в воспитании. Например: рассказ о жизни и творчестве какой-нибудь известной балерины, где участники коллектива знакомятся с её биографией, её жизненным путём в искусстве, с теми

трудностями, которые перед ней вставали, и с тем как она их преодолевала, с тем, чего она достигла в итоге. В результате участник коллектива принимает положительный пример этой балерины: «Я хочу танцевать как она» К условиям эффективности рассказа относятся следующие:

1. Он должен соответствовать социальному опыту участников коллектива. В младших группах он краток, эмоционален, доступен, соответствует переживанию детей. Рассказ для подростков более сложный: им гораздо ближе поступки, которые волнуют своим высоким смыслом.
2. Рассказ сопровождается иллюстрациями, видеоматериалами, хорошо подобранным музыкальным материалом.
3. Рассказ производит должное впечатление только тогда, когда выполняется профессионально. Неумелый, косноязычный рассказчик не может рассчитывать на успех.

Разъяснение – метод эмоционально-словесного воздействия на участников коллектива. Важная черта, отличающая этот метод от объяснения и рассказа, - ориентированность воздействия на данную группу или отдельную личность. Разъяснение опирается на такие приёмы как внушение, увещевание. Внушение, проникая незаметно в психику, действует на личность в целом, создавая установки и мотивы деятельности. Оно используется для усиления воздействия других методов воспитания. Увещевание может сочетать в себе просьбу с разъяснением и внушением. Применяя увещевание, педагог проектирует в личности положительное, вселяет веру в лучшее, в возможность достигнуть высоких результатов. Опора на положительное, похвала, обращение к чувствам собственного достоинства, чести создают необходимые предпосылки для почти безотказного действия увещевания. (Примеры ситуаций: нарушение дисциплины в коллективе, на гастролях; взаимоотношения мальчиков и девочек, юношей и девушек; вредные привычки; плохая посещаемость или уход из коллектива). При неквалифицированном применении этот метод может принимать форму нотации. Она никогда не достигает цели, скорее вызывает противодействие у участников коллектива, желание поступить вопреки.

Этическая беседа – метод систематического и последовательного обсуждения знаний, предполагающий участие обеих сторон – руководителя и участников коллектива. Беседа отличается от рассказа, инструктажа именно тем, что руководитель выслушивает и учитывает мнения, точки зрения своих собеседников, строит свои отношения с ними на принципах равноправия и сотрудничества. Этической беседа называется потому, что её предметом чаще всего становятся нравственные, моральные, этические проблемы. Цель этической беседы – углубление, упрочение нравственных понятий, обобщение и закрепление знаний, формирование системы нравственных взглядов и убеждений. Метод особенно актуален для работы с участниками средней возрастной группы, когда наступает период формирования «картины мира». Этические беседы могут быть плановые и внеплановые, последние

возникают стихийно, рождаются течением жизни коллектива. Эффективность этической беседы зависит от соблюдения ряда важных условий:

1. Беседа должна иметь проблемный характер, предполагать борьбу взглядов, идей, мнений.
2. Нельзя допускать, чтобы беседа превращалась в лекцию: руководитель говорит, дети слушают.
3. Материал для беседы должен быть близок эмоциональному опыту воспитанников.
4. Правильное руководство этической беседой заключается в том, чтобы помочь участникам коллектива самостоятельно придти к правильному выводу.

Пример – воспитательный метод исключительной силы. Его воздействие основывается на известной закономерности: явления, воспринимаемые зрением, быстро и без труда запечатлеваются в сознании. Пример даёт конкретные образцы для подражания и, тем самым, активно формирует сознание, чувства, убеждения, активизирует деятельность. Когда говорят о примере, подразумевают, прежде всего, пример живых конкретных людей – родителей, педагогов, друзей, известных людей, героев из книг, фильмов, исторических деятелей и т.д. Психологической основой примера служит подражательность. Иногда очень трудно определить черту, за которой заканчивается подражание и начинается творчество. Часто творчество и проявляется в особенном, своеобразном подражании. В процессе подражательности выделяют три этапа. Первый – непосредственное восприятие конкретного образа действия другого лица (младший возраст). Второй – формирование желания действовать по образцу (средняя возрастная группа). Третий – синтез самостоятельных и подражательных действий, проявляющихся в приспособлении поведения к поведению кумира. Процесс подражательности сложный и неоднозначный. Ведущую роль в нём играют опыт, интеллект, свойства личности, жизненные ситуации. Естественно, здесь немаловажную роль играет личный пример руководителя коллектива, его отношение к участникам, его мировоззрение, авторитет.

Методы организации деятельности и формирование опыта общественного поведения

Все методы этой группы основаны на практической деятельности участников коллектива.

Метод упражнения – практический метод воспитания, сущность которого состоит в многократном исполнении требуемых действий, доведение их до автоматизма. Система обучения классическому танцу, народному танцу или любому другому виду хореографии состоит из разнообразных упражнений. Результат упражнений – приобретение участниками коллектива устойчивых качеств личности (навыков, привычек). Здесь мы не будем напоминать схемы построения уроков разных видов

хореографии, лишь напомним, что эффективность упражнений зависит от следующих важных условий:

1. системы упражнений
2. содержания упражнений
3. доступности и посильности упражнений для определённой возрастной группы
4. объёма упражнений
5. контроля и коррекции
6. личностных особенностей участников
7. места и времени выполнения упражнений
8. сочетания индивидуальных, групповых и коллективных форм упражнений
9. мотивации и стимулирования упражнений.

Системы хореографических упражнений помогают выработать у участников коллектива такие качества личности как выдержка, навыки самоконтроля, организованность, дисциплина, культура общения.

Требование – ещё один метод организации деятельности участников коллектива. С помощью этого метода руководитель коллектива вызывает, стимулирует или тормозит определённую деятельность участников коллектива (требования предъявляются к правильности выполнения упражнений, к правилам поведения в классе, на уроке и т.д.). По форме предъявления различают прямые и косвенные требования. Для прямого требования характерны определённость, конкретность, точность, понятные участникам формулировки. Косвенное требование (совет, просьба, намёк, доверие, одобрение и т. д.) отличается от прямого тем, что стимулом действия становится не столько само требование, сколько вызванные им психологические факторы: переживания, интересы, стремления участников коллектива.

Приучение – это интенсивный метод. В хореографическом искусстве он связан с приучением тела танцующего к определённым правилам, принятым в классическом, народном, современном танце (выворотность ног, позиции рук и ног, подтянутость тела, сила движений, чёткость и фиксация движений тела и т. д.). Нередко приучение сопровождается болезненными процессами, вызывает недовольство, например из-за недостатка физических данных. Некоторое насилие, неизбежно присутствующее в этом методе работы, направлено на благо самого человека, и это единственное насилие, которое может быть оправдано. Приучение применяется на всех этапах обучения хореографии, но наиболее эффективно оно на начальной стадии. Существуют некоторые условия правильного применения этого метода:

1. ясное представление о цели обучения у самого руководителя и участников коллектива
2. приучая, необходимо чётко и ясно формулировать правило (сделать так, а не иначе, потому что это поможет…, или, это придаёт танцу…, или, создаётся впечатление… и т. д.).

3. необходимо грамотно и выразительно показывать, как выполняются те или иные упражнения и результаты этих упражнений.

Например: изучение подготовительных упражнений к пируэту начинается с элементарного приучения тела танцовщика к положению стопы на полупальцах, затем положению устойчивости на одной ноге, далее разъясняются движения и положения рук, необходимые для исполнения этого упражнения, особенности исполнения demi plie, затем следуют упражнения на фиксацию положения тела в подготовительных упражнениях и, как результат, исполнение одного, двух и более пируэтов подряд.

Приучение требует постоянного контроля, который должен быть благожелательным, заинтересованным, но неослабным и строгим, обязательно сочетаться с самоконтролем. Значительный педагогический эффект даёт приучение в игровой форме, когда ребёнок добровольно выполняет определённые правила движений входя в определённый образ, подражая повадкам животных, птиц и т. д.

Метод поручений является своеобразным приёмом вовлечения в деятельность. Система общественных поручений должна быть широкой, охватывать все направления внутренней и внешней деятельности коллектива, включать в себя поручения разной степени сложности и всегда быть направленной на развитие познавательной, творческой, организаторской активности личности. Система общественных поручений предполагает, что каждый участник, помимо исполнительской сценической деятельности, должен иметь перед коллективом конкретные обязанности, которые он сам себе может добровольно выбирать. Система поручений предполагает шефство более опытных участников над новичками, отслеживание посещаемости участников, помощь руководителю в подготовке к концерту, организацию и проведение под руководством наставника каких-либо мероприятий, и даже репетиторскую работу.

Методы стимулирования поведения и деятельности

включают в себя поощрение, соревнование, наказание.

Метод поощрения – положительная оценка действий участников, поэтому поощрение вселяет уверенность, создаёт приятный настрой, повышает ответственность. Виды поощрений весьма разнообразны: от простого одобрения до награждения званиями. В отношении общественной деятельности коллектива, среди поощрений можно выделить следующие:

1. присвоение коллективу звания «народный» - это признание высокохудожественного исполнительского уровня, высокого статуса управления, творческой активности участников;
2. приглашение с показательными выступлениями;
3. выступление коллектива на профессиональной сцене (в театре, филармонии) – это признание высокого идейно-художественного уровня программ и спектаклей, исполнительского мастерства;
4. приглашение руководителя для проведения семинаров, мастер-классов и т. д., - руководитель признан мастером, обладает интересным

опытом, для него престижна популярность коллектива и, в свою очередь, для коллектива это является поощрением;

5. награждение коллектива дипломами, грамотами, обзор деятельности коллектива в СМИ;

6. награждение туристическими поездками, абонементами на спектакли и концерты, приобретение костюмов, занесение на доску почёта и т. д.

Поощрением отдельных участников является:

1. награждение грамотами и дипломами;

2. доверие репетиторской работы;

3. признание их деятельности в коллективе как общественно значимой, оценка организаторских способностей;

4. привлечение к созданию программ, спектаклей;

5. направление на учёбу в средне-специальное или высшее учебное заведение.

Поощряя одного из участников, не следует забывать, что поощрение не должно противопоставлять его остальным членам коллектива. Поэтому поощрения заслуживают не только те, кто добился успеха, но и те, кто добросовестно трудился на благо коллектива.

Соревнование. Детям и подросткам присуще стремление к соперничеству, первенству. Утверждение себя среди окружающих – врождённая потребность человека. Реализует он эту потребность, вступая в соревнование с другими людьми. Соревнование – это метод направления естественной потребности участников к соперничеству на воспитание физических, нравственных и эстетических качеств. Эффективность соревнования значительно повышается, когда его цели и задачи, условия проведения определяют сами участники, они же подводят итоги и определяют победителей. Педагог же направляет инициативу детей, поправляя их действия.

Наказание – наиболее известный среди древнейших методов воспитания. Наказание - это метод педагогического воздействия, которое должно предупреждать нежелательные поступки, вызывать чувство вины перед собой и другими людьми. Известны следующие виды наказания, связанные:

1. с наложением дополнительных обязанностей;

2. с лишением или ограничением определённых прав;

3. выражением морального порицания, осуждения;

кроме этого используются неодобрение, замечание, предупреждение, обсуждение на собрании, отстранение от занятий.

Среди условий, определяющих эффективность метода наказания, следующие:

1. сила наказания увеличивается, если оно исходит от коллектива и поддерживается им;

2. если решение о наказании принято, то нарушитель должен быть наказан;

3. наказание действенно, когда оно понятно участнику коллектива, и он считает его справедливым;

4. применяя наказание, нельзя оскорблять участника;

5. наказание – сильнодействующий метод, ошибку педагога в наказании исправить значительно труднее, чем в любом другом случае;

6. нельзя допустить превращения наказания в орудие мести;

7. наказание требует педагогического такта, хорошего знания возрастной психологии, а также понимания того, что одним наказанием делу не помочь.

После наказания о нём не вспоминают, а с участником сохраняют нормальные отношения. Поэтому наказание применяется только в комплексе с другими методами воспитания.

Таким образом, в любительском хореографическом коллективе:

- выбор методов определяется соответствием их идеалам общества и целям воспитания,

- в основе воспитательного процесса лежит система методов, так как они дают результат в своей совокупности,

- в зависимости от условий протекания педагогического процесса, методы воспитания могут бесконечно варьироваться,

_ будучи направленными на личность, методы воспитания всегда обращены к коллективу и избираются в зависимости от степени его зрелости,

- выбор методов определяется целью, содержанием конкретной педагогической задачи и условиями функционирования коллектива.

Задача педагога – уважительно относиться к личности ученика и создавать все условия для его творческой самореализации. Требовательность должна сочетаться с доброжелательностью. Веру в личность ученика, в его способности и желание к самосовершенствованию преподаватель обязан поддерживать своим вниманием. Эта уверенность передаётся ученику и помогает ему успешно учиться. Вера же ученика в возможность преодолеть трудности укрепляется поддержкой преподавателя. Любой успех необходимо замечать и отмечать. Это вселяет уверенность, потребность к прилежанию, создаёт комфортность существования в группе, а также формирует такие качества характера как трудолюбие, умение преодолевать трудности, коммуникабельность, уверенность. Все эти качества – залог успешного обучения хореографии.

2. Этапы развития любительского хореографического коллектива

Первый этап: формирование любительского хореографического коллектива

Для осуществления качественного педагогического руководства любительским хореографическим коллективом необходимо изучение *социально-демографического и социально-психологического портрета* каждого участника и коллектива в целом. *Социально-демографический*

портрет участников определяет возраст, уровень образования, социальное положение. Знание социального состава участников коллектива необходимо для целенаправленного осуществления педагогического руководства с учётом особенностей и интересов отдельных групп. Социальный состав участников может быть самым разнообразным – от школьников и студентов до рабочих, служащих и даже пенсионеров. Социально-демографический портрет участников составляется с помощью анкетирования.

Для успешного осуществления воспитательного процесса руководителю необходимо учитывать психологические характеристики участников коллектива, в частности, темперамент. Свойства темперамента присущи человеку от рождения, они очень устойчивы и потому оказывают сильное влияние на взаимоотношения в коллективе. Руководителю коллектива необходимо помнить, что в «чистом виде» темпераменты встречаются редко. Наличие людей с различными типами темперамента в коллективе составляет богатство индивидуальностей. Но если социально-демографический портрет участников можно составить с помощью анкетирования, то *социально-психологический* познаётся в процессе формирования коллектива. Здесь руководителю, прежде всего, помогает знание основ психологии.

Поведение личности в коллективе во многом определяют интересы, мотивы, установки. *Мотив, как известно, - это побуждение к деятельности*, поэтому руководителю необходимо знать, почему человек пришёл заниматься в этот коллектив.

На начальной стадии формирования коллектива основной целью, основным мотивом является желание овладеть навыками исполнения танцев, «научиться танцевать». Но у некоторых участников могут быть и другие мотивы прихода в коллектив: «интересно провести время», «стремление к общению со сверстниками», «за компанию с товарищем» и т.д. Следует заметить, что таких участников немало. Знание мотивов позволит руководителю правильно определить цель деятельности и воспитательные задачи, что в свою очередь поможет найти форму коллектива и избежать усреднённого педагогического воздействия на участников.

Для эффективного осуществления учебного процесса руководителю необходимо первоначально оценить способности участников, их уровень подготовки, физические данные для занятий танцем. В любительском коллективе могут заниматься люди, имеющие хорошие физические данные и не очень, но имеющие огромное желание танцевать; могут прийти участники из других коллективов, уже имеющие какую-то подготовку. В таком случае руководителю необходимо найти особую форму обучения людей, имеющих разные профессиональные данные и разный уровень подготовки, чтобы поддержать интерес к занятиям у всех участников молодого коллектива.

На первом этапе развития коллектива *основной воспитательной задачей является формирование навыков культуры поведения, дисциплинированности.* Занятия в коллективе, жизнь его интересами развивают чувство ответственности за общее дело, коллективизм, а некоторым участникам помогают выявить свои организаторские,

педагогические, творческие способности.

Воспитание участников на первом этапе единолично осуществляет руководитель. Его основные функции:

- *исполнительско-организационная,*
- *воспитательная,*
- *планирования,*
- *учебно-педагогическая,*
- *психологического руководства.*

В практической работе наибольшее внимание уделяется исполнительско-организационной и учебно-педагогической функциям, а остальные функции зачастую руководители коллективов оставляют без внимания. В частности, некоторые считают, что воспитательный процесс может осуществляться сам собой, вследствие исполнительской и педагогической деятельности. Такое суждение неверно и даже тормозит развитие творческого коллектива.

В педагогике существует такое понятие как *стиль руководства*. Наиболее часто встречаются *демократический, авторитарный и невмешивающийся.* Наилучшим стилем руководства коллективом следует считать динамичный, который меняется в зависимости от стадий развития коллектива.

На первом этапе создания коллектива руководитель, являясь инициатором цели и форм деятельности, должен взять всю работу по организации в свои руки. Здесь уместен *авторитарный стиль*, при котором к участникам предъявляются требования, и контролируется их выполнение без учёта запросов отдельных лиц. Данный стиль руководства имеет и отрицательные стороны. Так, авторитарный подход порождает неадекватную самооценку участников, задерживает становление коллективистских тенденций, воспитывает культ безропотного подчинения лидеру и послушания, в результате – среди участников ослаблено чувство ответственности за общее дело, общественная активность падает. Таким образом, руководителю на первом этапе необходимо быть очень внимательным к выбору стиля руководства.

На первом этапе развития коллектива в нём начинает складываться определённый социально-психологический климат, который проявляется во взаимоотношениях между участниками, отдельными группами внутри коллектива, руководителем и участниками. Во многом социально-психологический климат определяют противоречия, вызванные такими мотивами, как индивидуально-психологические различия людей (черты характера, темперамент), несоответствие уровней профессиональной и нравственной подготовки, образовательные и возрастные различия. *Всякое противоречие предполагает конфликтную ситуацию, которая может перерастать в конфликт.* Конфликты отличаются друг от друга мотивами *в* зависимости от уровня развития коллектива. На первом этапе, когда ещё не сформированы интересы, не развит эстетический вкус, нет определённых профессиональных навыков, знаний, низка художественная культура

большинства членов, конфликты чаще всего могут возникнуть между руководителем и участниками из-за:

- нежелания заниматься той деятельностью, что предлагают (не нравится вид танца);

- неподготовленности участников к восприятию либо сложной музыки, либо пластического решения;

- неумения педагога проводить занятия, постоянно поддерживая интерес участников.

Зачастую конфликт возникает, когда руководитель неправильно выбирает цель деятельности, а соответственно и ставит задачи её достижения.

Уровень развития личности обусловлен степенью её участия в той или иной деятельности. Во время ознакомительных бесед с участниками руководителю необходимо выяснить, какими видами деятельности склонны или способны заниматься эти люди в свободное время (рисовать, шить, играть на музыкальных инструментах, фотографировать, работать в компьютере). Зная это, руководитель сможет осуществлять свою воспитательную функцию *методом вовлечения в деятельность*: создание фотолетописи коллектива, разработка эскизов костюмов, поиск музыкального материала для создания новых номеров и т.д.

Кроме этого используются следующие *методы воспитания: убеждение, беседа, рассказ, поощрение*. Успехи, замеченные и поощряемые другими, вызывают у личности чувство удовлетворения, т.к. человек испытывает уверенность в своих силах, подъём духа, всплеск энергии.

Таким образом, первый этап формирования и развития любительского хореографического коллектива можно определить как *ценностно-ориентационный.* Работа руководителя здесь невозможна без знания характеристик участников коллектива (индивидуальных, психологических, профессиональных, нравственных, возрастных, образовательных), а также мотивации их деятельности. Дифференцированный подход даёт возможность индивидуализировать воспитательную работу и тем самым повысить её эффективность. *Наиболее эффективными являются методы вовлечения в деятельность, убеждения, поощрения, а формой – организация широкого общения участников между собой и с руководителем.*

Второй этап: от формирования к развитию любительского хореографического коллектива

Второй этап развития любительского хореографического коллектива и педагогического процесса в нём можно определить как *этап развития инициативности и самодеятельности.*

В любительских хореографических коллективах на этом этапе можно выделить *три основные типовые группы участников по уровню их интереса к танцам.* Первую характеризует отсутствие какого-либо интереса к хореографии. Приход участников случаен. Вторая группа включает тех, у кого интерес к хореографии сугубо личный. Третью группу составляют

участники, чей интерес связан с направлением работы коллектива, желанием серьёзно заниматься делом, которое увлекает, заниматься искусством не только для себя, но и приносить пользу окружающим. На этом этапе в процессе занятий сглаживаются и границы разного уровня подготовки участников. Очень часто понятие «способности» подменяют понятием «физические данные» для занятий хореографией, забывая, что *способности – это психологические особенности человека, от которых зависит успешность приобретения знаний, умений и навыков*. Наибольший эффект в формировании личности достигается через осознанную деятельность человека, направленную на изменение самого себя. Важным условием самосовершенствования является самопознание, самооценка, умение посмотреть на себя со стороны, критически осмыслить себя как личность. Процесс самовоспитания непосредственным образом зависит от уровня развития коллектива. *Если на первом этапе его становления важнейшей была проблема вовлечения участников в активную работу, а вопросы самовоспитания ставить было ещё не своевременно, то на втором этапе они выдвигаются на первый план.* В процессе развития коллектива особый упор должен делаться на организацию самовоспитания каждого, на умение осознать достоинства и недостатки как свои, так и товарищей по коллективу, т.е. формируется взаимное воспитание. Особенно важно осуществление взаимопонимания в общении между участниками и руководителем; осуществление выработки общих норм поведения, взаимного контроля над дисциплиной, взаимоотношений между «новичками» и «старыми» участниками.

На втором этапе развития коллектива складывается его *актив.* При наличии актива руководитель отдаёт часть функций ему, но, ставя требования группе, регулярно контролирует и оценивает выполнение поручений. *Важно, чтобы актив выступал органом группы, а не органом управления со стороны руководителя.* Функции актива на данном этапе: *организация досуга участников, контроль над дисциплиной*.

В это время предпочтителен *демократический стиль руководства*. Демократический руководитель умело использует влияние лидеров для укрепления сплочённости и дисциплины, воспитывая чувство ответственности и инициативы. При демократическом стиле руководитель опирается на коллектив, стимулирует самостоятельность его членов.

Основу конфликтов между руководителем и участниками на втором этапе развития коллектива может составлять творческая несостоятельность руководителя. Если на ранних этапах деятельности коллектива участников удовлетворяла примитивность хореографической постановки, то с приобретением навыков исполнительства, определённых знаний в области хореографии, им становятся неинтересны такие постановки. Если руководитель не в состоянии создавать оригинальные произведения, формировать интересный репертуар, возникают конфликтные ситуации и конфликты. Для активизации личности участников очень важно, чтобы любое сценическое решение рождалось руководителем в

равноправном соавторстве с исполнителями, независимо от их опыта и способностей.

Одним из методов вовлечения членов коллектива в активную работу может стать *этическая беседа*, в процессе которой руководитель, опираясь на знания и опыт свой и участников, подводит их к решению поставленных задач. Метод *убеждения* на этом этапе применим как к коллективу в целом, так и к отдельным его участникам. Убеждение коллектива чаще всего связано с творческим процессом: когда нужно донести до зрителя идею постановки, воздействовать на его разум и чувства, необходимо, чтобы идея прежде дошла до сознания самих участников. Они должны понимать то, что несут зрителю, быть уверенными в своей правоте.

Для повышения общего уровня знаний участников продуктивными могут стать периодические информации о новостях культуры и искусства, проводимые самими участниками, обсуждения просмотренных спектаклей и т.д. Эта работа должна проводиться параллельно учебному и творческому процессу. Метод *поощрения* также активно используется на этом этапе развития коллектива. Поощрения могут заслуживать как отдельные участники, так и коллектив в целом.

Таким образом, достижению педагогической цели второго этапа – *развитию инициативности и самодеятельности* – способствует активное приобщение участников коллектива к творческой и просветительской деятельности (созданию отдельных движений танца, поиску музыки, созданию костюмов, подготовке сообщений, обсуждению увиденного и т.д.)

Третий этап: развитие зрелого любительского хореографического коллектива

Третий этап характеризуется творческой направленностью. В качестве педагогической цели на этом этапе должно быть выдвинуто *понимание участниками общественной значимости своей деятельности*. Среди мотивов деятельности на первый план выдвигается стремление не только самому исполнять, но и самому создавать произведения, желание серьёзно заниматься делом, которое увлекает.

На третьем этапе формирования коллектива его члены подразделяются на две группы: *исполнительскую и творческую*. Творческая группа отличается активной работой над программой, спектаклем, танцевальной композицией, привнося в них много своего. Работать с этой группой очень интересно, но руководителю необходимо быть всегда подготовленным, т.к. малейшую некомпетентность в каком-либо вопросе эти участники коллектива улавливают очень чётко. Педагогическое руководство этой группой должно быть направлено на создание условий для наибольшей реализации участников в творческом плане, а также на вовлечение в творческий процесс членов исполнительской группы. Педагогическое воздействие должно быть направлено на сплочение коллектива. Руководителю необходимо определить цель, реально значимую для всех участников коллектива, он должен находить новые интересные формы и

направления в работе, обозначая перспективы его развития.

На этом этапе расширяются функции *актива*. Он способствует формированию и развитию коллектива, вовлекаясь *в учебную, концертно-исполнительскую, организаторскую, воспитательную деятельность.* Постоянное расширение функций актива стабилизирует коллектив.

Стиль руководства на третьем этапе должен стать *динамическим,* меняющимся в зависимости от уровня сознательности и дисциплины участников.

Основные мотивы конфликтов, возникающих между участниками, связаны со стремлением некоторых к лидерству, игнорированием интересов других. Противоречия между руководителем и участниками чаще связаны с поиском темы, идеи постановок, выбором музыкального материала, нежеланием работать над репертуаром, предложенным руководителем.

Основными методами педагогической работы на третьем этапе развития коллектива остаются:

-*методы вовлечения в активную деятельность* (участие в подготовке костюмов, концертных программ, оформление сцены, сочинение отдельных комбинаций движений, участие в просветительских программах для школьников и студентов), а также *система общественных поручений* (шефство над новичками, летопись коллектива)

-*беседа-убеждение* (поводом могут стать отдельные нарушения дисциплины, капризы некоторых ведущих исполнителей)

-*поощрение* (внешнее поощрение деятельности коллектива в целом и отдельных его участников).

Таким образом, на третьем этапе развития любительского хореографического коллектива основными являются *метод включения участников в учебно-воспитательный процесс* (проведение репетиций, обучение новичков, ввод их в номера), дальнейшее развитие форм *самовоспитания, и самоорганизации*, *внешнее признание* деятельности коллектива.

Четвёртый этап: усложнение структуры и функций любительского хореографического коллектива

Четвёртый этап - это период самосовершенствования коллектива, процесс сотворчества участников с руководителем. *Педагогической целью становится формирование отношения к хореографической деятельности как к одному из средств развития личности. Превращение хореографической деятельности в осознанно направленную, общественно-полезную, что проявляется в появлении «дочерних» коллективов, руководимых участниками исходного коллектива.*

Основные мотивы деятельности членов коллектива: желание знать, уметь, найти себя, стремление самому создавать произведения, общение с интересными людьми.

Для высокоразвитого коллектива характерна передача руководителем всех организаторских функций активу, и потому допустим

невмешивающийся («попустительский») стиль руководства коллективом, переход к самоуправлению. Это способствует повышению эффективности педагогического процесса.

Несмотря на высокохудожественный исполнительский уровень членов коллектива, большой опыт исполнительства, высокий уровень знаний конфликтные ситуации по-прежнему возможны. Они могут возникать в процессе творческого поиска. Чаще всего такие конфликты разрешаются сами собой, выливаясь в творческий спор, диспут, иногда даже без вмешательства руководителя. Но в любых случаях разрешать конфликт необходимо.

Система вовлечения в деятельность должна быть широкой, максимально гибкой и охватить все направления внутренней и внешней работы коллектива. Она должна быть направлена на развитие познавательной, творческой, организаторской активности личности. Метод убеждения на данном этапе в коллективе практически не используется, т.к. уровень развития личности участников достаточно высокий. Методы поощрения представляют собой сочетание материального поощрения с получением морального удовлетворения: поездки на фестивали, конкурсы за рубеж, что значит признание художественной ценности программ, высокого исполнительского уровня; предоставление права руководить «дочерними» коллективами, студиями.

Таким образом, на четвёртом этапе развития любительского хореографического коллектива важным условием совершенствования его деятельности остаётся непрерывность и систематичность в организации воспитательной работы, направленность воспитательного процесса на творческий рост участников, перерастание самореализации участников коллектива за его пределы, в сферу осознанно направленной, общественно полезной деятельности.

3. Особенности формирования репертуара любительского хореографического коллектива.

Содержание хореографической деятельности любительского хореографического коллектива определяется характером репертуара, его художественным уровнем. *Репертуар* – это совокупность хореографических постановок, исполняемых участниками коллектива в разнообразных концертных программах, на конкурсах. Репертуар любительского хореографического коллектива могут составлять как отдельные танцы, так и хореографические миниатюры, хореографические картинки и целые спектакли.

Формируя репертуар, руководитель должен помнить о его познавательной (просветительской) и воспитательной функциях. Любое произведение искусства должно быть понятно зрителю, иначе оно теряет

свою познавательную и воспитательную ценность. Поэтому основу репертуара должны составлять высокохудожественные произведения, глубоко отражающие действительность, моральные качества человека.

Просветительская функция репертуара заключатся в том, что, знакомясь с творчеством того или иного коллектива, зритель расширяет свой кругозор, знакомится с танцевальной культурой тех или иных народов, с новыми направлениями в искусстве танца и т. д. То же относится и к самим участникам коллектива. Любая сценическая деятельность осуществляется в соответствии с определёнными правилами поведения на сцене. Если следовать этим правилам, воспитывается своеобразная сценическая культура поведения участников (выход и уход со сцены, поклон по окончании выступления, поведение в закулисном пространстве и т.д.).

Знакомство с высокохудожественными хореографическими произведениями, знакомство со своеобразной сценической культурой оказывает воспитательное воздействие на зрителя и самих участников коллектива. Всё это формирует их эстетический вкус, способствует гармоническому развитию их личности. В этом и заключается *воспитательная функция* репертуара любительского хореографического коллектива. *Существуют некоторые общие требования, предъявляемые к репертуару любительского хореографического коллектива: идейность и содержательность, социальная направленность, актуальность, и художественная ценность – главная в репертуарной политике коллектива, так как является фактором формирования художественного вкуса, эстетических принципов как участников коллектива, так и зрителей.* Кроме этого, руководителю любительского хореографического коллектива не следует забывать о следующем:

- репертуар определяется поставленной целью и задачами, планом воспитательной работы в коллективе, он должен быть связан с ближними и дальними перспективами развития коллектива,
- репертуар строится с учётом потребностей участников, их подготовленности к восприятию произведений и работе над ними, а также с целью поддержания интереса к данному виду деятельности,
- выбранные произведения, их жанр должны соответствовать профилю коллектива, направлению его работы, организационной форме,
- необходимо обращать внимание на разумные пропорции в создании репертуара, его жанровое и тематическое разнообразие, выбор музыкальных произведений, удобных для создания пластических образов с богатым внутренним содержанием.

В соответствии с общими требованиями к репертуару можно выделить *главные проблемы формирования репертуара*, с которыми может столкнуться руководитель любительского хореографического коллектива:

- взаимосвязь репертуара с учебно-воспитательной работой в коллективе и уровнем его развития,
- тематическая направленность репертуара,

- положительное отношение участников коллектива к предлагаемому репертуару,

- разнообразие и многообразие,

- соответствие репертуара ближним и дальним планам творческой деятельности коллектива,

- создание оригинальных произведений с целью развития творческой активности участников коллектива.

Вполне закономерно, например, что русский танец представлен в коллективах народного танца широко, но при этом необходимо отметить, что из номера в номер переходят одни и те же движения, приёмы, трюки, композиционные построения. Танец сведён к однообразию манеры, рисунка, костюма, в то время как каждая область России имеет свои специфические черты, самобытную манеру исполнения, свои танцевальные движения, свойственные своему краю. Это связано с чрезмерной стилизацией танца, которая затрагивает только внешнюю форму. Таким образом, появляется бесконечное число «русских», «молдавских», «украинских» танцев безотносительно к областным и региональным особенностям, что значительно обедняет и участников коллектива, и зрителей. Такая стилизация связана с низкой этнографической культурой хореографов, незнанием ими областных особенностей, с отсутствием подлинного и глубокого проникновения балетмейстеров в истоки народного творчества.

Актуальной проблемой всегда была и остаётся проблема создания хореографических постановок на *современные темы*. Несмотря на то, что образ современника может быть решён различными видами танца (классическим, народным, модерн, джаз, эстрадным), это остаётся самой трудной и важной задачей, которую не все коллективы берутся решать. Многие постановки на современные темы не отвечают требованиям высокой художественности. Нередко балетмейстеры подменяют законы хореографии законами драматического театра, что мешает собственно хореографическому отображению действительности. В данном случае проблема усугубляется трудностью подбора соответствующего музыкального материала.

В настоящее время всё больше появляется коллективов *современного* танца. Разброс их направлений очень велик – от эстрадных шоу до концептуальных спектаклей. В основе своей все эти коллективы могут иметь разные выразительные средства (джазовый танец, модерн, эстрадный и др.). Но, зачастую, репертуар этих коллективов малохудожествен. Танцы механистичны, неинтересны, лишены смысла. Так, например, в эстрадном танце вкус и чувство меры особенно необходимы. Наиболее остро эта проблема касается репертуара детских эстрадных коллективов. Здесь постановщикам сложно найти интересные темы, грамотно отобрать лексический материал для постановки, учитывая возрастные особенности исполнителей. В результате на сцене появляются хореографические номера без драматургической основы, с низкопробным музыкальным сопровождением, в них нет ни развития в рисунках, ни тем более в лексике.

К сожалению, подобные постановки можно часто видеть на различных конкурсах, особенно городских.

Самое трудное в работе хореографического коллектива – найти тему, своё творческое лицо. Отсюда вытекает проблема использования в любительских коллективах репертуара *профессиональных коллективов*. Для исполнителей любительских коллективов танец – лишь увлечение, форма досуга. Они в лучшем случае занимаются три раза в неделю и не могут сравняться в сложных по технике танцах с теми, кто имеет специальное хореографическое образование, и работают по нескольку часов в день. Участники любительских коллективов усваивают по мере сил, и иногда весьма успешно, манеру и стиль исполнения, свойственные профессиональным коллективам, но достичь вершин исполнительского мастерства они не могут. Поэтому выход может быть только один – в создании собственных оригинальных постановок, в самобытности репертуара любительского коллектива. Номера профессиональных коллективов порой необходимы для повышения уровня исполнительского мастерства участников, они могут быть основой учебно-воспитательной работы.

Многие руководители хореографических коллективов незаслуженно обходят своим вниманием постановки *малых форм* – сольные, парные. Конечно же, для руководителя коллектива постановка массовых танцев, тем более в синхронном исполнении, доступнее, но сольные и парные танцы развивают индивидуальные качества личности участников, и об этом не следует забывать. Материалом для создания малых танцевальных форм может стать любой вид хореографии. Здесь сложность в том, что, в отличие от массовых танцев, основным выразительным средством является не рисунок танца, а богатство хореографической лексики, движений, жестов, актёрская игра исполнителей. Темы таких постановок могут быть самыми разнообразными от шуточных до трагических и героических тем.

Таким образом, формируя репертуар любительского хореографического коллектива, руководитель должен соблюдать следующие правила:

- соотносить репертуар с поставленной целью и задачами, планом воспитательной работы в коллективе, связывать его с ближними и дальними перспективами развития коллектива,
- репертуар должен соответствовать уровню психического, физического и технического развития участников коллектива, строиться с учётом их потребностей,
- репертуарные произведения, их жанр должны соответствовать профилю коллектива, направлению его работы, организационной форме,
- соблюдать разумные пропорции в создании репертуара,
- создавать хореографические произведения разных жанров и тематики
- основательно подходить к выбору музыкальных произведений, удобных для создания пластических образов с богатым внутренним содержанием.

4. Сценическое оформление хореографического произведения

Сценическое оформление хореографического произведения имеет специфические особенности, диктуемые условиями жанра. Элементарные специфические требования, предъявляемые хореографией к работе художника, - создание удобной для танца *сценической площадки* и удобного для танца *сценического костюма*.

Сценические площадки разнообразны по своим размерам, конструкции и оснащению. Это могут быть хорошо оборудованные постоянные сцены, небольшие сценические площадки с ограниченным набором оборудования, открытые площадки. Большинство хореографических номеров могут быть исполнено на любой сцене, достаточно большой, чтобы исполнители не сбивались в кучу. Здесь мы не будем рассматривать устройство сцены и её оборудование, остановимся лишь на некоторых деталях, составляющих собственно *сценическое оформление хореографического произведения: одежда сцены, декорации, бутафория, реквизит, освещение и сценический костюм.*

Одежда сцены (кулисы, задник, занавес, падуги) выполняет *конструктивную* и *декоративную* функции. С одной стороны она должна обрамлять сценическое пространство так, чтобы ни при каких условиях, ни с одного места зрительного зала не было видно ничего лишнего. С другой стороны – она служит декоративным фоном, на котором, с добавлением некоторых деталей могут проходить различные концерты и шоу-программы. Задники могут быть нескольких типов: «глухие», разрезные, расписные, французский и так далее. Например, во время исполнения народных танцев можно использовать расписной задник, во время исполнения классических – французский.

Декорация – это оформление сцены художником, общий вид места действия. Требования, которые предъявляются к декорациям можно сформулировать следующим образом: *прочность, лёгкость, простота в изготовлении, портативность, быстрота сборки и разборки, высокое художественное качество*. Декорации должны передавать стиль эпохи, давать эмоциональный настрой, характеризовать жанр хореографического произведения. Вместе с тем, хореографические миниатюры, объединённые в одну программу, требуют универсальности декораций. Здесь могут присутствовать различные детали, которые необходимы в каждом отдельном номере. Однако они не должны нарушать целостности композиции. В оформлении хореографических миниатюр, решённых в жанре народного танца, часто используются различные элементы народного быта. Многие из них имеют ещё и функциональное значение: скамейки, табуретки, сундуки и т. д.

В хореографии существует такой приём, как *«живой занавес», «живые декорации»*. Исполнители, одетые соответствующим образом, организуют смену эпизодов в композиции или находятся на сцене, выполняя функцию декорации. Например, еловый лес в хореографической постановке И.Моисеева «Метелица». В репертуаре театра танца «Гжель» есть ряд номеров, где труппа делится на две группы. Одна из них несёт на себе основную действенную нагрузку, а другая играет роль «живых декораций», маскируя перестроения основной группы («Зимняя фантазия», «Павлово-Посадские узоры», «Хохломская карусель», спектакль «Дорога к Храму»). В современном хореографическом искусстве появляются новые подходы к оформлению сценической площадки. Например, в спектаклях В.Васильева «Ромео и Джульетта», Б.Эйфмана «Дон Кихот», «Красная Жизель», Е.Панфилова «Кресло», «Бег».

При оформлении хореографического произведения могут применяться элементы реквизита и бутафории. *Бутафория* – род материального оформления, представляющий собой поддельные вещи, употребляемые взамен подлинных. Предметы бутафории не являются точной копией оригиналов, могут отличаться от них как по материалу, так и по размерам и окраске, что обусловлено специфическими требованиями сцены. В хореографическом искусстве часто используются бутафорские сабли, пики, гирлянды цветов, венки и так далее. *Реквизит* – отдельные вещи или совокупность предметов и вещей подлинных или бутафорских, являющихся материальным оформлением хореографического произведения (гармошки, трещотки, ложки, рушники, зонтики и многое другое).

Сегодня декорационное оформление хореографических произведений всё более упрощается. На смену громоздким декорациям приходят лёгкие конструкции или декорации отсутствуют вовсе. В этих условиях особая роль отводится *освещению*. Оно даёт возможность «выхватить» отдельные персонажи, сделать композиционные акценты, разделить сценическую площадку на отдельные составляющие. Свет помогает создать атмосферу хореографического произведения. Классическим примером использования света для оформления хореографического произведения является миниатюра М.Фокина «Умирающий лебедь». Свет здесь создаёт иллюзию рассвета, одновременно выделяя героиню. Тени, созданные таким освещением, как бы заполняют пространство сцены, подчёркивают и выделяют трепетный образ одинокого лебедя. В финале хореографической миниатюры свет снимается, подчёркивая угасание дня и угасание жизни. Световые эффекты используют в своих произведениях многие балетмейстеры, но основной составляющей хореографического произведения является *сценический костюм*.

Роль костюма в танце значительна: из-за отсутствия в хореографической постановке вокального или словесного текста зрелищная сторона играет здесь очень большую роль. Костюм не только может служить для характеристики героя, выявлять черты его индивидуальности, прежде всего, он, должен отвечать требованиям, предъявляемым к одежде для танца: быть удобным для исполнения танца, не затруднять движение, а, наоборот,

подчеркивать их. Случайно подобранный сценический костюм значительно снижает сценическую убедительность хореографической постановки.

В многочисленных вариантах народного костюма существует много общих элементов, которые придают ему национальный характер. Изучая богатейшее наследие народной одежды, и используя его в своей постановке, руководитель коллектива приобщает исполнителей к сокровищнице декоративного искусства, которую создал народ на протяжении веков в образцах народной одежды. Но, изучая народный костюм, нельзя забывать, что его сценический вариант не должен быть точной копией первоисточника, музейного образца. Народная одежда даёт лишь основные линии покроя, сочетания цветов, характер орнамента или отделки, которые при создании сценического костюма надо переработать так, чтобы он стал несложным для выполнения и сценически выразительным. Разнообразие форм и цветовых сочетаний народных костюмов бесконечно. Часто у жителей одной области, но разных районов совершенно разные костюмы. Поэтому разработка сценического костюма не терпит поверхностного, формального отношения. Работа над созданием сценического костюма включает в себя знание эпохи и досконального знакомство с историей, культурой, особенностями быта того или иного народа.

Немаловажную роль играет цветовое решение сценического костюма. *Цвет костюма* – это средство живописного решения хореографической постановки. Цвет костюма непременно должен быть связан с характером танца. Грустные, элегические танцы не терпят ярких цветов, радостные, темпераментные, наоборот, без них немыслимы. Создавая массовый танец можно разработать такие костюмы, чтобы при каждой перемене в хореографической композиции менялась и композиция красок, создавая чудесную живую цветовую гамму. Разрабатывая цветовое решение костюма необходимо учитывать *кроевой контраст* – это наложение одного цвета на другой и *орнамент*. В костюме рекомендуется использовать не более трёх цветов и их оттенков. Орнамент служит в костюме соединяющим материалом, определяющим цвет и как разбивка плоскости. С его помощью можно визуально удлинить или укоротить фигуру, скорректировать некоторые недостатки (длинную или широкую талию, короткие ноги). Следует учитывать, что лёгкие ткани, а также светлые и тёплые тона увеличивают объем фигуры. Для наибольшей динамики и декоративности костюм можно строить по принципу контраста.

Кроме всего прочего необходимо учитывать, что сценический танцевальный костюм будет восприниматься зрителем в движении. Важно, чтобы он подчёркивал динамику танца, а не скрадывал хореографическую лексику.

Большое значение при создании костюма имеют и различные *аксессуары*: платки, шали, ленты, венки, украшения и так далее. Они активно используются в танце, являясь его неотъемлемой частью, выразительным средством. Нельзя не отметить, что каждый сценический костюм предполагает особую причёску и грим, они помогают создать образ.

Разрабатывая сценический костюм необходимо учитывать возраст исполнителей, их физические данные, для того чтобы зритель увидел только достоинства исполнителей и не заметил недостатков.

Таким образом, костюм и танец находятся в постоянной зависимости друг от друга. Костюм – это не только чисто внешняя сторона танца, он органически связан с содержанием танца, является его «визитной карточкой». С появлением исполнителя на сцене по костюму определяется национальность, эпоха, а иногда и жанр произведения.

На сегодняшний день хореографическое искусство располагает огромным количеством разнообразных сценических костюмов. Это, прежде всего, жанровое разнообразие: национальный костюм, балетный костюм, костюм для исполнения эстрадных, джазовых, модерн и других танцев. Это *образный* или *ассоциативный* костюм: бабочки, снежинки, животные и птицы. Это мужской, женский, детский, подростковый костюм в любом жанре.

Можно выделить некоторые проблемы, возникающие при разработке тех или иных костюмов. Так, например, в коллективах народного танца возникает проблема чрезмерной стилизации национального костюма. В коллективах современных направлений сценический костюм часто сводится к определённой униформе, что значительно обедняет постановки и усложняет их восприятие зрителем. При оформлении эстрадных постановок, шоу-номеров иногда за пышностью и блеском костюма теряется собственно танец. Кроме этого, в любительских хореографических коллективах костюм не всегда соответствует возрасту исполнителей. А иногда сценический костюм почти не отличается от бытовой одежды. Чтобы избежать этих проблем, руководитель любительского хореографического коллектива должен обладать тонким художественным вкусом, руководствоваться чувством меры при разработке костюмов, грамотно подходить к оформлению своих хореографических постановок.

Исходя из вышесказанного, можно сформулировать основные требования к разработке сценического костюма для хореографического искусства:

1. соответствие костюма содержанию танца
2. соответствие костюма создаваемому образу
3. историческая правдоподобность, соответствие эпохе
4. соответствие национальным, областным особенностям
5. соответствие возрасту исполнителей
6. художественная ценность.

Главными критериями оценки качества художественного оформления хореографического произведения являются: действенность, музыкальность и соответствие условиям танцевального искусства. Поэтому руководителю любительского хореографического коллектива при разработке сценического оформления своих постановок необходимо обращаться к знаниям художников по костюмам, искусствоведам, режиссёрам, поскольку

достижения музыки, драматургии, изобразительного искусства не раз обогащали развитие хореографического искусства.

Вопросы для самопроверки к главе II:
Педагогическое руководство любительским хореографическим коллективом

1. Что такое метод.
2. Выделить группы педагогических методов воспитания.
3. Что является методами стимулирования поведения и деятельности.
4. Что необходимо учитывать при выборе методов воспитания.
5. Что значит социально-демографический и социально-психологический портрет участников.
6. Как называется первый этап развития любительского хореографического коллектива.
7. Три типовые группы участников коллектива на втором этапе.
8. Основная цель педагогической работы на третьем этапе
9. Назовите четвёртый этап развития любительского хореографического коллектива.
10. Роль актива в развитии коллектива, функции актива на разных этапах развития коллектива.
11. Что такое репертуар любительского хореографического коллектива.
12. Познавательная и воспитательная функции репертуара.
13. Основные требования, предъявляемые к репертуару хореографического коллектива.
14. Определите роль репертуара профессиональных хореографических коллективов в формировании репертуара любительских хореографических коллективов.
15. Определите роль сценического оформления хореографического произведения в процессе зрительского восприятия.
16. Какие требования предъявляются к основным компонентам оформления хореографического произведения.
17. Сценический костюм как выразительное средство оформления хореографического произведения.
18. Назовите основные требования, предъявляемые к подбору костюмов для исполнения хореографического произведения.
19. Особенности сценического народного костюма.
20. Назначение аксессуаров в оформлении хореографического произведения.

Глава III Особенности процесса обучения в любительском хореографическом коллективе. Методика преподавания хореографических дисциплин

1. Структура учебного процесса в любительском хореографическом коллективе

Учебно-воспитательная работа – составная часть и непременное условие творческой деятельности любительского коллектива. Исполнительский уровень, жизнеспособность, стабильность, перспективы творческого роста любительского коллектива в первую очередь зависят от качества учебно-воспитательной работы. Учебный процесс в любительском хореографическом коллективе представляет собой систему из шести элементов:

1. Цель обучения – отражает тот конечный результат педагогического взаимодействия, к которому стремятся преподаватель и участник коллектива (для чего учить). *В любительском хореографическом коллективе основной целью процесса обучения является воспитание целостной, духовно богатой личности средствами танца, развитие творческих способностей участников коллектива.*

2. Принципы обучения – предназначены для определения основных направлений достижения цели. *В любительском хореографическом коллективе процесс обучения основывается на следующих принципах: активности, единства теории и практики, наглядности, доступности, систематичности, прочности усвоения знаний, индивидуального подхода.*

3. Содержание учебной информации - это часть опыта поколений, которая передаётся учащимся для достижения поставленной цели согласно выбранным направлениям (чему учить). *В хореографическом коллективе содержание учебного процесса в основном включает в себя овладение техникой и манерой исполнения того или иного вида хореографического искусства.*

4. Методы, приёмы обучения – это действия преподавателя и учащегося, посредством которых передаётся и принимается содержание (как учить). *В хореографии основными являются: метод упражнения, наглядности, постепенности и посильности в обучении.*

5. Средства обучения как материализованные предметные способы работы с содержанием используются в единстве с методами. К средствам обучения хореографии относятся: у*чебное оборудование (класс, станки, зеркала, раздевалки и т.д.); учебно-наглядные пособия (аудио, видео материалы, книги, периодические издания); технические средства обучения (аудио, видео проигрыватели и т. д.); организационно-педагогические средства (учебные планы, программы, учебные пособия и т.д.).*

6. Формы организации процесса обучения придают ему логическую завершённость, законченность. *Основной формой учебного процесса в любительском хореографическом коллективе является урок – репетиционные, коллективные занятия, где участники практически осваивают и закрепляют необходимые знания и навыки, а также индивидуальное общение педагога и участников коллектива. Кроме этого существуют такие формы обучения как экскурсия, культпоход, экзамен, концерт, конкурс.*

Вся ответственность за осуществление учебного процесса лежит на руководителе любительского хореографического коллектива. Организация и содержание учебного процесса в любительском хореографическом коллективе подчинены максимальному развитию творческих способностей его участников.

2. Специфика работы руководителя в процессе обучения участников в любительском хореографическом коллективе классического танца

Классический танец – исторически сложившаяся устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически обобщенной трактовки сценического образа.

Эта система формировалась на протяжении многих веков и у многих народов.

Можно различить также эстетические и технические принципы классического танца. *Эстетические принципы* классического танца заключены, прежде всего, в обобщенно-выразительном лирическом начале, обуславливающем его красоту. Классический танец прекрасен потому, что в нем выражаются возвышенные, благородные состояния человеческой души на основе выразительности движений человеческого тела, очищенных от бытоподобия, от конкретности бытовых действий. Это не значит, что классический танец не передает отрицательных, уродливых, злобных душевных порывов. Но, изначальный источник классического танца – в прекрасном, в красоте внутреннего мира человека, раскрывающейся в выразительном движении тела, отвлеченном от бытовой конкретности. Исходными *техническими принципами* классического танца являются *выворотность, натянутые прямые ноги, определённые позиции рук и ног, aplomb, пальцевая техника (пуанты) в женском танце*. Эти принципы отстоялись и выработались именно потому, что они открывают возможности для наибольшей эстетической выразительности движений человеческого тела.

Данные условия исключают огромное количество реальных жизненных движений, делают танец не похожим на пластику человека в жизни. Вместе с тем, они обуславливают определенную систему движений, как бы логически из них вытекающую. Система классического танца в рамках данных условий

является безграничной, то есть обладающей возможностями бесконечного развития.

Исходя из этого, можно определить *основную цель* работы руководителя любительского коллектива классического танца - *воспитание эстетического вкуса, формирование творческой индивидуальности учеников средствами классического танца, воспитание культуры поведения в обществе.* Задачи, решаемые руководителем любительского хореографического коллектива классического танца весьма обширны. Одной из *первоочередных задач* является знакомство участников коллектива с таким видом театрального искусства как *классический балет.*

Балет является самой сложной формой профессиональной хореографии, это искусство музыкального театра. Знакомство с богатым наследием классического балета способствует воспитанию эстетического вкуса участников коллектива. Кроме этого, для достижения поставленной цели руководителю необходимо решить следующие задачи:

1. *Воспитание сознательной дисциплины*
2. *Воспитание внимания*
3. *Приобретение навыков техники исполнения элементов классического танца*
4. *Развитие гибкости опорно-двигательного аппарата участников коллектива*
5. *Развитие музыкальности*
6. *Развитие выразительности и танцевальности.*

Все эти задачи решаются непосредственно на уроках классического танца, поэтому руководителю коллектива, преподавателю необходимо правильно, с учетом профессиональных и возрастных возможностей учеников, выстроить учебный процесс. Необходимо тщательно готовить каждое учебное занятие, каждую репетицию, каждое ознакомительное или развивающее мероприятие. Необходимо определять цели и задачи каждого урока и основательно планировать всю работу коллектива.

Руководитель коллектива выступает и как *преподаватель,* и как *воспитатель*. Как преподаватель он обязан научить участников коллектива сознательно распоряжаться своим телом, понять каждое движение танца в его простейших элементах и в сложной координации; привить ему музыкальность, тесно связанную со смыслом танцевального движения.

Многое в мастерстве будущего танцовщика зависит от хорошо развитого и воспитанного *внимания* – это направленность и собранность его психической деятельности, связанная с исполнительским творчеством. Внимание должно быть объемно, гибко, направлено на достижение художественных результатов. В процессе создания образов эти качества действуют углубленнее и сложнее. Воспитанное внимание – это залог развития яркой актерской выразительности. Вместе с тем, нельзя разделять внимание на моторное и творческое. Техника движения всегда стабильна, тогда как создание образа – поиск, внутренняя импровизация. *Развитие внимания связано с воспитанием воли.* Основа воспитания воли – это

сознательная дисциплина. В самодеятельном хореографическом коллективе необходимо уделять особое внимание воспитанию сознательной дисциплины. В классическом танце существуют разнообразные методы воспитания внимания. Это и поклон в начале и в конце урока, который настраивает учащихся на рабочий лад, воспитывает почтительное отношение к педагогу, к концертмейстеру и к месту проведения занятий – хореографическому классу. Это preparation – подготовительное движение перед каждым упражнением, – которое направляет внимание на предстоящее действие, вводит учащегося в ритм, характер музыки, дает исходное положение. Для воспитания зрительного, слухового восприятия рекомендуется показывать учащимся задание без повторного объяснения (кроме новых элементов). Не следует перегружать учебные задания, хотя такая перегрузка развивает сообразительность, но тогда чувство музыки, пластики остается без внимания. Руководитель–педагог обязан делать ученикам своевременные замечания, должен поддерживать, а не рассеивать внимание, останавливать упражнение нужно как можно реже, руководитель должен требовать от учеников самостоятельности и личной ответственности. Необходимо научить участников коллектива по окончании упражнения не выключать свое внимание, а выслушать замечания и исправить ошибки. Затем можно ослабить внимание, но сразу подготовиться к исполнению следующего упражнения. Необходимо воспитывать в учениках художественное отношение и к технике исполнения движений классического танца, и к музыке, под которую они исполняются. Это означает, что руководителю коллектива, педагогу, необходимо подвести учеников к тому, чтобы они стремились выполнять каждое задание не только технически грамотно, но и творчески увлеченно, музыкально.

Музыкальность складывается из нескольких параметров:

1) это способность, верно согласовывать свои действия с музыкальным ритмом (2/4, 4/4 далее ¾, 6/8);

2) умение учащегося сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему-мелодию, художественно воплощая ее в танце (если этому обучать правильно, в должной мере, с учётом профессиональных и возрастных способностей ученика, то активно происходит формирование творческой индивидуальности учащегося);

3) умение вслушиваться в интонацию музыкальной темы (сильно – энергично, мягко – сдержанно, плавно – певуче, чеканно и т.д.).

Музыкальность необходимо воспитывать последовательно, переходя от простого к сложному.

Важной задачей руководителя в работе с коллективом классического танца является развитие *гибкости, пластичности* опорно-двигательного аппарата учеников. Если тело не достаточно гибко, его танец будет маловыразительным. В классическом танце необходима гибкость, идущая от естественного чувства движения. Гибкость – средство музыкально-активной выразительности. Она дает необходимые нюансы и окраску движению. В искусстве танца предусматривается художественная, а не акробатическая

гибкость. *Основной «речевой единицей» классического танца является поза* во всем своем хореографическом и композиционном многообразии. Поза классического танца условна, но пластическая условность позы вполне реалистична, она дает стройные, емкие, гибкие средства выражения (например, arabesque может передать широкую гамму чувств – от тонкой светлой лирики до глубокого драматизма). Поза отличается разнообразием приемов исполнения: основной или дополнительный элемент, исполнена медленно или быстро, длительно или кратко, малая, средняя, большая форма позы, на полу или в воздухе, с поворотом, с вращением. Поза – это жест, в исполнении которого принимает участие все тело. Для того чтобы поза стала «говорящей», и необходимо развивать гибкость. В движениях и положениях рук руководитель должен прослеживать пластичные и гибкие закругления, избегая резких углов и выпрямлений. В позвоночнике должны двигаться все его отделы, тогда спина будет воспитана сильной и пластичной, а позы не будут угловатыми. Руководитель должен следить и за тем, что величина шага не идет от уменьшения выворотности, так как большой, но невыворотный шаг не совершенствует технику и не обогащает пластику. Не достаточно гибкие колено, голеностоп, стопа делают танец невыразительным. Руководитель коллектива на уроке должен уделять максимум внимания на вытянутость колен, стопы, пальцев. Если же ученик имеет большую природную гибкость, ее надо сдерживать, избегая акробатичности. Движения классического танца должны исполняться участниками коллектива осмысленно и вдохновенно. *В своей работе руководитель коллектива обязан учитывать психофизические возможности детей и подростков, особенности развития опорно-двигательного аппарата на разных возрастных этапах, учитывать физические данные каждого ученика, последовательно развивая и совершенствуя их.* «Классический танец» является основной дисциплиной в любительском хореографическом коллективе классического танца. Вспомогательными дисциплинами в таком коллективе могут стать: «Характерный танец», «Историко-бытовой танец», некоторые направления современной хореографии. Изучение этих дисциплин помогает совершенствовать технику танца, даёт возможность расширить репертуар коллектива.

Воспитательная функция руководителя коллектива классического танца заключается в приобщении участников коллектива к богатейшему наследию русского и зарубежного балетного театра, в воспитании особой культуры поведения на сцене и в жизни. Здесь важную роль играет репертуарная политика коллектива.

Основу репертуара коллектива классического танца могут составлять разнообразные, оригинальные постановки, решённые средствами классического танца. В репертуар могут быть включены образцы классического наследия, в том случае, если участники коллектива готовы технически и эмоционально к исполнению подобного репертуара. Руководителю коллектива необходимо использовать в формировании репертуара разнообразные формы классического танца: вариации, дуэты, pas

de trois, ансамблевые формы и т.д. Кроме этого в репертуаре коллектива классического танца могут присутствовать такие танцевальные формы как вальс, полька, полонез и т. д. А также постановки, решенные средствами характерного танца.

Формируя репертуар, руководителю коллектива необходимо учитывать возрастные особенности развития участников, уровень технической подготовки, степень заинтересованности участников коллектива в изучении и исполнении тех или иных постановок.

Таким образом, из сказанного выше можно сделать следующий вывод:

- коллектив классического танца является пропагандистом богатого наследия балетного искусства, поэтому руководитель коллектива должен чётко разбираться в специфике балетного театра, знать историю хореографического искусства, в частности балета, быть знакомым с основными направлениями и тенденциями развития балетного театра на современном этапе, уметь заинтересовать участников коллектива этой информацией;

- для обеспечения качественного учебного процесса, руководитель коллектива обязан быть профессиональным исполнителем классического танца, в полной мере владеть методикой преподавания, терминологией классического танца, совершенствовать своё мастерство, изучая и внедряя на практике новые методы преподавания;

- руководитель любительского коллектива классического танца обязан обладать знаниями основ психологии и педагогики, учитывать в своей работе психофизические особенности человека на различных этапах его развития;

- руководитель любительского коллектива классического танца обязан грамотно подходить к подбору репертуара коллектива, так как встреча коллектива со зрителем является результатом всей работы и руководителя и участников коллектива.

В этом и заключается специфика работы руководителя любительского коллектива классического танца.

3. Значение педагогического метода А.Я.Вагановой в системе преподавания классического танца

Агриппина Яковлевна Ваганова (1879-1951), замечательный педагог хореографии и балетмейстер, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии СССР.

В творческой жизни Вагановой отчетливо различают два периода. О первом из них - сценической карьере танцовщицы – она вспоминала с горечью, второй – педагогическая деятельность – принёс ей мировое признание. Блестящая танцовщица Мариинского театра, прославившаяся как «царица вариаций» в балетах, где главные партии исполняли Павлова и

Карсавина, Преображенская и Кшесинская, Ваганова лишь за год до своего прощального бенефиса получила звание балерины и в 1916 году оставила сценическую деятельность. В неудовлетворённости артистической карьерой кроются истоки последующих педагогических достижений.

Педагогический метод Вагановой складывался в 20-е годы XX века, когда классическое наследие подвергалось натиску псевдоноваторов. Балетную школу обвиняли в сознательном консерватизме, рутине, отсталости, творческом бессилии.

Первые выводы о реформировании системы преподавания классического танца Ваганова строила на сравнении двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условными названиями французской и итальянской школ. Традиционный урок французской школы вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную и декоративную пластику. От этой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века. Эту школу отличала высочайшая техника исполнения танцевальных движений, но критиками отмечалась напряженная постановка рук, резкое подгибание ног в прыжке, чрезмерная угловатость пластики. За блестящей техникой танцовщиц-итальянок чувствовался недостаток поэтичности и содержательности. Русская школа в педагогической практике в широком смысле слова ещё не была оформлена, и *Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры.*

Основными положениями её системы стали: эмоциональная выразительность, строгость формы, волевая манера исполнения; умение находить опору в корпусе, брать запас силы руками для туров и прыжков; строгая продуманность учебного процесса, направленная на выработку виртуозной техники.

Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова считала крепкую постановку корпуса – *aplomb*. В дальнейшем aplomb становится фундаментом для туров и сложных прыжков в allegro. Об особом внимании, уделяемом *ракурсам исполнения движений* (epaulement - поворот плеч и корпуса), свидетельствует то, что на её уроках нельзя было увидеть подряд два па, исполняемых с одинаковым положением корпуса.

Предметом неустанной заботы Вагановой была также правильная *постановка рук*, которые должны не только завершать художественный облик танцовщицы, но и быть выразительными, активно помогая движению в больших прыжках и турах. Поэтому техника всевозможных вращений и получила большое развитие в преподавании Вагановой.

Особое внимание в уроке Вагановой уделяется *allegro.* В нём, по её убеждению, выявляется совершенство танца. Показать свободный и сильный танец можно только в сольной вариации, считала Ваганова. В ней будет видно серьёзное танцевальное образование: выработанный aplomb, умение владеть всем телом, контролировать каждое движение.

Новым в её методе было стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали па, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чём его назначение.

Строя свою методику, Ваганова предостерегает педагогов младших классов от преждевременного украшения танца, что может в дальнейшем нанести непоправимый вред. Она предлагает начинать обучение в сухой форме, без всякого варьирования. *Постепенность обучения* – залог правильной постановки корпуса, устойчивости, что и приведёт к более совершенному, продуктивному постижению трудных движений и комбинаций.

Итогом системы Вагановой является требование *«танцевать всем телом», добиваясь гармонии движений, расширяя диапазон выразительности.*

В 1934 году издана книга А.Я. Вагановой *«Основы классического танца»*. В ней Ваганова систематизировала весь педагогический опыт своих предшественников и свой, раскрыла творческие принципы и методы, дала анализ приёмов и форм классического танца, разобрала отдельные танцевальные па, позы, термины. Значение книги далеко выходит за пределы учебника. Изложенная в нём методика преподавания классического танца является выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства, своеобразным итогом достижений русской и советской хореографической педагогики.

Образцом результативности системы А.Я.Вагановой является галерея выдающихся и таких разных балерин, её учениц. Это *О.Мунгалова* – одна из первых выпускниц Вагановой. Это *М.Семёнова* – величайшая из балерин первой половины XX века. Это *О.Иордан, Г.Уланова, Т.Вечеслова, Н.Дудинская, А.Шелест, И.Колпакова.*

А.Я.Ваганова не рассматривала свою систему как неизменную. Напротив, она призывала своих учениц, будущих педагогов, творчески осмыслять её, всегда учитывая состояние и требования балетного театра, обогащать методы преподавания личным опытом, опытом мастеров-педагогов классического танца, осваивать методику, известную в мировой практике.

В результате с середины шестидесятых годов XX века одно за другим выходят ценные пособия, авторы которых с учётом накопленного опыта развивают педагогическую систему Вагановой. Среди них книга учениц Вагановой Н.Базаровой и В.Мей *«Азбука классического танца»* (1964) – методическая разработка для чрезвычайно ответственных трёх младших классов училища. Фундаментальный труд А.Писарева и В.Костровицкой *«Школа классического танца»* (1968). Учебник Н.Серебренникова *«Поддержка в дуэтном танце»(*1969), где впервые систематизирован и изложен опыт преподавания дуэтного танца и многие другие.

Блестящая педагогическая деятельность Вагановой и ее книга "Основы классического танца" создали ей славу великого педагога, а

сформировавшаяся в России система преподавания классического танца во всем мире называется "методикой Вагановой". Сегодня методика Вагановой является общепризнанной системой профессиональной подготовки артистов балета во всём мире.

4. Exercice в уроке любительского хореографического коллектива классического танца

Exercice (экзерсис,франц. – упражнение) у станка и на середине зала являются составляющей основой урока в любительском хореографическом коллективе классического танца. Exercice характеризуется системностью и закономерностью, которая предполагает последовательное введение в работу определённых групп мышц.

В процессе упражнений у станка и на середине зала вырабатывается профессиональные качества, необходимые для освоения техники классического танца: *aplomb, выворотность, сила мышц, постановка корпуса, рук, ног и головы, координация движений, культура танца.* Из элементарных движений, составляющих exercice, слагаются разнообразные формы классического танца.

Основная цель exercice – воспитать тело танцовщика и подготовить его к восприятию хореографического материала. Поставленная цель определяет *главные задачи exercice:*

1. Развитие двигательного аппарата.
2. Тренировка нервной системы, играющей важную роль в регулировании деятельности опорно-двигательного аппарата.
3. Повышение технической стороны танца; работа над силой и ловкостью, гибкостью, мягкостью, точностью движений.
4. Развитие танцевальности, выразительности, музыкальности.
5. Физическая и эмоциональная подготовка к восприятию движений.

Преподавателю классического танца важно правильно выстроить порядок упражнений у палки, который основан на принципе чередования движений, тренирующих различные группы мышц.

Упражнениям exercice предшествуют первоначальные упражнения на постановку корпуса, ног, рук, головы. Знакомство с понятием preparation,опорной и работающей ноги. Упражнения на распределение и перенос веса тела с одной ноги на другую. Все упражнения урока необходимо изучать первоначально «в чистом виде», в медленном темпе. Необходимо отдельно проучивать движения ног, головы, затем вводить движения рук (по мере усвоения материала). Упражнения исполняются поочерёдно с правой и левой ноги. Каждое движение exercice у палки имеет своё назначение и функции.

Plie (приседание) - развивает мягкость, эластичность мышц, силу ног, устойчивость и прыжок. Укрепляет ахиллово сухожилие, тазобедренный, голеностопный и коленный сустав. Исполняется плавно, слитно.
Battement tendu - равномерное движение натянутой ноги - вырабатывает натянутость всей ноги (колено, подъём, пальцы), развивает силу ног, выворотность ног.
Battement tendu jete – равномерное движение натянутой ноги с броском. Воспитывает натянутость ног в воздухе, развивает силу и лёгкость ног, подвижность тазобедренного сустава. Вырабатывает способность фиксировать движение в воздухе. Исполняется на высоту 25 или 45 градусов.
Rond de jambe - круговые движения ногой по полу, на 45 и 90 градусов. Это одно из основных движений развивающих выворотность, эластичность и подвижность тазобедренного сустава.
Battement frappe - ударяющее движение. В exercice классического танца - развивает силу ног, ловкость и подвижность колена.
Battement fondu - тающие, текучие батманы. Развивают эластичность и силу ног, сообщая плавность и мягкость движениям.
Battement releve lent на 90 градусов - медленное поднимание ноги на 90 градусов, - развивает силу, лёгкость и выворотность ног в танцевальном шаге.
Battement developpe - разворачивающееся движение ноги на 90 градусов, - развивает силу ног и выворотность тазобедренного сустава, вырабатывает изящество поз классического танца.
Эти два упражнения входят в adagio у палки в exercice классического танца.
Grand battement jetes – равномерные движения ногой с большим броском на 90 градусов и выше, - развивает силу ног, танцевальный шаг, лёгкость ног.

Упражнения на середине зала в exercice классического танца исполняются в том же порядке, что и у палки, выполняют те же функции. Общее же назначение – выработка aplomb, виртуозности техники, подготовка к allegro – самой сложной части урока. В упражнения на середине включают adagio, pas de bourree,упражнения на вращение, port de bras. Все эти упражнения вырабатывают чистоту поз классического танца, ловкость ног, танцевальность, пластичность, выразительность движений рук. Основная задача allegro – выработка элевации и баллона, что даёт классическому танцу лёгкость и воздушность, а также воспитание способности фиксировать в воздухе различные положения тела исполнителя.

Музыкальное сопровождение exercice позволяет выявить метроритмическую основу движения и его эмоциональную окраску, которая приводит к художественной выразительности движений и поз.

Таким образом, важность exercice очевидна, пренебрегать им не следует, иначе пострадает качество исполнения хореографического материала, эмоциональная сторона танца.

5. Основные методы преподавания классического танца в любительском хореографическом коллективе. Построение урока классического танца

Непременными условиями классического танца являются выворотность, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий высокий прыжок, свободное и плавное владение руками, четкая координация движений и, наконец, выносливость и сила.

Приобретаются эти навыки *систематическим классическим тренажем*, при тщательном выполнении установленных правил и постоянной сценической практикой. Упражнения классического тренажа дают ученикам знания, необходимые для профессионального владения классическим танцем, с его сложной техникой. Некоторые из разучиваемых тренировочных упражнений являются одновременно и элементами самого танца. *Система упражнений классического тренажа преследует определенные цели:*

1. развивает и укрепляет весь суставно-мышечный аппарат ученика;
2. дает правильную постановку корпуса, головы, рук, ног;
3. вырабатывает точность, свободу, эластичность и координацию движений;
4. помогает в значительной степени освободиться от имеющихся физических недостатков (сутулости, перекоса плеч, опущения шейного позвонка, косолапости и т.д.);
5. развивает силу, выносливость, ловкость, внимание.

Классическая техника является основой любого сценического танца, не только классического, но и народно-сценического, характерного, историко-бытового.

Главным методом преподавания классического танца выступает метод упражнения. Кроме этого, основным в работе преподавателя классического танца является *метод наглядности*, то есть показа движений, образных комбинаций, передача мышечных ощущений каждого движения. Руководитель коллектива должен владеть грамотным показом элементов классического танца, балетной осанкой, координацией движений, музыкальностью, устойчивостью, точным выполнением exercice у станка и на середине зала, allegro, танцем на пальцах. Кроме этого, он должен обнаружить ошибку исполнителя, подсказать ему путь постоянного совершенствования в танце. Также, руководитель-педагог должен в полной мере владеть *терминологией классического танца,* использовать в своей речи образные выражения, которые более объемно помогают охарактеризовать и объяснить то или иное движение, особенно на ранних этапах обучения.

Ещё один из основных методов преподавания классического танца – *метод постепенности обучения*. В связи с этим главное место в работе руководителя коллектива классического танца занимает *планирование*

учебного процесса и построение урока классического танца, а также его музыкальное оформление. В планировании учебного процесса руководителю любительского коллектива необходимо использовать типовые и адаптированные программы по классическому танцу для Детской школы искусств (ДШИ). Программу можно составить и самостоятельно, но необходимо помнить о *последовательности и системности обучения классическому танцу:*

1 год обучения.

1-е полугодие – первоначальные упражнения для усвоения принятых в классическом танце постановке корпуса, рук, ног, головы, развитие элементарных навыков координации движений;

2-е полугодие – усложнение изученных элементов путем соединения движений ног и головы, развития пластичности рук; дальнейшая работа над усвоением правильной постановки корпуса.

2 год обучения.

Повторение изученного материала в увеличенном количестве, развитие силы ног, стопы путем многократного повторения одних и тех же движений, развитие координации движений. Во втором полугодии можно вводить упражнения на полупальцах и пальцах, если корпус и ноги участников достаточно окрепли.

3 год обучения.

В exercice вводятся различные повороты, подготовительные упражнения для пируэтов, упражнения на полупальцах и пальцах, развитие выразительности в позах классического танца, усложнение координации движений.

4, 5 год обучения.

Укрепление устойчивости в упражнениях на середине зала, вращениях, в adagio, развитие эластичности рук и корпуса, развитие техники исполнения allegro.

Построение урока классического танца одинаково, как для первого, так и для последующих годов обучения, с той лишь разницей, что на первом году движения исполняются по отдельности (сначала простейшие элементы, затем простейшие их сочетания). Урок состоит из упражнений у станка, на середине зала (exercice и adagio – сочетание поз и положений классического танца) и allegro (прыжки), затем исполняются упражнения на пальцах. Упражнения у станка имеют уже давно сложившуюся последовательность, сочетают в себе упражнения на развитие эластичности ног, силы ног, ловкости, четкости исполнения движений и т.д.:

1. demi et grand plies
2. battements tendus
3. battements tendus jete′s
4. rond de jambe par terre
5. battement fondu
6. battement soutenu
7. battement frappe′

8. battement double frappe′
9. rond de jambe en l′air
10. petite battements
11. adagio
12. grand battements jete′s

Упражнения на середине зала исполняются в той же последовательности. В упражнения на середине зала обязательно вводятся adagio (сначала простейшие элементы, которые затем постепенно усложняются). После adagio исполняется allegro (прыжки, их элементы, комбинации и т.д.). Затем, не менее двух, трех раз в неделю упражнения на пальцах. Урок начинается танцевальным маршем в спокойном темпе, который постепенно ускоряется, затем возвращается первоначальный темп, после чего приступают к исполнению упражнений. Марш приводит организм в рабочее состояние, налаживает дыхание и кровообращение. На первом году обучения марш полезен и в середине урока, как отдых от статичных положений. Завершается урок port de bras с наклонами вперед, перегибами назад и в сторону. Port de bras восстанавливает дыхание и приводит в спокойное состояние организм. Урок рассчитан на два академических часа. На первом году обучения большая часть времени отводится упражнениям у станка, постепенно это время сокращается до 45 минут. С каждым годом время exercise у станка сокращается за счет увеличения темпа, а время exercise на середине зала увеличивается, на прыжки отводится не менее 20 минут.

Опыт педагогической работы показывает, что:

- до 10 лет целесообразно заниматься ритмикой, гимнастикой, постепенно подготавливая участников к восприятию элементов классического танца;
- 9 – 10 лет – оптимальный возраст для начала обучения классическому танцу. Следует учитывать особенности построения урока на первых этапах обучения: марш, упражнения в вертикальном положении, упражнения в партере (сидя, лежа) и т.д. Не следует забывать о системности обучения, о последовательности («от простого к сложному»);
- в первые три года обучения закладывается основа классического танца. Это, прежде всего, постановка корпуса, рук, ног, головы. Проучиваются первые элементы классического танца;
- не нужно пытаться проучить все тело сразу, результат будет отрицательным, так как внимание детей еще не устойчиво, они не могут одновременно контролировать движения ног, постановку корпуса, положения рук и головы;
- для того чтобы привить участникам балетную осанку, нужно научить их вытягивать все свое тело. В классическом танце не следует перенапрягать или зажимать мышцы, нужно научиться их вытягивать: вытянутый позвоночник дает ровную спину; натянутая нога от тазобедренного сустава до кончиков пальцев становится сильной и красивой

и т.д. Целесообразно выполнять партерные упражнения на вытянутость тела, они подготавливают учеников к восприятию вытянутости в вертикальном положении;

- особое внимание следует уделить постановке корпуса. Необходимо проучить постановку каждого отдела позвоночника отдельно (сначала в партере, затем вертикально): поясница и живот – плоская поясница без прогибов и «короткий» живот, раскрытые и опущенные плечи, направленная вверх шея; максимум внимания на поясницу, копчик, живот, грудную клетку и плечевой пояс;
- постановка головы может проучиваться сидя, стоя – это повороты, наклоны, но обязательно через вытягивание шеи;
- постановку ног необходимо проучивать с переноса веса тела с одной ноги на другую в свободном положении ног, это поможет усвоить понятия опорной и работающей ноги;
- прежде чем проучивать позиции ног необходимо усвоить положение стопы на полу (положение пальцев, подушечки, пятки, распределение веса тела, свод стопы внутренний и внешний, положение щиколотки). После этого изучают позиции ног (смотри методику классического танца). Выворотность стоп может быть естественной (физические данные позволяют ученику свободно развернуть стопы) и искусственной (для выворотной позиции необходимо приложить усилия), не стоит сразу требовать идеально выворотной позиции у тех участников, которые не обладают достаточной природной выворотностью, так как усилие к развороту стопы зажимает подвижность в тазобедренном суставе. Постепенно выворотность вырабатывается. Позиции ног нужно проучивать без особого внимания на корпус, затем соединить корпус и ноги. Полезно выполнять партерные упражнения для стоп, которые развивают выворотность, вытянутость, в то же время не давая нагрузки на корпус и таз;
- постановку рук нужно начать с группировки пальцев, затем начать проучивать позиции и положения рук. Для развития гибкости и пластичности рук полезно чередовать статичные упражнения для рук с разнообразными волнами, упражнениями «в замок» и т.д. Проучивать позиции рук без участия ног, но с полной постановкой корпуса (особенно плечевой пояс). Затем соединить полную постановку ног (например, I поз) с постановкой корпуса и движениями рук.

В уроке классического танца, особенно в младших группах, должно присутствовать постоянное чередование упражнений на статичные положения и подвижных, партерных и в вертикальном положении, не стоит перенапрягать мышцы участников, постоянно напоминая о вытянутости всего тела. Важно правильно распределить физическую нагрузку на разных этапах, тогда занятия классическим танцем будут приносить радость и душевное удовлетворение и участникам коллектива, и руководителю.

6. Музыкальное оформление урока классического танца

Хореография и музыка имеют глубокое внутреннее родство. Образная природа этих искусств во многом аналогична. Музыка опирается на выразительность интонаций человеческой речи, хореография – на выразительность движений человеческого тела. Музыка усиливает выразительность танцевальной пластики, даёт ей эмоциональную и ритмическую основу. Хореография и музыка родственны как искусства, развивающиеся во времени. Поэтому в том и другом искусстве огромную роль играет ритм. *Основополагающим является совпадение танца по характеру движений, рисунка, пластики, членениям разделов и фраз, темпу, метру, ритму с теми же элементами музыки.*

Темп музыки (скорость её звучания) имеет для танца определяющее значение: он задает общий темп танца, его изменения.

Ритм в музыке – это организованная последовательность звуковых длительностей, ритм в хореографии – строго закономерное чередование движений человеческого тела.

Музыка является основой творчества хореографа. На уроках танца необходимо развивать музыкальность, умение слышать ритм и мелодию, связывать движения с музыкой. В художественном воплощении музыкальной темы на уроке не имеют место сюжеты и приемы актерской игры. Уходя с урока, ученик должен помнить не только хореографию, но и музыкальные темы.

В младших классах музыка должна быть очень простой, ясной, даже наивной, близкой и понятной психологии детей 9 – 12 лет; в 12 – 15 лет содержание музыки должно быть более сложным, в 16 – 18 лет еще сложнее.

Обязательно должно быть разделение музыки для мужских и женских классов.

Содержание музыки в exercice должно быть проще, чем в adagio и allegro.

Не следует использовать на уроках популярные мелодии и темы, так как они всегда ассоциируются со словесным содержанием или актерским образом.

Каждое движение имеет свою музыкальную раскладку. Вначале оно исполняется, как бы расчленённо и идёт к своему законченному выполнению через музыкальное оформление. Движение необходимо выполнять чётко и точно с соблюдением каждой четверти или восьмой доли такта, необходимо, также научить выдерживать паузы в четверть, восьмую или шестнадцатую долю такта. Изучив в движениях ритмическую основу, нужно добиваться эмоциональной окраски исполнения, включая в работу всё тело учащегося.

Плохо, если музыкальное сопровождение будет носить отвлеченный, монотонный характер. Музыка на уроках классического танца является средством воспитания, поэтому ритм должен быть всегда четким, устойчивым, особенно в начале обучения, а тема – возможно отвлеченнее,

она не должна затрагивать воображение ученика и призывать его к активным эмоционально-осмысленным действиям.

Предпочтительным инструментом для оформления уроков классического танца является рояль или фортепиано.

7. Основные функции концертмейстера в осуществлении учебного процесса в любительском хореографическом коллективе

Концертмейстер – первый помощник балетмейстера. Концертмейстеры вносят свой вклад в подготовку артистов балета, педагогов и хореографов в средних и высших специальных учебных заведениях, а также в любительских хореографических коллективах. Помогая педагогам, руководителям прививать и совершенствовать профессиональные навыки участников, они выполняют *воспитательную и художественную функции.* Художественная функция концертмейстера заключается, прежде всего, музыкальном оформлении урока, репетиции. Аккомпанируя тренировочному классу на каждом занятии, концертмейстер способствует совершенствованию актёрского и технического мастерства участников коллектива. Его труд весьма важен и в репетиционной работе, так как он помогает поддерживать необходимый качественный уровень текущего репертуара. В связи с этим современное хореографическое искусство предъявляет концертмейстерам серьёзные профессиональные требования. Прежде всего, *это совершенное владение инструментом, знание специфических особенностей хореографического искусства, наличие солидного багажа знаний и навыков.* Концертмейстер обязан иметь обширный репертуар, включающий произведения как классической, народной, так и современной музыки, причём этот запас следует постоянно пополнять.

Сложность подготовки концертмейстера в том, что музыкальные учебные заведения нашей страны не готовят специалистов-концертмейстеров для работы в сфере хореографического искусства (готовят концертмейстеров лишь для работы в области вокального и инструментального аккомпанемента). В результате – музыкант должен осваивать специфику предмета самостоятельно, что весьма осложняет нормальное течение и учебного, и репетиционного процесса. Здесь музыканту на начальном этапе должен помочь педагог – хореограф. Ему необходимо разъяснить специфику, назначение каждого упражнения тренировочного класса, так как у каждого движения своя интонационно-ритмическая основа. В то же время каждому движению свойственна широкая палитра ритмических нюансов и оттенков. Музыкальный материал для уроков должен быть ярко танцевальным. И составление его – работа весьма трудоёмкая. Она может быть осуществлена, если концертмейстер основательно разбирается в выразительных средствах хореографического творчества, таких как интонационный строй, метроритмические и темповые

закономерности танцевальных движений, жестов, поз, и понимает их роль в создании пластического образа.

В хореографическом искусстве приняты *два способа* музыкального оформления уроков танца. Первый предусматривает использование фрагментов из профессиональной музыки (оформление музыкальной литературой), тогда как второй основан на импровизации. И тот и другой имеют право на существование, хотя по своему качеству они не равноценны.

1. *Оформление музыкальной литературой* – здесь концертмейстер использует фрагменты произведений классического наследия или современных авторов. Этот метод эффективен, прежде всего, тем, что в эстетическом воспитании участников коллектива классическая музыка играет самую действенную роль, что она отличается совершенством и простотой, доступностью языка, правдивостью и богатством выраженных в ней настроений и чувств, динамичностью и стройностью формы. Концертмейстеру необходимо проявить чувство меры, художественный вкус, предлагая произведения, соответствующие учебным целям. На основе произведения педагог создаёт учебную комбинацию или этюд, при этом не музыка подбирается к заданию, а хореографическое задание стремится выразить содержание музыки.

2. *Музыкальная импровизация* – здесь концертмейстер – ассистент педагога. Зная характер, ритм, составляющие элементы задания, он может предложить соответствующую тему, тональность, динамику, размер и акценты музыкальной импровизации. Плохо, если музыкальное сопровождение носит отвлечённый, монотонный характер. Как правило, импровизации аккомпаниаторов далеки от совершенства. Это главный недостаток такого способа оформления урока (слабый уровень подготовки пианистов влечёт за собой слабое владение композицией и неясное представление о правилах сочинения музыки).

Ещё одна функция концертмейстера – воспитательная. Ему, совместно с педагогом, необходимо знакомить участников коллектива с образцами балетной, народной, старинной музыки, называя произведение, имя композитора, название конкретного номера из балета и так далее. Концертмейстер подбирает материал для знакомства с шедеврами балетной музыки на основе рекомендаций педагога.

5. Специфика обучения участников любительского хореографического коллектива народного танца

Особенности exercice в уроке народного танца

Народный танец – один из древнейших видов фольклора, тесно связанный с жизнью и бытом народа.

В отличие от классического танца, где основой лексики является поза, в народном танце основой является образное движение во всех его

проявлениях и в сочетании с другими движениями. Движения народного танца являются обобщённым выражением бытовых и ритуальных движений человека. Они образно воплощают трудовой процесс, ритуальные действа, поэтические символы, сложившиеся в культуре того или иного народа. Лексика народного танца представляет собой наиболее сконцентрированную форму телодвижений с ярко выраженным национальным колоритом. По лексике можно определить какому региону, области, району, селу принадлежит танец. Лексика в народном танце бывает образная, естественно-пластическая, традиционная.

Образная лексика создаёт ассоциацию с определённым образом: петух, гусь, лебёдушка и т.д., ещё образную лексику называют эмоционально-подражательной.

Естественно-пластическая лексика, подсказанная самим действием, развивающимся в танце.

Традиционная – лексика, выработанная веками и находящаяся в постоянном развитии, о чём свидетельствуют танцы, созданные в наши дни, отличающиеся от старинных танцев не только выразительностью, манерой исполнения, но и богатством танцевальных движений.

Народ испокон веков танцевал и танцует для своего удовольствия, от души, «разогревшись», исполнитель часто нарушает правильность движений. Он исполняет те движения, которые вытекают из его внутренних потребностей, эмоционального состояния и физических возможностей. Но с появлением сценического танца, которому нужна «школа», исполнитель должен систематически заниматься тренировкой своего тела. Для тренировки тела, приобретения умений и навыков, связанных с изучением исполнения элементов народного танца, необходим «тренаж», который включает в себя занятия у станка и на середине зала. *Основная цель урока народного танца заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь ученикам развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями, а также овладеть характерными особенностями манеры исполнения танцев разных национальностей.*

Урок народно-сценического танца делится на три части: exercice у станка, exercice на середине зала, этюды.

Основные задачи exercice у станка следующие:

1. развивает весь организм исполнителя, его двигательный аппарат;
2. подготавливает к восприятию движений на середине зала;
3. повышает технику танца, гибкость, мягкость, точность движений;
4. развивает выразительность, танцевальность, прививает ощущение характерных особенностей народно-сценического танца.

Порядок упражнений у станка устанавливается по принципу чередования движений, направленных на развитие различных групп мышц, причём чередуя плавные движения с резкими, движения на вытягивание мышц с движениями на сокращение. Все движения у станка выполняются в стиле и характере определённого национального танца.

1. Demi et grand plies (приседания) в народно-сценическом танце могут исполняться плавно и резко, отрывисто (как подготовительное упражнение к присядкам), по всем открытым и прямым позициям.

2. Battements tendus (упражнения на развитие подвижности стопы), существуют насколько различных видов этого упражнения.

3. Battements tendus jete′s (маленькие броски), – упражнения, развивающие подвижность в коленном, голеностопном суставах, силу ног, фиксацию ног в воздухе, также существует несколько разновидностей этого упражнения.

4. Rond de jambe (круговые движения ногой по полу или по воздуху), развивают и укрепляют мышцы стопы, вырабатывают подвижность в голеностопном и тазобедренном суставах. В народно-сценическом танце исполняется своеобразно - со скошенным подъёмом, тем самым дополнительно развивает подвижность и эластичность голеностопа, подъёма, имеют несколько видов.

5. Каблучные упражнения – активно развивают мышцы ног, воспитывают подвижность всех суставов ног; подразделяются на низкие, средние и высокие.

6. Battement fondu (низкие и высокие развороты ног), – развивают плавность движений, подвижность в коленных и тазобедренных суставах, координацию движений, исполняется своеобразно, имеет несколько разновидностей.

7. Дробные выстукивания - в народно-сценическом танце развивают силу ударов ногой в пол, ловкость ног, чувство ритма, подготавливают к исполнению дробей на середине. Существует множество разновидностей этого упражнения.

8. Различные виды flic-flac (упражнения с ненапряженной стопой) - мазки подушечкой стопы по полу - развивают подвижность, ловкость стопы, выворотность бедра, силу ног, учат поочерёдно сокращать и расслаблять мышцы голеностопного сустава, что способствует его укреплению, развивают координацию движений, чувство ритма.

9. Подготовка к « верёвочке» - вводит в работу коленный и тазобедренный суставы, способствует развитию выворотности, координации движений, вырабатывает силу ног. Подготавливает к исполнению «верёвочки» на середине зала во всех разновидностях и в сочетании с другими движениями.

10. Зигзаги (змейка) – развивают преимущественно подвижность в голеностопном суставе и координацию движений.

11. Battement developpe (раскрывание ноги на 90 градусов), в exercice народно-сценического танца развивает силу ног, может исполняться плавно и отрывисто.

12. Grand battements jete′s (большие броски), в народно-сценическом танце имеют несколько разновидностей и являются здесь тренировочным упражнением, т.к. редко встречаются в народно-сценическом танце как самостоятельное движение.

13. Полуприсядки и присядки - мужское движение в exercice народно-сценического танца у палки. Основное его назначение – отработка техники исполнения у опоры и подготовка к исполнению этих движений на середине зала.

Упражнения на середине зала в exercice народно-сценического танца включают port de bras, развивающие выразительность, пластичность танца, различные виды «верёвочек», дробные выстукивания, присядки, трюки и вращения. Эти упражнения повышают техническую сторону танца, выразительность, прививают характерные особенности манеры исполнения различных народных танцев, подготавливают исполнителя к выходу на сцену. Здесь же проучиваются отдельные элементы национального танца, которые затем объединяются в учебные комбинации.

Этюд – это комбинация, состоящая из изученных элементов танца определённой национальности, более развёрнутая и танцевальная, чем учебная комбинация.

Обучение народно-сценическому танцу начинается с освоения элементов и правил exercice, коротких односложных движений. Каждое движение в exercice народно-сценического танца имеет несколько видов, развивающихся от простого к сложному. Необходимо изучать все виды элементов постепенно, в их нарастающей последовательности: по форме, технике, координации, ускорению темпа. Последовательное изучение элементов от простейших до усложнённых видов, от медленного до быстрого темпа, по единой методике способствует более чёткому и ясному усвоению материала, вырабатывает технику, чистоту исполнения.

Особенности преподавания народного танца в мужских классах

Руководитель коллектива народного танца должен в совершенстве владеть техникой исполнения и методикой преподавания как женского, так и мужского танца, поскольку народная хореография изобилует разнообразием мужских движений и танцев. В связи с этим целесообразно проводить индивидуальные и мелкогрупповые занятия отдельно с группами мальчиков и юношей. Их необходимость вызвана ещё и тем, что в основном мальчики и юноши усваивают учебный материал не так хорошо и быстро, как девочки. Это обусловлено объективными закономерностями физиологического развития мужчин. При организации учебного процесса необходимо учитывать, что, знакомясь с новым материалом, мужчины часто делают ошибки в музыкальной раскладке движений, забывают их порядок, плохо координируют. Всё это сказывается на выразительной и технической стороне исполнения.

Практика уроков с мужской группой показывает, что отдельные занятия дают положительные результаты: юноши, чувствуя к себе большее внимание, занимаются более собранно, эмоционально раскрываются, а неоднократное повторение фрагментов движений позволяет им справиться с трудностями и

повышает уровень исполнительской техники. Следует обратить внимание на то, что юноши физически более выносливы, чем девушки, поэтому дозы физической нагрузки для мужского класса могут быть увеличены. В exercice у станка исполняются все упражнения традиционного тренажа, но с уклоном на мужское исполнение. Например, в комбинации plies можно исполнять большие приседания в характере присядки, а также вводить присюды, опускания на колено; в rond de jambe круг ногой можно делать в полном приседании на опорной ноге; flic-flak может исполняться со скачком на опорной ноге; упражнение для бедра и подготовка к «верёвочке» - с прыжком; battement developpe комбинируется с опусканием на подъём; grand battement jetes – с растяжками и т.д. Комбинации исполняются в различных национальных характерах, свойственных мужскому танцу и включают в себя специфические для него движения. Танцы мужчин насыщены присядками, прыжками, ударами каблуков, всевозможными трюками, которые также включаются в exercice на середине зала, где сначала проучиваются отдельные элементы и подготовительные упражнения, а затем усложнённые варианты этих движений мужского танца.

Формирование танцевальной техники исполнителей в любительском хореографическом коллективе народного танца

В процессе многовекового исторического развития в народном танце вырабатывались свои особые выразительные средства: лексика, музыкально-ритмическая основа, элементы национального костюма, национальный колорит, стиль и манера; вырабатывались яркие образы народной хореографии. Все выразительные средства народной хореографии направлены на раскрытие содержания.

У разных народностей сформировались особенности исполнения каждого национального танца:

- у одних народов в танце активны ноги (болгары, испанцы, кавказцы, татары)
- у других разнообразны движения рук (башкирские женские, среднеазиатские женские танцы, испанские танцы)
- у некоторых активно всё тело (русские, украинские, молдавские, белорусские танцы).

Танцевальный материал разных народов отличается огромным многообразием. Есть движения, исполняемые только на полупальцах или в полном приседании, прыжковые или на беге, дробные, различные движения рук, корпуса, которые могут быть малой или большой амплитуды. Поэтому основную роль в формировании танцевальной техники участников любительского хореографического коллектива играет exercice народно-сценического танца, который представляет собой стройную систему упражнений у станка и на середине зала. Эта система упражнений нацелена на развитие и воспитание всех частей тела танцовщика. В построении exercice обязательно сохраняется принцип преемственности: от простого к сложному. Техника исполнения формируется на протяжении нескольких лет.

Поэтому руководителю коллектива важно учитывать возрастные особенности участников.

Технически грамотно исполненное движение – это любое танцевальное движение, исполненное в совершенстве по правилам школы народного танца, выразительно, ритмически верно, в манере и характере той или иной национальности.

Таким образом, формирование танцевальной техники невозможно без правильно построенного учебного процесса. В первую очередь, необходимо планировать тематику каждого отдельного урока.

Кроме этого руководитель коллектива должен чётко спланировать учебный процесс в соответствии с репертуарным планом на год, на квартал, на месяц.

Немаловажную роль в формировании танцевальной техники играет знакомство участников коллектива с творчеством профессиональных коллективов народного танца, а также участие в различных конкурсах, фестивалях, мастер-классах и т.д.

Таким образом, на формирование танцевальной техники исполнителей любительского коллектива народного танца оказывает влияние в первую очередь:

1. Правильно организованный учебный процесс.
2. Грамотно подобранный репертуар коллектива (с учётом возрастных и физических особенностей участников)
3. Воспитательная и просветительская деятельность руководителя коллектива.

Особенности формирования репертуара любительского коллектива народного танца

Большую роль в любом хореографическом коллективе играет репертуар. Он является визитной карточкой коллектива, выполняет просветительскую и воспитательную функцию. Репертуар коллектива народного танца не является исключением. Подбирая репертуар, руководитель должен проявить эстетический вкус, стараться сохранить традиции истинно народного танцевального творчества.

В репертуар коллектива могут входить различные народные танцы, сюжетные, хороводные, разных или одной - двух национальностей, танцы-игры, хореографические картинки и миниатюры в зависимости от более узкой специализации коллектива. В коллективе народного танца к репертуару предъявляются те же требования, что и в других коллективах:

- доступность репертуара для исполнителей (каждый участник должен справляться с ним и технически и психологически);
- учёт возрастных особенностей участников и их физических возможностей;
- постоянное обновление репертуара, поддержание в сценической форме старого репертуара;
- репертуар любительского хореографического коллектива народного танца может включать постановки различных жанров, но делать это нужно

очень осторожно (лучше всё-таки сохранять традиции и развивать хореографию жанра, избранного руководителем коллектива).

Особенности музыкального оформления урока народного танца

Музыкальное оформление уроков народного танца несколько отличается от оформления уроков классического и историко-бытового танцев. Наиболее подходящим инструментом для музыкального сопровождения уроков народного танца является *баян или аккордеон*, реже – рояль. Музыка на уроке народного танца должна *соответствовать движению по характеру, стилю, национальной окраске.* Каждая часть урока требует подбора определённого музыкального материала. Для учебных комбинаций на середине зала следует подбирать небольшие, законченные произведения, позволяющие раскрыть национальное своеобразие музыки и танца. В основу этюдов должны быть положены более крупные музыкальные формы с развитием темы, какими-либо вариациями на заданную тему. *Специфической особенностью муз оформления урока народного танца является использование народных музыкальных инструментов (ложки, трещотки тамбурины, кастаньеты и т. д.)* Таким образом участники коллектива получают информацию не только о танцевальной, но и музыкальной культуре того или иного народа. Использование музыкальных инструментов украшает исполнение танцевальных элементов и делает урок интереснее. Кроме этого можно использовать при оформлении урока разнообразные характерные подголоски, выкрики и т.д. Но такое дополнительное оформление всегда должно быть оправданно. При музыкальном оформлении урока народного танца можно использовать *образцы народной музыки, произведения современных композиторов, пишущих национальную музыку, а также материалы, собранные в фольклорных экспедициях.* Можно использовать оркестровые записи танцевальной музыки. *Фонограмма* помогает наиболее полно и эмоционально передать особенности народного танца в заданном темпоритме. Часто бывает, что концертмейстер подстраивается под исполнителя, «играет под ногу», тогда как фонограмма развивает чувство ритма, слух, помогает передать национальный колорит. И, конечно же, необходимо разделение музыки для мужских и женских классов.

Из всего сказанного можно сделать следующий вывод о специфике обучения народному танцу и особенностях работы руководителя в любительском коллективе народного танца:

1. Любительский коллектив народного танца является хранителем и пропагандистом культуры народов разных национальностей, поэтому руководитель коллектива должен чётко разбираться в специфике национального танца, знать традиции, быт народов разных национальностей, познакомить участников коллектива с культурой народа, привить им любовь к народному танцевальному творчеству.

2. Руководитель коллектива обязан быть профессиональным исполнителем народного танца, уметь научить на только технике исполнения народных танцев, но и манере исполнения, научить передавать национальный характер танца. Руководитель должен владеть техникой исполнения не только женского, но и мужского танца.

3. Нельзя пренебрегать exercice в занятиях народным танцем, так как он воспитывает тело участника, прививает культуру танца, здесь оттачиваются отдельные движения, элементы. Занятия в классе являются первым и главным шагом перед выходом на сцену.

4. Репертуар коллектива народного танца должен быть специфическим, не стоит засорять его постановками других жанров. При подготовке репертуара необходимо выполнять требования, предъявляемые к репертуару.

7. Историко-бытовой танец в системе преподавания хореографических дисциплин в любительских хореографических коллективах и муниципальных учреждениях дополнительного образования детей (МОУ ДОД)

«Историко-бытовой танец» является предметом в системе хореографических дисциплин по обучению специализации «Хореография» в ДШИ. Предмет предоставляет возможность практически познать историческое развитие танца. *Основная цель данного предмета: формирование интереса к танцу, как потребности воспитания красоты и грациозности фигуры, что является одним из условий комфортного самочувствия в обществе.*

Задачи предмета «Историко-бытовой танец»:

1) осмысление и изучение хореографии разных эпох,

2) изучение быта, костюмов, общественной характеристики эпохи,

3) развитие музыкальности, выразительности, танцевальности, координации движений.

Обучение историко-бытовому танцу носит значимую воспитательную функцию. В таком коллективе можно заниматься с детьми, подростками и даже взрослыми людьми без отбора по физическим данным. Являясь танцем парным, историко-бытовой танец даёт эффект воспитания общественного поведения, разрушает барьер между полами.

Преподаватель этой дисциплины должен не только владеть методикой преподавания исторических танцев, но и иметь широкие знания в области смежных искусств (живописи, литературе, истории костюма, истории хореографии), владеть психолого-педагогическими приёмами в обучении детей и подростков.

Познавательная ценность исторических танцев в их лексико-стилистической точности, подвижности в своём развитии лексики и композиций. Общественную значимость танцу, как явлению социальному

придаёт широкое его использование в литературе, музыке, театре, опере, балете.

Смена общественных формаций влекла за собой изменения жизненного уклада, возникали новые направления в искусстве и культуре. Подвижный в своём развитии бытовой (бальный) танец отвечал требованиям той или иной социальной группы. Развиваясь на основе народного танца, историко-бытовой танец вобрал всё богатство его содержания и хореографического языка. Попадая в аристократическую среду, народный танец видоизменялся, терял естественность, природу, задор, но приобретал манерность, изысканность, галантность и парадность соответственно этикету, вкусу, потребностям этого слоя общества.

Значительная роль в развитии этого вида хореографического искусства принадлежит учителям танца. Они чутко улавливали требования времени, вкусы общества и своевременно обновляли композиции. Они фиксировали танцы в своих трудах, вырабатывали методы обучения, благодаря чему появилась возможность изучать многие исторические танцы по их книгам.

Изучение наследия, знание старинных форм танца может лечь в основу творческого их преобразования с новой стилистической окраской, отражением новых эстетических и этических норм, требованиями этикета, соответствующих запросам разных слоёв современного общества. *Преобразованные таким образом старинные танцы могут составлять часть репертуара хореографического отделения ДШИ, или являться основой репертуара любительского хореографического коллектива, кружка, студии исторического танца.*

Методика историко-бытового танца опирается на систему и опыт выдающихся педагогов хореографии прошлого века *А.Я. Вагановой, Н.Н. Тарасова, Н.П. Ивановского, М.В. Васильевой-Рождественской.*

Методика преподавания реализует основную цель – через хореографическое обучение воспитать гармонически развитую личность. Методы обучения опираются на законы психологии и педагогики, а также на основные положения системы А.Я. Вагановой. Метод обучения строится на изучении движений от *простого к сложному осознанию, на комплексном подходе к изучению движения*: все элементы, изучаются в сочетании с положениями корпуса, рук, поворотом головы и направлением взгляда. *Основным методом преподавания является наглядность.* Преподаватель любое движение показывает в законченном виде, а затем раскладывает его на составные элементы. Проучив движение поэтапно, его исполняют в законченном виде, отрабатывают манеру и стиль исполнения. Последовательность изучения движений определяется тематическим планом.

Освоение exercice историко-бытового танца является ключом к изучению различных танцев прошедших эпох. Первоначально необходимо ознакомить учеников с их физическим аппаратом (руки и их части, ноги и их части, спина, диафрагма и т.д.) Знание аппарата поможет быстрее осваивать новые задания. Изучение позиций рук, их различные сочетания воспитывают свободу жеста, придают рукам изящество и лёгкость. Не следует забывать о

том, что голова и направленный взгляд всегда сопровождают движения рук. Подвижность кисти и пальцев придаёт движению естественность и выразительность. Выворотность в историко-бытовом танце относительна. В танцах чаще используется полувыворотные или прямые позиции, за исключением салонных танцев некоторых эпох (XVII, XVIII веков), когда в моде была выворотная поступь (медленный менуэт, гавот).

Первые упражнения проучиваются на месте – подготавливая к исполнению весь двигательный аппарат. Основных движений exercice историко-бытового танца не так много и они могут несколько отличаться от тех же движений классического танца. Это, прежде всего, разнообразные шаги (простые, скользящие и т.д.), переходы с одной ноги на другую через различные позиции, demi plie, положения ноги sur le cou-de-pied и на полупальцах, движения battement tendu, некоторые прыжки. Изучаются эти движения постепенно с обязательным соединением движений ног, рук, головы. При изучении некоторых движений можно использовать повороты на 90, 180, 360 градусов направо и налево. Целесообразно исполнять некоторые движения парами (мальчик с левой ноги, девочка с правой ноги). Это создаёт условия общения на расстоянии друг от друга уже в рамках exercice. Необходимо обращать внимание на соблюдение интервалов, чёткость поворотов корпуса и головы, что способствует воспитанию ансамбля, соблюдению этикета, придаёт культуру исполнению танцев. Большое внимание на уроке должно уделяться соединениям рук в паре. Необходимо тщательно проучивать правила подачи руки, объясняя ученикам взаимосвязь движений с правилами этикета. *Взаимоотношения мальчиков и девочек на уроке – важный воспитательный момент.* У мальчиков следует развивать навыки ведения партнёрши, предупреждения её движений, галантного обращения с дамой на протяжении всего занятия.

Ориентирование в пространстве, рисунок изучается на простейших движениях. Они исполняются по кругу (по линии танца или против линии танца), в нескольких кругах, по диагонали, в колонне и т. д. Освоение танцевального пространства помогает в воспитании взаимного внимания друг к другу во время смены рисунка. Первые композиции строятся на шагах и поклонах. Пространство танцевального зала изучается по точкам, предложенным в методике А.Я. Вагановой. Результатом явится развитие зрительной памяти, свободное мышление исполнителя, успешное освоение новых композиций.

В младших классах композиции сочиняются на шагах формах шассе, галопе. Используются два-три элемента и столько же рисунков, которые могут повторяться. В первой ступени школы рекомендуется изучить *полонез, польку, вальс*. На элементах этих танцев возможно создание хореографических зарисовок.

В старших классах особое внимание обращается на *образное исполнение* танцев. Основным содержанием занятий является образное исполнение композиций, изучение этикета и этюдная работа. Учащиеся могут предложить свои варианты изученных танцев. Это создаст условия для

творческой атмосферы на уроке, самореализации, раскрытия индивидуальных способностей. Методы реализации такой работы могут быть разные: показать приёмы композиции, раскрыть её принципы и на этом основании дать задание на сочинение, или, прослушав музыку, предложить сделать варианты танца, соответствующие стилю, характеру, содержанию предложенной музыки. Полезность такой работы очевидна. Все учащиеся вовлечены в творческий процесс как сочинители, исполнители, судьи. В репертуар могут быть включены развёрнутые композиции *полонеза, мазурки, вальса, разнообразные кадрили*. Из старинных танцев обязательно проучивается *менуэт* как основа exercice, проучиваются также *променадные танцы и танцы-гибриды конца XIX века.*

Целесообразно, чтобы обувь и одежда были приближены к бытовой, естественной. Обращение с костюмом во время танца, манера двигаться, положения и соединения рук должны детально изучаться на занятиях

Педагогу необходимо иметь ряд методических материалов (книги, картины, видеозаписи исторических фильмов и т. д.), цель которых – способствовать раскрытию образа, помочь в самостоятельной творческой работе учащихся. Просмотр репродукций изобразительного искусства, прослушивание музыки, знакомство с предметами быта, даёт представление об эпохе, вкусах, стиле. Взаимосвязь историко-бытового танца с такими дисциплинами как «История костюма», «История хореографического искусства» очевидна. Поэтому руководителю коллектива, преподавателю историко-бытового танца необходимо знакомить учащихся с основными положениями этих дисциплин. Большую роль играет рассказ преподавателя о танце, который изучается, он помогает воссоздать среду, условия бала, описать персонажей этого танца, особенности его исполнения. История танца начинается со знакомства с литературой, музыкой, произведениями изобразительного искусства той эпохи, в которую этот танец был создан. Это расширяет кругозор, эрудицию, делает образным язык преподавания, создаёт условия для ассоциативного мышления. *Ученик приобретает навык проживать определённый отрезок времени в предлагаемых обстоятельствах.*

Занятия историко-бытовым танцем должны быть наполнены радостью, красотой, несмотря на то, что ученики испытывают огромные физические, эмоциональные и психологические нагрузки. Преодолеть трудности помогает *осуществление индивидуального подхода* при одинаковости задания для всех. При этом учитывается тип личности, уровень подготовки, умение сосредоточиться на многогранности задания.

Одним из *основных методов* обучения хореографии является *повтор движения.* Необходимо учитывать характер повтора и его количественный показатель. Любой повтор должен иметь методическое задание, тогда происходит осознанное исполнение, направленное на качество. Не стоит забывать о том, что повтор движения развивает автоматизм, механичность исполнения, поэтому необходимо составлять комбинации из повторяющихся

элементов в сочетании с многообразными движениями рук, головы, положениями корпуса.

Для наиболее качественного усвоения материала необходимо с первых занятий развивать все виды памяти: *зрительную, слуховую, мышечную*. Развитая зрительная память помогает быстрее запомнить задание, выявить не только технику исполнения движения, но и стиль, манеру, характер, образ. Слуховая память позволяет запомнить методические требования к исполнению движений, одновременно точно соединять движение с музыкой. Мышечная память, по определению Н.Н. Тарасова, формируется из многократного повторения каждого движения мышечным аппаратом, где каждый повтор должен выявлять новое качество движения. Развитие всех видов памяти способствует более лёгкой учёбе не только в области хореографии, но и в других видах творческой деятельности.

Замечания необходимо делать лаконично, мягко, в образной форме. Образность речи всегда полезна, особенно с детьми, незнакомыми с основами классического танца. Следует избегать монотонности голоса на уроке. Монотонность речи утомляет нервную систему, приводит к пониженному тонусу на занятиях, не способствует усвоению учебного материала, в результате чего падает интерес к занятиям.

Неоценимую помощь в процессе обучения историко-бытовому танцу оказывает *музыкальное оформление урока*. Музыка лежит в основе воспитания культуры эмоций. Она создаёт тот фон, без которого понятия «выразительность» и «танцевальность» теряют смысл. Строгость и выразительность, открытый взгляд и грациозность, певучесть жестов, артистичность опираются на умение и навыки сочетать движения с музыкой. *Основная задача педагога – научить, движением заполнять музыкальную фразу любого ритмического размера.*

Музыка всегда ассоциируется с определённой эпохой, стилем, образом, поэтому *музыкальное оформление урока историко-бытового танца* должно соответствовать методическим требованиям педагога. Здесь используется *музыка разных эпох*, в соответствии с изучаемым материалом. Поэтому в первую очередь необходимо научить учеников слушать и слышать музыкальный материал, эмоционально сливаясь с ним. Ученику предлагаются музыкальные отрывки на основе разных музыкальных размеров. Исполняются упражнения, движения на музыкальные размеры в 2/4, 4/4, затем ¾ в разных темпах. Танцевать всем телом – значит отвечать на каждую длительность ноты, такта. Тогда движение сливается с музыкой и рождается неповторимый образ. *Поэтому к каждому движению exercice подбирается специальный музыкальный отрывок*. Он должен соответствовать движению не только метроритмически, но и *передавать стиль и характер эпохи, к которой относится это движение*. Особенно трудно ученики воспринимают музыкальный размер ¾. Они в основном слышат и акцентируют первую четверть, а последующие не протанцовывают. Поэтому менуэт с его трёхчетвертным размером вошёл в историю обучения танцу как исполнение кантиленного, легатированного движения.

Концертмейстеру совместно с педагогом необходимо качественно подбирать музыкальный материал для оформления уроков историко-бытового танца.

Многие композиторы прошлых столетий создавали танцевальную музыку, которую и следует использовать в работе. *Рекомендуется использовать танцевальную музыку Рамо, Гиро, Гайдна, Бетховена, Моцарта, Шопена, Штрауса, Грибоедова, Чайковского, Равеля, Рахманинова и других композиторов*. Импровизация концертмейстера возможна при наличии знания специальной музыкальной литературы.

Уроки танца немыслимы без строгой дисциплины: соблюдения интервалов, выполнения рисунка на определённый отрезок музыки, внимания друг к другу в паре, выполнения приветствий, обусловленных этикетом общества. В основе этикета – высочайшее почтение к даме. Традиции прошедших эпох возвращают нас к культуре общественного поведения, к хорошим манерам, к уважительному отношению между мужчиной и женщиной. Нормой поведения являются коммуникабельность и уважение личности. Всё это является сверхзадачей на каждом уроке и получает общественную оценку в группе. Сотворчество преподавателя и ученика расширяет эрудицию последнего и побуждает к научному и творческому поиску. *Таким образом, исторический танец выступает как основа эстетического воспитания, средствами хореографии, предлагая систему гармонического развития личности.*

Вопросы для самопроверки к главе III

Особенности процесса обучения в любительском хореографическом коллективе

1. Перечислить структурные элементы учебного процесса.
2. Определить эстетические и технические принципы классического танца.
3. Определить основную цель работы руководителя любительского коллектива классического танца.

4. Перечислить задачи, решаемые преподавателем классического танца.
5. В чём заключается воспитательная функция руководителя коллектива классического танца.
6. В чём заключается специфика работы руководителя в любительском хореографическом коллективе классического танца.
7. Основные положения педагогической системы А.Я.Вагановой.
8. Цели, задачи и структура exercice в уроке классического танца.
9. Основные методы преподавания классического танца.
10. Особенности музыкального оформления урока классического танца.
11. Основные функции концертмейстера в осуществлении учебного процесса в любительском хореографическом коллективе
12. В чём заключается специфика работы руководителя в коллективе народного танца.
13. В чём особенность работы руководителя в мужском классе в любительском коллективе народного танца.
14. Что влияет на формирование танцевальной техники исполнителей любительских коллективов народного танца.
15. Особенности музыкального оформления урока народного танца.
16. Определите воспитательные функции историко-бытового танца.
17. Особенности музыкального оформления урока историко-бытового танца.

Приложение 1.

Личностные качества преподавателя хореографических дисциплин.

Преподаватель занимает в учебном процессе центральное место и свойства его личности небезразличны для успешности воспитательного и обучающего процессов.

Николай Иванович Тарасов – корифей педагогики в области балета XX века, человек высокой культуры и энциклопедических знаний – был убеждён, что в будущем хореография потребует от тех, кто станет служить ей профессионально, большой и разносторонней эрудиции в самых разных областях – и литературы, и музыкальной культуры, и драматического театра, и анатомии, и психологии.

И действительно, хореографическое творчество, особенно XXI века само по себе является многогранным, включает в себя великое множество стилей и направлений, обязывая хореографа разбираться практически во всех сферах общественной жизни: искусстве, образовании, педагогике и психологии, экономике и т.д.

Исходя из этого, основополагающими для будущего хореографа являются *организаторские и творческие способности, высокая эрудиция, балетмейстерский и педагогический талант, способность к самоанализу и самообразованию, высокая культура поведения, дисциплинированность.*

Личностные качества педагога неотделимы от его профессиональных качеств. В число *профессиональных качеств*, которыми должен обладать

руководитель любительского хореографического коллектива, включается *знание своего предмета, умение передать его другим, знание основ психологии и педагогики*. Он должен хорошо владеть основами режиссуры и актёрского мастерства, обладать хорошей зрительной памятью, музыкальностью, чувством ритма, образным и ассоциативным мышлением.

К личностным качествам преподавателя хореографии можно отнести, в первую очередь, *любовь к своему профессиональному труду.*

Общая эрудиция и широкий культурный кругозор являются важными качествами личности руководителя любительского хореографического коллектива, так как его творчество немыслимо без постоянного поиска. Поиск новых сюжетов и композиций предполагает изучение жизни, знание литературных произведений, живописи, скульптуры, музыки и т. д.

Такие качества личности как *эмоциональность, темпераментность*, творческая фантазия помогают преподавателю пробудить интерес к занятиям хореографией. Например, можно "зажечь" учеников темой, идеей новой постановки с помощью темпераментного показа отдельных движений.

Педагогический такт – непременная составляющая личности педагога. Уважительное отношение к личности ученика и создание условий для его творческой самореализации – одна из основных задач в работе преподавателя. Требовательность должна сочетаться с доброжелательностью. Веру в личность ученика, в его способности и желание к самосовершенствованию преподаватель обязан поддерживать своим вниманием. Вера же ученика в возможность преодолеть трудности укрепляется поддержкой преподавателя. Любой успех необходимо замечать и отмечать. Это вселяет уверенность, потребность к прилежанию, создаёт комфортность существования в группе, а также формирует такие качества характера как трудолюбие, умение преодолевать трудности, коммуникабельность, уверенность. Все эти качества – залог успешного обучения хореографии.

Коммуникабельность, владение технологиями общения (вербальными и невербальными), ораторское искусство помогают легко устанавливать контакты, обеспечивающие понимание между преподавателем и учеником. Руководитель-педагог должен в полной мере владеть *терминологией танца,* использовать в своей речи образные выражения, которые более объемно помогают охарактеризовать и объяснить то или иное движение, особенно на ранних этапах обучения. Замечания необходимо делать лаконично, мягко, но требовательно. Следует избегать монотонности голоса на уроке. Монотонность речи утомляет нервную систему, приводит к пониженному тонусу на занятиях, не способствует усвоению учебного материала, в результате чего падает интерес к занятиям.

Культура поведения преподавателя, его манера говорить, мимика, жесты и даже походка являются примером для подражания его учеников. Важно, чтобы этот пример был исключительно положительным.

Дисциплина является непременным условием в работе с хореографическим коллективом, а начинается она с

дисциплинированности преподавателя, который должен уметь управлять собой, своим психическим состоянием, своим телом, голосом, мимикой, настроением, мыслями и чувствами, должен быть собранным, выдержанным, всегда готовым к работе с учениками, опрятным внешне и внутренне.

Способность к самосовершенствованию, самоанализу помогает преподавателю в достижении высоких результатов в работе с учениками. В этом ему помогают школы повышения квалификации, семинары, творческие встречи с профессионалами, участие в конкурсах, фестивалях.

Преподаватель, обладающий этими профессиональными и личностными качествами в совокупности, способен создать творческую атмосферу на уроке, чтобы работа приносила радость и ему и ученикам. Такой педагог способен формировать мировоззрение, эстетический вкус учеников, сможет расширить кругозор своих воспитанников, помочь определиться в жизни и профессии.

Но важнейшей личностной и профессиональной чертой преподавателя, без которой невозможна эффективная педагогическая деятельность, всё-таки следует считать любовь к детям, в основе которой лежит склонность человека работать и общаться с детьми, стремление реализовать себя именно в обучении и воспитании детей. В заключении хочется вспомнить напутствие Николая Ивановича Тарасова представителям последующих поколений: *«…Надо любить своих учеников, но быть к ним всегда и во всём предельно требовательным».*

Приложение 2.

Образовательные программы по хореографическим дисциплинам для муниципальных учреждений дополнительного образования детей.

Начальное профессиональное образование, эстетическое воспитание средствами хореографического искусства – таковы цели, которые должны быть реализованы хореографическими отделениями Детских школ искусств (ДШИ). Выпускники хореографических отделений ДШИ должны быть не только *грамотными исполнителями, но и подготовленными зрителями, слушателями, людьми с развитым художественным вкусом.* Умение самостоятельно оценивать художественные произведения, аргументировать свои оценки – необходимые качества активной творческой гармонически развитой личности. Проблемы формирования культуры поведения современного человека чрезвычайно актуальны. *Средствами хореографического искусства можно формировать у детей культуру поведения и общения, прививать навыки вежливости, умения вести себя в обществе, быть подтянутым, элегантным, корректным.*

Эстетическое воспитание должно осуществляться в едином комплексе со всеми другими задачами развития и обучения детей. Общее физическое развитие, развитие специальных танцевальных данных, обучение технике исполнения танцевальных элементов, развитие музыкальности и артистизма, воспитание характера и формирование личности должно проходить параллельно. Только при таком подходе возможно достижение главной цели – *воспитание творческой, всесторонне развитой личности.*

Танец может стать действенным средством эстетического воспитания только при *высоком уровне качества преподавания хореографических дисциплин и чёткой организации учебного процесса.*

Поскольку Детская школа искусств является учреждением начального профессионального образования, учебный процесс здесь должен быть построен таким образом, чтобы выпускники хореографического отделения ДШИ имели возможность сразу продолжить своё образование в ССУЗах, а в дальнейшем в ВУЗах по профилю.

Организация учебного процесса хореографического отделения ДШИ осуществляется в соответствии с учебным планом. На сегодняшний день разработаны несколько учебных планов, дающих начальное профессиональное хореографическое образование: так называемые 5-ти и 7-летние учебные планы. Кроме этого в некоторых ДШИ существуют подготовительные или нулевые классы, а также классы «ранней профессиональной ориентации» (VIII, (VI) класс). Таким образом, дети, поступающие в ДШИ в возрасте 6-7 лет (1 класс общеобразовательной школы) должны закончить её в возрасте 14-15 лет (9 класс общеобразовательной школы).

Учебный план – это перечень дисциплин (общих и специальных) на всё время обучения, включающий в себя примерное количество уроков (часов) в неделю по каждой дисциплине.

Процесс обучения по дисциплинам учебного плана осуществляется в соответствии с учебной программой, которая включает в себя ряд обязательных позиций. Существуют понятия *«базовая учебная программа» и «адаптированная учебная программа»*.

Базовая учебная программа - это учебная программа по каждой отдельной дисциплине учебного плана, разработанная в министерствах образования и науки и предлагаемая Муниципальным образовательным учреждениям дополнительного образования детей в качестве основы для составления собственных «адаптированных» программ. Базовая учебная программа включает в себя пояснительную записку, методические рекомендации, требования к уровню подготовки выпускников, тематический план работы, составленный в хронологической последовательности, список рекомендуемой литературы.

Адаптированная учебная программа составляется непосредственно преподавателем той или иной дисциплины в отдельно взятой школе искусств. Она составляется с учётом возрастных и физических особенностей той или иной группы учащихся. Так, например, при составлении программы по народному танцу обязательно должен учитываться региональный компонент. Адаптированная учебная программа составляется в соответствии с определёнными требованиями, так же разработанными министерством. Эти требования касаются оформления и содержания данного документа.

1. *Титульный лист* – содержит общую информацию о программе и учебном заведении, для которого она разработана.

2. *Пояснительная записка* – содержит общую информацию о предлагаемой дисциплине, обосновывает актуальность составления данной программы, определяет цели и задачи курса, содержит дополнительную информацию, необходимую преподавателям.

3. *Учебно-тематический план* – составляется в виде таблицы и содержит информацию о тематике занятий, количестве часов, отведенных на изучение той или иной темы, содержит информацию о способах выявления знаний учащихся по заданной теме, составляется по каждому году обучения.

4. *Содержание курса* – этот раздел представляет собой более подробную информацию том, что предлагается к изучению по той или иной теме. Этот раздел является основным.

5. *Требования к уровню подготовки выпускников* - информация том, что должны знать и уметь выпускники, обучающиеся в соответствии с предлагаемой программой.

6. *Перечень учебно-методического обеспечения* – включает различные виды учебно-методических материалов, необходимых для качественного обучения по предлагаемой программе (аудио, видеоматериалы, учебная и методическая литература, необходимое оборудование и т. д.).

7. *Список литературы* – перечень литературы, используемой автором при составлении данной программы, рекомендуемая литература для реализации данной программы.

8. *Данные об авторе* – личная информация об авторе программы, его образовании, контактах с ним.

Приложение 3.

Учебники и учебные пособия по хореографическим дисциплинам.

Народный танец.

1. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца.: Упражнения у станка: Учеб. пособие для вузов иск. и культ. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

В пособии изложена методика преподавания народного танца у станка. Даны рекомендации к изучению упражнений, методика сочинения комбинаций и построения урока. Книга иллюстрирована, дополнена нотным материалом.

Учебник предваряет вступительная статья заведующего кафедрой теории и истории хореографического искусства МГУКИ, кандидата искусствоведения, профессора Г.Ф.Богданова «Несколько слов о книге», где читатели знакомятся с особенностями издания, его ценностью.

В статье « От автора» Гусев даёт краткий экскурс в историю народного танца как предмета обучения сосредотачивает внимание читателя на особенностях процесса воспитания исполнителя народного танца, определяет принципы построения урока и методические приёмы изучения различных движений, говорит о специфике музыкального оформления урока народного танца.

Третьей вступительной статьёй является статья «Основные понятия», где автор описывает позиции ног, рук, положения ног, рук, головы, корпуса, кисти; знакомит с общепринятой терминологией, применяемой для записи движений народного танца.

Основная часть учебника состоит из 12 разделов, в которых автор детально рассматривает методику исполнения отдельных движений и их разновидностей: приседания, упражнения на развитие подвижности стопы, маленькие броски, круговые движения ногой, низкие и высокие развороты ноги, дробные выстукивания, упражнения с ненапряжённой стопой, подготовка к «верёвочке», зигзаги, раскрывание ноги на 90 градусов, большие броски. Каждое упражнение exercice предлагается в развитии от простейших и подготовительных движений до сложных. Далее автор предлагает нотное приложение к каждому разделу, а также список рекомендуемой литература по народному танцу.

Данный учебник предназначен для студентов и преподавателей хореографических факультетов вузов культуры и искусства, а также для руководителей детских коллективов народного танца.

2. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала: Учеб. пособие для студ. вузов культуры и искусств.- М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

В этом учебном пособии изложена методика преподавания упражнений народного танца, проводимых на середине зала.

Вступительная статья декана хореографического факультета МГУКИ, Народного артиста России, профессора Б.С.Санкина знакомит читателя с особенностями этого пособия.

В статье «От автора» Гусев говорит о разнообразии народных танцев, их различии по характеру и манере исполнения, обращает внимание на правила построения урока, в частности упражнений на середине зала.

Основная часть издания состоит из 11 разделов, где предлагаются к изучению различные движения народного танца, даются примеры комбинаций этих движений в различных национальных характерах: танцевальные ходы, «верёвочка», «моталочка», движения на прыжковой подмене ног, дробные движения, присядки, хлопки и хлопушки, вращения,

прыжковые движения, заключения танцевальных движений и комбинаций, упражнения для рук, корпуса и головы.

В приложения включены: нотный материал к каждому разделу и рекомендуемая литература по народному танцу.

3. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца. Этюды: Учеб. пособие для студ. вузов культуры и искусств.- М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004.

Издание является продолжением первых двух учебников.

Вступительная статья заслуженного работника культуры РФ, проректора МГУКИ, кандидата педагогических наук, профессора Г.Я.Никитина сообщает читателю о важности и необходимости данного учебного пособия.

В статье «От автора» Гусев говорит читателю об основных задачах специалистов, работающих в области народного танца, о том какими навыками и знаниями должен обладать педагог по народному танцу. Далее - знакомит с понятием «этюд» и особенностями сочинения этюдов, говорит об особенностях записи хореографических композиций и разборе и постановке танцев по записи.

Основная часть учебного пособия состоит из 4-х разделов.

-раздел 1 – предлагает этюды сольные, в характере башкирского и азербайджанского танца.

-раздел 2 – этюды для двух исполнителей, в характере русского, цыганского, матросского танца.

- раздел 3 – этюды мелкогрупповые (3-6 человек) в характере украинского, молдавского, польского, казахского танца.

-раздел 4 – групповые (массовые) этюды в характере чувашского, узбекского, белорусского, удмуртского, эстонского, татарского, осетинского, марийского, русского танца.

В приложении ноты к этюдам, рекомендуемая литература.

Историко-бытовой танец

1. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец: Учеб. пособие. – 2-е изд., пересмотр. – М.: Искусство, 1987.

Автор – талантливая балерина, исследователь, педагог – внесла большой вклад в хореографическую науку. В книге воссозданы европейские бытовые танцы средневековья, эпохи Возрождения, XVIII XIX веков. Специальные главы посвящены истории бытового танца в России.

Научная редакция издания и вступительная статья Н.И. Эльяша. Здесь он говорит о значимости историко-бытового танца в практике музыкального театра и системе высшего и среднего хореографического образования. Обращает внимание читателя на исторический аспект в развитии хореографии в целом и бальной хореографии в частности. Знакомит с некоторыми биографическими данными автора, основными моментами её творческой и педагогической деятельности.

Далее следует «Предисловие автора к первому изданию», где Васильева-Рождественская рассказывает о предмете изучения «Историко-бытового танца», о значении музыки в изучении танцев прошлого.

Основная часть учебника включает в себя 6 разделов. В первых четырёх разделах рассматривается хореография средневековья, эпохи Возрождения, XVIII - XIX веков. Здесь даётся характеристика каждого исторического периода, определяются особенности и закономерности развития бальной хореографии в тот или иной период. Далее в каждом из этих разделов следуют описания разнообразных танцев, включающие в себя историю возникновения, музыкальное сопровождение, особенности манеры и характера исполнения, потактовое описание танца со схемами рисунков, описание движений и методические рекомендации к изучению каждого танца.

5-й раздел – «Бытовой танец в России» - знакомит читателя с историей возникновения и развития бальной хореографии в России от хороводов древних славян до миньонов, галопов и вальсов конца XIX века. Здесь же предлагается описание двух танцев: Северного хоровода и Прощального танца.

6-й раздел называется «Элементы историко-бытового танца». Здесь изложена методика преподавания историко-бытового танца. Предлагается развёрнутый список литературы.

Особую ценность этого издания представляет обширный музыкальный материал, предлагаемый автором к каждому из танцев, описанных в книге.

2. Нарская Т.Б. Историко-бытовой танец: учебное пособие/Т.Б. Нарская, Челяб. Гос. акад. культуры и искусства – Челябинск, 2007.

Пособие адресуется студентам высших и средних учебных заведений культуры и искусства, педагогам хореографических школ, колледжей разного образовательного типа. Издание включает в себя экзерсис, методику преподавания и ряд приложений. Важно, что предмет Историко-бытового танца рассматривается здесь в единстве обучения, воспитания и развития творческих способностей.

Глава 1: Развитие и становление историко-бытового танца.

Здесь автор знакомит читателя с истоками возникновения и развития историко-бытового танца, танцами XVI-XVIII веков, бальными танцами XIX века, определяет значение танца в общественной жизни и в системе воспитания в России. Интересна также статья «Историко-бытовой танец в литературе XIX века.

Глава 2: Методика преподавания историко-бытового танца.

В этой главе освещены основные методы преподавания исторического танца. Предлагается тематический план предмета «Историко-бытовой танец» и методика преподавания элементов историко-бытового танца.

В заключительной статье автор подводит итог своей научной работе, выделяя педагогическую цель и определяя основные задачи, решение которых помогает осуществить поставленную цель.

К каждой главе автор предлагает развёрнутый список дополнительной литературы. В приложение к учебному пособию включены примеры составления комбинаций, программа концерта, элементы танцев и сборник нотного материала.

История хореографического искусства

1. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца: Книга для учащихся. – М. Просвещение, 1985.

В этой книге читатель найдёт сведения о развитии мирового, русского и советского балета. Издание включает в себя три главы:

- Из истории мирового балета.
- Богатства русского классического балета.
- Искусство миллионов (советский период в истории русского балета).

Книга написана языком, доступным для широкого круга читателей, в том числе школьников. Это издание может быть основным источником информации для преподавателей ДШИ и руководителей любительских хореографических коллективов в просветительской и учебной работе с учащимися.

2. Тимофеева Н. Мир балета: История, творчество, воспоминания. – М.: ТЕРРА, 1993.

Книга известной балерины Нины Тимофеевой посвящена искусству хореографии, его прошлому и настоящему; людям, чьим трудом и талантом было создано это искусство. Книга состоит из трёх разделов:

- Балет – серьёзное искусство – здесь автор знакомит читателя с историей хореографического искусства от его зарождения до творчества первого реформатора балетного театра Ж.Ж. Новера.
- Балет – та же симфония – в этой главе говорится о путях развития русского балета от истоков до начала XX века.
- Балет – движения души – эта глава автобиографическая.

Издание имеет примечания: указатель имён, указатель балетных постановок, словарь терминов и понятий. Книга иллюстрирована, содержит 203 репродукции (72 цветных), некоторые из них уникальны.

3. Бахрушин Ю.А. История русского балета. Учеб. пособие для ин-тов культуры, театр. хореогр. и культ.-просвет. училищ. Изд. 3-е. М., «Просвещение», 1977.

В книге дана история становления и развития русского балетного искусства от его истоков до Великой Октябрьской социалистической революции. Показана борьба передовых деятелей за прогрессивную направленность, самобытность и реализм русского балета, его связь с хореографическими культурами других стран. Рассказано о наиболее значительных балетных спектаклях, о творчестве замечательных русских мастеров балета. Издание иллюстрировано.

Классический танец

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца/А.Я. Вагаова.-5-е изд.-Л.: Искусство, 1980.

Учебник Вагановой впервые был издан в 1943 году. Значение книги далеко выходит за рамки учебника. Изложенная в нём методика преподавания классического танца является выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства, итогом достижений отечественной хореографической педагогики.

Учебник предназначен для учащихся и преподавателей хореографических училищ и вузов.

Вступительная статья В.Чистяковой о творчестве и педагогическом методе Вагановой. Текст учебника начинается с предисловия и статьи о построении урока. Затем следует основной раздел – «Формы классического танца», который подразделяется на 11 глав:

1.Основные понятия
2. Battements
3. Ronds de jambes
4. Руки
5. Позы
6. Связующие и вспомогательные движения
7. Прыжки
8. Заноски
9. Танец на пальцах
10. Tours
11. Другие виды поворотов

В приложении приведены разработки двух уроков, один из которых с музыкальным оформлением. В учебнике есть иллюстрации, разбор наиболее характерных ошибок.

Недостатком книги можно считать отсутствие музыкальной раскладки движений. Её достоинством – то, что она легла в основу созданных позднее учебных пособий по теории и методике преподавания классического танца.

2. Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца/Н.Базарова, В.Мей. – Л.:Искусство,1983.

Этот учебник предваряют две вступительные статьи.

- Н. Дудинской «Несколько слов об этой книге», в которой читатели знакомятся с особенностями книги, её отличиями от учебника А.Вагановой;

- В. Красовской «О классическом танце»; это краткий экскурс в историю формирования классического танца, отличиях русского стиля исполнения.

В обращении к читателям «От авторов» Н.Базарова и В. Мей сосредотачивают внимание на непременных качествах, необходимых учащимся классического танца (выворотности, гибкости, устойчивости, шаге, координации и др.), которые приобретаются ежедневным тренажем и обеспечиваются рациональным построением урока.

Содержание учебника имеет три раздела по годам обучения. В каждом из разделов обозначены основные виды упражнений и особенности их проучивания на каждом году обучения: постановка корпуса, позиции ног и

рук, упражнения у палки, на середине зала, прыжки (allegro), упражнения на пальцах.

Достоинством учебника является наличие музыкальной раскладки каждого движения.

3. Базарова Н. Классический танец. Методика четвёртого и пятого года обучения/ Н.Базарова. – 2-е изд. – Л.: Искусство,1984.

Вступительная статья К. Сергеева знакомит с автором книги и её содержанием.

В предисловии автора говорится об особенностях построения урока и его музыкального сопровождения в четвёртом и пятом классе.

В учебнике выделены следующие разделы и темы:

4-й класс

«Упражнения у палки»;

«Упражнения на середине зала»;

«Прыжки»;

«Упражнения на пальцах».

5-й класс

«Упражнения у палки»;

«Упражнения на середине зала»;

«Adagio»;

«Прыжки»;

«Упражнения на пальцах».

4. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства/Н.Тарасов. 2-е изд. – М.: Искусство, 1971-1981.

Книга начинается статьёй Мариса Лиепы «Слово об учителе», в которой приводятся биографические данные Н.Тарасова, описывается его творческий путь, рассматривается педагогическая деятельность.

Учебник состоит из двух частей. Первая включает в себя три главы:

- «Школа», в которой рассматриваются теоретические вопросы овладения исполнительским мастерством (необходимые физические данные, музыкальность, танцевальность, всесторонне развитое внимание, постановка дыхания);
- «Планирование занятий», где освещены вопросы о наличии программы, порядке прохождения отдельных движений, составлении календарного плана выполнения программы, правильном построении урока;
- «Учёт успеваемости», в том числе текущей и итоговой, принципах выставления оценок.

Вторая часть состоит из четырёх глав:

- «Элементарные движения классического танца»;
- «Позы и танцевальные шаги»;
- «Прыжки и заноски»;
- «Повороты и вращения».

Учебное пособие Н.И.Тарасова до сих пор служит руководством для педагогов-хореографов.

Композиция и постановка танца

1. Бухвостова Л.В., Щекотихина С.А. Композиция и постановка танца. Учебное пособие.- Орёл: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2002.

Предлагаемое учебное пособие обращено к специалистам-хореографам колледжей искусств и культуры и ставит перед собой задачу оказания методической помощи преподавателям в изучении основных элементов композиции и постановки танца. Пособие может быть использовано в работе преподавателями институтов искусств и культуры, школ искусств, хореографических коллективов, студентами и учащимися вышеназванных учреждений культуры.

Вводная статья рассказывает об особенностях этого учебника.

Основная часть текста состоит из 10 глав:

- Балетмейстер и сфера его творческой деятельности;
- Выразительные средства и законы восприятия хореографического искусства;
- Пространственная композиция танца. Приёмы её построения;
- Хореографический «текст» – составная часть композиции танца;
- Запись танца. Разбор танца по записи;
- Музыка в хореографическом произведении;
- Действие в хореографическом произведении. Законы драматургии;
- Образ в хореографическом произведении;
- Взаимосвязь хореографии с другими видами искусств;
- Сценическое оформление хореографического произведения.

Далее предлагается развёрнутый список специальной литературы по хореографии.

История костюма

1. Плаксина Э.Б., Михайловская Л.А., Попов В.П. История костюма. Стили и направления: Учеб. пособие для студ. учрежд. сред. проф. образования/ Э.Б.Плаксина, Л.А.Михайловская, В.П.Попов; Под ред. Э.Б.Плаксиной. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.

Учебное пособие является систематизированным изложением исторического развития европейского, восточного, русского костюма и костюма народов, населяющих Россию. В книге показана связь костюма с

различными видами искусств, в том числе с живописью и архитектурой. Исторический костюм представлен здесь как часть понятия «исторический художественный стиль».

Основному тексту предпослано предисловие авторов об особенностях этого учебника.

Издание включает в себя 10 развёрнутых глав, каждая из которых содержит несколько параграфов:

- Глава 1 – Введение в курс (включает основные понятия и определения, определяет место исторического костюма в системе искусств, знакомит читателя с костюмом эпохи палеолита).

- Глава 2 – Костюм в странах Древнего мира (Египет, Ассирия и Вавилония, Греция, Рим).

- Глава 3 – Костюм в эпоху средневековья (V-XVвв.). - Изучает костюм Византии, романского, готического стиля, индийский, китайский, японский костюм.

- Глава 4 – Европейский костюм стиля Ренессанс (XV-XVIвв). – Рассматривает итальянский, французский, испанский, германский, английский костюм этого времени.

- Глава 5 – Западноевропейский костюм XVII века. – Французский и голландский костюм стиля барокко.

- Глава 6 - Западноевропейский костюм XVIII века. – Французский и английский костюм рококо.

- Глава 7 - Западноевропейский костюм XIX века. – Классицизм, ампир, модерн и пр.

- Глава 8 – Русский костюм. – Древняя Русь, Московская Русь, XVIII и XIX века.

- Глава 9 – Русский народный костюм. – Знакомит с особенностями северорусского и южнорусского костюма, а также костюма донских казаков.

- Глава 10 - Костюмы народов России. – Север, Сибирь, Дальний Восток, Поволжье и Приуралье, Северный Кавказ.

Книга имеет приложение, в которое включён словарь терминов и список литературы. После каждого параграфа предлагаются контрольные вопросы и задания. Издание иллюстрировано рисунками и фотографиями.

2. Касьянова Н.В. История костюма: Учебное пособие/МКИиК. – Челябинск, 2004.

Предлагаемое издание является учебным пособием для студентов училищ и колледжей культуры. Данное пособие охватывает широкий круг вопросов, связанных с возникновением, развитием и совершенствованием костюма в различные исторические эпохи, определяет взаимосвязь костюма и хореографического искусства. Вводная статья знакомит читателей с понятиями «одежда» и «костюм», определяет значение костюма в жизни общества.

Основной текст издания включает в себя 6 глав:

- Глава 1. – Костюм Древнего Мира.

- Глава 2. – Западноевропейский костюм VI-XX веков.
- Глава 3. – История русского костюма.
- Глава 4. – Парики, бороды, усы.
- Глава 5. – Народный костюм. – Здесь предлагается к изучению национальный костюм (украинский, белорусский, молдавский, болгарский, венгерский, польский, чешский).
- Глава 6. – Костюм в хореографическом искусстве.

Эта глава является наиболее значимой, поскольку здесь определяется суть сценического костюма. Читатель знакомится с основными этапами развития костюма в балетном театре. Здесь определяется взаимосвязь костюма грима и причёски в создании сценического образа. Обсуждаются вопросы и проблемы создания русского народного костюма для современной сцены.

К каждой главе предлагаются вопросы для самопроверки. В приложение включены иллюстрации, предлагается список литературы по истории костюма.

Приложение 4.

Структура организация конкурса по хореографии

Конкурс - это соревнование в каком-либо виде человеческой деятельности, имеющее целью выделить лучших участников. Конкурсы, которые проводятся в сфере культуры и искусства, могут быть музыкальными, вокальными, театральными, кинематографическими, декоративно-прикладного искусства, хореографическими. Поскольку *цель* такого соревнования - сравнение уровней мастерства участников и выявление лучших из них – участие в конкурсе становится мощным стимулом к развитию

человека, к совершенствованию его навыков, знаний и умений. Участие в конкурсных программах позволяет участникам:
—сформировать адекватную самооценку,
—развить свои волевые качества,
—воспитать свой эстетический вкус,
—самоопределиться в мире увлечений и профессий.

Очень часто конкурсы проходят в рамках определённых фестивалей. *Фестиваль* – это широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся смотром достижений каких-либо видов искусства. Фестивали различаются по продолжительности (от нескольких дней до полугода) и содержанию. По содержанию фестивали подразделяются на:

- монографические (посвященные творчеству одного деятеля искусства),
- тематические (посвященные определённому жанру, эпохе или стилю),
- фестивали исполнительского творчества.

По географической принадлежности фестиваль, также как и конкурс, может быть областным, региональным, Всероссийским, международным. Кроме этого фестивали и конкурсы могут быть профессиональными и любительскими.

Организация хореографического конкурса - процесс многоэтапный, предусматривающий учет многочисленных деталей, проблем, вопросов. *Учредителями* конкурса могут быть разнообразные государственные и негосударственные культурные фонды, администрации муниципальных образований, комитеты по делам молодёжи, администрации образовательных учреждений или учреждений культуры и даже некоторые хореографические коллективы. Для подготовки и проведения конкурса учредителями создаётся *дирекция* с участием представителей учреждений культуры и искусства, высшего и средне-специального звена, телевидения, радиовещания и печати, творческих союзов и обществ. Дирекция подбирает конкурсу яркое запоминающееся название, определяет цели и задачи конкурса, разрабатывает условия и критерии конкурса, определяет контингент участников и конкурсные номинации (по видам танца, по возрастным категориям, по количеству участников в постановке и т. д.), определяет членский состав жюри и критерии оценки, количество и качество поощрений для участников. Далее создаётся *оргкомитет* конкурса. Его функции многообразны. Это разработка плана проведения конкурсных мероприятий, включая мастер-классы, брифинги, видеопросмотры или показательные выступления, досуговые мероприятия. Это техническое обеспечение конкурса, включающее в себя подбор базового учреждения культуры для проведения конкурса и анализ его технических возможностей. Это обеспечение питанием участников конкурса, решение вопросов проживания в гостиницах, трансферт. Такая предварительная работа заканчивается составлением *положения* о конкурсе, которое утверждается дирекцией и учредителями. После чего разрабатываются и издаются

информативные и инструктивные материалы, которые распространяются среди потенциальных участников конкурса.

Для эффективной работы конкурса оргкомитету необходимо создать подкомитеты: небольшие группы специалистов, которые будут выполнять определённые функции.

1.Организация регистрации участников конкурса.

2.Обеспечение эффективной работы жюри.

3.Решение вопросов проживания, питания, проезда участников и жюри конкурса.

4.Проведение работы по подготовке сценических мероприятий: церемония открытия и награждения, конкурсные просмотры, проведение репетиций, работа с ведущими конкурса, организация гала-концерта.

5.Контроль работы звуко, светоопрераторов, техническое обеспечение сценической площадки.

6.Проведение внеконкурсных мероприятий: мастер-классы, показательные выступления, беседы-обсуждения, и т.д.

7. Проведение досуговых мероприятий: «свободное пространство», дискотеки, игровые программы, просмотры фильмов, экскурсии.

8.Рекламная работа и освещение в СМИ конкурсных мероприятий.

Работа всех групп оргкомитета должна быть чётко организована, а это возможно только тогда, когда каждая из них осуществляет свою небольшую функцию. Дирекция конкурса осуществляет контроль над работой всех групп оргкомитета.

Помещение для проведения конкурса должно быть технически оснащено для подобных мероприятий. Чаще всего это *Дворцы культуры, театры*, *филармонии, высшие учебные заведения*. Здесь должна быть большая сценическая площадка, оснащённая светотехникой, качественной аудиосистемой, сценической машинерией; вместительный зрительный зал; достаточное количество помещений для размещения участников, работы жюри, проведения внеконкурсных мероприятий.

Для оценки результатов конкурсной работы хореографических коллективов организаторам необходимо созвать компетентное *жюри*. В состав жюри могут входить балетмейстеры высокой квалификации, преподаватели высших и средне-специальных учебных заведений по профилю, представители других областей культуры и искусства, но количество профессиональных хореографов должно преобладать. Количество членов жюри должно быть не менее трёх человек и обязательно нечётное количество. Особого внимания при проведении конкурсных мероприятий требует использование критериев оценки, отражающих специфику любительского хореографического искусства по сравнению с профессиональным искусством. Хореографическая постановка оценивается, в первую очередь с точки зрения соответствия условиям конкурса, оценивается идейно-художественный уровень выступлений, степень исполнительского мастерства и т.д. Жюри конкурса должно быть обязательно проинформировано организаторами о критериях оценки

конкурсных выступлений, которые должны быть заранее разработаны дирекцией конкурса. Так, например, при оценке конкурсных выступлений фольклорных коллективов общие критерии должны быть дополнены специфическими:

- отражение в репертуаре местного материала, как традиционного, так и современного;
- соответствие стиля исполнения народным традициям;
- степень владения импровизационными приемами народного исполнительства;
- степень профессиональной отработанности фольклорного материала;
- этническая чистота воспроизведения;
- сценическое воплощение фольклора.

Жюри конкурса имеет право отметить специальными призами и дипломами «Участник конкурса» некоторые коллективы или отдельных участников за особые творческие достижения. Также жюри может рекомендовать отдельные номера для включения их в областные и всероссийские проекты и концертные программы. Во время проведения конкурсного показа желательно, чтобы были запрещены любые контакты членов жюри между собой. Оценочные листы или протоколы передаются в счётную комиссию сразу после заполнения и не подлежат никаким исправлениям и дополнениям. Положительным опытом является составление рейтингового листа конкурса, где фиксируются оценки жюри, и к которому открыт свободный доступ любого участника конкурса и зрителя. Основным документом конкурса является «положение о конкурсе», которое должно быть составлено максимально грамотно, кроме этого к конкурсной документации нужно отнести различные бухгалтерские документы, оценочные листы или протоколы конкурсных показов, копии и оригиналы выданных дипломов, разнообразную рекламную полиграфическую продукцию. (Смотри приложение 4).

Таким образом, какого уровня ни был бы конкурс (городской, региональный, международный), качественная его организация – залог успешного проведения подобного мероприятия. Участие в конкурсных мероприятиях позволяет участникам любительских хореографических коллективов не только расширить границы творчества и повысить уровень исполнительского мастерства, но и приобрести важный опыт общения между коллективами, их руководителями, профессиональными балетмейстерами и педагогами; способствует поддержке постоянных творческих контактов между различными любительскими коллективами, повышает профессиональное мастерство руководителей коллективов и педагогов, является мощным стимулом для участников коллектива в дальнейшей творческой жизни.

Приложение 5.

ПОЛОЖЕНИЕ

ПО ПРОВЕДЕНИЮ ОТКРЫТОГО КОНКУРСА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО ТАНЦЕВАЛЬНОМУ ШОУ «ТАНЦУЮЩИЙ ГОРОД».

Учредители конкурса:

> **Министерство культуры Челябинской области.**
> **Муниципальное учреждение «Культура».**
> **Автономная некоммерческая организация «Данс клуб «Форс Мажор».**

Цели и задачи:

- Создание условий для реализации творческого потенциала молодёжи;
- Вовлечение молодёжи в деятельность, основанную на принципах гуманизма и творчества;
- Создание условий для включения молодёжи в социально-значимую деятельность;
- Пропаганда здорового образа жизни;
- Повышение художественного и исполнительского уровня творческих коллективов и исполнителей, проведение мастер классов по популярным направлениям современного танца;
- Выявление лучших исполнителей с оказанием им помощи в реализации творческого потенциала;
- Установление творческих контактов между исполнителями, общение между ними, обмен информацией и творчеством.

Условия участия в конкурсе «Танцующий город»

Время и место проведения: 29 февраля - 3 марта 2008г., Челябинская область, г.Миасс, пр. Автозаводцев,21, ДК Автомобилестроителей.

Начало регистрации -1 марта 2008г 10.00. Окончание регистрации - 12.00.

Начало регистрации -2 марта 2008г 10.00. Окончание регистрации - 12.00.

В конкурсе могут принять участие самодеятельные коллективы независимо от ведомственной принадлежности.

Руководители творческой делегации в обязательном порядке предоставляют паспорт, пенсионное свидетельство и ИНН.

Заявка на участие в конкурсе должна быть направлена в АНО «Данс клуб «Форс Мажор» до 25.02.07г. (приложение 2), по адресу: 456300, Челябинская обл., г. Миасс, пр. Автозаводцев 21, к.210, тел/факс: (3513) 55-18-52. (e-mail: dancecIubfm@mail.ru.)

Оплату всех расходов, связанных с пребыванием на конкурсе участников производят направляющие их организации или сами участники. Оргкомитет принимает на себя обязательства по бронированию мест для проживания участников конкурса и сопровождающих лиц.

Размещение участников.

Участники конкурса размещаются по предварительной заявке в гостиницах, пансионатах и домах отдыха г. Миасса. (от 350 до 600 руб.)

Питание участников.

Комплексное питание в кафе ДК «Автомобилестроителей» - 350 руб. (завтрак, обед,

Питание организовывается как на месте за наличный расчёт, так и по предварительной заявке по безналичному расчёту.

Благотворительный взнос в оргкомитет конкурса составляет 300 рублей с каждого участника творческой делегации, включая руководителей коллектива и сопровождающие Лиц. Оплата производится как за наличный расчёт так **и** по безналичному расчёту.

Программа конкурса.

Конкурс проводится по номинациям:

- Солисты/Дуэты
- Малые группы (от 3 до 7 человек включительно)
- Ансамбли (от 7 до 20 человек включительно)
- Продакшн (свыше 20 человек)

Конкурс проходит по двум возрастным категориям: юниоры (10-14 лет), старшие (15 лет и старше). Предоставление свидетельств о рождении и паспортов обязательно. Нарушение возрастного ценза допускается **не более 30%** от общего числа исполнителей шоу-номера.

Конкурс в номинации «Продакшн» не имеет возрастных ограничений.

В конкурсную программу от коллектива может быть представлено до двух номеров не более 5 (пять) минут, в каждую из номинаций и возрастных групп, подходящих под определение «шоу-танец» (джаз-танец, хип-хоп, электрик-буги, кинг-тат, брейк-данс шоу, стрит шоу, диско, эстрадные танцы, степ, танцы варьете, клубные танцы, стилизация народно-сценического танца и т.д.) Для участников конкурса предоставляется сценическая площадка размером 10х15 метров оборудованная стационарным звуком и театральным светом (включая стробоскопы, ПРК, сканеры и т.д.)

Фонограммы шоу-номеров принимаются только на CD и MD носителях. (Имейте дубликаты фонограмм!!!)

Если фонограмма превышает установленный временной ценз (5 минут 00 сек.) оргкомитет оставляет за собой право остановить фонограмму во время конкурсного показа номера.

Награждение и поощрение участников конкурса.

Определяются три лучших шоу в каждой номинации по возрастным группам и Гран-при конкурса.

Победители конкурса награждаются денежными премиями и дипломами.

Гран-при - 10 000 рублей, «соло/дуэт», «малая группа» - от 500 до 1000 рублей, «ансамбли» - от 1000 до 3000 рублей, «Продакшн» - от 3000 до 5000 рублей.

Жюри конкурса имеет право отметить специальными призами и дипломами «Участник конкурса» за особые творческие достижения.

Жюри может рекомендовать отдельные номера для включения их в областные и всероссийские проекты и концертные программы.

Жюри конкурса.

Жюри конкурса формируется оргкомитетом из представителей шоу-бизнеса, шоуменов и ведущих хореографов России.

Во время проведения конкурсного показа шоу-номеров запрещены любые контакты членов жюри между собой. Оценочные листы передаются в счётную комиссию сразу после заполнения и не подлежат никаким исправлениям и дополнениям. По оценочным листам составляется рейтинговый лист конкурса, к которому открыт свободный доступ любого участника конкурса и зрителя.

При подведении итогов конкурса каждый шоу-номер оценивается отдельно и занимает своё место в рейтинговом листе конкурса. В случае набора одинакового количества баллов жюри обязано определить лучший из них путём добавления бонусного *балла* (+0,1).

Трансферт.

По предварительной заявке может быть организована встреча/проводы коллектива на ж/д. и автовокзал. Стоимость трансферта 600 руб.

В программе конкурса предусмотрено проведение мастер классов и брифингов с членами жюри конкурса. Посещение бесплатно.

Контактные **телефоны:**

Тел/факс (3513) 55-18-52

+79512372422 директор конкурса Севрюков Сергей Николаевич

E-mail: danceclubfm@mail.ru

Данное положение является официальным приглашением на конкурс!

Приложение 6.

ПРОГРАММА ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

(примерная структура)

1. Объяснительная записка:

а) особенности коллектива и воспитанников;

б) особенности ближайшего социального окружения каждого ребёнка и его взаимодействие со средой;

в) принципы отбора содержания и организации воспитательного процесса;

г) принципы построения программы.

2. Воспитательные цели.

3. Содержание и организация воспитательного процесса.

А. Организация жизнедеятельности детского коллектива:

а) задачи;

б) содержание;

в) способы реализации задач.

Б. Организация деятельности органов детского самоуправления (актива):

а) задачи;

б) содержание деятельности и способы реализации задач.

В. Сотрудничество в достижении воспитательных результатов:

а) задачи;

б) содержание деятельности и формы сотрудничества.

Приложение 7.

Дополнительные вопросы для самопроверки

Любительский хореографический коллектив и его роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

1. Занятия, какими видами искусства способствуют воспитанию гармонической личности.
2. Что такое «любительское объединение».
3. Что представляет собой любительский хореографический коллектив.
4. Кем является руководитель любительского хореографического коллектива.
5. Определить роль хореографического коллектива в эстетическом воспитании его участников.

Формы и виды организации хореографических коллективов

1. Основные формы организации хореографических коллективов.
2. Что такое хореографический кружок.
3. Цели и задачи работы кружка.
4. Основа репертуара кружка.
5. Основная цель работы студии танца.
6. В чём особенность работы студии танца.
7. Характер репертуара студии танца.
8. Что такое ансамбль танца.
9. Основная функция ансамбля танца.
10. Педагогические задачи руководителя ансамбля танца.
11. Репертуар ансамбля танца.
12. Назовите типы театров танца.
13. В чём отличие любительского театра танца от профессионального.
14. Основа репертуара театра танца.
15. Основные виды хореографических коллективов.

Занятия с участниками разных возрастных групп в работе руководителя любительского хореографического коллектива

1. Целесообразность разделения на группы.
2. Определите основные возрастные группы.
3. Основная цель в работе руководителя с младшей возрастной группой.
4. Основа урока в младшей возрастной группе.
5. Особенности построения и ведения урока в младшей возрастной группе.
6. Основная особенность работы в средней возрастной группе.
7. Старшая возрастная группа. Основа урока, особенности работы со старшей возрастной группой.
8. Целесообразность разделения на женские и мужские классы.
9. Для чего необходима творческая работа участников.
10. Особенности формирования репертуара для старшей возрастной группы.

Функции руководителя хореографического коллектива

1. На какие виды разделяется работа руководителя любительского хореографического коллектива.
2. Какими профессиональными навыками должен обладать руководитель любительского хореографического коллектива?
3. Задачи руководителя любительского хореографического коллектива.
4. Руководитель – постановщик, кто он?
5. В чем заключается работа репетитора?
6. Цели, задачи репетитора.
7. В чем заключается функция педагога?

8. Какими качествами должен обладать руководитель любительского хореографического коллектива?
9. От чего зависят темп и характер уроков в любительском хореографическом коллективе?
10. Какова суть функций руководителя – воспитателя?
11. Что помогает руководителю любительского хореографического коллектива совершенствовать свои знания?
12. В чем заключается функция руководителя – психолога?
13. Задачи руководителя – психолога.
14. Объяснить необходимость знания психологии для руководителя любительского хореографического коллектива.

Организация приёма в любительский хореографический коллектив

1. Где может базироваться хореографический коллектив.
2. Каким должно быть помещение для занятий.
3. Что необходимо сделать руководителю, прежде чем дать объявление о наборе.
4. Как нужно проводить отбор участников.
5. Зачем нужна медицинская справка.
6. Для чего необходимо проведение родительского собрания.
7. Первое занятие.

Планирование работы хореографического коллектива

1. Что необходимо учитывать руководителю творческого коллектива при планировании работы.
2. Какими могут быть виды планирования.
3. Программа воспитательной работы в коллективе
4. План на учебный год, требования к его составлению.
5. Поурочный, месячный, квартальный, годовой план
6. Что является итогом работы коллектива за год

Педагогические методы работы в любительском хореографическом коллективе.

1. Что такое метод.
2. Выделить группы педагогических методов воспитания.
3. Методы словесного воздействия
4. Методы организации деятельности
5. Что является методами стимулирования поведения и деятельности.
6. Что необходимо учитывать при выборе методов воспитания.

Этапы развития любительского хореографического коллектива

1. Как называется первый этап развития любительского хореографического коллектива.
2. Что значит социально-демографический и социально-психологический портрет участников.
3. Функции руководителя на первом этапе.
4. Стиль педагогического руководства на первом этапе.
5. Основные методы воспитания на первом этапе.
6. Что лежит в основе развития любительского хореографического коллектива на втором этапе.
7. Три типовые группы участников коллектива на втором этапе.
8. Роль актива в развитии коллектива, функции актива.
9. Стиль руководства на втором этапе.
10. Как называется третий этап развития любительского хореографического коллектива.
11. Основная цель педагогической работы на третьем этапе
12. На какие две группы делятся участники коллектива на третьем этапе, их функции.
13. Стиль руководства на третьем этапе.
14. Методы воспитания на третьем этапе.
15. Перечислите виды поощрений коллектива и отдельных его участников на третьем этапе.
16. Назовите четвёртый этап развития любительского хореографического коллектива.
17. Педагогическая цель на четвёртом этапе.
18. Функции актива коллектива и стиль руководства на четвёртом этапе.
19. Какие новые виды деятельности для участников коллектива появляются на данном этапе.

Формирование репертуара любительского хореографического коллектива.

1. Что такое репертуар любительского хореографического коллектива.
2. Определите роль репертуара в формировании гармоничной, всесторонне развитой личности.
3. Познавательная и воспитательная функции репертуара.
4. Основные требования, предъявляемые к репертуару хореографического коллектива.
5. Назовите основные проблемы формирования репертуара хореографического коллектива классического, народного, эстрадного, бального, джаз-модерн танца.
6. Определите роль репертуара профессиональных хореографических коллективов в формировании репертуара любительских хореографических коллективов.

Сценическое оформление хореографического произведения

1. Определите роль сценического оформления хореографического произведения в процессе зрительского восприятия.
2. Каким может быть оформление сценического пространства.
3. Какие требования предъявляются к основным компонентам оформления хореографического произведения.
4. Сценический костюм как выразительное средство оформления хореографического произведения.
5. Назовите основные требования, предъявляемые к подбору костюмов для исполнения хореографического произведения.
6. Особенности сценического народного костюма.
7. Назначение аксессуаров в оформлении хореографического произведения.

Структура учебного процесса в любительском хореографическом коллективе

1. Перечислить элементы структуры учебного процесса.
2. Цель обучения хореографии.
3. Принципы обучения в любительском хореографическом коллективе.
4. Содержание учебного процесса в хореографическом коллективе.
5. Методы, приёмы обучения.
6. Средства обучения.
7. Формы обучения.
8. Кто несёт ответственность за осуществление учебного процесса в любительском хореографическом коллективе.

Специфика работы руководителя в процессе обучения участников в любительском хореографическом коллективе классического танца

1. Что такое классический танец?
2. Принципы классического танца. В чем их сущность?
3. Основная цель в работе руководителя любительского хореографического коллектива классического танца.
4. Назовите задачи в работе руководителя любительского хореографического коллектива классического танца.
5 Что необходимо сделать руководителю для решения этих задач?
6. Руководитель коллектива в роли преподавателя. Его обязанности.
7. Какие методы воспитания внимания существуют в классическом танце? (Пояснить)
8. Руководитель – педагог. Его обязанности.
9. Что такое классический балет?
10. Назовите три параметра музыкальности.
11. Гибкость.
12. Что является основной речевой единицей классического танца?
13.Качества личности, необходимые для занятий классическим танцем.

14. Особенности формирования репертуара в коллективе классического танца.

Значение педагогического метода А.Я.Вагановой в системе преподавания классического танца

1. Кем была А.Я.Ваганова.
2. Два периода творческой жизни Вагановой.
3. Основа метода Вагановой.
4. Основные положения системы Вагановой.
5. Что стало новым в методе Вагановой.
6. Что является итогом системы Вагановой.
7. Книга Вагановой «Основы классического танца».
8. Кто служит образцом результативности её системы.
9. Совершенствование системы Вагановой в научных трудах по классическому танцу.

Exercice в уроке любительского хореографического коллектива классического танца

1. Что такое exercice.
2. Какие профессиональные качества вырабатываются в процессе упражнений у станка и на середине зала.
3. Цель exercise классического танца?
4. Основные задачи exercice классического танца?
5. Назначение и функции отдельных упражнений у станка.
6. Упражнения на середине зала в уроке классического танца, их назначение и функции.
7. Основная задача allegro в уроке классического танца.

Основные методы преподавания классического танца в любительском хореографическом коллективе Построение урока классического танца

1. Непременные условия классического танца
2. Цели системы упражнений классического тренажа.
3. Основные методы преподавания классического танца.
4. Метод упражнения.
5. Что такое наглядность.
6. Какой должна быть речь преподавателя классического танца.
7. Программа обучения классическому танцу.
8. Перечислить последовательность упражнений урока классического танца.
9. С чего начинается и каким упражнением заканчивается урок классического танца?
10. Назовите объем времени урока классического танца.

11. Методические рекомендации для руководителя коллектива классического танца.

Музыкальное оформление урока классического танца

1. Какова взаимосвязь музыкального и хореографического искусства.
2. Каким образом музыка может быть средством воспитания.
3. Что такое музыкальность.
4. По какому принципу должен подбираться музыкальный материал для урока классического танца.
5. Кто является первым помощником педагога.
6. Основные функции концертмейстера.
7. Профессиональные требования, предъявляемые к концертмейстеру.
8. Два способа оформления урока классического танца.

Специфика обучения участников любительского хореографического коллектива народного танца

1. Охарактеризовать виды лексики народного танца.
2. Основные задачи exercice у станка в уроке народного танца.
3. По какому принципу устанавливается порядок упражнений у станка.
4. Назначение и функции отдельных упражнений у станка в уроке народного танца
5. Функции упражнений на середине зала в уроке народного танца.
6. Этюды в уроке народного танца, их назначение.
7. С чего начинается обучение народному танцу и как оно развивается
8. Почему необходимо проводить отдельные занятия с мужским классом.
9. Какие результаты дают такие занятия.
10. Чем отличается exercice в мужском классе.
11. Чем насыщены танцы мужчин.
12. Что является выразительными средствами народного танца.
13. Каковы особенности исполнения национального танца у разных народов.
14. Понятие «техника исполнения народного танца».
15. Что является залогом успешного формирования техники исполнения.
16. Как влияют возрастные особенности участников коллективов народного танца на процесс формирования танцевальной техники.
17. Какое влияние оказывает правильный подбор репертуара хореографического коллектива на формирование техники исполнения его участников.
18. Как влияет творчество профессиональных коллективов народного танца на процесс формирования танцевальной техники исполнителей любительского хореографического.
19. Каким образом участие в конкурсах, фестивалях, мастер-классах помогает процессу формирования танцевальной техники исполнителей любительского хореографического коллектива народного танца.

20. Особенности формирования репертуара любительского коллектива народного танца
21. Определить роль музыкального сопровождения в процессе воспитания участников коллектива на уроке народного танца.
22. В чём проявляется соответствие музыкального материала движениям народного танца.
23. Что необходимо учитывать при подборе музыкального материала.
24. Музыкальные инструменты на уроках народного танца.
25. Взаимоотношения преподавателя и концертмейстера на уроках народного танца.

Историко–бытовой танец в системе изучения хореографических дисциплин в муниципальных учреждениях дополнительного образования детей

1. Предмет изучения дисциплины «Историко-бытовой танец».
2. Определите место историко-бытового танца в общей системе преподавания хореографических дисциплин.
3. Историко-бытовой танец в ДШИ.
4. Историко-бытовой танец в любительском хореографическом коллективе.
5. Историко-бытовой танец в общеобразовательной школе, гимназии, лицее, кадетском корпусе и т. п.
6. Воспитательные функции историко-бытового танца.
7. Основные методы преподавания историко-бытового танца.
8. Стиль и манера исполнения на уроках историко-бытового танца.
9. Найдите взаимосвязь дисциплин «Историко-бытовой танец», «История костюма», «История хореографического искусства».
10. Особенности построения урока историко-бытового танца.
11. Историко-бытовой танец в репертуаре любительского хореографического коллектива.

Общеобразовательные программы по хореографическим дисциплинам для муниципальных учреждений дополнительного образования детей (МУДОД)

1. В чём заключается специфика работы хореографического отделения детской школы искусств (ДШИ).
2. Что такое учебный план хореографического отделения ДШИ.
3. Определение понятий «учебная программа», «адаптированная учебная программа».
4. Перечислите требования к оформлению учебной программы, предоставляемой к сертификации.
5. О чём говорится в пояснительной записке.

6. Что должен включать в себя учебно-тематический план.
7. Что значит «содержание курса».
8. Что включают в себя требования к уровню подготовки выпускников, обучающихся по данной программе.
9. Что такое «перечень учебно-методического обеспечения».

Методическая литература по хореографическим дисциплинам

1. Назовите основные учебные пособия по классическому танцу.
2. Перечислите методическую литературу по народному и народно-сценическому танцу.
3. Перечислите учебники по историко-бытовому танцу.
5. Учебники по истории хореографического искусства, истории костюма.

Организация хореографического конкурса

1. Определение понятий «фестиваль», «конкурс».
2. Кто может быть учредителем фестивалей, конкурсов.
3. Каким должно быть базовое учреждение культуры для проведения конкурса.
4. Цели и задачи фестивалей, конкурсов.
5. Условия участия в конкурсе.
6. Особенности работы жюри конкурса.
7. Чем занимается дирекция фестиваля, конкурса.
8. Программа конкурса, формула конкурса.
9. Документация конкурса.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бриске И.Э. Мир танца для детей. Методическое пособие. Издание 2-е, дополненное и переработанное. – Челябинск 2005.

2. Ивинг В.П., Конорова Е.В., Окунева В.В., Светинская В.Н. Хореографическая работа со школьниками. – М.: Учпедгиз, 1956.

3. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: Учебное пособие – ЧГАКИ – Челябинск, 2004

4. Ивлева Л.Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе. Учебное пособие. Челябинск, 1989.

5. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. – М.: Просвещение, 1984.

6. Клубоведение. Под редакцией С.Н.Иконниковой и В.И.Чепелева. – М.: Просвещение, 1979.

7. Смирнова Е.И. Теория и методика организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительных учреждениях. – М.: Просвещение, 1983.

8. Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца. – Л.: Искусство, 1983.

9. Базарова Н. Классический танец. Методика четвёртого и пятого года обучения. 2-е изд. – Л.: Искусство, 1984.

10. Ваганова А.Я. Основы классического танца. 5-е издание. - Л.: Искусство, 1980.

11. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Издание 3-е, доп. Под ред Рулевой. – Л.: искусство, 1986.

12. Костровицкая В. 100 уроков классического танца. (С 1 по 8 класс) – М.: Искусство, 1981.

13. Мессерер А. Уроки классического танца. – М.: Искусство, 1967.

14. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. - М.: Искусство, 1971. – Изд. 2-е. – 1981.

15. Васильева – Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., 1963.

16. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI – XIX вв. М. – Л., 1948.

17. Кветная О.В. Историко-бытовой танец в репертуаре хореографических коллективов. Учебно-методическое пособие. Москва – 1981.

18. Нарская Т.Б. Историко-бытовой танец. Учебное пособие. Челябинск. ЧГАКиИ, 2001.

19. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: Учебное пособие для вузов искусств и культуры. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. А также продолжение его работы: Танцевальные движения и комбинации на середине зала, Этюды.

20. Князева О. Танцы Урала. Свердловск, 1962.

21. Ткаченко Т. Народный танец. М., 1967.

22. Ткаченко Т. Народные танцы. М., 1975.

23. Баланчин Д., Мейсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. – М., «Крон – пресс», 2000.

24. Бочарникова Э. Страна волшебная – балет. М., 1974

25. Пасютинская В. Волшебный мир танца. М., Просвещение, 1985.

26. 100 балетных либретто. М. – Л., 1966.

27. Касьянова Н. История костюма. Учебное пособие. МКИиК. – Челябинск, 2004.

ЛЕКЦИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

«НАРОДНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО»

Танец – яркое, красочное творение народа, эмоциональное художественное специфическое отображение его многовековой жизни.

В каждой области, местности складывались свои традиции, свои особенности, своя манера исполнения, свои самобытные танцы.

Танцами народ украшал свой быт, свою жизнь. В каждом городе или деревне в излюбленных местах, в дни праздников или гуляний собирался народ, водили хороводы, играли в различные игры. Огромное фольклорное танцевальное богатство. Каждую историческую эпоху различают русские народные танцы исполнялись не как в предыдущую (отражение поколением в танце своего мироощущения, культуры).

Развиваясь, нар. танец приобрел устойчивые признаки – форму и стиль исполнения, свои традиции, песенное и музыкальное сопровождение и т.д.

Делится на 2 основных жанра – хоровод и пляска (они также состоят из различных видов).

Изобразительные средства русской народной хореографии формировались в условиях родового быта и своеобразных суеверных представлений. Эволюция форм народного творчества (и танцевального) в зависимости: социальных и бытовых условий; изменений административного, политического, хозяйственного, бытового, религиозного порядка (религиозная реформа 9-10 вв. – пляска, игры, песни, музыка были отнесены к категории греха, нашествие монголо-татар, допетровский период (17 в.) – пропаганда аскетизма, искоренение пляса и игрищ).

Особую роль в становлении русского танца – скоморохи (до сер.17в. единственные представители театрального искусства в России). Их искусство было глубоко народным по своему происхождению и содержанию, уходило корнями во времена, когда игры и пляски являлись неотъемлемой частью языческих обрядов. В период средневековой истории русского государства искусство скоморохов сыграло большую роль, отражая помыслы народа, сохраняя и развивая основные черты народной игровой песенно-плясовой культуры.

У каждого народа есть свои традиционные танцы, особенности которых связаны с его этническим характером, системой духовно-нравственных ценностей и образов-идеалов, они отражают также трудовые и бытовые традиции народа, особенности природной среды его проживания. В народных танцах воплощается особая пластика, в которой содержится многообразная информация о преобладающих видах деятельности, нормах поведения и взаимодействиях между различными половозрастными и социальными группами. Огромное влияние на формирование народной танцевальной культуры оказывали мифологические представления об устройстве мира, В древности танцы многих этносов существовали в неразрывной связи с магическими обрядами, ритуалами, праздниками

народного календаря. Со временем утратив эти функции, они превратились в одну из форм досуга.

Рисунок танца – наиболее древним является круговой (олицетворение движения небесных светил). Линейные рисунки: линии, колонны, диагонали, квадратные построения.

Русские народные танцы имеют особенности: манера исполнения отличается широтой, простотой, доступностью; история возникновения танца на Руси неразрывно связана с музыкальным и песенным творчеством («играют», «водят», «ходят»).

Непременное условие бытования русского танца - импровизационность, и необыкновенная выразительность рук танцующего.

Хоровод – это массовое народное действо, где пляска или просто ходьба, или игра неразрывно связаны с песней. В языческие времена - имел культово-обрядовое значение. Освобождаясь от языческих элементов, хоровод со временем утрачивает значение обряда. Появляются хороводы с новыми песнями, которые отражают социальную, бытовую и другие темы.

Типичная начальная форма построения хороводов – круг (часто - двойной круг – круг в круге; 2 круга рядом; переливающиеся круги один в другой и их движение образует рисунок 8-ки, движение хоровода не ограничивается круговым рисунком, круг разрывается, образуются новые построения, новые рисунки – зигзаги, линии и т.д. («круг», «воротца», «8-ка», «колонна», «корзиночка», «карусель» и др.)). Движения хоровода, его рисунок всегда исходят из конкретного содержания песни.

Виды хороводов:

- круговые – «ходьба по кругу», здесь песня и музыка являются организующим и ритмизующим хореографические действия танца. В своем развитии логически переходили в быструю массовую пляску или сольную, мужскую или женскую;
- игровые – в их основе – драматическая игра. Участники раскрывают содержание произведения, его нравственную направленность, его эстетическую основу в танце. Иногда логические хороводы могли перестраиваться в круговой плясовой хоровод или массовую пляску в быстром тепе;
- «узорчатые» - хороводы «вьюном» представляли собой круг, который двигался в такт песне в ту или другую сторону. Быстрота движений зависит от темпа песни. Часто такой круг развивался и заводила водил в том направлении, которое ему вздумается избрать и хоровод извивался «змейкой»;
- вечерошные-сидячие (распр. в Сибири) – сравнительно «короткие» хороводы, исполнялись в медленном темпе и имели свою разновидность лиродраматического действия. В них участвовало малое количество из-за места проведения (изба, место у ворот, мост, пригорок), водились в начале вечерки. Основной рисунок их – полукруг, двигавшийся по кругу. В зимнее время во время проведения вечерок исполнялись «сидячие» хороводы – исполнялась песня сидящими на скамейке, а в центре избы девушка или

юноша разыгрывали действие (в конце действия парень с девушкой обязательно должны поцеловаться);

- проходочные - композиционно проще вечерочных, нет богатого разнообразия рисунка. Строятся по кругу, колонной, линией. Круг или колонна может остановиться, приплясывая на месте, хлопая в ладоши. Если он парный, то пары, идя друг за другом, расходятся вправо и влево, образуя 2 круга по 2 колонны. Движения: «шаг с каблука», «шаг с притопом», «хлопки в ладоши», «кружение» на месте.

Местные особенности хороводов.

Север России – гуляли, играли и водили хороводы не только летом, но и в зимнее время на улице. Тяжелые длинные сарафаны, высокие головные уборы – способствовали плавности и величавости движения в хороводах, жизненный уклад и строгое воспитание вырабатывали в характере сдержанность, скромность поведения, степенность и достоинство. Ходят в хороводе плавно, торжественно, у них степенная поступь, сдержанная строгость в движениях, осанке, взгляде (идет и головы не повернет ни вправо, ни влево – лишь поворот в сторону корпусом). Строгость и благородство движений, не переходят в пляску или в припляс и не соединяются с ними. В круговых и «узорчатых» хороводах принимали участие только девушки – невесты и молодки (и пели в них одни девушки). Характерная их черта – линейное построение (величавая поступь линиями – шеренгами, т.е. проходочные хороводы).

В Средней полосе – не водили, а играли. Богатство народных песен – от распевных до быстрых, здесь более разнообразными становятся хороводные песни (за счет дробления ритма, учащения произнесения текста). Некоторые песни четко делятся на 2 части – медленную и быструю, и хоровод состоит из 2-х частей – медленного движения (чаще по кругу) и быстрой, живой пляски.

В Юго-Западных регионах - хороводы, исполняющиеся в быстром и среднем темпах. Движения участников - быстрые, резкие, соединенные руки приподняты над плечами. Плечи и весь корпус подвижен (сочетание с резкими поворотами корпуса). Припляс и пляска становятся основным хореографическим действием участников хоровода.

В Южных – главными чертами всех южных хороводов-танков (исполняющихся на месте и в продвижении по улице), является плясовой задорный характер, разнообразный хореографический рисунок. Все они сопровождаются быстрыми песнями.

Пляска –распространенный и любимый вид народного танца. Не застывшая форма, она открывает большой простор для индивидуального и массового творчества. Состоит из ряда отдельных движений – элементов, отличающихся характерной манерой исполнения, имеющих русский национальный колорит и отражающих отдельные черты пляшущего человека. Движение в пляске наполнено смыслом, и с помощью пластики исполнитель раскрывает содержание пляски, создает художественный образ. Все исполняемые движения подчинены ритмы и темпу, характеру музыкального и песенного сопровождения. Все движения связаны воедино.

Для мужской пляски характерны широта, размах, сила, удаль, виртуозность, ловкость, юмор, внимание и уважение к партнерше.

Женскую – отличает плавность, величавость, благородство и задушевность (но с задором).

Импровизация составляет основу русской народной пляски (свободное комбинирование разнообразных движений, их усложнение, сочетание новых и усложнение старых вариантов). Более богатая и более сложная лексика танцевальных движений, нежели в хороводе.

(наиболее древние виды):

- одиночная пляска - сольная пляска имеет свои устоявшиеся традиции исполнения, определенную форму построения. Она может начинаться с движения по кругу – или с выхода в круг исполнителя какого-либо движения на месте – с выходки. В ней наиболее полно отражается индивидуальность, мастерство, изобретательность и актерское дарование исполнителя. Основанная на импровизации исполнителя, она всегда очень индивидуальна, разнообразна и неповторима по своим движениям, манере исполнения, настроению;
- парная пляска – исконно русская, очень красивая пляска, при которой возраст имеет большое значение - в основном исполняют парень и девушка, реже молодые мужчина и женщина. В ней принимают участие любящие или симпатизирующие друг другу люди. Ее содержание – как бы сердечный разговор, диалог влюбленных;
- массовый пляс – возникал на игрищах стихийно, непосредственно (возникал не только стихийно, но и в связи сразными событиями: встреча весны, свадьба, удачная охота и т.д.). Чаще исполняют в парах – один против другого, и по трое, и по четверо, но при этом все адресуют свои движения, кому-либо из пляшущих рядом. У каждого из исполнителя есть своя задача – не только показать себя в пляске, но и сплясать лучше, стоящего рядом исполнителя;
- перепляс;
- групповая пляска – как и в массовой пляске может участвовать много народа, но состав ограничивается сравнительно небольшой группой исполнителей. Ей присуща организованность, она имеет установленное построение. Различные фигуры и перестроения должны быть срепетированы и четко отработаны исполнителями. Исполняются под популярные в народе песни, плясовые мелодии, различные припевки, страдания, частушки. У большинства групповых плясок существует своя оригинальная мелодия или песня;

(поздние виды)

Кадриль – (с нач. 19 – 20 в.) первоначально имела импровизационный характер и определенного музыкального сопровождения не было, но постепенно появились определенные фигуры и определенное музыкальное сопровождение. Кадрили разнообразны по содержанию, тематике и форме. Это парный танец, с определенной композицией, обязательной для

исполнения (в каждом регионе своя композиция). Различные рисунки создают различные варианты кадрилей. Кадриль может превратиться и в массовый танец – число пар всегда четное. Число фигур кадрили может доходить до 12, отличающихся одна от другой. Северные кадрили отличаются степенностью, плавностью. По композиционному строю можно выделить: квадратную (угловую), линейную, круговую кадрили.

В квадратной кадрили перемещения исполняются «по углам», четырьмя парами (между противоположно расположенными парами). Наиболее распространена в Московской, Тверской, Саратовской, Рязанской, Тульской, Самарской, Нижегородской, Пензенской, Тамбовской обл. Она исполняется простым переменным или шаркающим шагом, перестроения очень быстрые, иногда с дробными выстукиваниями. Фигуры в ней разнообразны:

- движение всех пар к центру и расход на свои места, кружения в парах;
- пары из противоположных углов меняются местами, одна пара образует воротца, другая – в них проходит, все кружатся на месте, возвращаются на свои места;
- противоположные пары образуют круг, двигаются по кругу, расходятся на места противоположной пары, повторяется до возвращения на свои места;
- две пары сходятся в центр, один из исполнителей отдает свою партнершу и пляшет перед тройкой кружащихся исполнителей, затем забирает девушку и возвращается на место;

В линейной, двухрядной кадрили принимают участие четное количество исполнителей (от 4-х). Движения в парах производятся «стенкой на стенку» - линейно навстречу друг другу (на Урале, Сибири, Нижней Волге, Астраханской, Архангельской, Вологодской, Ярославской, Костромской обл.).

Популярные ее фигуры:

- перемещение навстречу двух линий одновременно;
- пары через одну подходят к противоположным парам, образуя круг, двигаются против часовой стрелки, возвращаются на свое место, пройдя через ворота, образованные парой, с которой кружились, девушки образуют круг в центре, перемещаются по нему, пока парни пляшут на месте, затем парни повторяют все движения девушек, а девушки пляшут на месте;

обе линии двигаются навстречу друг другу, одна линия проходит под воротами, образованными другой линией, пары кружатся на чужих местах, затем таким же образом возвращаются на места.

В круговой кадрили может принимать любое количество пар (но не меньше 4-х). Все перемещения проходят по кругу, по часовой стрелке, а перемещения одного из партнеров против часовой стрелке (Сибирь, Урал, Московская, Самарская обл.).

Фигуры:

- все пары двигаются по кругу, затем вращаются вокруг себя, затем все повторяется в обратном направлении;

- девушки перемещаются по кругу, пока не дойдут до своих партнеров, которые пляшут на месте, потом парни повторяют все перемещения девушек;
- девушки двигаются в центр, образуют круг, повернувшись спиной к центру круга, танцуют на месте, затем возвращаются на свои места, обходят своих парней, кружатся с ними вокруг себя, парни пляшут на месте, потом повторяют все движения девушек;
- парни и девушки двигаются в разных направлениях по кругу, пока не дойдут до своих партнеров, кружатся на месте;
- пары через одну подходят в центр круга, образуя рисунок «круг в круге», двигаются зигзагообразно, встречаясь поочередно правыми и левыми плечами с двигающимися тоже зигзагообразно парами (рисунок «шеен»).

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ПОСТАНОВКА И РЕЖИССУРА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА»

Классический танец- исторически сложившаяся устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, сформированная на протяжении многих веков у многих народов.

Термин классический танец возник в России в конце 19 века в результате обособления отдельных видов танца. Произошло разделение танцовщиков на классических и характерных. Постепенно термин вошел в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины «серьезные, благородные».

Классический танец основан на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, раскрытие эмоций, мыслей и переживаний средствами пластики. «Классика» в переводе с греческого означает «образец», то есть классический танец является образцовым стилем в хореографии, так как на его основах построены все танцевальные направления. Классический танец представляет собой систему выразительных средств хореографического искусства, основанную на тщательной разработке различных групп движений и позиций ног, рук, корпуса и головы [3, с. 51].

Изучение влияния классического танца на развитие современного хореографического искусства – цель данной работы. Достижение цели требует решения следующих задач:

1. Изучение специализированной научной и учебной литературы;
2. Историография классического танца;
3. Анализ роли классического танца в современной хореографии.

1. Возникновение и развитие классического танца

Для возникновения танцевального искусства имели значение две главные предпосылки. Первая – эмоционально-физиологическая, вторая – познавательно-практическая. Танец способен активно влиять на настроение, возбуждать чувства радости, уверенности, силы. В этом заключаются эмоционально-физиологические причины желания танцевать, двигаться. Эмоционально-физиологические предпосылки танца присущи человеку от рождения.

Самые древние танцы были имитационными: в них подражали поведению и движениям животных. Точно так же имитировали производственные движения: охоту, собирания съедобных растений, хозяйственные движения. Огромную роль играли импровизационные моменты: танец каждый раз мог меняться в деталях. Танец возник в верхнем палеолите, о чём свидетельствуют наскальные изображения и статуэтки танцующих женщин из кости мамонта. Сопровождение первобытных танцев было ритмо-шумовое, они имели магическое значение и сопровождались пением.

Классический танец, который еще называют балетом, в сравнении с древними танцами, достаточно молодой вид искусства. Термин «балет» появился в конце XVI века

(от итальянского balletto — танцевать). Балет возник около четырехсот лет тому, в эпоху Возрождения. Его родиной принято считать Северную Италию. В связи с высоким финансовым положением, характерным для знатных людей того времени, их уже не устраивали народные пляски, требовалось нечто более пышное и зрелищное, более соответствующее пышным одеяниям придворных дам и кавалеров и роскошным залам, построенным специально для танцев. Искусство классического танца было обязательным для знатных людей того времени, ему обучались с самого детства, нанимая специальных учителей – танцмейстеров. Постепенно танец становился все более церемонным и театрализованным, он мог длится много часов подряд.

Дальнейшее развитие балета происходит во Франции. Особенно великолепным он стал в эпоху царствования короля Людовика XIV, любившего лично принимать участие в придворных балетах. Даже свое прозвище, Король-Солнце, он получил после того, как исполнил роль Солнца в «Балете ночи». Кроме того, заслугой Людовика стало создание в 1661 г. Королевской академии музыки и балета. Ее директором, королевским учителем танцев Пьром Бошаном, были определены пять основных позиций классического танца.

В нашей стране первый балетный спектакль состоялся 8 февраля 1673 г. в селе Преображенском, при дворе царя Алексея Романовича. Это был «Балет об Орфее и Эвридике», поставленный иноземцем Николаем Лима. Российское балетное искусство достигло творческой зрелости в начале XIX века, произведения П. Чайковского подняли его на невиданную во всем мире высоту, поставив балетную музыку в ряд серьезных, наряду с оперной и симфонической.

Дальнейшее развитие русского балета связано с именем московского балетмейстера А. Горского, который, отказавшись от устаревших приемов пантомимы, использовал в балетном спектакле приемы современной режиссуры. Придавая большое значение живописному оформлению спектакля, он привлекал к работе лучших художников. Но подлинный реформатор балетного искусства — Михаил Фокин, восставший против традиционного построения балетного спектакля. Он утверждал, что тема спектакля, его музыка, эпоха, в которую происходит действие, требуют каждый раз иных танцевальных движений, иного рисунка танца.

В 1908 году начались ежегодные выступления артистов русского балета в Париже, организованные театральным деятелем С. П. Дягилевым. Среди них наиболее выдающейся танцовщицей была несравненная Анна Павлова. «Умирающий лебедь», созданный великой балериной Павловой, — поэтический символ русского балета начала XX века.

После Октябрьской революции 1917 года многие деятели балетного театра покинули Россию, но, несмотря на это, школа русского балета уцелела. Пафос движения к новой жизни, революционная тематика, а главное простор творческого эксперимента вдохновляли мастеров балета. Так возник жанр драматического балета. Это были спектакли, обычно основанные на сюжетах известных литературных произведений, которые строились по законам драматического спектакля. Содержание в них излагалось с помощью пантомимы и изобразительного танца.

В конце 1950-х годов наступил перелом. Хореографы и танцовщики нового поколения возродили забытые жанры — одноактный балет, балетную симфонию, хореографическую миниатюру. А с 1970-х годов возникают самостоятельные балетные труппы, независимые от оперно-балетных театров.

Термином "классический танец" пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Непременные условия классического танца: выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила.

2. Роль классического танца в современной хореографии

Классическое направление в хореографии актуально не только в специализированных заведениях, но и во всем мире. Изучение осуществляется в рамках коллективов по художественной самодеятельности, а также в культурных институтах, где осуществляется подготовка артистов для различных танцевальных номеров и упражнений. Существует мнение, что классический танец выступает в качестве базисной подготовительной основы для освоения этого направления в целом. Также классические танцы имеют отношение к составу курса подготовки актеров, поэтому применяются в целях оттачивания координации и пластики.

Теория и практика классического танца играет важную роль в становлении таких видов спорта, как художественная гимнастика, спортивное гимнастическое направление, фигурное катание, синхронное плавание. Благодаря ему движения спортсменов становятся более отточенными, четкими и плавными, и оснащаются особыми акцентами, ритмами, правилами.

Основываясь на многовековом опыте, школа классического танца выработала такие критерии эстетики движения, которые можно считать отправной точкой для понимания всех видов хореографии: народного - сценического танца, танца в музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, в кино, некоторые современные виды хореографии базируются на элементах классического танца. Исполнительская техника классического танца используется даже в отдельных видах спорта, таких, как: фигурное катание, гимнастика, акробатика.

Современная хореография характеризуется разнообразием стилей и направлений, однако все они имеют в своей основе классический танец. В 21 веке создаются новые техники танца, некоторые из них основаны на классической лексике. Танец становится более выразительным, пластичным, геометричным и эмоциональным. Спектакли насыщены бытовой пластикой, импровизацией, свободным движением. Возникает потребность в изучении хореографии через неосмысленные движения, через психическое состояние танцора.

Поэтому появляется хореограф – исследователь, способный дать новый вектор движения в искусстве хореографии. Мастер-классы, заменяются Лабораториями танца, где каждый участник может выразить, что-то новое и ранее им не изведанное. Несмотря на поиск нового, данные мероприятия несут искусство хореографии в массы, снимая с

него строгие ограничения и рамки классического танца, что привлекает множество людей, не только артистов, но и тех, кто никогда не был связан с искусством танца.

Балетмейстерам важно идти в ногу со временем, ощущать потребности и настроения публики. Сливаются в одно целое поэзия, музыка, танец, изо и театр, что рождает в итоге «Перфоманс». Перфоманс может нести в себе, какую-либо социальную, культурную, политическую идею, а может быть без нее. Тогда каждый зритель придумывает ее сам для себя. Танец рассматривается не как инструмент создания идеального пластичного тела и хореографического рисунка, а как инструмент, помогающий открывать в себе духовное начало. Из этого берут начало современные техники Moderndance и PostModrndance, в их слиянии зародилось такое направление, как ContemporaryDance.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хореография в лице классического танца затрагивает эмоциональную и духовно-нравственную сферу личности через показ имитацию человеческих характеров, способствует формированию моральных качеств. значение хореографии, а именно, классического танца в развитии творческой активности и воспитании ученика, сводится к следующим факторам:

– полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика;
– развитию творческих способностей;
– гармоничному физическому развитию;
– формированию эстетических впечатлений и собственного «Я».

Синкретичность танцевального искусства подразумевает:

– развитие чувства ритма;
– умение слышать и понимать музыку;
– согласовывать движения с музыкой;
– одновременно развивать и тренировать мышечную силу корпуса ног, пластику рук, грацию;
– развивать выразительность и изобразительность;
– формировать правильную осанку, основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе;
– прививать представления об актерском мастерстве.

Классический танец улучшает гибкость, тонус тела. Развивает мускулы и помогает в формировании хорошей осанки, равновесия и координации, пробуждает осознание красоты, развивает уверенность и самоуважение. Занятия классическим танцем являются эффективным средством организации досуга детей и подростков, в процессе которых можно научить ученика чувствовать свое тело, выражать чувства с помощью движений, помочь стать менее скованным и стеснительным. «Классический танец развивает не только физические способности молодого организма, но и выстраивает творческие основы личности: сочетание музыки, движений и драматического искусства

вырабатывает художественный вкус ребенка, а также способствует развитию его общей культуры и интеллекта» [2, с. 39].

Природа хореографического коллектива, основанная на коллективных действиях, включающая органический синтез пластических, музыкальных, изобразительных и других средств художественной выразительности, создает реальные предпосылки развития различных качеств учеников как художественно-эстетических, так и нравственных.

ЛЕКЦИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«ПОСТАНОВКА И РЕЖИССУРА НАРОДНОГО ТАНЦА»

Танец — самое древнее искусство. Типы народных танцев отражают культуру и жизнь нации. С его помощью вы можете испытать страсть к испанцам или горячим грузинам и почувствовать легкость ирландской культуры или чувство единства от греческой сиртаки, изучить философию японского танца.

Определение «народный танец» используется для танцев, имеющих историческое значение в культуре и истории народа. Также используются определения «этнического танца» или «традиционного танца», хотя («традиционный танец») может включать характеристики церемониального танца. Определение «народный танец» дано для танцев, которые связаны с традициями и возникли в то время, когда существовали различия между танцами «обычных людей» и танцами «высшего общества». Определения «этнический танец» и «традиционный танец» используются для выделения культурных корней танца. В этом смысле почти все народные танцы являются этническими.

Не все этнические танцы являются народными, например, ритуальные танцы не считаются народными. Ритуальные танцы обычно называют «религиозными танцами» в силу их предназначения.

У каждой страны есть своя визитная карточка: народный танец. Стиль каждой страны уникален — сами движения сформированы на заре формирования национальности.

Рассмотрим список самых популярных танцев:

1. Русские народные танцы — Березка, Гобы, Журавль, Калинка, Танк, Хоровод.
2. Ирландский стиль — Джига, Рил, Хорнпайп под свирель.
3. Польский — Мазурка, Полонез, Краковяк.
4. Турецкий – Хала, Хора.
5. Грузинский — Картули, Лезгинка, Шалахо.
6. Еврейский — Хава Нагила, Хора, еврейский балет.
7. Мексиканский — Воладор, Цапатеадо, Харабе Тапатио — в мягких юбках с кастаньетами.
8. Кубинский — Кассино, Дансон, Контраданс
9. Японский — Слем дорама, Кагура, Пара Пара.

Древние традиции умело переплетаются с современными инновациями, формируя новые стили и виды танца.

Русский танец

Не секрет, что русский народный танец является родоначальником всех направлений русского танцевального искусства, которое сформировалось за эти годы. Постоянно меняющаяся мода и быстрое течение времени никак не могли на него повлиять. Этот вид творчества несет в себе всю историю нашего народа. Каждое поколение хранит память о своих далеких предках и уважительно относится к их жизни.

Те или иные типы и техники танца, используемые в разных странах, дают возможность узнать характеристики определенной группы людей. Если говорить о том, что такое русские народные танцы, которые широко известны во всем мире, то ситуация аналогична.

Определенный стиль, который формировался на протяжении многих веков, помогает легко отличить русскую танцевальную школу от огромного количества других. Но, несмотря на кажущееся сходство, есть некоторые отличительные особенности.

Будучи ярким, русский народный танец отражает чувственную идею своей истории. Он воплощает в себе все творческое воображение людей, глубину их идей и эмоций. Этот вид искусства несет в себе определенную мысль, которая очень точно отражена в постановках.

В них есть: драматический сюжет, сложные художественные формы, много пластических движений и образов. Исполнение через ассоциации.

Еврейский танец

Семь сорок — это песня, написанная на основе старой мелодии уличных музыкантов с площади в конце 19-го века. На основе танцев Freilehe. Быстрый танец воплощает в себе дух 20-30-х годов 20-го века. Там люди открыли для себя огромную силу, которую они выразили в коллективном танце.

Участники, выполняя движения, цепляясь за проймы жилетов, двигаются вперед походкой, назад или по кругу. Не одно мероприятие не может быть полным без этого зажигательного танца, выражающего спокойствие еврейского народа.

Сиртаки

Этот танец не имеет вековой истории, хотя и содержи элементы греческих народных танцев. В частности — Сиртос и Пидихтос. Действие начинается медленно, затем ускоряется, становится живым и энергичным, как пидихтос.

Участвовать могут от нескольких человек до «бесконечности». Танцоры, держась за руки или положив руки на плечи танцоров (слева и справа), двигаются плавно. В это время прохожие подключаются, даже если танец происходит на дороге.

Греки, расслабленные и «уставшие от солнца», бегут резкими движениями, которые включают прыжки.

Цыганский танец

Самые красивые танцы и длинные юбки у цыган. Предпосылками «цыганки» была интерпретация танцев окружающих людей. Первоначальная цель цыганского танца — зарабатывать деньги на улицах и площадях по принципу: кто платит, тот и танцует.

Ирландский танец

Его легко можно отнести к типам народного танца, история которого началась в 11 веке. Танцоры, опустив руки, бьют дробь ногами на каблуках. Церковные священники считали жест руками бессмысленным, поэтому и перестали использовать руки в танце. Но ноги заполнили эту пустоту.

Лезгинка

Традиционная лезгинка — это молодой танец, в котором темпераментный, сильный и умелый мальчик, который в воплощении ястреба, ищет внимания роскошной девочки. Это особенно заметно, когда он стоит на цыпочках, двигается вокруг нее, гордо поднимает голову и расправляет «крылья» (руки), как будто он собрался взлететь.

Лезгинка, как и все виды народных танцев, имеет много вариантов. Так, например, она может выполняться совместно мужчинами и женщинами или только мужчинами. В последней версии этот пленительный танец говорит о мужестве кавказцев, особенно если есть такой атрибут, как кинжал.

Зажигательное фламенко

Танцы народов мира открыли «огненное» фламенко для людей. Этот танец родился в провинции Испании — Андалусия, изначально представленный перкуссией, с летающими руками и выразительным пением под гитару-кастаньетами. Но авантюрный характер испанцев не смог устоять перед музыкой ветра и драматическим пением.

Они придумали особую па: били ритм каблуками, щелкали пальцами, вели выразительную игру руками, в результате чего получился страстный танец. Название говорит о природе их создателей, а эксцентричное фламенко символизирует энергичных испанцев.

Классические индийские танцы

Жители использовали не только руки, ноги, но и другие части тела: нос, уши, губы, глаза, подбородок, брови, щеки. Мимика в индийском танце выражает 9 основных эмоций (Навараса): мир (Шанта), гнев (Рудра), героизм (Вира), грусть (Каруна), ужас (Бхаянака), любовь (Шрингара), отвращение (Бибхатса), удовлетворение (Хасья), удивление (Абхута).

Какие танцы народов мира исполняются виртуозностью и ритмично? Естественно индийский. Он один из самых старых, туда входят разные стили:

- одиссея;
- бхаратанатьям;
- катхак;
- кучипуди.

Танцовщицы всегда носят украшения для тела и головы, хлопок, шелковые сари, лехенга-чоли, гагра-чоли, танцоры, одеты в вышитые жилеты, длинные рубашки, с разноцветными тюрбанами на головах.

Движения, жесты от плавных до активных и сопровождаются пением или чтением стихов. Ничто иное так точно не воссоздает историю предыдущих поколений, как танцы народов мира.

Китайское танцевальное искусство

Китайские народные танцы связаны с театральными и боевыми искусствами. Все движения насыщены мужеством, активно используются руки, плечи, поясница, ноги.

В древние времена танцами задабривали богов. Танцоры изображали животных, процесс охоты, сбора урожая или военных действий, движения с оружием. Это было для того, чтобы в сражениях всегда был хороший улов, добыча, урожай и победа.

Танцы Льва, Дракона (исполняются в канун Нового года) и «Придворного» (с поклонниками) причислены к танцам китайского народа, который отличается яркой одеждой, красочными украшениями и макияжем.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Пояснительная записка

На рубеже начала XX века возник «новый танец» самобытный язык движений, новый лексический модуль, который был назван танец-модерн. Параллельно с этим событием шло развитие джазового танца, как определенной танцевальной техники. Накапливая опят и совершенствуясь, эти техники танца начиная с 70- ых годов XX века успели повлиять друг на друга и благодаря этому возникло множество танцевальных техник, которые соединяют в себе, как и элементы джазового танца так и танца-модерн ну и конечно же многое заимствуют из классического балета. Так возник термин "Модерн-джаз танец".

Развитие современной хореографии идет через соединение разнородных стилей, использование танцевального материала различного свойства: этнических танцев, фольклора, классического танца, бытовой пластики, джаза. Это дает неоспоримую возможность педагогам-хореографам проявиться в интересных слияниях различных техник, стилей и направлений современной хореографии. Поэтому изучения и знания лексики, специфических способностей стиля и манеры исполнения модерн-джаз танца, овладение методикой его преподавания и техникой исполнения позволяет студентом значительно расширить лексический арсенал, творческий диапазон и фантазию нового поколения балетмейстеров. Помимо выше сказанного современный танец способствует повышению технического уровня студента улучшения его гибкости, способность к импровизации и лучшему пониманию своего тела, правильному дыханию во время танца.

Цель изучения предмета «Современные направления танца» заключается в овладение знаниями и навыками в различных дисциплинах современного танца.

В Задачи курса входит изучении основных этапов развития современных направлений танца; изучения и отработка практических навыков джаз танца, техник современного танца; знакомства с выдающимися балетмейстерами работающих в современных формах (при просмотре балетов, видеофильмах и журналов); импровизации и композиции; формирование профессиональных навыков использования лексического материала современного танца.

Практические занятия по Современному танцу

Модуль 1. Основные принципы техники и основы методики изучения современного танца

Тема 1.1. Краткий обзор истории современного танца Условия возникновения современного танца. Влияние исторических, социальных, культурных, и научных факторов на развитие современного танца.

Тема 1.2. Основные принципы техники современного танца Понятие техники современного танца. Концепция восприятия тела человека. Концепция сферического пространства танца. Концепция взаимодействия с гравитацией. Концепция естественного движения. Специфика танцевального языка.

Тема 1.3. Основы методики Особенности постановки ног, корпуса, рук; координация движения и дыхания; работа над освобождением тела; методика исполнения основных движений. Структура урока. Взаимосвязь ритма дыхания, импульса движения и темпоритма танца. Общие рекомендации по подбору музыкального сопровождения

Модуль 2. Техника танца модерн (постмодерн и contemporary)

Тема 2.1. Введение в основы техники современного танца Понятия центра. Центр и периферия. Понятия центральной оси тела. Взаимодействие с гравитацией. Использование веса тела при движении, использование силы инерции. Координация рук в современном танце. Ощущение веса при движении. Изучение основных положений и позиций рук. Органичное движение во взаимодействии с полом. Понятие параллельных позиций. Изучение параллельных позиций (параллельная, II параллельная позиция, IV параллельная позиция). Понятие выворотности в современном танце. Изучение выворотных позиций (I, II, III, IV).

Тема 2.2. Движения на полу Изучение основных движений корпуса в положении сидя (без движений рук и с движения рук):2 – Curve – наклон верха корпуса вперед. – Side – наклон верха корпуса в сторону. – Arch – наклон верха корпуса назад. – Contraction – сжатие, сокращение, движение центра корпуса. Повороты и другие движения корпуса. Изучение перекатов в положении лежа и сидя на полу. Изучение прыжков и других вариантов продвижения в пространстве с опорой одну руку и две руки. Изучение кувырков и перекатов назад и вперед. Изучение падений (варианты падений в сторону, вперед, назад). Другие варианты движений

Тема 2.3. Движения корпуса. Изучение основных положений корпуса и движений корпуса. Изучение основных движений корпуса в положении стоя:

– Curve – наклон верха корпуса вперед. – Side – наклон верха корпуса в сторону. – Arch – наклон верха корпуса назад. – Roll down – наклон с расслабленной спиной, задействует все тело. – Roll up – возвращение в вертикальное положение. – Flat back – наклон с прямой спиной вперед и вперед по диагонали. – Contraction – сжатие, сокращение, движение центра корпуса. Повороты корпуса в сторону – изолированные и последовательные. Круговые движения для корпуса.

Тема 2.4. Позы Изучение основных поз современного танца. – Diagonal level, level T – поза с ногой, открытой в сторону, и наклоном корпуса. – Tilt – поза с ногой, открытой в сторону, и наклоном корпуса. – Parallel arabesque – поза, в которой корпус и рабочая нога образуют горизонтальную линию. – Arabesque, attitude – особенности исполнения в технике танца модерн. Другие позы.

Тема 2.5. Движение через пространство по параллельным и выворотным позициям. Диагонали Шаги. Бег. Pas de bourrée (музыкальный размер: 3/4; 2/4; 4/4).

Тема 2.6. Exersis. Структура и особенности exersis в технике современного танца. Движения exersis по параллельным и выворотным позициям. Комбинации. – Plié. – Foot Isolations. – Battement tendu / brush. – Battement jeté / brush. – Ronde de jambe. – Swings. – Battement fondu. – Adajio. – Grand battement jeté / swings. – Раздел Allegro. Специфика исполнения прыжков в технике современного танца, взаимодействие с гравитацией, использование силы инерции. Прыжки по параллельным позициям. Прыжки по выворотным позициям. Прыжки по параллельным и выворотным позициям в сочетании с движениями корпуса. Бег по параллельным и выворотным позициям. Вращения и повороты. Специфика исполнения вращений в технике современного танца. Вращения и повороты в сочетании с движениями корпуса.

Модуль 3. Основы техники джаз-танца

Тема 3.1. Постановка корпуса. Позиции рук и ног. Изучение основного положения корпуса и центра тяжести в джаз-танце. Изучение основных позиций рук и разновидностей положений рук в джаз-танце: – нейтральное положение; – первая позиция; – вторая позиция; – третья позиция; – press позиция; – положение – V; – другие позиции и положения. Изучение

основных позиций ног: – изучение параллельных и выворотных позиций стоя; – изучение параллельных и выворотных позиций сидя.

Тема 3.2. Основы координации в джаз-танце Понятие изоляции, уровней, моноцентричное и полицентричное движение, оппозиция. Изучение изоляции различных частей тела: – головы; – плеч, рук, кистей; – грудной клетки; – верха корпуса; – таза; – коленей; – стоп. Тема 3.3 Структура и особенности экзерсиса в джаз-танце Изучение основных движений экзерсиса на середине. Изучение основных упражнений и движений у станка. Шаги и ходы в джаз-танце. Прыжки. Вращения. Диагонали.

Модуль 4. Хореография. Специфика современной хореографии и современного танцевального спектакля.

Тема 4.1. Понятие современной хореографии. Специфика современной хореографии. Танцор и группа в современной хореографии. Темы и идеи. Специфика танцевального языка. Пространство. Составляющие танцевального спектакля, синтез и взаимодействие. Хореограф.

Тема 4.2. Направления современной хореографии Современные направления танцевального искусства. Краткий обзор концепций и стилевых различий. Знакомство с творчеством ведущих хореографов и танцевальных коллективов (просмотр видеоматериалов).

Модуль 5. Композиция

Тема 5.1. Понятие композиции Композиция – дисциплина, целью которой является развитие и тренировка способности к сочинению танца, хореографии. Экспериментальный характер заданий позволяет открыть новые возможности в создании хореографии.

Тема 5.2. Создания хореографического текста Понятие танцевальной фразы. Создание танцевальной фразы. Вариационное развитие танцевальной фразы. Работа с пространством (ракурс, уровень, продвижение…) Время и ритм (акценты, скорость, пауза, стратегии слушания и др.) Энергия, импульс, динамика. Выбор музыкального материала. Анализ музыкального материала. Работа с образами. Работа с предметом. Сопоставление материала. Соло, дуэт, трио, группа. Структурирование хореографии.

Модуль 6. Импровизация

Тема 6.1. Понятие импровизации Импровизация – вид танцевального искусства. Практические занятия импровизацией открывают большие

возможности для развития индивидуальности танцора, поиска собственного неповторимого и естественного стиля движения в танце, приобретения и развития чувства партнерства.

Тема 6.2. Контактная импровизация Внимание и контакт. Разделение пространства. – вес и центр тяжести; – структура человеческого тела; – разделение веса; – партнеринг; – дезориентация; – спиральное движение; – трио; – структуры; – открытая импровизация.

Тема 6.3. Соло-импровизация – внимание; – части тела, структура тела; – пространство; – время и ритм; – энергия, импульс, динамика; – образ.

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО, ГРИМ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ТАНЦА»

Для того чтобы знать основу сценического искусства начинающим актёрам и режиссёрам, им необходимо изучить систему Константина Станиславского. Она задумана как практическое руководство, в котором решается проблема сознательного овладения подсознательными творческими процессами и исследуется путь перевоплощения актёра в образ. Многолетний труд Станиславского, как актёра и режиссёра, подвигнул его на написание книги «Моя жизнь в искусстве». Так же он написал книгу «Работа актёра над собой», и намеревался выпустить книги «Работа актёра над ролью» и «Работа режиссёра над пьесой», но не успел, но мы можем изучить эти темы по наброскам, опубликованных в собрании сочинений.

Его система основана на принципах и методах правдивой актёрской игры. В своих книгах он опирается на те факты, которые помогают раскрыть основную творческую тему и реализовать её. Его работы обогащены идеями и ясностью художественного изложения.

Станиславский строг ко всему, что касается театра. Он предельно самокритичен и неподкупен. Каждая его ошибка — это урок, а каждая победа — ступень к совершенствованию.

Так же среди архивов Станиславского можно найти работы по театральной этике. Он придавал огромное значение моральному облику актёра. Но и в «Моей жизни в искусстве» он немало уделял внимания этическим вопросам.

Под сильным, неотразимым влиянием творческих идей Станиславского развивается современное театральное искусство.

Система К.С. Станиславского как основа воспитания актёра и режиссёра

Система Станиславского имеет значение профессиональной основы сценического искусства. Она возникла как обобщение творческого и педагогического опыта Станиславского, его театральных предшественников и современников. Открытия Станиславского, обнаружившего важнейшие законы актёрского мастерства, коренящихся в самой природе человека, произвели переворот в театральном искусстве и театральной педагогике. Главный принцип системы Станиславского — жизненная правда. Педагогу театральной школы необходимо научиться отличать сценическую правду от лжи, для этого следует сопоставлять выполнение какого-либо творческого задания с правдой самой жизни. Это путь к истинной, живой театральности.

Чтобы на сцену не тащилось из жизни всё подряд, необходим отбор. Отбору способствует второй принцип Станиславского — сверхзадача. Это не сама идея, это то, ради чего эта идея воплощается. Это стремления автора участвовать своим творчеством в борьбе за что-то новое. Учение о сверхзадаче — это не только требование от актёра идейности творчества, это ещё и требование его идейной активности. Помня о сверхзадаче, художник не ошибается ни при отборе материала, ни при выборе технических приёмов и выразительных средств.

Третий принцип системы Станиславского — принцип, утверждающий действие в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала в актёрском искусстве. Это важный принцип практической части системы — метода работы над ролью. Все методологические и технологические указания Станиславского имеют цель разбудить естественную человеческую природу актёра для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Ничего искусственного, ничего механического в творчестве актёра не должно быть, всё должно подчиняться в нём требованию органичности — таков четвёртый принцип Станиславского.

Конечным этапом творческого процесса в актёрском искусстве, с точки зрения Станиславского, является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актёра в образ. Принцип перевоплощения является решающим принципом системы. Но искусство актёра — вторичное, исполнительское. Актёр в своём творчестве опирается на другое искусство — на искусство драматурга. А в произведении драматурга образы уже даны, хоть и в литературной форме. Если соответствующим образом одетый и загримированный актёр хотя бы только грамотно читает свою роль, в представлении зрителя всё же возникает некий художественный образ. Создателем такого образа является не актёр; его творцом как был, так и остаётся драматург. Однако зритель видит не драматурга, а актёра на сцене, и впечатление получает от его игры. Если актёр внимает зрителей не образом, а личным обаянием или внешними данными — это лжеискусство. Станиславский был против самолюбования и самопоказывания. Не себя в образе должен любить актёр, учил Станиславский, а образ в себе.

Огромное значение Станиславский придавал внешней характерности и искусству перевоплощения актёра. Принцип перевоплощения включает в себя ряд приёмов сценического творчества. Актёр ставит самого себя в предлагаемые обстоятельства и идёт в работе над ролью от себя. Стать другим, оставаясь самим собой — вот формула учения Станиславского. Нельзя ни на минуту терять на сцене самого себя и отрывать создаваемый образ от своей собственной органической природы, ибо материалом для создания образа служит как раз живая человеческая личность самого актёра. Станиславский настаивает на том, чтобы актёр в процессе работы над ролью, накопляя в себе внутренние и внешние качества образа, становясь постепенно другим и полностью перевоплощаясь в образ, постоянно проверял себя — остаётся ли он при этом самим собой или нет. Из своих действий, чувств, мыслей, из своего тела и голоса актёр должен создать заданный ему образ, «идти от себя» — таков истинный смысл формулы Станиславского.

Работа актёра над ролью

Работа над ролью состоит из четырёх больших периодов: познавания, переживания, воплощения и воздействия. Познавание — это подготовительный период. Он начинается с первого знакомства с ролью. Познать — значит почувствовать. Однако первые впечатления могут быть и ошибочными. Неправильные, ошибочные мнения мешают дальнейшей работе актёра. Поэтому следует уделять особое внимание первому

прочтению пьесы и быть при этом в хорошем душевном состоянии и не прислушиваться к чужим мнениям, пока не окрепнет своё.

Второй момент большого подготовительного периода познавания — процесс анализа. Это продолжение знакомства с ролью.Это познавание целого через изучение его отдельных частей. Результатом артистического анализа является ощущение. В искусстве творит чувство, а не ум; чувству принадлежит главная роль и инициатива. Артистический анализ это, прежде всего, анализ чувства, производимый самим чувством.

Творческие цели познавательного анализа заключаются:

1) в изучении произведения;

2) в искании духовного и иного материала для творчества, заключённого в самой пьесе и роли;

3) в искании такого же материала в самом артисте (самоанализ);

4) в подготовлении в своей душе почвы для зарождения творческого чувства как сознательного, так и бессознательного;

5) в искании творческих возбудителей, дающих вспышки творческого увлечения и оживляющих те места пьесы, которые не ожили при первом её прочтении.

Средствами познавательного анализа являются восторг и увлечение. Они сверхсознательно постигают то, что недоступно зрению, слуху, сознанию и самому утончённому пониманию искусства. Это лучшие средства искания в себе творческих возбудителей.

Процесс познавательного анализа строится на представлении наличности фактов, их последовательности и связи. Все факты представляют внешний облик пьесы.

Третий момент — процесссоздания и оживления внешних обстоятельств. Оживление совершается с помощью артистического воображения. Артист представляет себе дом, интерьер из пьесы или того времени, людей, и как бы наблюдает — принимает пассивное участие.

Четвёртый момент — процесс создания и оживления внутренних обстоятельств. Он совершается при деятельном участии творческого чувства. Теперь артист познаёт роль собственными ощущениями, подлинным чувством. На актёрском жаргоне этот процесс называется «я есмь», то есть артист начинает «быть», «существовать» в жизни пьесы.

Если артист владеет технически творческим самочувствием, состоянием бытия «я есмь», ощущением воображаемого объекта, общением и умением подлинно действовать при встрече с ним, он может создавать и оживлять внешние и внутренние обстоятельства жизни человеческого духа.

Заканчивается период познавания так называемым повторением — оценкой фактов и событий пьесы. Здесь актёру следует касаться только самой пьесы, её истинных фактов. Оценка фактов заключается в том, что она выясняет обстоятельства внутренней жизни пьесы, помогает найти их смысл, духовную сущность и степень их значения.Оценить факты — значит разгадать тайну личной духовной жизни

изображаемого лица, скрытых под фактами и текстом пьесы. Беда, если артист недооценит или же переоценит факты — тем он нарушит веру в их подлинность.

Второй творческий период — период переживания — это созидательный период. Это главный, основной период в творчестве. Созидательный процесс переживания — органический, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинных чувствах и красоте. Сценическое действие — движение от души к телу, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению; это стремление к сверхзадаче по линии сквозного действия. Внешнее действие на сцене не одухотворенное, не оправданное, не вызванное внутренним действием, только занимательно для глаз и уха, но оно не проникает в душу, не имеет значения для жизни человеческого духа. Только творчество, основанное на внутреннем действии — сценично.

Средством возбуждения творческого увлечения является творческая задача. Она двигатель творчества, так как она является приманкой чувств артиста. Такие задачи являются или сознательно, то есть их указывает наш ум, или они рождаются бессознательно, сами собой, интуитивно, эмоционально, то есть их подсказывает живое чувство и творческая воля артиста. Задачи, созданные интуитивно, бессознательно, впоследствии оцениваются и фиксируются сознанием. Кроме сознательных и бессознательных задач существуют механические, моторные задачи. Ведь от времени и частого повторения весь процесс усваивается настолько крепко, что превращается в бессознательную механическую привычку. Эти душевные и физические моторные привычки кажутся нам простыми и естественными, выполняющиеся сами собой.

При подборе творческих задач артист, прежде всего, сталкивается с физическими и элементарно-психологическими задачами.Как физические, так и психологические задачи должны быть связаны между собой внутренней связью, последовательностью, постепенностью, логикой чувства.

Моменты роли, не заполненные творческими задачами и переживаниями — опасная приманка для театральных условностей и других приёмов механического ремесла. При насилии духовной и физической природы, при хаосе чувств, при отсутствии логики и последовательности задач не может быть подлинного органического переживания.

Третий творческий период — период воплощения — начинается с переживания чувств, передаваемых с помощью глаз, лица мимики, а также слов. Слова помогают вытаскивать изнутри зажившее, но ещё не воплощённое чувство. Они выражают более определившиеся, конкретные переживания. Чего не могут досказать глаза, договаривается и поясняется голосом, интонацией, речью. Для усиления и пояснения чувства мысль образно иллюстрируются жестом и движением. Внешнее же воплощение — это грим, манеры, походка. Сценическое воплощение тогда хорошо, когда оно не только верно, но и художественно выявляет внутреннюю суть произведения.

Четвёртый творческий период — период воздействия между актёром и зрителем. Зритель, испытывая на себе воздействие актёра, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актёра своим живым непосредственным откликом на сценическое

действие. Помимо пьесы на зрителя воздействует неотразимая сила театрального искусства с её жизненной убедительностью всего, что происходит на сценеПереживание здесь и сейчас, на глазах у зрителей, вот что делает театр удивительным искусством.

Работа режиссёра над пьесой

Работа режиссёра над пьесой начинается также как и работа актёра над ролью — с ознакомления. Для дальнейшей работы также важно первое впечатление, от него зависит — будет ли продолжена работа, или нет. Первые впечатления определяют свойства, органически присущие данной пьесе. Но если первоначально пьеса навеяла скуку, то это ещё не будет значить, что от её постановки следует отказаться. Случается, что пьеса, скучная в чтении, оказывается интересной на сцене. Дальнейший тщательный анализ поможет вскрыть заложенные в ней глубоко зарытые потенциальные сценические возможности. При постановке такой пьесы её текст — не опора. Важно то, что скрыто за ним, что является внутренним действием пьесы. Если анализ установит, что за текстом ничего нет, то, скорее всего, от постановки пьесы следует отказаться. На это решение влияет всесторонний анализ. Часто пьеса, носящая новаторский характер, при её непривычных для восприятия особенностях первоначально вызывает отрицательное отношение. Инертность человеческого сознания является причиной сопротивления ко всему, что выходит за рамки установившихся взглядов. Но это далеко не повод считать пьесу несостоятельной. Бывает и наоборот — когда пьеса вызывает первоначально восторг, а в процессе работы обнаруживается её идейно-художественная несостоятельность.

Из этого следует, что полностью на первое впечатление полагаться нельзя, но учитывать его непременно нужно, так как в нём обнаруживаются органические свойства пьесы, одним из которых необходимо сценическое выявление, другим — сценическое вскрытие, а третьим — сценическое преодоление.

Чтобы застраховать себя от ошибок режиссёру необходимо выявить общее непосредственное впечатление (ещё до анализа) на коллективных читках и собеседованиях. После режиссёр окончательно устанавливает и записывает ряд определений, дающих общее целостное представление о пьесе. Такой список является своего рода шпаргалкой, которая помогает не сбиться с верно намеченного пути в поисках нужного режиссёрского решения сценического воплощения пьесы.

Подробней об анализе пьесы. Начинается он с определения темы, затем следует раскрытие её основной идеи и сверхзадачи. Тема — это ответ на вопрос: о чём в данной пьесе идёт речь? Если в пьесе говориться сразу о многом, тогда необходимо определить, что побудило автора к написанию данной пьесы, что питало его интерес. Тема — объективная сторона произведения. Идея — субъективна. Она представляет собой размышления автора об изображаемой действительности.

Необходимо определить время и место действия (когда и где?). Так же нужно установить общественную среду действующих лиц — их быт, манеры, привычки и т. п. Не нужно противоречить жизненной исторической правде (если это конечно не жанр фантастики).

После анализа пьесы, у режиссёра возникает два пути. Первый — самостоятельный подход к пьесе; второй — солидарность с автором, отказ от самостоятельных решений. Каким путём пойти решает сам режиссёр. Если режиссёр решит подойти к работе творчески, то он волей-неволей окажется в творческом рабстве у драматурга. Чтобы этого избежать, ему нужно заняться такой работой, как творческое наблюдение. Он должен окунуться в ту среду, которую ему предстоит воспроизвести и набраться нужных ему впечатлений. Режиссёр может полагаться и на воспоминания, как из своего, так и других людей опыта. Если пьеса отображает давнюю эпоху, тогда полагаться стоит на исторические документы, мемуары, художественную и публицистическую литературу данной эпохи, музыку, живопись, фотографии и т. п. Процесс накопления живых впечатлений и конкретных фактов завершается умозаключением и обобщением. Конечный результат познания — рационально выраженная идея, вскрывающая сущность данных явлений. Придя к идее, режиссёр возвращается к пьесе. Теперь он может вступить в сотворчество с автором пьесы, т. к. он приблизился к познанию жизни, подлежащей творческому отображению.

Театральная этика

В театре, как и во всяком коллективном творчестве, необходима некая организация, образцовый порядок для того, чтобы внешняя, организационная часть спектакля протекала правильно, без перебоев. Такой организацией служит железная дисциплина. Но ещё большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона — она требует внутренней дисциплины и этики. Без этого не удастся провести на сцене всех требований «системы».

Этическое воспитание является одним из важнейших принципов, лежащих в основе профессионального воспитания актёра. Как работник театрального искусства он должен чувствовать свою ответственность перед зрителем, перед театральным коллективом, перед автором пьесы, перед партнёром и перед самим собой. Чувство ответственности помогает преодолеть себялюбие и содействовать своим творчеством и своим поведением укреплению сплоченности и единства коллектива.

Если актёр не является носителем таких качеств, как принципиальность, правдивость, прямота, чувство долга, моральная ответственность за себя и за коллектив, то ему неоткуда взять эти качества и тогда, когда он находится на сцене. Для создания внутренней жизни образа у актёра нет иного материала, кроме того, который содержится в его собственном интеллектуальном и эмоциональном опыте. «Маленький» человек не сыграет большой роли.

Заботиться о воспитании театрального коллектива должен, прежде всего, режиссёр. Если он в этом отношении беспомощен или бездарен, то он не только плохой воспитатель, но и неполноценный режиссёр. Ведь по-настоящему хороший спектакль может вырасти только в условиях хорошей морально-творческой атмосферы.

Грим (фр. *grime*, буквально — забавный старикан, от староитал. *grimo* — морщинистый) — искусство изменения внешности актёра, преимущественно его лица, с помощью гримировальных красок, пластических и волосяных наклеек, парика, причёски

и др. Характер грима в театре зависит от художественных особенностей пьесы, замысла актёра, режиссёрской концепции и стиля оформления спектакля.

Также гримом называют сами краски, использующиеся для грима. Пример: «намазать лицо гримом», «отстирать грим от одежды».

1. История возникновения искусства грима

История грима восходит к народным обрядам и играм, требовавшим от участников внешнего преображения. Традиционный, условный по рисунку и краскам грим некоторых форм китайского, индийского, японского и др. театров Востока, связанных при своём возникновении с древнейшими военными ритуальными обрядами, частично сохранился в этих театрах до настоящего времени. Народные актёры Средневековья (скоморохи, жонглёры и т. д.) раскрашивали лица сажей, красящим соком растений. Примитивно-реалистическим гримом пользовались участники средневековых мистерий, моралите (XV—XVI веков). Идеализированный, обобщённый грим был создан театром классицизма. Во 2-й половине XVIII века делались попытки придать гриму большую характерность, индивидуальную выразительность (грим актёров А. Лекена, Ф. Ж. Тальма — Франция; Д. Гаррика — Великобритания, и др.). Однако только развитие реализма в театре создало основу для расцвета искусства грима. Пьесы Н. В. Гоголя, А. Н. Островского и др. требовали от актёра умения создать грим — портрет, обобщающий индивидуальные и социальные черты образа. Мастерами грима были русские драматические актёры В. В. Самойлов, А. П. Ленский, В. Н. Давыдов, оперные артисты Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов и др.

Большое значение гриму в работе над ролью придавал К. С. Станиславский. В практике Московского Художественного театра искусство грима стало одним из важных компонентов режиссёрского замысла спектакля. С этого времени появляется новая в сущности должность художника-гримёра, творческого помощника режиссёра и художника. Большой вклад в развитие искусства грима в советском театре внесли гримёры-художники М. Г. Фалеев, Н. М. Сорокин, П. Б. Лившиц, И. В. Дорофеев и др. Разработкой теоретических основ искусства грима в СССР занимался художник-гримёр Р. Д. Раугул.

2. Виды грима

Ведущий Артём Фадеев в гриме Сатира. Гримёр: Денис Потеряев. Лёгкий театральный грим живописными методами для работы на близкой сцене. На лбу, висках и подбородке приклеены искусственные волосы. Рога из латекса на проволочном ободке.

Существует 2 метода грима: живописный и объёмный (пластический). Живописные приёмы грима предполагают использование только красок для имитации объёма — нужные впадины и выпуклости просто рисуются на лице, и меняется цвет кожи. Объёмный грим предполагает использование налепок, наклеек и подтяжек, а также постижёрных изделий (усы, бороды, парики). В настоящее время понятие объёмного

грима полностью отождествляется с понятием пластического грима. Пластический грим предполагает наклеивание на кожу эластичных накладок из латекса или силикона.

Основные материалы для изготовления пластических накладок — различные виды силикона, латекса (как правило вспененного), желатиновые смеси, полиуретаны, и прочие эластичные материалы. Ранее широко использовался вспененный латекс, но на сегодняшний момент его вытесняет силикон.

Впервые вспененный латекс был получен в 1929 году в Dunlop Latex Development Laboratories в городе Бирмингем британским учёным E. A. Murphy. Мёрфи использовал обычный кухонный миксер, чтобы взбить первую в истории порцию латексной пены. И только спустя много лет вспененный латекс стал обширно использоваться гримёрами.

История развития пластического грима в России начинается в 1930 году. Первые упоминания о латексе появились у Р. Д. Раугула в статье «Новые приемы грима как средство обогащения выразительности актера».[1]

Большая исследовательская работа в области пластического грима велась в мастерской пластического грима киностудии «Мосфильм» под руководством художника-гримёра В.Г Яковлева. Успешные результаты этой работы сделали возможным широкое применение пластического грима в советском кинопроизводстве.[2]

После распада СССР цех пластического грима на «Мосфильме» находился в упадочном состоянии, и на рынке появились независимые мастера и студии, такие как Пётр Горшенин.

Для изменения внешности гримёрами также используются постижёрные изделия — накладные усы, бороды, парики и т. п. Нередко для изменения прикуса используются даже вставные челюсти и накладные клыки, изготовленные из стоматологических материалов.

Гримёрные материалы и краски, наносимые на кожу, должны быть безопасными и гипоаллергенными, и должны смываться без особого труда и вреда для здоровья. Совершенствование современных гримёрных технологий происходило и продолжается преимущественно на киностудиях в США, как в стране с развитой индустрией кино.

3. Грим для кино

Искусство грима в кино имеет свою специфику. Грим приспособлен здесь к условиям операторской техники цвето- и светочувствительности киноплёнки, к характеру освещения. Грим для театра и сцены, как правило, всегда весьма грубый и условный, а в гриме для кино увеличенное изображение на экране («крупный план») требует особенно тщательной и кропотливой работы гримёра. Совершенствуется кинооборудование, осветительные приборы, возрастают требования режиссёров и зрителей к качеству грима: всё это требует постоянного совершенствования гримёрных технологий и материалов. Современный кингрим по качеству сильно приближается к гриму для непосредственного восприятия вживую, и даже пластические детали всё чаще делаются из полупрозрачных силиконов, чтобы быть максимально похожими на человеческую плоть.

4. Гримёрные материалы

Материалы, используемые для грима в кино, существенно отличаются от материалов и красок, используемых в театре. Фактически, в театре до сих пор сохраняются традиционные технологии и средства: грим на жировой основе, сандарачный клей, гумоз, наклейки из ваты, тюля. В это же время кинематограф начала 21 века широко использует латексные и силиконовые накладки, устойчивые акриловые и силиконовые клеи, устойчивые гримёрные краски на спиртовой основе.

5. Постижёрные изделия

Особая и очень важная отрасль грима — это изготовление постижёрных изделий (постижей). Постижёр занимается изготовлением изделий из волос: бороды, усы, бакенбарды, парики, и прочие всевозможные накладки. Изготовление накладных усов или бород — это очень кропотливый процесс, требующий большого количества времени и аккуратности. Он заключается в том, что с помощью маленького крючка на тончайший тюль навязываются волосы почти на каждую ячейку. Этот процесс называется "тамбуровка" (ventilating, knotting, tamburering). Парики делаются чаще всего с использованием треса — шнура из особым образом сплетённых волос. Трес нашивается рядами на шапочку-основу для парика — монтюр.

Сценическое оформление танца

Костюм - ансамбль гармонично согласованных между собой предметов одежды, дополнений и украшений, причёски, грима; это произведение прикладного искусства и предмет первой необходимости. Костюм как выражение социальной и индивидуальной характеристики человека, его национальности, пола, возраста, вкуса. Костюм как средство формирования внешнего облика человека в соответствии с общественными, эстетическими и нравственными идеалами, как выражение господствующего художественного стиля.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Общая характеристика искусства русского костюма как одного из древнейших и массовых видов народного творчества и декоративно-прикладного искусства в целом, как бесценного памятника духовной и материальной культуры народа. Крестьянство – хранитель древних традиций русской национальной одежды. Традиция, то есть историческая преемственность идейно-эстетических достижений предшествующих поколений, - основа процесса создания народного костюма. Народный костюм – рукотворный предмет утилитарного назначения, выражающий эстетические чувства человека, и одновременно - художественный образ. Высшее достижение в искусстве русского костюма – это такой его образец, который вызывает сильное эстетическое чувство и глубокое художественное переживание, воплощает органичное единство рационального и эмоционального, всех факторов художественной выразительности,

превращающее костюм в концепцию красоты, воплощение народного представления о прекрасном.

Семиотический анализ: костюм как потенциальный текст, как образная и знаковая система. Материал, крой, силуэт, колористика, орнаментика, способы носить и комплектовать детали костюма, а также манера носить костюм – важнейшие элементы знаковой системы костюма, которая отражала не только социальное и семейное положение, говорила о возрасте и месте проживания владельца, но и о религиозных, эстетических и этических представлениях русских крестьян.

Структурный анализ: принципы классификации русского костюма по региональным, этнолокальным, половозрастным, социальным признакам, по социально-бытовым функциям.

Создание скоморохами первого русского сценического костюма.

Характерные особенности и многообразие национальных элементов в костюме народов Поволжья (башкиры, марийцы, мордва, татары, удмурты, чуваши). Отражение в покрое одежды двух этнохозяйственных групп: охотничье-земледельчески-лесные финские племена и степные тюркские племена. Общность одежды у всех народов Поволжья с дунайскими болгарами и македонцами. Отражение в одежде культурных связей с другими народами

КОСТЮМ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Костюм как компонент оформления спектакля, отвечающий требованиям специфики хореографического искусства. Костюм, характеризующий персонажи, выявляющий их исторические, социальные, национальные, индивидуальные особенности. Балетный костюм легкий, удобный для танца, подчеркивающий структуру тела. Две крайности в создании балетного костюма: чрезмерное «обытовление» и схематичное обеднение. Оправдание крайностей особым содержанием и жанром произведения.

Колористически-цветовое согласование с декорациями. Индивидуализация костюмов солистов и унификация костюмов кордебалета.

Исторические изменения балетного костюма в связи с эволюцией хореографического искусства. Костюм в спектаклях барокко и в период классицизма. Реформа балета и балетного костюма . Коренная реформа костюма в искусстве романтизма: длинный тоник, предшественник пачки; пуанты (Филипп и Мария Тальони).

Художники «Мира искусств» и их роль в развитии балетного костюма в начале XX века.

Тенденции обытовления костюма, свойственные балетам середины XX века в театрах на территории бывшего Советского Союза и сведение порой к униформе костюма в балетах на западной сцене.

Работа художника (особенно в балетах) как образец создания сценического костюма, отвечающего особенностям хореографии.

Этапы разработки сценических костюмов руководителями коллективов:

1. Определение соответствующего постановке территориального народного художественного стиля и выявление наиболее самобытных, выразительных в художественном отношении его особенностей.

2. Определение прототипов для сценических костюмов с учётом жанровой специфики коллектива и постановки.

3. Выбор способов варьирования декора и структуры костюмов в рамках установленного образца и территориального стиля, а также методов имитации традиционных материалов и технологий в целях удобства сценического костюма и экономии средств.

Современные материалы и технологии изготовления сценических костюмов. Способы быстрого изменения облика исполнителей во время выступления. Зависимость конструкции силуэта костюма от свойств ткани, покроя, качества обработки. Прочность материала. Особенности рационального раскроя. Правильность выполнения швов, подбор ниток и т. п.

Современная театральная сцена — замкнутая коробка. Зеркало сцены (портальное отверстие) большой проем, соединяющий сцену со зрительным залом. Деление сценической коробки на три части: трюм, планшет, колосники. Планшет и его части: авансцена, игровая часть, арьерсцена, карманы.

Механическое оборудование сцены: колосники, где установлены блоки сценических механизмов; основная сцена, где размещается осветительная аппаратура, декорации; трюм, где размещены установки различных механизмов, подъемно-опускные устройства.

ВИДЫ ДЕКОРАЦИЙ. СОВРЕМЕННАЯ ОДЕЖДА СЦЕНЫ

Создание декорации с помощью разнообразных выразительных средств, используемых в современном театре, - живописи, фафики, архитектуры, освещения, проекции, кино и других.

Основные системы декораций: кулисная, объемная, симультанная, проекционная, пространственная, условная (декорация в сукнах), световая.

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ»

В танце душевные переживания передаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной смены выразительных положений человеческого тела.

Танцевальное искусство берет начало в глубокой древности. Редкостнотанцевальные древние греки истолковывали танец как прекрасный дар богов.

Существовали танцы воинственные, культовые, общественных праздненств и театральные, танцы в быту.

У всех народов танец является выразителем внутренних чувств; посредством различных поз, скачков, движений выражаются радость, горе, любовь или злость. В танце можно показать даже фантазии, разочарования и надежды. Все человеческие эмоции проявляют себя с помощью движения. Попытайтесь передать свою радость или гнев словом, не двигая при этом ни единым мускулом лица или тела. У вас не получится! Трудно будет понять на самом деле - вы радуетесь или печалитесь?..

Слово «танец» в русском языке произошло от немецкого «Tanz». Но так как оно было заимствовано из польского языка, к нему присоединили суффикс «-ец». В русский язык слово «танец» вошло только в XVII в. До тех пор употреблялось общеславянское слово «пляска». С конца XIX в. слова «танец» и «пляска» стали употребляться как синонимы. Однако понятие «пляска» было шире, чем понятие «танец». В современном же варианте все наоборот. Слово «пляска» чаще употребляется по отношению к народным танцам, нежели к бальным и иным формам танцевального искусства.

В танце есть все. В классике - благородство, изящество, сдержанность. Это так пригодится вам на приемах и презентациях. В быстрых танцах - динамика, ритм, множество вариаций. Это станет вашим внутренним ритмом, который поможет справиться с проблемами современной жизни. В восточных танцах заключена философия, мудрость, достоинство и мягкость.

Основные характеристики танца - это ритм (быстрое или медленное повторение и варьирование движений), рисунок (сочетание движений в композиции), динамика (размах движений), техника (степень владения телом и мастерство исполнения).

Танец дает вам то, что вы в него вкладываете. Это ваша забава, хобби, отвлечение от жизни, и вы не найдете в танце более глубоких смыслов, если не перестанете относиться к нему как к бездумному движению; перестанете - и танец превратится в зеркало и подарит вам отражение черт вашей личности, ваших личных проблем (о которых в повседневности вы стараетесь не думать), даст вам возможность разрешить их.

Танец, как любой вид физической активности обязательно приносит результаты, если заниматься регулярно и интенсивно. Причем берется он за организм комплексно, в отличие от тренировок в тренажерном зале. Уровень подготовки начинающего (за исключением нижнего брейка) может быть любым, как и возраст. Благодаря гармоничному развитию всех мышц танец обеспечит вам изящество тела, силу и выносливость, выровняет спину, научит вас двигаться легко, четко и красиво.

Сегодня модно не только посещать вечеринки, но и оттачивать мастерство

движений в танцевальных студиях. Причем с самыми разнообразными стилями и уровнями сложности. Популярности танцам добавляют фильмы, сценические шоу и музыкальные клипы с впечатляющими танцевальными номерами. Танец - это искусство, и его стили несут в себе культуру многих столетий. Помимо великолепного движения, у танца есть история, легенды, наряды - все, что формирует его эстетику, которая одна, отдельно от всего остального, притягивает людей к себе. Танцуя, вы ощущаете причастность к великому культурному наследию.

Историко-бытовые танцы

Историко-бытовыми считаются те танцы прошлых веков, которые получили широкое распространение далеко за пределами своей эпохи и места возникновения. Историческими они названы как танцы прошлого времени, а также как танцы, вошедшие в историю.

Возникновение танцев связано с трудовыми процессами, играми, старинными обрядами, религиозными праздниками. В каждой местности они имели свои особенности. Бытовые танцы, ставшие историческими, представляют собой переработку народного танцевального материала и отражают особенности определенной эпохи или среды. Характерные черты культуры проявляются в построении и стиле танца, в его музыке, одежде танцующих, их манерах. Основные позиции ног в историко-бытовых танцах - I-я и III-я, промежуточные - II-я и IV-я.

В XVI в. итальянские и французские танцмейстеры, создавая технику танца, обращали особое внимание на стиль исполнения и манеры танцующих. От исполнителя требовалась важная осанка, медленная размеренная поступь, чопорные и детально разработанные взаимные приветствия - поклоны и реверансы. Соблюдение всех этих правил не только в танце, но и в быту, считалось признаком благородного происхождения и высокого общественного положения. Живые и непосредственные движения народных танцев считались дурным тоном.

Установленному в обществе церемониалу соответствовали и костюмы. Мужчины носили камзолы, плащи (не полагалось снимать) и шляпы, которые снимали, перекладывали и снова надевали во время танца. Дамы носили платья с очень длинными шлейфами (до 5 метров), со множеством складок и сложные головные уборы. Общий стиль костюма был пышный и тяжелый, он связывал и не давал свободы движениям.

В прошлые века одной из основных форм развлечений знати были балы и маскарады в форме балов. Естественно, эти танцы были скорее показом мод, демонстрацией богатства и положения знати, чем танцем. Но торжественный характер этих танцев, желание разнообразия даже в движении колонн по залу привносят в танец различные прыжки, подскоки, скользящие шаги. Пробуждался массовый интерес «скучающего» дворянства к танцам как форме отдыха и увеселения. Танец как эстетически развитая форма досуга – отныне жизненная необходимость высших слоев общества. Честь и хвала тем французским королям, которые собственным примером и властью, расчетом и богатством сумели лучшие эстетические и этические традиции «галантного века» передать нам.

Истории известны блестящие балы и маскарады во времена царствований Карла

IX, Генрихов III и IV, Людовиков XIII и XIV. Отделение народного и придворного танцев началось уже с конца XV в., сначала в Италии, затем во Франции. Возникают первые трактаты о танцах, делаются попытки описания шагов и прыжков. В XV-XVI вв. модны басседансы, бранль, шествия с поклонами и салютами.

В XVII-XVIII в.в. танцах аристократов (менуэт, скорый менуэт, гавот) пропадает естественность движений (именно в это время появляются законы постановки рук и ног, регламентация движений корпуса – все, что вошло в классический балет). На балах XVII в. представления о красоте линий были сведены к принципам балета – грациозностью на балах считалась выворотность ног, руки необходимо было держать округленными: поднятые или опущенные, они должны были быть одинаково скруглены в локтях, кисть собрана, большой палец отведен под ладонь напротив среднего пальца.

В начале XIX в. завоевывают популярность новые живые, легкие и более непринужденные танцы (полонез, вальс, экосез, кадриль, котильон, полька, мазурка), которые становятся общеевропейскими бальными танцами. Многие танцы, появившиеся в XX в. (краковяк, тустеп, танго, вальс-бостон, фокстрот, чарльстон, блюз, рок-н-ролл, румба, самба, твист, сальса, мамбо и др.), популярны и сегодня.

Алеман

Бальный танец - вальс втроем, исполняемый кавалером и двумя дамами. Музыкальный размер 3/4, был популярен в XIX в. на семейных балах. Движения состоят из легких глиссирующих шагов. Особое значение имеет рисунок рук танцующих, меняющийся грациозно и плавно.

Аллеманда

(от франц. allemande, букв. - немецкая), старинный (с XVI в.) придворный французский танец немецкого происхождения, плавный, умеренного темпа, принадлежит к бассдансам. Музыкальный размер 4/4. Именно в этом танце в XVIII в. руки танцующих из обычного положения вдоль тела впервые поднялись вверх. Эта свобода рук и являлась характерной чертой аллеманды. Она и подготовила основные позиции гавота, в котором руки становятся еще более танцевальны.

Бал

(от лат. ballare - танцевать и франц. bal), большой танцевальный вечер.

В Европе традиция светских балов формируется XIV в., и вскоре балы становятся неотъемлемой частью придворных празднеств. В XV-XVII вв. манеры, правила поведения, и весь танцевальный этикет подвергались строгой регламентации. На празднествах присутствовали особые церемониймейстеры бала, указывающие, кому надлежит открыть бал, кто и с кем должен танцевать, наблюдавшие за поведением и движением танцующих. Отступления от правил были предосудительны. В допетровской Руси так называемых «салонных танцев», как в Западной Европе не было. В теремах водили женские хороводы, а в народе процветали пляски. Вообще, отношение к «пляскам и гульбе» было настороженное. Перелом произошел при Петре I, который стремился приобщить максимальное количество людей к достижениям европейской цивилизации, желал «не просто заимствовать, перенимать, а создавать свое, оригинальное, объединяющее самобытное с западным». Благодаря

преобразованиям Петра был отменен запрет на танцы в рамках светского общения. Сам Петр, его супруга Екатерина и дочь Елизавета принимали участие в танцах и, по словам современников, танцевали очень грациозно.

В 1718 г. был издан указ о введении ассамблей, т. е. собраний-балов. Основным развлечением на ассамблеях были танцы, в которых принимали участие и пожилые люди. Кавалеры могли приглашать на танец любую из присутствующих дам, отказываться было не принято.

По новым правилам Петровских ассамблей, каждому хозяину знатного дома полагалось время от времени освобождать место для танцев, игр и развлечений. Неумение танцевать становится позорным, и потому бояре выписывают себе учителей танцев и «светских обхождений», обязанности которых были очень обширными. Танцмейстер должен был обучить танцам (менуэт, полонез, контрданс, павана, куранта, англез) и одновременно преподать хороший тон. К концу XVII – началу XVIII вв. окончательно складывается такая форма времяпрепровождения, как балы. Танец всеми признан как очень приятное, незаменимое развлечение. Бал становится одной из важнейших частей общественной жизни. Это место встречи и общения. Ведь домашние визиты накладывают массу ограничений в поведении, к тому же для визита непременно нужно какое-нибудь дело. А на балах можно встречаться просто так, и это будет «прилично».

Из всех возможных способов времяпровождения бал оказывается наиболее популярным. Ведь прогулка аристократа не дает возможности для общения, потому что совершается, как правило, в карете; охота также неудобна, т.к. связана с сидением на лошади. Театр - превосходная выдумка, там можно все - демонстрировать туалеты, вести беседы в глубоких ложах, кокетничать, флиртовать, но, к сожалению, все это надо делать помимо основного занятия - созерцания зрелища. И лишь бал позволяет хоть немного проявить свою ловкость и изящество, а также свободно «выйти в свет».

Петровские реформы сделали жизнь общества более гармоничной; уже не нужно было скрывать желание развлечься. Ведь бал - это не только танцы, но и игры - вначале шахматы, затем русское общество очень полюбило карточные игры. Это и своеобразный клуб, где можно было пообщаться со знакомыми; это и брачная контора, где решались судьбы виднейших династий России. Общение было не менее важной составляющей бала, чем танцы. На балах завязывались знакомства, решались вопросы службы и карьеры, формировалось общественное мнение. Танец эпохи барокко (XVIII век) принимает на себя ту роль, которую впоследствии взял на себя спорт: поддерживать культуру тела наравне с культурой духа. От эпохи барокко нам в наследство остался балет - сложное, регламентированное красотой пластических линий искусство, которое требовало специального длительного обучения. В конце XVIII - начале XIX в. танцевальная культура становится важнейшей составляющей светской жизни, а балы - непременным атрибутом дворянского быта. Танец был обязательным предметом в различных учебных заведениях.

В ту пору в просвещенной Европе танцевали повсюду и так много, что можно предположить, что не было вообще никакого дела, как только танцы во все часы дня и ночи. Различались балы официально-придворные, общественные, семейные. Ради бала шили самые модные наряды, приглашали самых известных

музыкантов и организовывали пышные ужины, из-за него перестраивали весь распорядок дня.

Не танцевать светскому человеку того времени, а тем более даме, было немыслимо. «Умение танцевать и хореографический талант составляли ценное качество и успех не только на паркете, но иногда и на поприще служебной карьеры». Бал являлся прекрасным развлечением, но требовал больших физических и эмоциональных сил. На балу требовалось безукоризненно выглядеть, контролировать каждое движение и слово и при этом казаться естественным, приветливым и веселым. Наука бального общения требовала долгих лет обучения. Поэтому бальная культура входила в жизнь человека еще в детские годы в виде уроков танцев и посещения детских балов.
Огромная роль на балу отводилась распорядителю, это было почетно и ответственно: от него зависело, будет ли бал иметь успех. Распорядитель старался проявить максимум фантазии и виртуозности, чтобы разнообразить танцевальные фигуры и доставить радость гостям. Он должен был «оживлять общество личной веселостью и расположением духа». (1895 г.) В его обязанности входило и составление пар, и распределение бального пространства, и поддержание порядка в зале.

Открывался бал полонезом, он в торжественной функции первого танца сменил средневековый менуэт. Не обходились и без мазурки, ставшей международным бальным танцем. Непременным атрибутом и королем балов стал вальс! Сколько упоительной свободы в плавном движении! Вальс стал способом раскрепощения от условностей, которые еще по-прежнему были основой общественной жизни. В это же время появился еще один танец, успех которого затмил популярность многих других, - полька. Завершался бал танцем-игрой котильоном, своего рода финальным выступлением всех участников. Танцевали в то время кадриль и другие различные виды контрданса. Балы и танцевальные вечера XIX в. отражены во многих классических произведениях русской литературы, особенно в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина и «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

Танцевальный вечер - это не только дамы и кавалеры, летящие в танце, но и декольтированные платья, веера, фраки, лайковые перчатки, шарфы, маски, улыбки и нежный взгляд, поклон и поцелуй руки… Танцевальное пространство предназначалось не только для танцев, но и для демонстрации мод. Бальные платья не использовались более одного - двух раз и должны были выглядеть «по последней моде».

В конце XIX в. с переменами в общественной жизни бальная культура постепенно угасает, придворные балы проводятся все реже. Последние балы и танцевальные собрания прошли в 1914 г.
Впервые годы советской власти бальные танцы были провозглашены мещанскими и не соответствующими новой культурной политике.

Складывалась традиция советских массовых праздников, с живыми пирамидами и спортивными парадами. Место танцевальных вечеров в сфере досуга стало весьма скромным. Создавались «советские» бытовые танцы, а танцы, популярные в мире, запрещались за «буржуазность». Сложный рисунок многих танцев упростился и стал похож на простое перетоптывание на месте, не требующее специального обучения.

Однако в европейских странах в высшем свете сохранялась традиция проведения балов. В Советском Союзе сама идея подобных балов представлялась невозможной, однако даже здесь культурная память давала о себе знать: выпускные школьные танцевальные вечера неизменно назывались «балами» выпускников. Сегодня культура светских балов вновь возрождается; танцевальные вечера, салоны и балы становятся все более популярными. Как и раньше, на них встречаются, знакомятся и общаются (на них можно придти даже одному). Танцы, блиставшие в прошлых веках и исторически исполняемые на балах, вновь интересны и модны, во многом благодаря своей доступности, «нетребовательности», элегантности и красоте.

Бальный танец

(салонный, бытовой) - это танец, который служит для массового развлечения и исполняется парой или большим количеством участников на танцевальных вечерах (балах).

Возник в XIV в. в Италии в период расцвета этой страны, там же были разработаны правила тогдашнего бального танца, система записи танца. Балы во Флоренции XV – XVI вв. - образец великолепия, красочности, изобретательности. Затем, в XVI – XVII вв. законодательницей бального танца становится Франция, усложняется техника танца. Созданная в 60-х гг. XVII в. Парижская Академия танца многие годы регламентировала стиль и манеру исполнения «бальной хореографии». В XVII в. бальный танец распространился по всей Европе.

В ту пору преобладали «низкие» танцы или бассдансы (павана, куранта, аллеманда) - с поклонами, реверансами, салютами, часто в виде шествий со свечами и факелами, сопровождаемые пением самих танцующих. Постепенно на балы проникали народные танцы и соответственно приспосабливались к чопорности и этикету двора и аристократии. Во Франции эпохи барокко было модно исполнять на балах танцы, идущие на сцене, т.е. последние новинки опер и балетов. (Представляете себе средний уровень хореографической подготовки общества того времени?) В XVIII - XIX в. Франция была законодательницей мод для всей Европы. Русская знать того времени перенимала моды Парижа. Это полностью относится и к танцам, чему способствовали приглашавшиеся в то время из Франции балетмейстеры, танцовщицы, учителя, гувернеры. Модные танцы XVIII в. (менуэт, гавот) построены на плавных и мягких движениях рук и корпуса, мелких изящных шагах. В конце XVIII - начале XIX в. прославленный менуэт теряет свою популярность и служит больше средством воспитания хороших манер, развития осанки, изящества и плавности движений. На смену чопорным танцам прошлых веков приходят стилизованные народные танцы Англии, Германии, Австрии и других славянских стран. Массовые экосез, кадриль, полонез, вальс, полька, мазурка становятся общеевропейскими бальными танцами. Они более живые, непринужденные и легкие, более быстрого темпа. Развитию свободных, прыгающих и вращательных движений способствовало изменение моды и облегченность костюмов.

Во второй половине XVIII в. бальные танцы прочно входят в русский быт, а в XIX в. Россия становится одним из самых крупных хореографических центров Европы. Многие бальные танцы, созданные за рубежом, обрели в России вторую родину.

Начиная с Петровской эпохи во всех государственных и частных высших и средних учебных заведениях, военных школах, иностранных пансионах танец был обязательным предметом. В России не только прекрасно знали все новейшие и старинные бальные танцы, но и умели их исполнять в благородной манере. Это объяснялось тем, что учителями бального танца чаще всего были крупнейшие мастера русской балетной сцены, прославленные балетмейстеры и артисты (А. Глушковский, А. Новицкая, Л. Стуколкин и мн. др.)
Желая внести в программу вечера разнообразие и новизну, танцмейстеры изобретали смешанные формы, соединяя движения наиболее распространенных танцев. Так появились полька-мазурка, вальс-мазурка и др. Некоторые национальные танцы - краковяк, чардаш, тарантелла - путем «окультуривания» исполнялись на балах высшего света.

После исчезновения балов, как формы массового времяпрепровождения в XIX в., частично их функцию заменяют рестораны, совмещавшие в себе и кухню, и танцпол, и театр.

В конце XIX в. европейский танец обогащается афроамериканской и латиноамериканской культурой. Америка - Новый Свет, воплощая идею свободы, танцует рок-н-ролл, джаз, степ, модерн, танго, сальсу, румбу и др. Влияние афро- и латиноамериканского танца охватывает весь XX век. Развивается эстрадный танец.

В последние десятилетия, с развитием танцев на Западе и проведением множества чемпионатов, бальные танцы из аристократического быта перешли в разряд соревновательного вида спорта. И хотя исторически понятие «бальные танцы» объединяет многие танцы различных эпох, в последние десятилетия, говоря о бальных танцах, обычно имеют в виду только 10 конкурсных танцев, сгруппированных в две программы - западноевропейскую и латиноамериканскую (соответственно: медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот, быстрый фокстрот и самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв). Как и любой другой соревновательный вид, спортивный танец - дело очень непростое, требующее большой самоотдачи. Это серьезные физические нагрузки и индивидуальные занятия, эффектные и сложные выученные схемы, блестящие во всех смыслах костюмы и специальная обувь, строгие судьи и набранные очки для перехода в следующий класс.

Бальные танцы - это своего рода танцевальная грамотность и каллиграфия. В настоящее время они вобрали в себя огромное число различных видов хореографии, от народного до современного танца.

Сегодня танцы прошлых веков, исторически исполняемые на светских балах, вновь интересны и модны. Культура балов снова востребована, а словосочетание «бальные танцы» приобретает свое первоначальное значение.

Басседансы

так называемые «низкие» придворные танцы, в которых не было прыжков, и ноги почти не поднимались над полом: павана, куранта, аллеманда.

В «высоких» же танцах танцующие вертелись (вольта) и прыгали (гальярда). Бассданси часто называют «прогулочными» танцами; они составляли как бы небольшую хореографическую композицию, в которой танцующие показывали себя собравшемуся обществу и демонстрировали свое богатство, пышность нарядов и благородство манер. Колонна придворных плавно двигалась по

бальному залу, приседая в глубоких поклонах.
Наиболее распространенным среди бассдансов был бальный бранль: массовый танец, часто связанный с игровыми моментами.
Бранль
(от франц. branler - двигаться, раскачиваться), старинный французский танец, первоначально народный, хороводный, появился в эпоху Возрождения. В различных провинциях складывались характерные типы народного бранля, с названием по имени места его рождения или отличительному признаку (бранль прачек, бретонский бранль и др.) Бранли были простые, двойные, веселые, подражательные.

Позднее эта крестьянской форма проникает в залы феодальных замков и появляется бранль бальный, придворный. Он отличался большим количеством поклонов, в нем было больше плавности, закругленных движений, церемонности, тогда как в народном танце было больше отстукиваний. Пышная придворная одежда придала танцу чопорность. Слово «бранль» характеризует не только тип танца, но и одно из его движений - покачивание корпуса. Простой бранль - источник многих появившихся позднее салонных танцев. Несмотря на танцевальную бедность движений бранля (4 маленьких шага, последний с приставлением ноги), совокупность костюмов, музыки, величавых манер делали бранль чрезвычайно интересным. В провинции Пуату из бранля постепенно возник менуэт.

Вальс

Вальс - один из самых романтичных и любимых танцев, объединяющий поколения и погружающих нас в состояние некоторой эйфории. Жанр вальса так любят многие композиторы-песенники, написавшие свои нетленные шедевры, которые не теряют своей популярности уже много лет – «Майский вальс», «Вальс Победы», «Домбайский вальс» и многие другие.

Вальс нельзя отнести к старинным танцам. По сравнению с аллемандой или курантой, вальс юн. Его возраст исчисляется менее чем двумя веками. Но вот точного происхождения данного танца точно не знает никто. По одной версии прародителем вальса стал немецкий стремительный вальцер. А другая версия гласит, что вальс произошел от лендлера – трехдольного танца немецких и австрийских крестьян, который танцевали парами и обязательно по кругу. Довольно простой танец, лишенный сложных элементов. Однако в нем есть все признаки будущего вальса – касание партнером талии дамы, движение по кругу, вставание партнера на колено, как обязательного элемента современного вальса. Танец со временем многократно видоизменялся, приобретая очертания знакомого нам вальса, и дошел до аристократии. Вальс проник на светские балы и приемы, правда, претерпев множество негативных откликов. Так, в 1816 году вальс включили в бальные танцы при дворе. После чего танец подвергся сильной критике со стороны религиозных лидеров и духовников. На танец навесили ярлык «греховного», «вульгарного» и «непристойного», и решили, что он не достоин приличного общества. Такое отношение к вальсу наблюдалось по всей Европе. Особенно в чопорной Англии, где нравы были еще более строгие. Но полностью вальс не удалось задушить. Буржуазия с восторгом приняла немецкий танец. Он распространялся среди горожан в светских танцевальных салонах, хотя это и вызывало негодование среди моралистов, которые

сравнивали любовь к вальсу как к пагубной привычке. Может вальс так и остался бы гонимым танцем, если бы не творчество Штрауса, Ланнера и других композиторов эпохи романтизма. Пик их популярности пришелся на 30е годы 19 века. Облагороженная музыка дала толчок для развития вальсовой хореографии, приобретая грациозность, легкость и красоту. К концу 19 века вальс стал полноправным танцем на придворных балах. Его популярности поспособствовала королева Виктория, страстная любительница бальных танцев, в особенности вальса.

Вальс – танец романтичный, нежный и очень разнообразный. Испытания и видоизменения, которые вальс пережил за время своего существования, помогли появиться на свет самым разным видам это чудного танца. На сегодняшний день существует огромное количество разновидностей вальса, но к самым распространенным можно отнести:

Венский вальс

Танец быстрый, стремительный, изящный, легкий.

Медленный вальс (вальс-бостон или английский вальс) Элегантный, сдержанный, требующий высокой дисциплины и хорошей техники. Характерна смена темпа, наличие выдержанных пауз и фермат. **Вальс – бостон** (по названию города Бостон, США) - популярный в 30-х гг. XX в. американский парный танец, предшественник более позднего медленного вальса. Для музыки вальса-бостона характерны лиричное звучание, четкий ритм, акцентирование первой четверти муз. размера 3/4 . Прекрасный образец вальсабостона есть в балете Р. М. Глиэра «Красный мак».

Танго-вальс

Комбинированный жанр, сочетающий в себе элементы танго и вальса. Его еще называют Аргентинским вальсом.

Фигурный вальс

Вальс, вошедший в спортивную программу бальных танцев еще в СССР в 60х года 20 века. Характерен выполнением строгих фигур (элементов).

Вальс-гавот - бальный танец, созданный в XX в., когда большим успехом пользовались комбинированные композиции. Состоит из двух частей: гавота и вальса. Связующим звеном является поклон. Муз. размер первой части 4/4, второй - 3/4. Исполняется на танцевальных вечерах и балах.

Вальс-мазурка - бальный танец XIX в., как и полька-мазурка, созданный по модному в то время принципу сочетания в одном танце разных по характеру движений; определенной композиции на 32 такта. Муз. размер 3/4. Состоит из двух частей: мазурки и вальса. Исполняется на танцевальных вечерах и балах. Четкость движений, сдержанность и в то же время темпераментность, множество своеобразных переходов, смена темпа, удары каблуков и общий игровой характер танца делают его приятным и любимым многими.

Вальс как инструментальный жанр весьма популярен у композиторов классиков. Кроме вышеупомянутых Штрауса и Ланнера, к жанру вальс часто обращались Шопен, Чайковский, Прокофьев, Глинка. И во многом благодаря им, вальс так популярен и любим. Современный вальс многогранен и полон разновидностей – медленные и степенные, быстрые и стремительные. Но всех их объединяет одно – трехдольный размер с акцентом на сильную долю. «Раз, два, три» – вот пульсация вальса, его ритмическая структура. Вальс всегда кружится. Ведь даже

само слово «вальс» произошло от немецкого «walzen», означающее «вращаться» или «кружится». Поэтом музыку вальса всегда можно отличить ощущением легкого кружения, быстрого или медленного.

Гавот

(от франц. gavotte), старинный французский танец, первоначально народный, хороводный, двудольного размера, известен еще с XVI века. Муз. размер 4/4. В XVIII в. получает второе рождение, но приходит в бальные залы не с сельских праздников, а со сценических подмостков, аранжированный опытной, профессиональной рукой. Наряду с менуэтом стал излюбленным жеманным и манерным танцем. Он состоял из легких, маленьких шагов на полупальцах и очень изысканных реверансов. Все это сочеталось с изящными, но вычурными позами и мягкими движениями рук. Основное па гавота - «венгерский шаг» - состоит из двукратного передвигания ноги в IV воздушную позицию, вперед или назад. Нога двигается, мягко и плавно разгибаясь, что требует специальной тренировки.

Благодаря сочетанию превосходной музыки с оригинальным танцевальным содержанием гавот по праву считается историческим танцем. Живопись, поэзия, скульптура, стремясь передать дух галантного XVIII в., часто обращались к изображению именно этого танца. В наше время исполняется на балах в составе комбинированного танца «вальс-гавот».

Галоп

(от франц. galop), бальный танец в стремительном темпе со скачкообразными движениями, а также музыка к такому танцу. Муз. размер 2/4. Галоп появился в Венгрии в XVIII в., а повсеместное распространение получил в 30-40-х гг. XIX в. Галоп часто служит составной частью, часто заключением танца. Им начиналась и заканчивалась последняя фигура кадрили. Применялся в операх, опереттах и балетах. Характер отличается большой динамичностью, движения легкие и скользящие, они крайне просты и быстро усваиваются, чем и объясняется его значительный успех.

Гальярда

старинный итальянский танец эпохи Возрождения, быстрый, веселый, муз. размер 3/4. Первоначально его танцевали в умеренном темпе и исполняли обычно вслед за паваной. Гальярда - яркий, живой, с технически сложными прыжками танец. В нем более, чем в других придворных танцах сохранились народные движения. Легкость и живость, с которой исполнялся танец, не исключали известной изысканности, которую нужно было сохранять даже при быстрых поворотах. Исполнители гальярды могли по своему усмотрению чередовать, менять и усложнять движения, как бы соревнуясь друг с другом в ловкости. В гальярде содержится много движений, перешедших в новые танцевальные формы. Как разновидность популярной гальярды известен танец «романеска» или «пять па».

Кадриль

парный танец, некогда салонный, со временем распространившийся в народе, видоизмененный в движениях и манере исполнения, но сохранивший композиционные особенности исторического танца. В качестве народного танца кадриль имеет много разновидностей: русская и украинская, белорусская и литовская, и даже американская (square dance, что значит, «квадратный танец»).

Каждый из вариантов отличается самобытностью и разнообразием.

Кадриль — наиболее молодой вид русского танца, основой которому послужила классическая французская кадриль. Она встречается на всей территории России, за исключением некоторых мест русско-украинского пограничья. Танец появился в России в начале XVIII века, в эпоху преобразований Петра I. После указа о введении ассамблей (1718) бальная кадриль постепенно была подхвачена и недворянским сословием. Знакомство с кадрилью происходило на основе рассказа крепостных слуг и различных служащих людей, которые, увидев исполнение танца аристократами, повторяли запомнившиеся им фигуры, переделывая их на свой лад. Жители различных российских сёл и городов знакомились с кадрилью на торговых ярмарках, танец быстро стал популярен. Название «кадриль» имеет общие корни в французском языке (quadrille), испанском (cuadrilla), латинском (quadrum). Это может вызывать сомнения по поводу того, какая же именно страна является родиной танца. Однако исторические источники уверенно утверждают, что кадриль возникла во Франции как бальный танец, образовавшись от английского контрданса.

Контрданс танцевали в XVII веке английские крестьяне, а кадриль распространилась в салонах Франции и других европейских стран в XVIII - XIX веках. Пары танцующих располагались по четырехугольнику напротив друг друга и поочередно исполняли свои партии. Кадриль состояла из пяти фигур, каждая из которых завершалась общим движением, объединяющим всех танцоров. В начале фигуры были достаточно сложные и назывались Le Pantallon (Штаны – по названию известной песни), L'été (Лето), La Poule (Курица – тоже в связи с песней), La Pastourelle (Пастораль) и Finale (Финал) с включением в него танцмейстером Треницем фигуры, названной его именем La Trénis. Несмотря на трудность освоения фигур, движения должны были быть идеально отработаны и доведены до совершенства салонными танцорами. Со временем кадриль сильно изменилась, названия фигур были заменены на цифры, одни движения исчезли, другие были упрощены. Покорив посетителей салонов и танцевальных залов, кадриль стала распространяться в народе. Особенно характерен этот процесс был для России – кадриль танцевали даже на ассамблеях Петра I в начале XVIII века. Постепенно она ушла в народную среду, где сильно видоизменилась, приобрела национальный характер и стала одной из любимых народных плясок. Перерабатывались прежние фигуры, сочинялись новые, которые учитывали особенности и танцевальную манеру в каждой отдельной местности. Эти изменения, внесенные в народный танец, и обеспечили кадрили долгую жизнь.

Музыкальный размер кадрили – 2/4, иногда 6/8. Исполняется четным количеством пар. В кадрили может быть от 5 до 12 фигур и характерная композиция. Однако, описывая данный танец, следует четко понимать, о каком именно виде кадрили идет речь.

Видов кадрили как народного танца существует много: русская, белорусская, украинская, литовская, эстонская, латышская, и т.д. Внутри вида может существовать еще множество местных вариантов, так, например, русская кадриль может называться московской, волжской, уральской или, как в северных областях России, четверой, шестерой, восьмерой.

Русская кадриль

Русская кадриль имеет многообразные формы и принципы построения, а также

достаточно сложные по композиции и технике исполнения фигуры.
По форме построения можно выделить три группы кадрилей:
1. Квадратные или угловые, где пары стоят по сторонам квадрата (их обычно четыре) и движение осуществляется крест-накрест или по диагонали.
2. Линейные или двухрядные, в которых может участвовать до 16 пар и даже больше. Для композиции линейной кадрили характерно движение двух линий танцоров навстречу друг другу.
3. Круговые – в них танцуют 4, 6 или 8 пар. Движение осуществляется по кругу, иногда к центру круга и назад в большой круг.

Фигуры в русской кадрили могут иметь названия, связанные с характером исполняемого движения или рисунком танца: проходочка, знакомство, крутея, звездочка, воротца и др. Между фигурами существуют паузы. Фигуры объявляются ведущим или дается знак для их исполнения – платком или притопом.

Украинская кадриль

Украинская кадриль складывается из множества фигур, доходящих до двенадцати, отличается в большей степени музыкальными композициями, под которые исполняется. Чаще всего это песенные мелодии («Баламуте», «Ой, не ходи, Грицу» и др.).

Белорусская кадриль

Для белорусской кадрили характерна простота движений и разнообразие построений, фигур может быть от 4 до 12. В отличие от других видов белорусская кадриль может включать солирование танцоров раздельно или попарно. Существуют кадрили, построенные на слиянии национальных танцев с формой кадрили: «Бычок», «Чижик», «Врубель» и др. встречаются виды фигур:
 «Проходка» — степенная, с шутливым самолюбованием.
 «Воротах» — мелкий узор, в котором старательно выделывая каждое па.
 «Колечко» — бег со стремительно меняющимися кругами .
 «Лявониха» — бодрая и весёлая.

Контрданс

название собирательное, оно объединяло однотипные танцы - кадриль, англез, экоссез, гроссфатер, лансье - построенные по каре или по линии, где четное число пар стояло друг против друга.

Появились они впервые в Англии еще в XVII в. и оттуда были заимствованы всеми европейскими народами. «Контрданс» - по-английски «country dance» - означает «сельский, деревенский танец». Как и многие другие танцы, имеет первоисточником народные танцы. Движения контрданса были построены на pas chasse, balance, pas de basque и постепенно усложнялись. Число их фигур доходило до нескольких сотен.

Успех контрдансов объясняется тем, что его могли исполнять одновременно все желающие (лишь бы было четное число пар), в то время, как старые танцы (павана, менуэт) исполнялись ограниченным количеством пар. Контрдансы по своему типу и танцевальному содержанию были интереснее и живее, чем многие церемониальные танцы. Отсюда и большой успех контрдансов, которые в течение почти двух веков неизменно исполнялись на балах всех стран и всех сословий.

Котильон

(от франц. cotillion), бальный танец французского происхождения, известный с XVIII в., получил популярность в XIX в. К этому же времени относится усложнение его композиции и появление огромного количества фигур. Ни один бал в XIX в. не проходил без котильона.

Котильон сначала исполнялся в конце бала как прощальное выступление всех участников в излюбленных танцах, а затем стал центром танцевального вечера. Котильон очень напоминает массовую танцевальную игру, возглавляемую одной парой, которая назначала порядок фигур. В танец входили движения вальса, мазурки, польки. Иногда котильон исполнялся между фигурами кадрили. Распорядители балов ввели в моду котильон с аксессуарами (различными предметами). Разнообразие этих предметов и фантазия распорядителя бала создавали множество новых фигур, точнее развлечений и игр с вещами, соединенных с танцами. В некоторых источниках упоминается более 200 фигур котильона, например, «Стулья», «Цветы», «Карты», «Пирамида», «Таинственные руки», «Игра бабочек», «Взаимная услуга» и др. «Котильон - царь танцев, неоцененный воодушевитель, без которого бал не бал, без которого танцующие тщетно ищут то, для чего приехали: разнообразия, веселости, отсутствия всякой техники, хорошей шутки, неожиданных эффектов. Это танцевальная игра, где трудятся не одни ноги, но изощряется в особенности остроумие»

Краковяк

польский народный, затем бальный танец, по названию города Кракова. Муз. размер 2/4, живой, горделивый танец. Движения танца просты, но энергичны, что указывает на его народное происхождение. Сначала его танцевали только мужчины: «рыцарь» и его «оруженосец». Затем стали танцевать в паре с дамой: она - плавно и изящно, он - с резкими притопами. В краковяке основные движения сходны с движениями мазурки - с тремя поочередными выстукиваниями всей ступней в пол; причем первый и третий притоп должен быть сильнее второго.

Наиболее известная сегодня композиция танца построена преподавателем Н.Л. Гавликовским и соединяет характерные элементы польского танца с вальсом. В соответствии с музыкальным размеров вальсовая часть (вторая) исполняется не на 3/4, как в обычном вальсе, а на 2/4.

Исполняется на танцевальных вечерах и балах.

Куранта

(от франц. courante - бегущая, текущая), Французский бальный придворный танец, муз. размер 3/4, принадлежит к басседансам. В течение XVI и начала XVII в., наравне с паваной, куранта была самым любимым салонным танцем. Это был «медленный важный танец, более других танцев внушающий чувство благородства». Отличался сложными, затейливыми фигурами. Куранта имеет своеобразный характер, заключающийся в «вечном течении вперед», что и означает само слово «куранта». В конце XVII в. ее вытеснили другие, менее торжественные и более подвижные танцы.

Мазурка

Мазурка – легкая и жизнерадостная, лиричная и грациозная – отобразила в себе душу польского народа

Летопись многострадальной и героической Польши заключена в прекрасных

народных мелодиях и колоритных танцах. В эмоциональной и проникновенной мазурке запечатлены чаяния, мечты и надежды нации. Термин мазурка происходит от названия польской провинции Мазовия. Жители этого региона называют себя мазурами, так же, по-польски, звучит и название танца, известного у нас как мазурка. Музыкальная основа танца так мелодически и ритмически своеобразна, что композиторы-классики использовали в своих произведениях этот танец для музыкальной характеристики польских персонажей. Так поступил Глинка в опере «Иван Сусанин», Дворжак в опере «Дмитрий», Мусоргский в опере « Борис Годунов».

Первыми исполнителями мазурки была этнографическая группа населения Польши – мазуры. Крестьяне Мазовии танцевали этот танец на праздники и в будни, после работы, в период душевного подъема. В 17-18 веке мазурка завоевала популярность по всей Польше, а, начиная с 19 века, распространилась по Европе и стала обязательным танцем на светских балах. Грациозные и сдержанные движения мазурки полюбились польской знати, а, вслед за ними, и аристократам Европы.

Такое признание мазурка получила благодаря непревзойденному польскому композитору Фредерику Шопену. Его любовь к родине была столь велика, что в своих произведениях он отобразил и искренность, и героизм, и напористость польского характера. Музыкальными образами Шопен высказывался и как творец, и как патриот, и как обычный человек. Всего композитором было написано около 60-ти мазурок. Все их можно разделить на три типа: сельские мазурки-картинки, блистательные городские и лирические, вальсовые мазурки. Народная музыка и танец вдохновили и других композиторов на создание своих мазурок. Прекрасные мелодии написаны М. Огинским, К. Шимановским, К. Дебюсси, М. Глинкой, П. Чайковским, А. Глазуновым, А. Скрябиным и другими. Даже в основу гимна Польши «Еще Польша не погибла» легла мазурка, написанная Юзефом Выбицким.

Что такое мазурка?

В основу мазурки легли сразу три польских танца: мазур, куявяк и оберек. В более быстром темпе мазурка тяготеет к обереку, в более медленном – к куявяку. Музыкальный размер танца трехдольный – 3/4, 3/8, 6/8, темп – живой, быстрый. Мазурка – это парный танец. Кавалер в процессе выказывает всяческое уважение даме, ведя ее, немного впереди себя. Партнеру в мазурке принадлежит роль лидера: он определяет движения, меняет фигуры, устанавливает темп. Гордо демонстрирует он свою даму всему залу. Польскому народу свойственны чувство собственного достоинства и гордость. Несмотря на быстрый темп мазурки, движения танцоров, тем не менее, проникнуты именно этими чувствами.

Народные польские танцы мазур, куявяк и оберек можно считать и отдельными танцами, и разновидностями мазурки.

Оберек

Быстрый, темпераментный танец, с акцентированной третьей долей каждого второго такта.

Куявяк

Более медленный танец, вальсового характера, с лиричной, проникновенной мелодией. Это танец-мечта, танец-воспоминание.

Мазур

В мазуре наиболее ярко проявляются народные черты польского танца: характер, настроение, движения, фигуры.

Мелодия танца часто носит синкопированный характер. Акцент, в отличие от вальса, часто делается на вторую, и даже третью, долю такта. Ритмическая группа может состоять из двух восьмых и двух четвертных в такте при размере 3/4, которые чередуются с тремя четвертными.

Обычно мазурки имеют двухчастную форму, сохраняя ритмический рисунок, характерный для народных танцев. Мазурке свойственна пунктирность, акцентировка, прихотливая ритмическая и мелодическая структура. Части танца часто имеют контрастный характер, напряженную драматургию.

В XIX веке мазурка исполнялась на балах всех стран. И хотя она имела строго установленные фигуры и движения, каждый мог их варьировать по собственному желанию. Исполнителям предоставлялась большая свобода — особенно кавалеру. Как и в котильоне, танцующие располагались широким кругом или полукругом. Число пар, как и танцевальных фигур, было неограниченным. Из кавалеров, хорошо знающих па мазурки, выбирался распорядитель. Он устанавливал порядок фигур. Ему должны были подчиняться все танцующие. Количество фигур не было очень большим, чтобы не утомить исполнителей и гостей. Каждый кавалер заранее приглашал даму.

О начале танца оркестр оповещал особым сигналом и затем проигрывал восемь или шестнадцать тактов мазурки. Сам танец начинался променадом — движением танцующих по кругу зала. Исполнители как бы показывали себя гостям: грациозно двигались дамы, гордо, с военной выправкой шли рядом кавалеры. Во время променада дамы исполняли легкий шаг (pas couru), кавалеры— парадное па (pas gala). В XIX веке дамам не полагалось делать во время мазурки «голубец» — это движение считалось только мужским.

Менуэт

(от франц. menu - маленький) - старинный народный французский танец. Муз. размер 3/4. Появился в XVII в. из народного бранля, который состоял из маленьких шагов (pas menus). Движения бранля стилизуются, приукрашиваются; размеренные маленькие шаги соединяются с плавными приседаниями и чопорными реверансами. Царствование Людовиков XIV и XV можно назвать настоящей эпохой менуэта. В России исполнялся на ассамблеях Петра I и на дворянских балах при Екатерине II.

Ни один танец XVI – XVII вв. не пользовался такой популярностью, как прославленный менуэт, являющийся общепризнанным образцом салонного танцевального искусства.

«Менуэт - это танец королей и король танцев», - так назвали его историки танцевального искусства. Считалось: «кто хорошо танцует менуэт, тот все делает хорошо».

В XVIII - начале XIX в. многие учителя танцев полагали, что для выправки осанки и выработки грациозных манер необходимо долгое время обучать воспитанников именно менуэту и не спешить с разучиванием новых танцев до тех пор, пока менуэт не будет исполняться безукоризненно. Один их крупнейших русских балетмейстеров и педагогов А. П. Глушковский говорил, что менуэт «приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, и ученик получает совершенную выправку всего тела».

Основной чертой исполнения менуэта является церемониальность, галантность и торжественность. Шаг менуэта - па грав (pas grave) - очень плавный, каждое движение вытекает из предыдущего без перерыва. Достигнуть этого не так просто. Но нельзя забывать, что в те времена было принято долго обучаться танцевальному мастерству; один поклон менуэта разучивали месяц, проходили годы, прежде чем решались исполнять танец на придворном балу. Руки танцующих - мягкие, пластичные, дорисовывали позы менуэта. Пышная одежда обязывала к медленным движениям.

Менуэт не танцевали по кругу зала, его рисунок варьировался в плавных закругленных линиях в виде букв S и Z, цифр 2 и 8.

Все выдающиеся композиторы пользовались менуэтом как благодатной темой для своего творчества. Выдающиеся балетмейстеры создавали новые па менуэта. Существовали «менуэт короля», «менуэт королевы», «менуэт двора». В XVIII в., с убыстрением темпа появился скорый менуэт.

Менуэт писали почти все композиторы инструментальной музыки, в особенности художественную обработку менуэт получил у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Из русских композиторов выдающиеся менуэты писали Глинка и Рубинштейн.

Миньон

(от франц. mignonne - приятный), парный бальный танец конца XIX в., определенной композиции на 16 тактов, муз. размер 3/4. Построен на характерных движениях вальса, близок по характеру к фигурному вальсу. Введен в обиход известным преподавателем танцев Н.Г. Гавликовским. Включает движения: балансе, дорожка и вальс-миньон (шаг-глиссад и вальсовый поворот). Исполняется в мягкой и спокойной манере.

Павана

(от лат. pavo - павлин), бальный танец величественного и торжественного характера, принадлежит к басседансам, медленного темпа, муз. размер 2/4, один из старейших известных нам исторических танцев. Наряду с курантой был распространен в Европе в XVI в. Появился в Испании как парадное шествие, попал во Францию, где оставаясь исключительно придворным, видоизменялся и усложнялся. Танец имел целью показать обществу величавость танцующих, грацию манер и движений, богатство костюмов. Движения паваны - это ход красующейся павы. Под музыку паваны проводились различные церемониальные шествия.

Павану танцевали одновременно одна или две пары. Строгий порядок в чередовании пар зависел от происхождения и общественного положения танцующих (сначала король и королева, затем другие знатные особы). Павана пользовалась большой популярностью до середины XVII в., когда уступила свое место менуэту.

Падеграс

(от франц. pas de grase), парный бальный танец со спокойными, изящными движениями, муз. размер 4/4. Как и падетруа, был сочинен в России в конце XIX в. русскими балетмейстерами Е. М. Ивановым и А. П. Бычковым. А «иностранные» названия объясняются тем, что в XIX веке французская терминология в танцевальной культуре была столь же традиционной и общепринятой, как латынь в медицине и итальянский язык в музыке. Для танца

характерны небольшие шаги, приседания и фиксированные позы. Падеграс популярен на танцевальных вечерах и балах.

Падекатр

(от франц. pas de quatre), довольно изящный бальный танец принадлежавший к числу наиболее распространенных в конце XIX - начале XX в. Усовершенствованный и обновленный, он введен в обиход солистом Петербургского балета и известным преподавателем танцев Н. Л. Гавликовским. Падекатр состоит из шагов-глиссад и вальсового поворота. Особенностью падекатра является исполнение вальса в размере 4/4 (т. е. быстрее). Танец занимает 4 такта. Первый и второй такт состоят каждый из четырех шагов, что и дало название танцу. Танец очень короток, но необычайно элегантен и красив.

Па-зефир - относится к группе классических бальных танцев, скомпанованных из танцевальных шагов, легких, скользящих движений и поз. Исполняется на танцевальных вечерах и балах.

Падепатинер - (от франц. patineur - танец конькобежцев), парный бальный танец установленной композиции, умеренно быстрого темпа, муз. размер 2/4. Легкие, скользящие шаги и позы танца имитируют движения конькобежцев.

Падеспань - (от франц. pas d`Espagne), парный бальный танец установленной композиции, умеренно быстрого темпа, муз. размер 3/4. В течение нескольких десятилетий созданный в 1898 г. артистом Большого театра, русским хореографом А. А. Царманом, падеспань был одним из самых любимых российских танцев. Построен на простых элементах испанского танца. Исполняется на танцевальных вечерах и балах.

Па-де-Труа - (от франц. pas de trios - танец втроем), в классическом балете - танец трех исполнителей, а также бальный танец определенной композиции на 24 такта. Состоит из трех частей, различных по характеру и темпу: менуэта, мазурки и вальса. Муз. размер 3/4.

Как и падеграс, был сочинен в России в конце XIX в. русскими балетмейстерами Е. М. Ивановым и А. П. Бычковым. Танец пользовался заслуженным успехом наряду с другими танцами, которые воспитывали хорошие манеры, изящество, грацию и музыкальность.

Полонез

(«polonaise») по-французски означает «польский». Это польский торжественный танец-шествие, произошел от народных массовых танцев – прогулок. Муз. размер 3/4. Полонез возник в Польше в конце 15 века. Первоначально полонез долгое время существовал исключительно как свадебный танец. Позже некоторые его черты изменились, но танец сохранил свою торжественность. С тех пор полонез был обязательным танцем на различных народных праздниках. У полонеза долгое время были различные названия. Например, в России он появился примерно в конце 18 века под названием польский. В России его называли «ходячий разговор», т. к. во время танца исполнители могли вести беседу. В отличие от большинства салонных танцев 1-й пол. XVIII в. полонез не сдал своих позиций в последующие эпохи и прочно занял место первого, «императорского» танца на всех балах.

Этим танцем хозяин дома открывал всякий бал. Кавалер первой пары (с самой почетной дамой) был ведущим и отличался исключительной отточенностью движений. Первая пара задавала движения, которое повторялось всей колонной.

Начавшись во дворце, танец продолжался «тысячью прихотливых извивов» через все апартаменты, в саду или в отдаленных гостиных, где движения становились более раскованными. Полонез «вовсе не был бессмысленной прогулкой, все общество наслаждалось своим лицезрением, видя себя таким прекрасным, знатным, пышным, учтивым. Танец был постоянной выставкой блеска, славы, значения». (Ф.Лист)

Полонез создан (характерное исключение!) с целью привлечь внимание к мужчине, подчеркнуть его щегольский вид и гордую осанку. Даже само название танца в оригинале - Polski - мужского рода. В ту пору великолепные ткани, драгоценности и яркие цвета были распространены у мужчин не меньше, чем у женщин. Особого умения требовало снимать во время полонеза головной убор, перекладывать его из одной руки в другую, прикасаться к эфесу сабли. Начало полонеза ознаменовывалось ритурнелем. Шаг танца мягкий, изящный и неизменяющийся (несмотря на причудливость и сложность всей композиции), с глубоким плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. Соединенные руки кавалера и дамы высоко не поднимались. Корпус танцующих слегка развернут к партнеру, лица партнеров также обращены друг к другу, и это положение сохраняется на протяжении всего танца. Корпус должен оставаться строго подтянутым, осанка - горделивой, шаги чередуются с плавными приседаниями и поклонами. Все исполняется с чувством большого внутреннего достоинства и такта. В танце нет быстрых или замысловатых движений, но вместе с тем ни один танец не требует такой строгой собранности, как полонез. Здесь видны как на ладони самая малая неуклюжесть, самая легкая неуверенность в ногах, малейшее непопадание в такт. Пройти с благородством, изяществом и простотой, когда со всех сторон на вас смотрят!..

После того, как хозяин дома торжественно открыл вечер, всякий из гостей имел право занять его место с его дамой и стать таким образом во главе кортежа. Дамы, меняя кавалеров столько раз, сколько новых кавалеров приглашало первую из них, следовали в том же порядке, кавалеры же сменяли друг друга, и случалось, бывший в начале танца впереди мог оказаться последним. Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми фигурами, которые он заставлял проделывать.

Роль полонеза состояла не только в представлении гостей друг другу, но и в создании определенной атмосферы: «польский» помогал настроиться на танцевальный вечер, который требовал большого хореографического мастерства.

Парадный танец аристократических балов увековечил себя и в музыке; блистательны полонезы Шопена, Глинки, Огинского! Полонез встречается в опере Чайковского «Евгений Онегин», «Иван Сусанин» Глинки. В отличие от других танцев, мелодии которых поются, полонез всегда был инструментальным жанром.

Полька

Польку, поистине, можно назвать интернациональным танцем. Эту жизнерадостную и озорную пляску танцуют по всей Европе. И каждая народность, овладев азами чешского танца, внесла в него свои национальные черты и колорит

Термин «полька» происходит от чешского слова pilka, что означает

«половинный шаг». Быстрый темп требует проворного переступания ногами, изза чего шажки получаются маленькими, что и обусловило название танца.
Родиной польки часто считают Польшу из-за созвучного названия, но это не так. Кроме того, путаницу вносит и шведский народный танец с музыкальным размером ¾ - польска (polska).

Полька – это веселый, зажигательный танец, появившийся в чешской провинции Богемия в середине 19 века. Бодрую, радостную пляску по достоинству оценили, и, вскоре, ни одно празднество не проходило без полюбившегося танца. Полька – неотъемлемая часть любого торжества: народного, светского, официального. Темпераментный танец оценили и композиторы-классики: Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Иоганн Штраус-отец и Иоганн Штраус-сын и другие. Полька быстро вошла в моду в Чехии, затем во Франции, а затем и по всей Европе. В Россию в 1845 году из Парижа танец привез знаменитый балетмейстер петербургской императорской труппы Николай Осипович Гольц. Сначала танец появился на сцене, а затем и в салонах аристократов. Вскоре ни один великосветский прием не обходился без польки. Томные дамы из высшего света наконец-то смогли проявить свой темперамент в веселом и озорном танце. Сейчас полька распространена по всей территории Европы. В каждом уголке она вобрала в себя национальные особенности разных народностей, и каждый, кто танцует этот танец, по праву, считает его своим.
Что такое полька?

Полька – это парный танец. Музыкальный размер 2/4, темп – быстрый. Для того, чтобы танцевать польку, достаточно выучить несколько основных движений, но быстрый темп требует виртуозного их исполнения. Основной шаг польки носит одноименное название, он состоит из полушагов, соединенных приставкой и выполненных в кружении пары по кругу по линии танца или против линии танца. Чтобы придать танцевальным па большей эффектности, дама может совершить поворот под рукою кавалера. Галоп по кругу, притопы, ковырялочки и другие па приукрасят танец. Полька – это и концертный и социальный танец. Балетмейстеры ставят польку для демонстрации на сцене. А на вечеринках, корпоративах и балах полька танцуется с любым партнером под подходящую музыку.

Полька покорила всю Европу. Практически в каждой стране существует свой вариант этого танца. Польку считают народным танцем в России, Белоруссии, Украине, Чехии, Польше, Германии, скандинавских странах, республиках бывшей Югославии и многих других. Зажигательный танец проник и в страны Северной Европы, на Британские острова, и даже в США и страны Латинской Америки. Каждая нация внесла в танец свои особенности: эстонская йоксу-полька танцуется медленно, важно, молдавская – темпераментно, белорусская – грациозно, украинская и русская – весело. Войдя в репертуар бальных танцев, полька пополнилась бальными разновидностями: появились полька- галоп, полькамазурка, полька-котильон.

Этот легкий, веселый танец прошел проверку временем, и еще долго будет нас радовать своею красотою, изяществом и жизнерадостностью.

Польку можно танцевать с любым уровнем подготовки. Это один из самых первых танцев, которые дети изучают еще в детском саду. Начинающий танцор может ограничиться одним-двумя движениями, а настоящий виртуоз может

продемонстрировать все грани своего мастерства. Так как основное движение польки – кружение пары по кругу, танцоры должны обладать хорошим вестибулярным аппаратом и выносливостью.

Сальса

(от испанского salsa — «соус») - музыкальный стиль и танец кубинского происхождения. Сальса - один из основных и господствующих музыкальных жанров испаноговорящей части населения Карибского бассейна и других регионов Латинской Америки. Сегодня это самый популярный в мире танец латиноамериканского происхождения.

Родиной сальсы, по большому счёту, является Куба, хотя этот стиль так же является гибридом пуэрториканских и латиноамериканских стилей, смешанных с поп-музыкой, джазом, роком и R&B.

О том, как родилась сальса, существует множество версий. Но, по крайней мере, в одном все они сходятся: прародителем сальсы следует считать кубинский сон – ритм, возникший в конце XIX века на Кубе.

Вообще, афро-кубинская музыка, к которой принадлежит сальса, имеет свою интересную историю, так как родилась в результате симбиоза двух культур – европейской (испано-арабской) и африканской. От испанцев афро-кубинская музыка унаследовала струнные инструменты, мелодику и поэтическую форму, а от рабов-африканцев – барабаны и различные ударные инструменты, манеру разделения на певца и хор и своеобразный стиль исполнения, при котором хор повторял несколько раз припев. Коренные жители, индейцы, на музыку не повлияли никак, т.к. были истреблены колонизаторами на Кубе почти полностью. Изначально сон был распространен в основном в восточной части Кубы, особенно в самом Сантьяго и Сьерра Маэстра, а также в провинции Гуантанамо, и звучал на проводившихся там праздниках Chango. Приобретать популярность это музыкальное течение стало с 1892 г. благодаря исполнителю Нене Манфугас (Nene Manfugas), исполнявшему его вместе со своей группой, Son Montuno, на проводившихся в Сантьяго карнавалах. Инструмент, на котором играл Нене, представлял собой деревянный ящичек с тремя струнами и назывался tres. И в настоящее время этот инструмент считается одним из символов сона. Сам же припев, представляющий собой повторение в разных вариациях ключевой фразы песни, стал именоваться montuno. Основными инструментами, используемые тогда при исполнении сона, были упомянутый ранее трес, гитара (как наследие испанцев), бонго, маракас, клаве (два последних обычно использовал солист) и, наконец, маримбула и ботиха (позже замененные контрабасом).

После конца войны с Испанией в 1898 году, кубинские сельские жители принесли народные гитарные мелодии в Гавану. В 1909 г. сон распространяется по всей территории Кубы, а в 20-х годах повсеместно исполняющие сон квартеты преобразуются в секстеты. Новое звучание в конце второй декады XX века ритм приобретает, когда к стандартной группе инструментов присоединяется труба, и секстеты становятся септетами.

В 30-е годы огромное влияние на сон оказывают карибские ритмы, затем, по мере его распространения в Южной и Северной Америке, североамериканские и латиноамериканские, постепенно подводя его к тому, что мы сейчас называем сальсой. Таким образом, сама сальса представляет собой сплав ритмов, таких как:

а) кубинские: сон (основа сальсы), дансон и его производные: румба (rumba), чача-ча (cha-cha-cha),мамбо(mambo)
б)североамериканские:джаз,рок,свинг
в)карибские:бомба,плена,кумбья
г) южноамериканские: самба, танго

Есть несколько версий происхождения названия "сальса". Общеизвестно, что salsa обозначает "соус". По одной из версий, в одном маленьком клубе Майами выступала однажды вечером группа, исполнявшая кубинскую музыку, и эта музыка настолько "завела" присутствовавший народ, что все дружно принялись кричать: "Salsa! Salsa!", подразумевая, что музыка была так же остра и горяча, как соус, которым приправляли блюда в этом заведении.

По другой версии, название произошло от очень популярного в начале века кубинского сона "Echale Salsita". Согласно этой версии, в конце 60-х в США в Мэдисон Сквер Гарден (Madison Square Garden) состоялся грандиозный концерт, организованный Fania All Stars, на котором латиноамериканские исполнители представили свое "новое изобретение" – ритм boogaloo – ничто иное, как модернизированный кубинский сон, смешанный с меренге, боссановой, кумбьей, ча-ча-ча, мамбо и буги-вуги. Глядя, как люди с разных концов Америки самозабвенно танцуют под новый ритм, Тито Пуэнте (Tito Puente, 1923—2000). вспомнив слова старого сона, изрек: "Esto es una gran salsa!", что дословно переводится как "Великолепный соус!". Великий сонеро подразумевал, что как и в соусе, в ритме перемешались различные ингредиенты, рождая необыкновенно "вкусную" смесь.

Слово понравилось больше, чем первоначальное название, и быстро распространилось по всей территории Америки. В настоящее время под воздействием современных ритмов сальса также претерпевает изменения. В конце XX столетия, в частности, возникли два таких направления как "salsa dura" и "salsa nueva" (вслед за "tango nuevo" и "nuevo flamenco"). Но об этом подробнее – в рассказе о стилях.

Характерные особенности — размер 4/4, фразировка с периодом в два такта, быстрый темп, сложный ритмический рисунок, являющийся комбинацией ритмов тумбао и сон клаве.

Современная сальса остаётся танцевально ориентированным жанром и тесно связана со стилем танцевальная сальса (dancing salsa). В наши дни стиль распространился по всей Латинской Америке и за границей. В некоторых странах этот стиль называют «музыкой тропиков» (musica tropical). Ближайшими родственниками сальсы являются кубинское мамбо и латиноамериканский джаз. Иногда термины латиноамериканский джаз и сальса являются взаимозаменяемыми. Некоторые музыканты играли в обоих жанрах, особенно в период до 1970-го года.

С незначительной поправкой на различные стили сальсы, основные движения состоят из быстрого-быстрого-медленного шагов под четыре ударных ритма (счета, бита) в музыке. Каждый четвертый счет используется для медленного переноса веса, паузы или, в некоторых стилях, для кика (выброса ноги) или чечетки (удара ногой о пол). Ряд стилей имеет четкое определение начала танца. Лос-Анжелес, Лондон - начинаются на счет "1" - сильную долю. Нью-Йорк , Пуэрто-Рико, Палладиум - начинаются на счет "2". Касино (кубинский стиль),

колумбийский, венесуэльский стили начинают танцевать на любой счет. Венесуэльский и колумбийский стили так же отличаются тем, что в силу специфики ряда элементов в танце может происходить смещение ритма. Т.е. в течение 1 танца может присутствовать начало движений на "1", и на "2", и на другие счета. Такое происходит после определенных фигур, который могут менять ритмику танца. Танец в кубинском стиле может начинаться на любой счет, но рисунок танца не может менять в середине одного танца.

Рок-н-ролл

появился в 50-х годах прошлого века как парный импровизированный танец.

Официальным днем рождения танцевального рок-н-ролла принято считать 13 апреля 1954 года — день, когда на экраны США вышел фильм с участием Билла Хейли с его знаменитой песней «Рок вокруг часов» Танец насколько понравился американцам, что его начали исполнять на многих праздничных мероприятиях, в барах и ресторанах. Стало популярно как одиночное, так и дуэтное исполнение с резкими движениями в быстром зажигательном ритме. Затем рок-н-ролл покорил страны Европы, где спустя несколько лет стали организовываться регулярные танцевальные конкурсы данного направления. В 70-х годах танец обрел новые, более сложные движения, дав начало спортивному рок-н-роллу. Немного позже немецкую ассоциацию любителей танца посетила интересная идея, которые им удалось воплотить – превратить рок-н-ролл в красивый специфический вид спорта. В 1974 г. основалась Европейская Ассоциация Рок-н-ролла, сегодня переименованная во Всемирную Конфедерацию. В 1987 г. появился акробатический рок-н-ролл, в Литве была организована первая школа, где можно было обучиться навыкам этого неповторимого танца.

Именно зажигательный рок-н-ролл положил начало новому музыкальному направлению, имеющему аналогичное название. Сегодня танец можно увидеть в исполнении, как профессионалов, так и любителей различного возрастов и социальных слое. Рок-н-ролл с его интересной и продолжительной историей, сложной техникой исполнения, эстетической привлекательностью, занимает почетное место среди танцев, излучающих позитивную энергию.

Белорусские народные танцы

Белорусские народные танцы и песни являются неотъемлемой частью народного сознания этой страны. Как и во многих других культурах, они тесно связаны с календарем народных праздников и семейных торжеств. К таковым можно отнести свадьбы, родины, колядки и другие. Экскурс в историю Белорусский народный танец формировался вместе со всей белорусской культурой начиная с XIV века. А истоками народных плясок были еще более древние общерусские обряды. Через движения белорусы передали весь свой характер и черты, характерные для этих людей. Они показывают, как чувствуют жизнь и ее красоту, свой темперамент и воодушевленность. Времена года также повлияли на появление новых плясок. Белорусские народные танцы соотнесены с самыми яркими празднованиями сезона. Это связано с характером занятий древних белорусов, а именно с земледелием. Например, такие праздники, как зажинки и дожинки, были причинами гуляний осенью. Зимой главными поводами потанцевать были коляда и свят вечер. На Масленицу белорусы не только пекли блины, но и отплясывали всей деревней. А летом белорусский народный танец

чествовался чуть ли не каждый день, так как молодые парни и девушки были не прочь поплясать и без повода. А главным праздником лета считался Купала. Одиночных танцев в Белоруссии очень мало. Их основное количество – парные, массовые пляски. Танцевали белорусы под любые инструменты, которые только были под рукой. А так как этот народ очень талантлив, таких инструментов было множество: от скрипки до бубна, от цимбал до гармони и так далее. Ну как же тут обойтись без песни? Петь больше всего любили частушки, так называемые припевки. Это придавало еще больше озорства танцам, и они превращались в небольшие юморные состязания.

Заслуженное признание Белорусские народные танцы на протяжении многих годов существовали исключительно в сельской местности. Их считали мужицкими и недостойными высших слоев общества. И только в начале XIX века происходит популяризация белорусских танцев. Главную роль в этом сыграл Игнат Буйницкий. Он собирает свою труппу и разъезжает с ней по всей стране. Эти люди показали, насколько народный танец белорусов может быть эмоциональным и темпераментным. Популярность этого театра только росла, что дало им возможность быть приглашенными в Польшу и Санкт-Петербург и уже там представлять самобытность своего народа. Но Буйницкий не останавливался на достигнутом, и в 1907 году он стал основателем белорусского народного театра. Роль режиссера и актера принадлежала в нем и самому Буйницкому. Он сумел передать все краски народного танца, при этом показав его красоту и характерные черты народа. Белорусские народные танцы имеют множество видов. Самыми популярными являются «Лявониха», «Янка» и «Крыжачок». Любимый всеми танец «Лявониха» Как уже говорилось выше, большинство белорусских танцев парные. «Лявониха» не исключение. Одноименная песня является основой танца, так как он возник именно по мотивам диалога, который происходит между Лявонихой и Лявоном, и танец ведется вокруг них. Количество участников не ограничено, лишь бы вам нашлась пара. Танец очень динамичный и стремительный, но несложный, что и принесло ему популярность. Обычно белорусы надевали свою домотканую одежду, исполняя его. «Крутиха» - второе название этой пляски, которое пошло от основного движения – кружения пар. «Крыжачок» Такое необычное название танец получил от основной формы, которая определяет построение танцовщиков, а именно от креста и переходов движений крест-накрест. Популярностью «Крыжачок» не уступает «Лявонихе». Интересным является то, что этот танец в некоторых частях Белоруссии называют более сокращенно – «Крыжак». Вообще крыжаком в этой стране именуют дикого селезня. Поэтому в танце люди стремятся подражать движениям этой птицы. Еще вариацией названия является «Кружачок», а движения здесь больше стремятся к кругу. «Янка-Полька» «Янка» - белорусский народный танец, который позаимствовал основные движения из народной польки. Исполняется он так же, как и «Лявониха», только под определенную песню, а именно белорусскую народную «Янку». Темп движений – умеренно-быстрый. Они выполняются с присущими белорусам задорностью и весельем. Танец не является исключением, он парный. Все движения проходят по кругу. Пары активно выстукивают ритм танца ногами и кружатся под музыку. Белорусская народная песня, танец являются важными элементами культуры этого народа.

Лекционный и практический материал по дисциплине «Искусство балетмейстера»

БАЛЕТМЕЙСТЕР, ВИДЫ И СФЕРЫ ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРОФЕССИИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Балетмейстер – мастер танца, создающий хореографическое произведение. Он подобно композитору или поэту воплощает свою мысль и фантазию в пластически выразительных образах. Несомненно, это должен быть творчески одаренный человек. Профессия балетмейстера предполагает решение большого круга вопросов в процессе работы над танцевальным номером. Балетмейстер не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, т.е. создает композицию танца, но и, пользуясь всеми средствами хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, выразить свое отношение к какому-либо событию, к поступкам героев танцевальных композиций. Чем шире кругозор балетмейстера: владение не только секретами хореографического искусства, но и умение разобраться в смежных видах искусства - драматургии, музыке, изобразительном искусстве, литературе, тем интереснее задумки и воплощенные в танце идеи. Не лишними будет знание истории, мифологии, различных наук, т.к. многогранность знаний помогает создавать танцевальные произведения на различные темы, которые вызывают интерес у самого балетмейстера, исполнителя и зрителя.

Термин **«Хореограф» появился в 1770 г**. В переводе с греческого **«Хореография»** означает **«запись движения»**. Но смысл этого слова со временем стал значительно шире и понятие «хореографии» включает в себя все то, что

относится к искусству танца: и профессиональный классический балет, и народные танцы и бальные, и современные – все это мы называем хореографией.

Что такое **танец? Это выражение мысли и чувства средствами условных движений (па), жестов и поз.**

Что такое **пантомима**? Это жанр театрального искусства, где **без помощи человеческой речи, выразительными средствами тела, жестов и мимики передается содержание того или иного действия.**

Именно танец и пантомима являются основными выразительными средствами хореографического искусства.

Работа профессиональных балетмейстеров начиналась в области историко-бытового и возникшего несколько позже профессионального классического танца.

Классический балет – одна из форм хореографии.

Балетный театр –один из видов театрального искусства.

Балет- это синтетическая форма музыкально-театрального представления, спектакль, где органично, как в опере ария и речитатив, сосуществуют танец и пантомима

Зародилось балетное искусство еще в эпоху Возрождения в Италии. В 15 веке образовались школы, создалась профессия танцмейстера, возникла терминология, на протяжении 15-16 веков были написаны трактаты о танце. Таким образом, закладывались основы будущего классического танца.

Хореографы-новаторы эпохи Просвещения: **ДжонУивер** в Англии, **Хильфердинг** в Австрии, итальянец **Анджолини** и француз **Жан Жорж Новерр**. Все они стремились изменить балет, наполнить его смыслом.

Новерр стремился сделать танец действенным, осмысленным и эмоционально-выразительным. В книге «Письма о танце и балетах» утверждал свою эстетику балетного искусства (раньше балет исполняли в масках, тяжелых костюмах и

Световое оформление иногда способно заменить декорации, беря на себя смысловую нагрузку. Оно дает возможность выхватить отдельные персонажи, сделать световые акценты. Свет помогает создать атмосферу хореографического произведения.

Традиции ряжения пришли к нам из глубины веков. Помимо особой одежды ряженые надевали маски

Создание сценического костюма происходит по 3 направлениям:

1. этнографическому – использование настоящих источников
2. обобщенному – использование в создаваемом новом костюме подлинной этнографической основы, однако не связанной с географической областью ношения.
3. стилизационному – костюм представляет собой современную стилизацию, далек от истинно народной основы.
4. костюм играет роль в создании сценического образа, не только своим обликом, но и как средство, помогающее исполнителю исполнить роль, донести до зрителя образ.
5. искусство грима - это искусство сценического оформления образа. Грим завершающий этап работы над образом

В сценическом оформлении используют **декорации.** Требования предъявляемые к декорациям – прочность, легкость, простота в изготовлении, быстрота сборки и разборки, высокое художественное качество. Декорации используются для создания стиля эпохи или для создания эмоционального настроя.

При оформлении хореографического произведения могут применяться элементы **реквизита и бутафории**.

Бутафория- род материального оформления. Представляющий собой поддельные вещи, употребляемые взамен подлинных(сабли, гирлянды цветов, венки).

Реквизит –отдельные вещи или совокупность предметов и вещей, подлинных или бутафорских, являющихся материальным оформлением хореографического произведения (скамейки, табуретки, гармошки, трещотки, ложки, рушники, зонтики).

только как декоративная вставка в опере). Репертуар Новерра состоял из одноактных и многоактных балетов. Желая все происходящее на сцене передать как можно правдивее, балетмейстер главным средством актерской игры избрал пантомиму.

Продолжатели дела Новерра – **Жан Доберваль, Шарль – Луи Дидло, Жюль Перро.** Одним из гениев 19 века, сыгравших огромную роль в развитии хореографического искусства, был **Мариус Петипа**. Им было создано 56 оригинальных балетов. В своей творческой деятельности он утвердил *каноны большого балета*, где основным выразительным средством в раскрытии фабулы ему служила пантомима, а танец служил раскрытию внутренней темы.

Михаил Фокин противопоставил новый балет устаревшему балету Петипа. Он сумел преодолеть условности балета, освободился от примитивного балетного жеста, стереотипных танцевальных композиций. Его танцевальная техника была насыщена содержанием: бессмертным является его хореографическая миниатюра «Умирающий лебедь», одноактный балет «Шопениана».

Имена мастеров-хореографов балетного искусства: **Дмитрий Баланчин, Федор Лопухов, Леонид Лавровский, Юрий Григорович, Морис Бежар, Ростислав Захаров**.

Балетмейстер и танец – это творец и его творение. Каждый балетмейстер имеет свой творческий почерк (или стремиться создать его, хотя это процесс трудный и достаточно продолжительный). Примером яркого творческого почерка балетмейстера является творчество таких балетмейстеров, как руководителя Государственного академического ансамбля народного танца СССР Игоря Александровича Моисеева, балетмейстера Ансамбля народного танца Украины Павла Павловича Вирского, главного

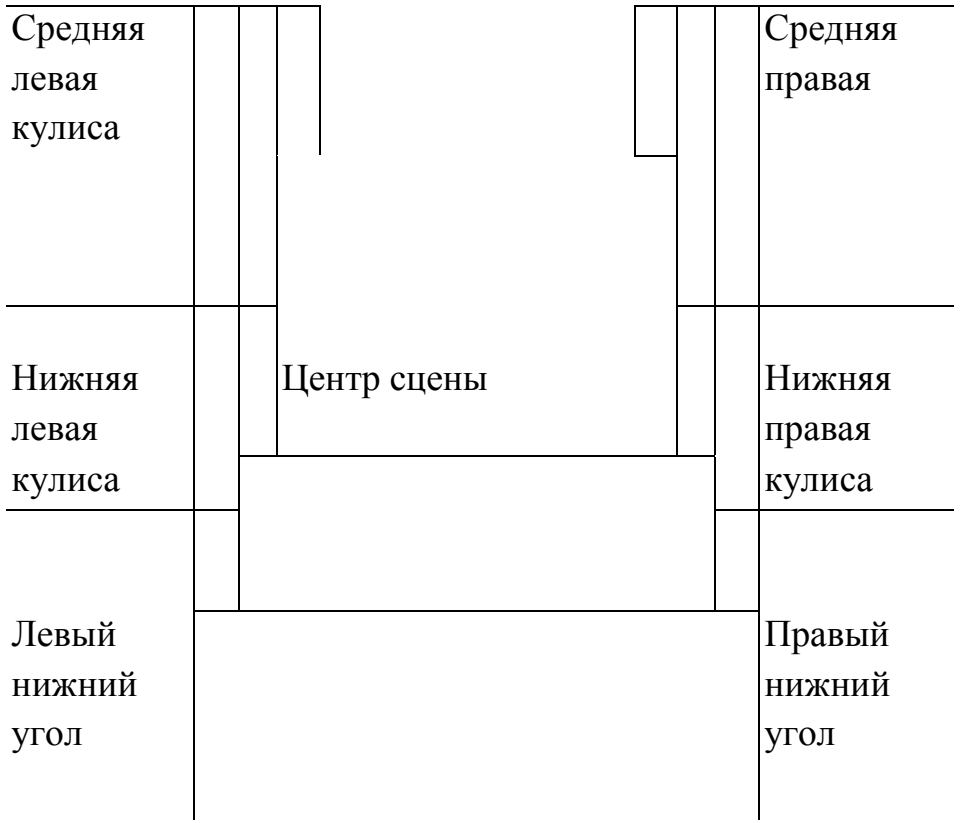
балетмейстера хора имени Пятницкого Татьяны Алексеевны Устиновой.

И.А.Моисеев свою деятельность балетмейстера начал в Большом театре, но его интерес к народному творчеству проявился именно в создании репертуара ансамбля народного танца. В репертуаре ансамбля танцы народов России, ближнего и дальнего Зарубежья. Им созданы и спектакли «Вечер в таверне», «Ночь на Лысой горе», «Еврейская сюита», которые повествуют о событиях в жизни народа.

П.П.Вирский поставил много балетных спектаклей, был главным балетмейстером Ансамбля песни и пляски Советской армии имени Александрова. Всемирную известность завоевал и ансамбль народного танца Украины. Он был мастером хореографических миниатюр. Почти все его танцевальные номера имеют сюжетную основу, причем сценаристом, драматургом их является сам балетмейстер. Он вел большую исследовательскую работу по сбору и сценической обработке танцевального фольклора Украины. Известны такие номера, как «Гопак», «О чем верба плачет», «Ой под вишнею» ит.д.

Т.А.Устинова всегда стремилась к тому, чтобы при обработке фольклорного танца в сценическом варианте сохранялись лучшие черты народной хореографии. Изучая фольклор разных областей России, она сочиняла произведения и на темы современной действительности «Ивушка», «Колхозная свадьба» и т.д.

Надежда Сергеевна Надеждина – организатор и бессменный руководитель Государственного хореографического ансамбля «Березка». Опираясь на русское народное танцевальное искусство, Н.Надеждина в своих танцевальных постановках создавала образ русского



Сценический костюм играет важную роль при оформлении танца т.к. искусство танца воспринимается зрительно, именно он создает зрелищную сторону танца. Костюм может служить для характеристики героя, или быть дополнением в создании определенного образа. Костюм должен быть удобным, не затруднять движения исполнителя. Костюмы создаются на основе традиционной народной одежды. При создании костюма необходимо учитывать фактуру ткани, а также цветовые гаммы соответствующие заложенной в танце идеи или традиции народа. Например, русский костюм традиционно делился на девичий и женский. Учитывать возрастные особенности исполнителей – важно в работе балетмейстера над созданием костюма.

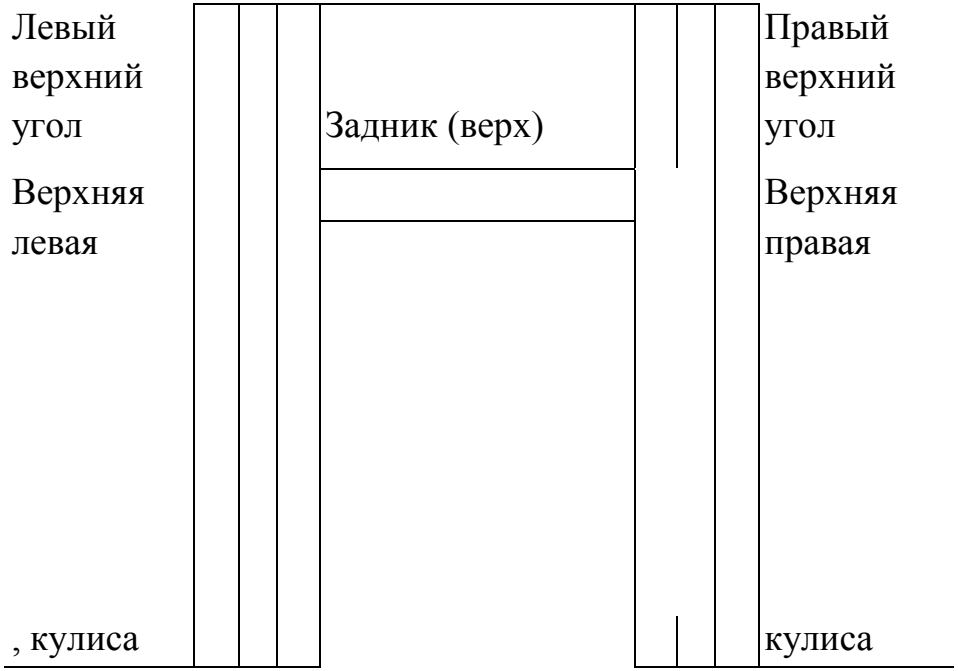
пространство, видимое со всех мест зрительного зала и пространство невидимое зрителю, которое необходимо для перемены декораций и подготовки исполнителей к выходу на сцену.
По глубине сцену делят на авансцену, среднюю часть и арьер.

Зеркало сцены – за нижнюю кромку зеркала сцены условно принимают красную линию.

Просцениум –зрелищная площадка.

Авансцена – передняя часть пространства сцены.

Арьерсцена –задняя сцена.



человека, в особенности образ русской девушки: хореографические миниатюры «Лебедушка», «Березка», «Прялица», многочисленные хороводы. Используя рисунок танца, как основное выразительное средство, Надеждина смогла решить задачи раскрытия художественного образа, разработки драматургии в пределах хореографической миниатюры. Многие произведения Надеждиной не имеют развернутого сюжета, тем не менее во всех поставленных номерах четко построенная драматургия, ярко выраженная кульминация, законченность хореографического решения.

Творчество **Михаила Петровича Мурашко** стало основополагающим в создании марийской сценической хореографии. Именно он сочинил танцевальные композиции, которые и сегодня исполняются артистами ансамбля. Его творчество отличается многогранностью: в репертуаре ансамбля танцы народа мари, хореографические миниатюры, сюжетные танцы: «Пошел Миклай ко вдове», «Двенадцать», «Горные орлы», «Пеледыш пайрем».

ВИДЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Балетмейстер-сочинитель занимается сочинением танцевальных композиций, является автором хореографического произведения Его творчество сродни творчеству композитора или поэта. Каждое авторское произведение отличается своеобразием манеры и использования выразительных средств хореографического искусства, своей интерпретацией музыкального материала, созданием своей линии сюжета, созданием композиции танца. Балетмейстер-сочинитель должен знать законы

композиции, законы драматургии в хореографическом произведении

Танцевальные композиции могут создаваться балетмейстером на основе:

1. сюжета литературного произведения (легенды, мифы, сказки, повести)
2. произведения изобразительного искусства (картины, скульптура, наскальные рисунки)
3. исторического события (героические события, исторические личности)
4. фольклорного материала (традиционные пляски бытующие в народе, праздники, обряды)
5. образного впечатления от прослушанного музыкального материала

(отклик на образную основу музыки, вызывающий желание

поделиться своими впечатлениями с другими).

Известные балетмейстеры-сочинители: М.Петипа, М.Фокин, Ю.Григорович, И.Моисеев , Н.Надеждина, Т.Устинова, М.Мурашко.

Балетмейстер-постановщик занимается постановкой хореографического произведения сочиненного балетмейстером-сочинителем на исполнителей. Данную работу может выполнить и сам балетмейстер-сочинитель. Но иногда балетмейстеру приходится осуществлять постановку концертного номера, созданного другим автором, как нередко говорят, «переносить» танец или спектакль, родившийся в одном театре, на сцену другого, причем делать это он может только с согласия автора хореографического произведения. Естественно при переносе должен быть указан автор. Балетмейстер- постановщик должен безукоризненно

этап начинается с первой репетиции, на которой рассказывается о замысле танца, задачах каждого исполнителя, происходит знакомство с музыкой. Последующая работа – это проучивание основных танцевальных движений. На данном этапе работы отслеживается справляются ли исполнители с танцевальными движениями. Именно здесь происходит выбор исполнителей будущего танца с которыми и проводится постановочная работа. Далее предполагается последующее проведение регулярных репетиций.

Шестой этап – сценическое оформление танца, которое предусматривает работу над костюмом, реквизитом, световым решение номера при последующем концертном выступлении. Сценический костюм позволяет представить создаваемый балетмейстером сценический образ исполнителя. Если в танце используется реквизит, то его наличие на репетициях должно быть с самого начала. (веточки, платочки, шали). Для создания определенной обстановки на сцене используются световые эффекты (затемнение, мелькание света, выделение световым лучом). Для решения творческого замысла балетмейстера используются и видеопроекторы.

Седьмой заключительный этап – концертное выступление. Здесь подводится итог проделанной работе.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Прежде всего балетмейстер должен знать устройство сценической площадки.

СЦЕНА- помещение, формирующее пространство для устройства театрального действия, сообщающееся со зрителем через отверстие-зеркало сцены. Сцена содержит рабочее

движений и использовании выразительных средств хореографического искусства.

Третий этап – работа с музыкальным материалом, с концертмейстером
(идеально если есть композитор, но в любительском коллективе –это редкость). Но, как правило, большинство пользуется музыкальными фонограммами. Один из плюсов – многогранность звучания т.к. в основном это оркестровые записи.
Музыка не просто сопровождение танцевальных движений, она несет в себе образы, и иногда идейный замысел постановки. Каждое действующее лицо, кроме танцевальной характеристики имеет и музыкальную характеристику, соответствующую тому времени или тому событию о котором идет речь в постановке. В настоящее время появилась возможность использования компьютерных программ, которые позволяют производить монтаж музыкального материала в зависимости от замысла постановки (менять последовательность музыки, замедлять или ускорять музыкальный темп, использовать шумовые эффекты).

Четвертый этап – работа над созданием композиции танца. (композиция –это соединение, связь.) композиция определяет взаимодействие художественных средств, используемых в хореографическом произведении. На данном этапе выстраивается рисунок танца и хореографический текст. Только сам автор решает, какие выразительные средства хореографии он использует в своей постановке, какими постановочными приемами воплотит свой замысел.

Пятый этап – работа с исполнителями. Балетмейстер-сочинитель выступает в роли балетмейстера-постановщика. Этот знать это произведение: т.к. существуют сольные партии и партии для кордебалета. Важно четко представлять посильно ли исполнение данного произведения исполнителям с которыми предстоит осуществить постановку.

Балетмейстер-репетитор приступает к работе, когда проведена постановочная работа.

Как правило, он присутствует на постановочных репетициях. В его обязанности входит репетиционная работа: а это не только отработка исполнения движений, но и умение помочь артистам-исполнителям раскрыть образ и характер, передать стиль сочинения. Профессия репетитора очень сложная, она требует напряженного ежедневного труда, точности в изложении замечаний, терпеливости и настойчивости. Репетитор должен присутствовать на всех постановочных репетициях, знать досконально весь текст. Перед каждым концертом повторять наиболее сложные фрагменты. Не допускать неточности, вольности в исполнении движений. После каждого концерта обсуждать результаты обращая внимание исполнителей на допущенные ошибки. Понимать разницу между прогоном и репетицией. Примером творческого союза балетмейстера-сочинителя и балетмейстера-репетитора является сотрудничество М.Мурашко и Геннадия Петровича Гусева, в результате чего ансамбль Марий Эл отличался высоким исполнительским мастерством именно в годы работы данных балетмейстеров.

Балетмейстер-педагог должен знать основательно хореографическое искусство(преподаваемую хореографическую дисциплину), методику преподавания, педагогику, психологию, анатомию, быть музыкально образованным. От общей культуры и знаний педагога во многом зависят мировоззрение, моральные

и эстетические принципы его учеников. Педагог танца должен быть примером для своих учеников. Такие качества, как выдержанность, и требовательность, умение подмечать ошибки в исполнении и своевременно их исправлять, точность замечаний – слагаемые успеха работы педагога.

Очень важно для педагога уметь управлять своими эмоциями, оставлять свое плохое настроение за дверями класса, приветливая улыбка и ласковое слово сразу задают необходимый тон занятию. Педагог должен быть хорошим организатором творческого процесса, учитывать разные способности своих учеников, быть настойчивым в достижении результата.

СФЕРЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Профессиональное искусство

Классический балет
Опера, музыкальная комедия, драма, кино
Ансамбли народного танца
Ансамбли песни и танца
Шоу-балет
Эстрада
Массовые хореографические постановки
Современная хореография
Бальный танец
Спорт (гимнастика, фигурное катание)
Телевидение

Любительское творчество

Театр танца, ансамбль классического танца
Ансамбли народного танца
Ансамбли современного танца
Фольклорные ансамбли
Ансамбли песни и танца

Формально «оттанцевать» можно все что угодно. По существу же, вряд ли можно любую музыку воплотить в танце художественно полноценно, поэтому при выборе музыкального произведения необходимо учитывать и это обстоятельство.

ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Особенность творческой работы состоит в том, что она протекает в атмосфере эмоционального подъема и воодушевления, когда мысли и чувства сливаются воедино ради создания хореографического произведения.

Для создания хореографического произведения важно знать и соблюдать этапы его создания .

Первый этап – возникновение замысла у балетмейстера, сочинителя будущего танца. Самостоятельная работа балетмейстера над произведением, которое бы соответствовало художественно-эстетической подготовке исполнителей, их возрасту, техническим и актерским возможностям. Идея может возникнуть на основе литературного произведения, произведения живописи, на основе произошедшей жизненной ситуации и т.д. Иногда необходимость высказаться приходит к балетмейстеру после прослушивания музыкального произведения.

Второй этап – является одним из основных этапов в подготовительном периоде. Балетмейстер изучает эпоху, быт, обычаи, обряды, костюм, музыку, движения, характер и манеру исполнения и композицию бытующих в народе танцев или чей танец он задумал поставить. Это особенно важно при создании танца на фольклорной основе, или на основе исторических событий, т.к. должно быть отражено в манере исполнения

перемена делает их еще более эффектными, как бы подчеркивая их длительность. Одна танцевальная комбинация дается, таким образом, не на один, а на целых два музыкальных периода, что особенно впечатляет. Ведь слушатель ждет, что с переменой музыки изменится и характер движения. И когда музыка меняется, а движение остается, оно кажется бесконечным. Применение данного постановочного приема возможно только в случае исполнения технически сложных движений т.к. исполнение простого движения на 2 музыкальных периода даст ощущение затянутости.

Для современных танцев разного рода структурные несовпадения хореографии и музыки не очень типичны. Танцы сейчас обычно ставятся так, чтобы избегать вынужденных переходов от одной комбинации к другой, чтобы комбинации соединялись непосредственно, переходили бы одна в другую и лились непрерывным потоком, подобно симфоническому потоку музыки.

Что касается музыкального ритма (ритмического рисунка мелодии), то его оттанцовывать совершенно необязательно. Дублирование совершается сравнительно редко, преимущественно тогда, когда ритм мелодии равномерен и совпадает с Метрическим. Ярким примером свободного использования музыкального ритма является танец «Гаучо» в постановке И. Моисеева. Ритм танца более разнообразен, чем музыкальный (за счет пауз, синкоп, ускорения, смещения акцентов).

Всякую ли музыку можно «оттанцевать»? Можно ли поставить танец на любое симфоническое или камерно-инструментальное произведение? Этот вопрос аналогичен вопросу о том, все ли доступно танцу в сюжетно-тематическом смысле, ограничен ли танец в смысле возможностей отражения жизни.

Жанр – это в широком смысле – некий род произведения.
Понятием жанра определяется характер творчества, а также связанная с ним манера исполнения.

Танцевальные жанры:

Народный танец

Историко-бытовой танец

Классический танец

Бальный танец

Современные виды хореографии (модерн, джаз, стрит-данс и др.)

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Любительское творчество является общедоступным и добровольным. В процессе занятий хореографией исполнители-участники коллектива

1. физически развиваются, приобретают технику исполнения танцевальных движений.
2. учатся понимать и слушать музыку
3. духовно обогащаются от соприкосновения с искусством танца
4. интеллектуально обогащаются, узнавая историю, культуру народов.
5. вырабатывают художественный вкус
6. вырабатываю личностные качества, способность к творческой самореализации.

Специфика работы балетмейстера любительского творческого коллектива состоит в том, что **он одновременно является сочинителем и постановщиком** танцев, а также проводит работу **балетмейстера-репетитора**. Одновременно с выше перечисленным, **проводит учебную работу** с участниками

коллектива, а также занимается **воспитательной работой**. В основном не имеет возможности работать с композитором, поэтому работает с готовыми музыкальными фонограммами. В процессе работы в настоящее время используются компьютерные технологии, что значительно облегчило процесс подготовки музыки для танцевальных постановок.(это и обработка и купирование музыкальных произведений в соответствии с замыслом балетмейстера, замедление и ускорение музыкального темпа).

Существует 4 раздела работы руководителя коллектива:

Организационная работа –

Хорошая организация –залог успешной работы.

При планировании организации коллектива мы определяем **жанровую направленность деятельности коллектива**: классического танца, народного танца, эстрадного, бального, фольклорные ансамбли, танцевальные группы ансамблей песни и танца, шоу-балет.

Есть деление возрастное – детские, юношеские, взрослые и смешанные. Возраст учитывается при выборе репертуара и направленности работы коллектива

Классификация коллективов по форме и целям:

1. обучающие (детские школы искусств, студии)
2. творческо-исполнительские (Театры и ансамбли танца)

По источникам финансирования:

1. на бюджетном финансировании
2. на самоокупаемости

Работа коллектива предусматривает планомерность и систематичность занятий.

Моисеева, «Годы молодые», «Березнянка» в постановке П. Вирского, сюита «Ликуй, Молдова», сюита «Карпаты» в постановке В. Курбета).

Далее следует сказать о **структурно - композиционном совпадении танца и музыки**. Их длина, как правило, одинакова (за исключением тех случаев, когда танцу предшествует музыкальное вступление). Разделы танца обычно также совпадают с разделами музыки. Например, когда в музыке один период сменяется другим или вступает средняя контрастная часть трехчастной музыкальной формы, меняется характер движения и в танце. И вместе с тем **жесткое «прикрепление» разделов танца к разделам музыки осуществляется далеко не всегда.** Танцевальная фраза укорачивается, в сравнении с музыкальной, чтобы на оставшиеся такты совершить переход по сцене и подготовку к следующей танцевальной фразе. Например, на восьмитактовый период исполняется какое-либо движение. Оно занимает, однако, не восемь, а шесть тактов. На последние два такта танцовщица делает композиционный переход. Новая танцевальная комбинация начнется на следующий музыкальный период. Это можно наблюдать в женской вариации па-де-де из «Дон Кихота», в мужской вариации гран па из «Пахиты» и во многих других эпизодах старых балетов.

С другой стороны, танцевальные периоды могут быть длиннее музыкальных, так что единое танцевальное целое приходится на два музыкальных периода. Особенно это заметно в кодах из знаменитых па-де-де в старых балетах, где дается эффектная комбинация из тридцати двух fouette («Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Корсар» и др.). Здесь каждое fouette совпадает с тактом или с полутактом музыки. Таким образом, на первый восьми - или шестнадцатитактовый период крутятся первые шестнадцать fouette. А затем музыка меняется, а fouette продолжаются. И эта

строение музыкального или хореографического произведения. Форма определяется содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых или танцевальных элементов, распределенных во времени

. Восходящее движение мелодии несет в себе радостное, оптимистическое начало. В движении это выражается через устремленные вверх руки, высокие поддержки, подъем на полупальцы, прыжки и так далее. Нисходящее движение мелодии, наоборот, дает пластике нисходящую направленность (опущенные руки, поникшие позы, партерные движения).

Обычно танцевальные мелодии имеют Форму квадратного периода (8, 16, 32 такта), в основе которого лежит одна из данных структур:

Простая периодичность (период состоит из 4 или 2 тактных фраз, фразы между собой похожи) 2+2+2+2=8 или 4+4=8 или 1+1+1 + 1+1+1 + 1 + 1=8 и так далее. Например «Во саду ли, во городе». Особый случай простой периодичности - пара периодичностей: 2+2+2+2=а+а+в+в. В паре переодичностей первые две фразы Представляют собой как бы запев, вторые две - как бы припев.

В хореографической теме (подобно музыкальной) также существует деление на периоды, предложения, фразы и мотивы. Обычно **первая часть хореографической темы представляет собой слитную цепь из нескольких движений** (или нескольких пластических мотивов), вторая часть повторяет первую. Они разделены цезурой. Как правило, **вторая часть пластической темы исполняется в другую сторону, с другой ноги.** Такой прием широко используется балетмейстерами при постановке номеров в профессиональных ансамблях народного танца («Лето», «Арагонская хота», «Вензеля» в постановке И.

Но прежде организационным моментом является создание условий для занятий (наличие специального класса оборудованного по всем требованиям, наличие раздевалки).

К организационной работе относится проведение отбора в коллектив (реклама, критерии отбора, расписание занятий).

Учебно-воспитательная работа

Руководитель выполняет не только роль учителя, но и воспитывает участников своего коллектива. Для этого он сам должен обладать определенными личностными качествами: выдержка, умение управлять своими эмоциями, знание методов и методик преподавания, знание возрастной психологии. Посредством соприкосновения с искусством танца участники получают интеллектуальное развитие. Культурное развитие, эстетическое развитие. Формируется художественный вкус. Знакомство с историей и культурой и есть воспитание. Воспитывается дисциплина в совместном труде. Посредством подбора репертуара тоже воспитываются участники. Учебная работа происходит на каждом занятии – осваивается новый танцевальный материал, изучаются тренировочные упражнения у станка и на середине зала. Основная цель учебной работы - овладение исполнительским мастерством, техникой исполнения танцевальных движений. В рамках воспитательной работы руководитель может организовать совместный выход на концерты и балетные спектакли, а также выходы в музеи для изучения, например, событий того времени, на основе которого планируется поставить танцевальную композицию.

Постановочно-репетиционная работа

Репертуар коллектива определяет направленность деятельности коллектива. Он должен быть уникальным и оригинальным. Должен быть подобран с учетом исполнительских возможностей

участников, но в то же время должен способствовать росту исполнительского мастерства участников. На формирование репертуара влияет состав (мужской, женский или смешанный). Выбор репертуара зависит от руководителя. Репертуар – означает подбор танцевальных номеров коллектива. Именно репертуар является одним из показателей развития и уровня исполнения участников коллектива.

После изучения танцевальных движений необходимых для исполнения танца, проводится постановочная работа. А затем репетиционная. От качества данной работы зависит успех концертных выступлений.

Работа репетитора важна и ответственна, нужно своевременно увидеть неточности исполнения, точно сделать замечания и добиться исправления ошибок исполнителями, видеть танец в целом и каждого исполнителя в отдельности. На каждой репетиции нужно создать атмосферу творчества и сотрудничества между исполнителями и балетмейстером.

Концертная деятельность

Это все, ради чего работает коллектив. Концерт-стимул творческого роста коллектива. От руководителя требуется умение планирования и организации концертных выступлений коллектива. Полезно и участие коллектива в творческих конкурсах.

И здесь вновь возникает специфика работы руководителя любительского коллектива – т.к. создать эскизы костюмов, подобрать ткань, организовать пошив костюмов – все это задача руководителя. Кроме этого следует обратить внимание и на сценическое оформление танца – работа со светом, музыкой.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ХОРЕОГРАФА

быть простым, а движение в нем ритмически очень сложным. От несовпадения ритмических и метрических долей возникает синкопа. Ритм в танце служит формообразующим элементом.

Балетмейстер, строя движения ритмически, отбирает для своего танца оттенки и краски, благодаря которым возникает своеобразная художественная энергия в ритмической организации, которая, в свою очередь, выражает ряд эстетических качеств (вялость, сухость, бодрость и так далее).

Метр дает танцу основу временной организации. На музыку в три четверти нельзя танцевать танец в четыре четверти и наоборот. Однако его требования не столь безусловны. Танец лишь в редких случаях сводится к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация свободнее, опорные моменты могут совпадать не только с долями такта, но их полутактами, с тактами и даже с двутактами.

Что касается ритма, то здесь соотношение музыки и танца наиболее свободно и вариантно. Опираясь на музыку, танец не является ее ритмической копией. Он воплощает не структуру, а содержание музыки. Поэтому ошибочным является понимание танца как простое зримое выражение музыки, основанное на точном «переводе» музыкального ритма в пластический и буквальном оттанцовывании каждой ноты мелодии.

Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным. Они могут:

* **идти в унисон** (совпадать в каждом движении и звуке);

* **образовывать гетерофонию или подголосочную полифонию** (совпадая в одних моментах и расходясь в других);

* **сочетаться по принципу полифонии и контрапункта** (совпадая лишь в основных опорных точках при относительно независимом течении мелодии и танца).

Соответствие танца и музыки относится также и к форме. Музыкальной или хореографической формой называется

Совпадение танца и музыки по характеру их движения, рисунка, пластики, членениям разделов и фраз заключается в соответствии темпа, метра, ритма танца тем же элементам музыки.

МЕТР- непрерывное чередование опорных и неопорных звуков, сильных и слабых по другому долей.

РИТМ – последовательность звуков различной длительности. Образующая тот или иной рисунок.

Метр и ритм неразрывно связаны их единство м обладает большой выразительной силой. Характеризует мелодию. составляет понятие **МЕТРОРИТМ**.

Ритмический рисунок есть у каждой мелодии

Каждый балетмейстер должен иметь представление о музыкальном размере.

Прежде всего, это соответствие начинается с совпадения характера движения танца и музыки (ее темпа и метроритма).

Темп музыки (скорость ее звучания) имеет для танца определяющее значение: он задает общий темп танца, его изменения (смены, ускорение, замедление). Тем не менее в современной хореографии используются приемы контрастного построения танцевального темпа по отношению к музыкальному (активное использование пауз-остановок в танцевальном действии).,

Ритм в музыке - организованная последовательность звуковых длительностей.

Ритм в хореографии - это строго закономерное чередование движений человеческого тела. Основой организации танцевальных ритмов служит, как и в музыке, соразмерность временных ритмов, ритмических долей (целая, четвертная, восьмая, шестнадцатая и так далее). Ритмические доли разделяются на опорные ударные и неударные. Чередование этих долей образует метр. Они же и изменяют его. Метр может

Практически каждый человек может по-своему повторить простое танцевальное движение. Интерпретация того или иного увиденного движения свойственна каждому человеку в зависимости от его способностей и навыков. Но чтобы сочинить целую комбинацию танцевальных движений – для этого нужны определенные способности к танцевальному сочинительству.

Как развить эти способности? Этот процесс требует усилий и времени. Он состоит из практических, методических и теоретических занятий. Для того, чтобы сочинять хореографический текст, необходимы природные данные и, конечно, информационная база – необходимые знания, умения и навыки. Чтобы соединять движения, надо их знать и уметь исполнять. Развитию способностей к сочинительству предшествует процесс познания и исполнения танцевальных движений, а также природных качеств, таких как: координация, музыкальность, танцевальность, содержательность, физические данные, ловкость. Эти качества составляют основу танцевальной техники любого вида танцев. А период изучения движений формируется определенная танцевальная школа, которая и способствует выявлению творческих способностей.

В процессе занятий танцем закладываются предпосылки развития творческих навыков. В чем они проявляются?

1. познавая движения теоретически, методически и практически необходимо понять механизм передачи движения от педагога к ученику. Он основан на открытой динамической системе обучения. Не только исполнение движений, но и исполнение их в манере, в определенном образе. В этом помогает не только показ, но и слово, музыка, звук. В хореографии принят прием показа движений символически с помощью рук, что способствует развитию воображения и фантазии будущего хореографа.

2. умение разделить танцевальные движения на основные, второстепенные, связующие и подготовительные. Такое разделение способствует не только целенаправленному использованию физических возможностей исполнителя, но и расстановке разнообразных эмоциональных и смысловых акцентов в период сочинительства.

3. развитию хореографической памяти и внимания способствует творческая дисциплина во время проведения уроков или репетиций. Память – это один из основных инструментов хореографа.

4. музыкальность включает в себя:

* понимание ритма, темпа и динамики (высоты, окраски, силы и длительности)
* движения мелодии и ее изменения
* понимания строения произведения
* способа интерпретации музыкального произведения

Развитию музыкальных способностей, умений помогают навыки, приобретенные путем постоянного выполнения заданий по созданию упражнений, этюдов, танцевальных композиций на заданную музыку.

Ритмические способности студента хорошо развиваются при исполнении дробных движений.

Для быстрого включения в процесс творчества необходима повышенная эмоциональная чувствительность (страстность), увлеченность. Развитию эмоциональности помогает творческое воображение и творческое внимание. Прежде чем создавать, необходимо ясно представлять.

Хореографу необходимо развивать творческое варьирование. Развитию способствует определенный тренинг по исполнению упражнений.

В основе композиционного мышления лежит пространственное видение. Речь идет о режиссерском восприятии танцевальной соединения музыки и хореографии в едином художественном произведении. Музыка усиливает выразительность танцевальной пластики, дает ей эмоциональную и ритмическую основу.

При постановке танцевальных номеров возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. Их единство, соответствие, выражение одного в другом - один из общепризнанных критериев художественности танцевального искусства.

Танец не воспроизводит музыку досконально. Он существует на ее основе, исполняется в синтезе с нею, выражает ее.

Выражение музыки в танце заключается, прежде всего, **в соответствии образного характера танца образному характеру музыки**. Это относится не только к общему характеру настроения (веселое, грустное) и к выражению элементарных чувств, но и к сложным образам, которые в равной мере могут быть присущи и музыке и танцу.

В этой связи необходимо рассматривать музыкальную драматургию, которая наряду с драматургией сценарной служит основой для создания хореографического произведения. В основе музыкальной драматургии лежат эмоционально-выразительные темы. В их соотношении, контрасте, развитии, разработке воплощаются драматические конфликты. Музыка может передавать процесс постепенного нарастания какого-либо состояния, сопоставлять два различных состояния, показывать превращение одного из них в другое, обнаруживать их взаимосвязь и различие.

В танце главным носителем образного содержания является хореография. Именно она создает зримое воплощение балетмейстерской мысли на основе музыки. Хореография и музыка родственны как искусства, развивающиеся во времени. Поэтому и в том, и в другом искусстве огромную роль в создании образов играет ритм.

Асимметричный рисунок. Асимметрия, с точки зрения математических понятий, - лишь отсутствие симметрии. Отличительной чертой асимметричного рисунка является соподчинение различных рисунков друг другу, расположение которых не совпадает с геометрическим центром. Асимметричный рисунок может складываться из симметричных частей, связи между которыми не подчиняются законам симметрии. Такой характер имеют и многие природные формы, когда симметрии подчинены части, целое же - асимметрия.

На рисунок влияет

1. тема и идея хореографического произведения
2. характеристика действующих лиц
3. музыкальный материал
4. продолжительность музыкальной фразы
5. логика развития рисунка от простого к сложному
6. контрастность движения и музыки
7. единство музыки, рисунка, костюма
8. музыкальный темп, ритм

Также рисунок танца зависит от национальной принадлежности танца т.к. при создании народного танца учитываются сложившиеся в данной местности традиционные рисунки.

МУЗЫКА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Хореография и музыка имеют глубокое внутреннее родство. Образная природа этих искусств во многом аналогична. Музыка опирается на выразительность интонации человеческой речи, хореография - на выразительность движений человеческого тела. Ни тот, ни другой виды искусства при этом не воспроизводят конкретных бытовых интонаций и движений. Общность образной природы создает возможность органического композиции в пространстве, о способности приводить в определенный логический порядок движения и рисунки танца в сценическом пространстве.

Уметь применять полученные знания в творческой деятельности – главная задача студента-хореографа.

ИСТОКИ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ. ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

Художественные особенности народного танца.

С древнейших времен танец украшал жизнь человека. В нем человек выражает свои мысли, чувства, переживания. И нет такого народа, который бы не гордился своими национальными танцами.

Танец позволяет создать своеобразную атмосферу, ритм общения и сам выступает, как язык общения. Это природа танца. Причиной раннего рождения пляски является ритмическая основа. Способность к ритму - одна из важнейших свойств природы человека. Непосредственные движения человека связаны с его душевным состоянием (характерная реакция на радость - прыжки и крик человека, человек вышагивает взад и вперед от волнения). Искусство любого народа находится в тесной связи с его экономикой и местом проживания, условиями климата и устоями быта. Танец нужен людям и в этом причина его тысячелетнего существования. В танце отражается жизнь людей: их труд и мысли, настроения и чувства, умения познания. Танец нужен людям как вид искусства, создающий красоту очень своеобразными, выразительными средствами: пластическими, музыкальными, динамическими и ритмическими, зримыми и слышимыми. Танец помогает в горе и в радости. Музыкально-пластические образы танца всегда эмоциональны, заразительны, увлекательны. Это все вместе определяет особую поэтику танца, его связь с природой и

народным музыкально-поэтическим складом любого национального искусства.

Народными или фольклорными называют танцевальные композиции, исполняемые в сельской местности ее коренными жителями. Из этого вида танцевальных композиций выросли со временем сценические народные танцы, имеющие фольклорные истоки, но создаваемые и исполняемые профессиональными исполнителями. Народная хореография отличается коллективным творчеством, традиционностью построения композиций и в то же время мастерством импровизационного исполнения. Главным поставщиком образцов народного танца всегда была деревня. Народ в танце все делает осмысленно и все связывает с жизнью. Народный танец всегда отличается выразительностью, окрашивая свой жест, каждое движение своим внутренним настроением, внутренним состоянием и отношением. Отражая жизнь в танце, народ делает широкие обобщения, создает типические собирательные образы, преподносит их в художественной форме. Старейшей формой русского танца является хоровод. Из него впоследствии развивались другие более сложные формы. В настоящее время бытуют кадрили, игровые танцы, переплясы, сольные пляски.

Каждый народный танец может рассказать о жизни, обычаях и нравах различных народов. С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства. Новые темы, новые образы, темы на трудовую тему – этим отличалось творчество народов после Октябрьской революции. Появились танцы, в которых ярко раскрывается образ наших современников, они исполнялись как в самодеятельных коллективах, так и в профессиональных ансамблях народного танца.

Танцы народов живущих рядом, несомненно, взаимообогащали друг друга танцевальными движениями и композиционными

является основным рисунком, круг - аккомпанирующим, линии - второстепенным;

*** многоплановый** - то же, что и трехплановый, только по заднику может располагаться еще один рисунок, который является фоном. Фон в многоплановом рисунке создает атмосферу времени и места действия. Например, веточки березы в руках создают атмосферу березовой рощи. В этом рисунке есть и главный, аккомпанирующий, и второстепенный, фонирующий рисунок.

По расположению на сценической площадке **рисунки могут быть симметричными и асимметричными** (по отношению к мизансценической оси).

Симметричный рисунок. Симметрия - это одинаковое расположение равных частей танца по отношению к центру плоскости сцены. Она относится к числу наиболее сильных средств организации танца и является одной из причин активного воздействия на восприятие. Простейшим видом симметрии является зеркальная симметрия, симметрия левого и правого. Она может быть как горизонтальной, так и вертикальной. Наивысшей ступенью симметричного рисунка является круг. Например, экспозиция хореографической сюиты «Лето» в постановке И. Моисеева построена на двух симметричных кругах.

Симметрия - многообразная закономерность создания танца, эффективное средство приведения его к единству. Однако применение симметричного рисунка должно быть поставлено в зависимость от целесообразности его использования в создании хореографического произведения. Использование симметричного рисунка, как, впрочем, и другого, не имеет смысла, если он не воспринимается из зрительного зала и не имеет смысловой нагрузки.

1. Прием дробления (рисунок возрастающей интенсивности). Основной рисунок делится на более мелкие, и из одного рисунка образуются два, три и более

2. **Прием укрупнения** (рисунок убывающей интенсивности). Из двух и более рисунков образуется один

3. **Прием наращивания** - встречается чаще всего в начале, танца (экспозиции). Например, выходит одна девушка, затем еще две, затем еще и так далее (хоровод «Березка» в постановке Н. Надеждиной).

4. **Прием усложнения** - основной рисунок усложняется. Например, «шен», «воротца», различные «восьмерки» и так далее. Этот прием проявляется также тогда, когда внутри основного рисунка и во вне его есть еще какие-то перестроения

Вторая группа приемов - приемы подачи рисунков:

*** «точка восприятия»** (правильно найденный, центр рисунка) - цель ее привлечь внимание зрителя к главному;

*** прием контраста** - одновременное сочетание контрастных рисунков (например, «улитка», диагональ, шеренга);

*** прием построения от частного к общему**. Каждый участник исполняет свое движение или рисунок, создавая тем самым общий композиционный рисунок.

По сложности рисунки могут быть следующими:

*** простой или одноплановый**

*** двухплановый** - когда один рисунок является основным, а другой - второстепенным. В этом рисунке основным является «звездочка», а второстепенным - два круга. В основном рисунке движение наиболее яркое, насыщенное. Второстепенный рисунок должен «оттенять» основной;

*** трехплановый -** когда один рисунок главный, наиболее интенсивный, второй рисунок дополняет первый (аккомпанемент), подчеркивает главный, третий рисунок является второстепенным планом. В этом рисунке «звездочка» построениями. Особенно это можно проследить на примере славянских народов.

Русским, украинским и белорусским танцам свойственна однотипная форма танца, общие сюжеты и мотивы. Но вместе с тем, танцы каждого народа имеют свое построение, свой характер и манеру исполнения.

Еще Н.В.Гоголь в своих «Петербургских записках1836 года» писал: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиатец. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн; у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. 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 отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность».

Общие устойчивые связи элементов движений прослеживаются и в танцах народов Кавказа. Характерны ярусные круговые танцы армянам и грузинам. Элементы пальцевой техники присущи народам Дагестана, Осетии, Грузии.

Для танцев средней Азии и Казахстана характерна техника исполнения вращательных движений кистями рук, подвижности корпуса, мимика и жестикуляция.

Много общего можно найти в танцевальном фольклоре народов Поволжья: татар, чувашей, марийцев, мордвы.

Для народов Севера, коряков, чукчей, эскимосов, несмотря на различие в пластике, у всех единая танцевальная позиция, все они исполняют танцы на присогнутых в коленях ногах и движения имеют подражательный характер. Выразительными позами, жестами передаются повадки птиц и зверей.

Становление профессиональных коллективов народного танца

1936 год можно считать судьбоносным в становлении профессионального искусства в области народной хореографии. Всесоюзный фестиваль народного танца проводился по всей стране и результатом подведения творческих достижений стало создание в 1937 голу Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева.

Один за одним в различных городах нашей страны создаются профессиональные коллективы народной песни и танца:

1936 год – Карельский государственный ансамбль песни и танца «Кантеле»

Удмуртский ансамбль песни и танца

1937 год – Ансамбль песни и танца Татарии

1939 год – Марийский государственный ансамбль песни и танца «Марий Эл»

В годы войны боевой дух поднимали интересные хореографические миниатюры созданные военными ансамблями и ансамблями народного танца. Появился новый жанр хореографии – армейская пляска. Здесь первенство следует отдать балетмейстеру П.Вирскому, работавшему в Краснознаменном ансамбле песни и пляски Советской Армии (ныне Краснознаменный ансамбль песни т пляски Российской Армии имени Александрова)

Первоисточник историко-бытовых танцев

*** сочетание музыки и движения** (музыка исполняется медленно, движение

- быстрее и наоборот);

*** соответствие рисунка музыкальному материалу**

*** длительность музыкальной фразы**.

Под восприятием также подразумевается место (точка) активного действия. Оно возникает между рисунками при композиционном переходе. Этот момент можно сделать пассивным или активным, украсив переход поворотом головы, взмахом платка, поворотом вокруг себя и т.д.

Благодаря этому у балетмейстера появляется возможность концентрировать внимание зрителя на определенном участке сцены и воздействовать на восприятие им хореографического произведения. Необходимо знать, как и в какой момент менять точку восприятия, чтобы правильно использовать рисунки.

По характеру восприятия рисунки могут быть следующими;

*** образный рисунок** - несет в себе какой-то конкретный образ. Например, стая летящих журавлей – клин. Для образного рисунка необходимо найти наиболее эффектную конкретную пластику движений и поступков, наиболее характерные перестроения;

*** трюковой рисунок** - отличается оригинальностью построения, выражает наиболее эффектное зрелище, вытекает из данной сценической ситуации, имеет элемент неожиданности. Например, движение круга по полукругу' переход из круга в две вертикальные или горизонтальные линии.

ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ И ВИДЫ РИСУНКОВ

Каждый рисунок и его построение отличаются один от другого определенной группой приемов.

Первая группа приемов:

услышать. Он должен отражать характер музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с ее темпом и ритмом.

.

Окраску рисункам, их развитию дают **повороты головы**, **движения рук**, **повороты корпуса**.

С помощью рисунка танца можно управлять вниманием зрителя, если распределить рисунок так, чтобы второстепенное не отвлекало внимание, а помогало выделить и подчеркнуть главное.

ВОСПРИЯТИЕ РИСУНКА

Восприятие - форма чувственного отражения действительности в сознании, способность обнаруживать, принимать, различать и усваивать явления внешнего мира и формировать их. Знание законов восприятия приводит к возникновению духовного контакта между исполнителями (артистами) и зрителями. Применение их в творческом процессе по созданию хореографического произведения позволяет автору придать своему творению большую реалистичность, помочь зрителю точнее оценить происходящее на сцене действие.

Длительность восприятия зависит от сложности рисунка, они находятся в прямо пропорциональной зависимости. Чем сложнее рисунок, тем он интенсивнее и дольше воспринимается зрителем, и наоборот. Обратно пропорциональная зависимость в восприятии рисунка существует в сочетании рисунка и лексики (хореографического текста). **Чем сложнее рисунок, тем должна быть проще лексика и наоборот.**

На восприятие рисунка влияет:

*** костюм** - покрой (длинный или короткий), цветовое решение;

*** контрастность** - сочетание горизонтального и вертикального, «собирание»

в «коробочку», к центру круга, и расход по всей площадке

Танцы, исполняемые в быту называются бытовые. Бытовые танцы подразделяются на бытовые и салонные танцы, исполняются городским населением (социальное неравенство). Танцы «низов» и «среднего класса» (вальс, полька, тустеп). Салонные танцы знатного общества (менуэт, павана, гавот). Знать специально обучается этим танцам под руководством преподавателей . Но все салонные бытовые танцы имеют народную основу происхождения. Отличаются особой манерностью исполнения и исполняются в отличие от исполнения в быту в бальных залах. Попав в бальные залы, эти танцы претерпели значительные изменения по сравнению с первоисточником.

Весь этот раздел танцев называется – историко-бытовой.

Бальный танец тоже возник на основе народного бытового танца. Классический балет возник на основе салонных танцев исполняемых придворными, а во Франции их исполняли даже король с королевой. Танцу обучались с ранних лет и уровень исполнения был достаточно высоким, но не профессиональным. После становления профессионального балетного искусства появились настоящие мастера танца – солисты и антураж для массовых сцен. Классический танец отличается от других видов танцев по следующим признакам:

1. это всегда сценический танец
2. движения этого танца искусственны: его исполняют на вытянутых ногах и выворотно
3. содержание в нем передается обобщенно, символически

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Одна из -особенностей танца - его подчиненность временным и пространственным. законам одновременно - результат его синтетической природы. Природа обеспечила ему

самостоятельность и неповторимость как вида искусства. Неспособность танца изображать непосредственно формы самой жизни, его эмоционально-выразительный характер сформировали особые сценические средства, определили отбор материала для образного отображения действительности. Отсюда искусство танца приобрело обобщенно-условный, ассоциативный язык, глубоко эмоционально воздействующий на зрителя.

К собственным выразительным средствам хореографии относится **танец**

(т.е. непосредственное движение человеческого тела в пространстве в рамках музыкально временных канонов) и **пантомима** (также движение человеческого тела а пространстве и времени) на разных этапах развития искусства сценического танца эти составные находились в различных соотношениях, несли неоднозначные функции в общих выразительных задачах в процессе создания хореографического образа. Пантомима ближе связана с бытовым жестом и пластикой, более узнаваема, менее условна. Танец же наоборот использует опыт осмысления жизненных явлений накопленный пантомимой .

Выразительное средство хореографии – **театральность-** термин, означающий условность сценического действия. Язык балетного театра , его сценический язык сложился как синтез танца, драматургии и музыки; синтез породивший этот вид искусства.

Одна из особенностей танца - его **подчиненность временным и пространственным законам одновременно-** результат его синтетической природы. Искусство танца имеет обощенно-условный ассоциативный язык, глубоко эмоционально воздействующий на зрителя.

Образность танца рождается при помощи выразительных средств танца и наполняющей внутреннее его содержание мыслью.

Крест

Прочес вправо, влево

Прочес вверх, вниз

Уголки (клин)

Книжка

Дощечка

Ручеек, воротца-пары

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. В музыке необходимо услышать свой рисунок танца. Именно

Звездочка

Корзиночка

Улитка

Линейные рисунки

Линия – расположение исполнителей боком

друг к другу, лицом к зрителю

Линейное построение в рисунке составляет сочетание шеренги и колонны

Шеренга - это расположение исполнителей

стоящих боком друг к другу

Колонна - стоим в затылок друг другу

Различные перестроения и переходы, сочетания шеренги и колонны создают бесконечное число рисунков, многие из которых имеют ассоциативные названия:

Выразительное средство – **жест- немое слово**. Жест может заменить иногда целую фразу. Использование жеста в хореографическом произведении помогает балетмейстеру более полно раскрыть образ, характер героя, его взаимоотношение с партнером, его настроение: радость, грусть, На каком-то этапе жест человеческого тела нашел незаменимого спутника - ритм, одно из величайших открытий человека и очень важное качество природы хореографии. Особое место в выразительных средствах танца занимают руки

Работа над пластикой рук помогают создать манеру.

Накопление выразительных средств танца шло по двум направлениям. С одной стороны, по пути развития жеста-пластического движения тела, по линии отбора более ярких, зрительно приятных и потому оптимально ловких, целесообразных движений. С другой - по размещению этого движения (шага, па, элемента танца) в пространстве, т. е. на площадке (земле, полу, сцене). Первое определилось **в язык, лексику танца, второе - в рисунки,** что вместе составляет танцевальную композицию.

Танцевальный текст и рисунок танца взаимосвязаны и дополняют друг друга и являются выразительными средствами хореографического искусства.

Основным выразительным языком балетного театра вот уже 300 лет является классический танец. Развивая и впитывая в себя элементы пантомимы, орнаментально-бытовых танцевальных форм, спортивные элементы, классический танец приобретает современный колорит.

ЗАКОНЫ ВОСПРИЯТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Условно сценическая площадка разделена на 3 части: первый план, второй , план, дальний план.

1-й план находится на авансцене использовать его надо осторожно т.к. он убивает иллюзию.

2-й план дает возможность воспринимать человеческую фигуру целиком, поэтому на втором плане хороши выходы солистов. Данный план можно назвать общим планом - именно здесь легче создается атмосфера жизни группы людей, тогда как первый план останавливает наше внимание поочередно.

Дальние планы хороши для больших монументальных композиций и тех моментов композиции, где обильное движение. Человек воспринимается уменьшенным.

Мизансценическая ось – человек выгоднее смотрится на первом плане, поэтому осью композиции можно признать середину первого плана сцены в высоту человеческой фигуры.

У композиции есть ось, делящая сцену на правую и левую половины. Казалось бы, они равноценны. Но стоит помнить, что мы привыкли смотреть слева направо, соответственно левая часть сцены означает предварительность, правая - тяготеет к окончательности. Если нужно показать сопротивление то движение исполнителей должно быть справа налево, воображение зрителя будет как бы препятствовать движущемуся и тем лучше создаться иллюзия затрудненности. Говоря о зрительском восприятии мы говорим и о пространственной композиции - это пространственный рисунок (рисунки, переходы, перестроения). Рисунок танца, как и вся композиция должен выражать определенную мысль и быть подчиненным основной идее произведения, эмоциональному состоянию героев**.**

В хореографическом искусстве содержание танца раскрывается в пространстве и времени - это первый и основной закон искусства.

Рисунок, составленный из различных расположений фигур исполнителей, переплетения рук, различных ракурсов, называется (основным) композиционным рисунком.

Основных композиционных рисунков в хореографии, на наш взгляд существует **два вида: круговые и линейные:**

Круг - расположение исполнителей по кругу в затылок друг другу, лицом друг к другу, лицом или спиной в центр круга и так далее.

В народной хореографии, например, в хороводе, чаще использовалось круговое построение. Круг - основа славянских, грузинских, армянских и других народных танцев, которые исполнялись издавна «посолонь» (по солнцу – соответствует движению по часовой стрелке). Он возникал как связка, переход и своего рода зрительский отдых в линейных кадрилях. Пространства, многократно прочерченное линейными фигурами, переходами, неожиданно сглаживалось кружением пар, движением танцоров «посолонь».

Крут - это такое построение участников, когда они видят друг друга.

Круг имеет ряд **разновидностей**:

Круг в круге

Несколько кругов, несколько кругов по кругу

Круг образующийся парами, тройками (карусель)

воздействие. При сочинении рисунка надо добиться большей выразительности, полнее раскрыть образ, характер героя.

Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой. Драматургия номера (развитие действия героев) раскрывается через композицию танца, а, следовательно, и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. И хотя законы драматургии не имеют ярко выраженных границ перехода от одной части к другой и носят условный характер, они требуют, чтобы, соотношения различных частей, их длительность, напряженность и насыщенность действия были подчинены единому замыслу, основной задаче.

Еще со времен Пифагора было доказано воздействие на зрителя различных построений, перестроений.

- **спокойно-статичное - горизонтальное расположение рисунка**
- **возвышенное – вертикальное расположение рисунка**
- **возбуждающе-динамичное - диагональное расположение рисунка**

Рисунок должен длиться ровно столько времени, сколько необходимо для его восприятия зрителем, но он не должен «надоесть».

Это в полной мере относится и к каждому движению, и к комбинации.

Второй закон – расчет на восприятие мысли, идеи танца определенным зрителем.

Две группы приемов

1. учет пространства и времени:

* прием дробления рисунка - общий рисунок делится на мелкие

* прием усложнения рисунка – шэн, воротца, прием наращивания рисунка

2. Учет зрительского восприятия:

* прием подачи рисунка – правильно найденный центр рисунка и есть точка

восприятия, ее цель привлечь внимание зрителя к главному.

* прием резкой контрастности – контрастные рисунки круг и две колонны.

* прием построения рисунка от частного к общему

Для активизации зрительского восприятия используют приемы:

1. увеличение или уменьшение количества исполнителей во время номера
2. ускорение и замедление темпа движения
3. яркая смена рисунка
4. смена характера движений
5. смена музыкального сопровождения
6. движение по прямой дает композиции строгость и сухость. Оно красиво, но не следует им злоупотреблять. Если движение линии идет на авансцену, то это ощущение сильного напора.
7. круг – есть скрытая гармония. Круг успокаивает. Полный круг в мизансцене подчеркивает идею законченности. Круг рисунок неустойчивый, отражает образ солнца. По настроению выражает радость, вечность.
8. квадрат- это точное и узаконенное восклицание. Многие кадрили имеют квадратное построение.

9. диагональ рассматривается в зависимости от направления движения исполнителей настроение- героизм иногда безысходность. Диагональ всегда эффектна
10. симметрия простейший способ создать на сцене композиционное равновесие.
11. горизонталь используется, чтобы создать спокойствие или наоборот хаос- это зависит от характера движений
12. вертикаль используется в кульминации, когда надо выделить момент.

Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на исполнителя. Ракурсы бывают **ан фас, круазе, эффассе, арабеск.**

И как балетмейстер воспользуется ими, от этого часто зависит богатство или скудность танца.

Фас- если актер идет фас, то зритель настораживается, ждет важного сообщения.

Круазе и эффассе самые громкоговорящие ракурсы, движение по диагонали дает возможность прочтения позы зрителю.

Профиль –долгое нахождение дает ощущение затянутости

Полуспинный ракурс применяется часто, когда надо сосредоточить внимание зрителя на главном объекте. Человек стоит спиной, одно плечо слегка отведено от зрителя, здесь можно выразить, что угодно и усталость и другое состояние.

Важно в постановке поставить точку, как последний аккорд в музыке.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ «ТЕКСТ» - СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

Хореографический текст- это танцевальные движения, жесты, позы, мимика.

имеет место **пластическое одноголосие и многоголосие. Лейттема солиста может совпадать и совместно развиваться с лейтмотивом одной из групп. Лейттема - пластическая характеристика движений**

Работая над хореографическим сочинением, балетмейстер имеет в своем распоряжении невероятное множество сочетаний движений, разнообразие приемов. Пользуясь материалом народного, классического, историко-бытового, современного бального танцев, он своей фантазией создает разнообразные хореографические сочинения различного жанра, стиля, характера.

Соотношение движенческой пластики и рисунка создает хореографическую композицию.

РИСУНОК ТАНЦА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

Слово композиция происходит от латинского слова и означает соединение связь. Это понятие относится как к целому хореографическому произведению, так и к определенному танцевальному этюду, или танцевальной комбинации.

Композиция определяет взаимодействие художественных средств используемых в хореографическом произведении

Вне единства композиции не существует.

Рисунок танца, хореографический текст, музыка, костюмы, свет, декорации, грим - гармоничное слияние всего этого даст настоящее хореографическое произведение.

Рисунок танца - это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определенной последовательности. Рисунок танца организует движения исполнителей, оказывает на зрителя определенное психическое

звука действием по времени. Любой жест ритмичен, он уже музыкален. Эта рудиментарная основа связи параллельна пластике и музыке в их первоэлементах. Связь музыки с движением не исчерпывается одной временной характеристикой, она гораздо более разнообразна. Смысл сценической правды достигается не за счет прямой синхронизации движения и звука, а танец, пантомима, жест сосуществуют не столько в музыке, сколько контрапунктируя музыке, то сливаясь с ней, то противопоставляя себя ей, то, развертываясь смежными параллельными двумя рядами; но они никогда не становятся непроизвольными, не координированными с музыкой.

Музыка в танце воспринимается через хореографию, это зависит от того, насколько точно балетмейстер использовал для характеристики музыкального образа танцевальные движения.

Поэтому основная задача при пластической обработке музыкального материала - достижение эмоционально-смысловой согласованности между мотивом и движением. Эта согласованность должна строго подчиняться логике развития действия. Всегда могут быть отклонения в ту или иную сторону: то движение несет на себе основную характеристику героя.

В хореографическом произведении может быть сольный номер, дуэт, трио, квартет и т. д. В сочинении массового номера балетмейстер иногда использует единый текст для всех исполнителей (как, например, в ряде хороводов ансамбля «Березка»). В других случаях выделяются сольные пары или отдельные солисты, и во время их сольных выступлений остальные исполнители как бы аккомпанируют им. Аккомпанемент не должен отвлекать внимание зрителей, а должен лишь помогать воспринимать сольную пару или солиста. Иными словами, здесь

Язык танца называют «лексикой»(словарный состав того или иного языка).

Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также условия проживания и жизненный уклад. Танцевальный текст состоит из движений, поз, жестов, мимики, ракурсов. Но все это становится текстом только в случае, если подчинено мысли. Работа балетмейстера по сочинению текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании смысловой композиции. Прежде чем начать работу над сочинением танца балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танце, какой образ исполнителя он постарается сочинить, чтобы раскрыть идею и тему танца. Каждое хореографическое произведение строится на основе музыкального произведения (звучание может быть различным), так и **хореографический текст должен соответствовать музыке** в следующих моментах:

1. танцевальные движения должны соответствовать традиционной народной культуре в соответствии с выбранным музыкальным материалом.
2. рожденный музыкой образ должен найти свое воплощение и в танцевальных движениях.
3. соответствие темпоритма музыки и танцевальных движений(под быструю музыку не следует исполнять медленные движения и наоборот).
4. соответствие музыкального размера метрической раскладке движений (так под вальс не следует танцевать польку).
5. изменение танцевальных движений в момент изменения характера, или темпа музыки или ее интонаций (усиление звука, акцентирование отдельных звуков или аккордов – все это должно находить отражение в изменении хореографического текста).

Следует отметить, что необходимо следить за логикой развития движений, т.к. танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

Танцевальный текст и рисунок танца вместе составляют композицию танца, они взаимосвязаны и дополняют друг друга. Сочинение текста танца должно быть логично связано с рисунком танца. Существует прямая взаимосвязь, которую необходимо учитывать сочинителю танца:

хореографический текст простой – рисунок танца должен быть сложным и насыщенным (такой прием используется в хороводах).

И наоборот, если **хореографический текст сложный –рисунок танца должен быть простым**, иначе зрительно действие будет перегружено.

Сочиняя хореографический текст важно использовать ракурс в котором исполняется движение. Для каждого движения он свой и важно уметь видеть наиболее выигрышный ракурс для исполнения того или иного движения. Сочиняя лексику танца важно помнить, что танцевальная комбинация только тогда является завершенной, когда в ней задействованы движения ног, рук, корпуса и головы.

Танцевальная комбинация является важнейшим выразительным средством хореографического искусства.

В ее структуре должно присутствовать:

1. **главное, доминирующее движение**
2. **второстепенное, связующее движение**
3. **и «завершающая точка»,** которая в соответствующих условиях может

быть началом следующей танцевальной фразы.

Самые простые принципы построения танцевальной комбинации:

1. развитие движения от простого к сложному (усложнение исполнения самого движения, например, припадание на всей стопе, далее припадание с подъемом на полупальцы, перекрестное припадание, припадание с ударом полупальцами). И в этом случае необходимо включить в комбинацию связующее движение.
2. последовательность и логика развития движения в сочетании его с другими связующими танцевальными движениями
3. использование для развития движения в комбинации различных ракурсов, движений рук, корпуса
4. использование повтора и сочетание его с разнообразием

Составляя танцевальную комбинацию, необходимо определить ее цели и задачи, форму и структуру, выявить основные и второстепенные движения и задать целостность:

1. движения необходимо расположить в определенном порядке
2. расположение движений должно быть таким, чтобы комбинация воспринималась зрителем
3. комбинация была удобна для исполнения

Если в музыке есть голос, то в хореографии его можно сравнить с движением одного человека, несколько голосов - несколько танцовщиков, исполняющих движения в унисон или врозь. Движения рук, ног - тоже голоса. Танцевальное «па» неразрывно связано с музыкой:

Когда говорят, что танцевальные «па» связаны с музыкой, то под этим следует понимать синхронное взаимодействие двух эстетических категорий: **движения и звука**. Синкретизм (слияние, дополнение) движения и звука заложен в самой природе эстетического искусства. Одновременность или равномерность здесь определяются единым для движения и

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
Б1.О.03.07 ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Отечественная музыкальная культура XX века. Новые стилевые направления

Искусство всегда связано со временем, Некоторые периоды в истории человечества бывают относительно спокойными, в другие же возникают «взрывы», духовная жизнь мгновенно реагирует на них, становится бурной, напряженной. Именно таким периодом явился XX век, когда невероятно ускорились все процессы, наука и техника осуществили гигантский скачок.

В начале XX века Россия вступает в новый период исторического развития. Он связан с изменениями во всех областях общественной жизни. Противоречия в общественной жизни страны. Сложные исторические события, которые влияли на жизни людей: войны, революции, коммунизм, период нэпа, индустриализация страны, коллективизация, разорение деревни, ускоренная урбанизация, «большой террор», непрерывное экспериментирование в экономике, политике, социально-культурной сфере.

1917 год – рубежный в истории отечественной музыки. Начинается новый период в развитии отечественной музыки – советский. Октябрьская революция 1917 года необратимо изменила жизнь людей, внесла изменения в традиции, сознание людей, культуру. Отношение к революции у творческой интеллигенции было неоднозначным. Отъезд Рахманинова, Шаляпина, Метнера, Стравинского, Прокофьева. Высылка в 1922 году крупнейших философов, богословов. Ученых. Жестокая война с православной церковью и священнослужителями всех религиозных конфессий. С другой стороны, необычайная творческая активность новых художников, писателей, поэтов, музыкантов.

Отечественная музыка XX века определяется несколькими периодами.

Первый: с 1917 – до конца 1920-х годов

Второй: 1930-е годы

Третий: годы войны.

Четвертый: послевоенные годы – до середины 1950-х (1958)

Пятый: с середины 1950-х до конца века.

Первый период. В этот период следуют одно за другим общегосударственные потрясения – мировая война, февральская революция, октябрьская революция, гражданская война. Искусство остро реагировало на события времени. Появляются лозунги: «Искусство принадлежит народу», художественное творчество понимается как выражение массовых жанров, пропаганду новых идей. Перед новым правительством стояла задача создания искусства для народа, которое несло бы идеи революции и социализма. Появляются декреты о национализации консерваторий, театров, реорганизации музыкального образования – 3 ступени. Открытие ДМШ – начальное образование.

Расцвет художественной самодеятельности, концертной жизни, митинги, лекции, агитации. Большинство концертов. Съездов, вечеров, театральных спектаклей начиналось и заканчивалось пением «Интернационала», пением, в котором участвовали и артисты и публика.

В 1920-гг – Всероссийский Пролеткульт – союз пролетарских культурно-просветительских организаций. Его возглавил философ А. Богданов. Считали, что нужно создавать искусство для пролетариата, и делать это тоже должен пролетариат. Основной жанр - массовая песня.

Стали возникать творческие объединения: «Ассоциация современных музыкантов», РАПМ – «Российская ассоциация пролетарских музыкантов». Совместное создание музыкальных произведений – не отличались профессиональным уровнем. Отношение к народному искусству сложное – революционная песня пользовалась популярностью, другие жанры – нет.

Развернулась острая борьба между РАПМ и АСМ (Ассоциация современной музыки). АСМ объединяла музыкантов не только молодых, но и разных возрастов и стилистических ориентаций: Шапорин, Шебалин, Шостакович, Мосолов, Дешевов, Попов, Щербачев.

Появлялись ПРОКОЛЛЫ – производственные коллективы. Их возглавил Давиденко.

Создание произведений, отвечающих духу времени, создание советских массовых песен. Это коллективы просуществовали до 1932 года.

В 1932 году – постановление ВКП (б) о роспуске всех этих организаций.

Появляются средства массовых коммуникаций: немое кино и радиовещание. Это средство пропаганды новых идей. Появляются новые формы искусства – радиорассказ. радиопьеса, радиооратория.

Но были и важные моменты, которые оказали влияние на последующее развитие отечественной музыки. Например, появление новых музыкальных инструментов: терменвокс Термена, гармониум Ржевкина, виолена Гурова и Волынкина.

Зародились первые джазовые оркестры, ансамбли шумовых инструментов («шумовики»).

Главным жанром была советская массовая песня, но развивалась и театральная музыка. Ставятся оперы Прокофьева, балеты Стравинского, опера «Орлиный бунт» Пащенко (о крестьянской войне Пугачева), опера «Декабристы» Золотарева, «За красный Петроград» А. Гладковского, «Лед и сталь» Дешевого. Сюжеты гражданской войны. Восстаний, освободительных движений.

Преобладание песенно-хоровых и театральных жанров сказалось на развитии инструментальной музыки. Началось становление отечественной школы исполнителей. Возникают коллективы: «Персимфанс» (первый симфонический ансамбль – оркестр без дирижера, организованный по инициативе скрипача Л. Цейтлина), струнные квартеты им. Глазунова, им. Бетховена, ансамбль красноармейской песни под управлением А. Александрова, Пианист: К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Л. Николаев, и их ученики В. Софроницкий, М. Юдина, Г. Гинзбург, Л. Оборин. Скрипача: Д. Ойстрах, Д. Цыганов, виолончелисты: С. Ширинский, С. Кнушевицкий.

Развивается жанр симфонии – произведения Мясковского, Шостаковича, Шебалина, Ревуцкого.

В 1932 году – постановление ВКП(б) о роспуске всех этих организаций.

В 1934 году были созданы творческие союзы. Союз советских писателей, музыкантов, художников под единой политической платформой.

Союз композиторов возглавил Хренников.

Советское искусство не было свободным, оно направлялось партией, ставились определенные задачи.

Второй период – 30-е годы. Одно из самых сложных десятилетий в жизни страны.

Ускоренная индустриализация, коллективизация, трудовые рекорды пятилеток привели к изменению судеб людей и разорению деревни. Голод в 1932- 1933 годах на Украине, Поволжье, Южном Урале и Казахстане.

Идеи укрепления многонационального государства.

Для музыки эти идеи единства были определяющими. Конечно, музыка не стала однообразной, но отмечается стилевое единство, по сравнению с 20-ми годами XX века.

Расцвета достигают жанры: вокально-симфонические,

Симфония (Шостакович, Прокофьев, Мясковский).

балетная «хореодрама» (или «драмбалет» - ведущий в 30-е годы тип балетного спектакля, основанный на последовательном музыкально-пластическом воплощении крупного литературного произведения). Например, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Гаянэ» Хачатуряна.

опера (Шостакович «Катерина Измайлова», «Тихий Дон» Дзержинского, «Семен Котко» Прокофьева, «В бурю» Хренникова) – развитие песенной оперы, Актуальные сюжеты.

инструментальный концерт (Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян), камерный ансамбль. Развитию этих жанров способствует развитие профессионального исполнительства. Пианисты: Э. Гилельс, Я. Зак, Я. Флиер. Р. Тамаркина. Скрипачи: Ойстрах, Гольдштейн. Виолончелисты: Шафран, Власов. Возникло множество музыкальных коллективов, в том числе и Государственный симфонический оркестр ССР, государственный оркестр народных инструментов, Гос. Духовой оркестр, гос. Джаз-оркестр, оркестр и хор Всесоюзного радиокомитета.

романс.

Возникают жанры киномузыки, музыкальной радиосказки. В самостоятельные области складываются духовая музыка, музыка для народных инструментов, детская музыка. Появляется жанр пионерской песни.

Складывается жанр оперетты.

Третий период – 1941- 1945 годы. Начало Вов ознаменовало начало нового периода в советской музыке. Было создано огромное количество произведений различных видов искусства. Вов – стимул для творчества, вклад в дело победы. Многие музыканты призваны в армии, другие – в рядах ополчения (Свиридов, Шостакович).

Значительная роль принадлежала фронтовым бригадам (концерты между боями) – К. Шульженко, пианист – Гилельс, скрипач – Ойстрах, Бетховенский квартет.

Т. О. музыкальная жизнь не прекращалась. Хотя с начала Вов многие коллективы были эвакуированы вглубь России, но они продолжали свою деятельность. Например, в

Перми – хореографическое училище, в Куйбышеве – эвакуирован большой театр и союз композиторов СССр, в Белебей – духовой оркестр Петрова из Москвы (он сделал переложение седьмой симфонии Шостаковича в декабре 1942 года). Затем в Уфе в 1942 году – приехал Шостакович – сольный концерт. Киевский театр эвакуирован в Уфу, затем в Иркутск.

В 1942 году – декада башкирской музыки в Москве и в 1944 году – в Уфу приехала бригада музыкантов из Москвы: Пейко, Степанов, Чимберджи.

В Ленинграде функционировали Киевский театр, театр им. Станиславского, филармонии, оркестр радиокомитета. Исполнялись произведения русских и западных композиторов.

Создавались новые коллективы: Государственный хор под руководством Свешникова (январь 1942 г.). Выпуск художественных кинофильмов – в Алма-Ату эвакуирована киностудия «Мосфильм» («Два бойца», «Сердца четырех», «небесный тихоход»), демонстрировались и английские кинофильмы.

Большое значение приобретает радио: звучала музыка, сводки новостей. О. Бергольц читала стихи.

Жанры. Среди жанров основное место занимала песня – советская массовая песня. Это мгновенный отклик на события. Разные жанровые варианты: песни героико-патриотического, драматического содержания и лирическая песня (возникла в конце 1930-х гг.). «Катюша» - 1939 Блантера (Будашкин, Богословский, Фрадкин, Срловьев – седой).

Появились: сатирическая песня – песня-шутка (популярна песня «Вася-василек», «самовары-самопалы» Новикова), походно-партизанские песни («Ой, туманы мои, растуманы» Захаров).

Трагическое ощущение бедствия нашло воплощение и в других жанрах непрограммной музыки. Например, тема войны ярко предстает в пятой симфонии Прокофьева, Второй симфонии Хренникова, в симфониях №№ 22, 24 Мясковского, во Второй симфонии Хачатуряна, Второй симфонии Мурадели, в симфониях №№7, 8 Шостаковича.

Опера – развивалась очень тяжело (декорации, костюмы – проблемы) и проблема сюжета – нужен достойный источник на военную тему. Например, Прокофьев опера «Война и мир» - через исторический сюжет попытка ответить на вопросы современности.

Произведения на фольклорной основе – тема Родины приобретает особое значение. Например, Прокофьев «кабардинский квартет», Мясковский симфония №23.

Четвертый период – музыкальная культура 1945 – 1958 годов.

Перед искусством стояли новые задачи – отражение нового времени. Художник реагировал на время. После Вов появляются произведения на военную тему. Например, песни-воспоминания о Вов.

Партия считает, что композиторы не знают, что им делать – выход партийных документов. Диктат, который начался до войны (году репрессий) продолжается. В 1946

году – постановление по вопросам литературы, театра и кино (в газете «Правда»). Стали проводится собрания, следят за репертуаром. Запреты на кинофильмы (вторая серия «Ивана Грозного» была запрещена, вторая серия кинофильма «Большая жизнь»), книги.

10 февраля 1948 года в газете «Звезда. Ленинград» - постановление «Об опере «великая дружба Мурадели». Ему предшествовало трехдневное совещание деятелей советского искусства. Совещание готовилось еще до войны. Поводом к созданию совещания послужила опера Мурадели (опера о революционном движении на Кавказе). Мурадели показывает, что все кавказские народы живут в дружбе, во главе которой стоял Орджоникидзе. Сталину – не понравилось – совещание. В первый день с речью выступил Жданов – «нет достижений». Достижения есть только у композиторов-песенников. Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Кабалевский – являются не советскими композиторами, они пишут музыку для элиты. Жданов понимал, что главным является Шостакович, находящийся в полном расцвете творческих сил. Жданов называет музыку Шостаковича космополитичной, чуждой советскому народу, припоминая 1936 год (статью «сумбур вместо музыки»). Жданов с трибуны пытается объяснить Шостаковичу, что такое полифония, он упрекает его в том, что Шостакович ничего не цитирует – космополит.

Речь Хренникова не содержала резких выпадов. Шостакович повиновался и обещал исправиться. Он был уволен со всех мест работы. Шостакович отвечает произведением - антиформалистическим «раек» (произведение сохранилось благодаря Ростроповичу). Он скопировал совещание в миниспектакль, который начинается с речи чтеца о формализме в искусстве.

С 1949 по 1951 год Шостакович пишет сочинения, за которые ему было стыдно (оратория «песнь в лесах»), но за которые он получил кусок хлеба. Писал музыку к кинофильмам («Падение Берлина», «Мичурин»). Одновременно пишет и симфонию №10.

После постановления 1948 года советское искусство развивалось очень сложно (в Башкирии – Исмагилов «Салават Юлаев» - 1955 г., Муртазин «Азат»).

Пятый период – музыкальная культура середины 50-х годов до конца XX века.

С 1958 до середины 1960-х годов в музыкальном искусстве происходят колоссальные перемены. Были реабилитированы многие композиторы. Звучит много музыки Прокофьева, Шостаковича. В 1962 году была принята к постановке опера Шостаковича «Катерина Измайлова».

Искусство было прогрессивным. Выдвигается новое поколение композиторов: Шнитке, Денисов, Слонимский, Губайдуллина.

В музыкальном искусстве на первое место выходят кантатно-ораториальные жанры. Существовала масса разновидностей: драматория, поэтория. Свиридов – приверженец произведений подобного плана, Салманов, Такташвили, Пригожин.

Тенденция воздействия кантатного жанра на другие жанры. Творчество Шостаковича – симфония №13 с хором, солистом. После симфонии №13 Шостакович пишет вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина». Шостакович сумел сам быть

определяющим в подобной тенденции. Салманов Оратория-поэма №12, Кабалевский «Реквием».

Примета времени. В эти годы в отечественной музыкальной жизни расширяются международные контакты. В нашу страну стала завозиться музыка Стравинского, Бартока, Шенберга, Веберна, французской шестерки.

Зарождается движение неофольклоризм. У истоков этого направления стоит Свиридов, Гаврилин («Русская тетрадь»). Интерес к древним архаичным пластам, совмещение с современными техниками.

Появляется современная техника (с фестиваля Варшавская осень). Молодые композиторы заинтересовались этим – Денисов, Губайдуллина. В СССр – жесткое отношение к новому. Денисова освободили от занятий в классе композиции.

С середины 60-х до начала 70-х годов. Эти году характеризуются некой спокойностью. Продолжается работа над всеми жанрами. Активнее развивается опера. Например, «Виринея» Слонимского, «Оптимистическая трагедия» Холминова, «Гибель эскадры» губаренко, «Неизвестный солдат» Молчанова и др.

Активно включается лирическое начало. К монументальным жанрам подключаются камерные. Шостакович пишет Симфонию №14 (камерную), вокальную сюиту на стихи Блока.

Свиридов поворачивает от оратории к кантатам. Появляется жанр маленькой кантаты «Русь».

Камернизация касается всех жанров.

Оперы – камерные. Например, Буцко «Записки сумасшедшего» - психологическая опера для одного человека. Фрид «Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк», Губаренко «Письма любви».

Процесс камернизации и в литературе. Появляется жанр малого романа.

Балеты создаются балетмейстерами, на основе музыки созданной ранее. Появляются монобалеты (Никита Долгушин ставит монобалет «Гамлет» с музыкой «Чайковского).

На первый план выходит личность, которая трактуется как индивидуальность, появляется герой гамлетовского типа.

В 70-е годы до середины 80-х годов. Социальная тема, интернационализм. Обилие юбилейных дат: 100-летие со дня рождения Ленина, 50 лет образования СССР и т. д. Это основные официальные темы для отечественного искусства. Это должно было воплощаться в крупных жанрах: опере, оратории, крупной симфонии. Петров опера «Петр I», «Весенняя кантата» Свиридов. Но! Шостакович создает Симфонию №15 – произведение тонкое, субъективное, психологическое.

Композиторов интересуют темы: Раздумий и человеческой жизни, о смерти и бессмертии, о любви. О значении поэта.

Направления неоклассицизма, неоромантизма и полистилистика.

С середины 1980-х годов отечественное искусство избавляется от официоза (от официальных тем в искусстве). В искусстве сохраняется традиция празднования юбилейных дат: 1985 год - 800 лет «Слово о полку Игореве» («Балет «Ярославна»

Тищенко, оратория «Поднявший меч» Сидельникова, эпическая поэма «Слово о полку Игореве» Леденева, кантата «Слово» Волкова, Четвертая симфония Янченко «Слово о полку Игоревом»). Воскрешение идеалов прошлого.

Особую роль в искусстве приобретает память жанра. В 1980-е годы в связи появлением такого явления как память жанра возникают реквиемы. Кончерто-гроссо, месса.

Воскрешается песенно-балладный тип оперы («Мария Стюарт» Слонимского), барочные формы в творчестве Шнитке, Щедрина («Триада»), Губайдуллиной («Оферториум»).

В конце 80-х годов появление культовых жанров – новое отношение к религии (стимулировано 1000-летием крещения Руси). Духовные хоры Голубева, 8 духовных песнопений Рябова, духовные хоры Кикты, Стихира Щедрина (стихира – праздничный распев).

Интерес к фольклору (Гаврилин «Перезвоны», Пригожин «Симфония в обрядах»).

Стилевые направления (с 1960-х годов)

С 1960- годов в СССР проникают произведения западной Европы и США. Объектом интереса стали композиторы молодого поколения (Булез). Творчество Бартока и Стравинского породило явление неофольклоризма. Развивается и противоположная тенденция – неоклассицизм. В 1970-е годы к ним присоединяется полистилистика и неоромантизм.

В 1980-е годы – моностилистика (моно – уровень стиля отдельного произведения).

Неофольклоризм – связан с проблемой национального в музыке. Задача – преодоление фольклорного начала. Эта проблема возникла в 59 – 60-е годы. Сочинения Стравинского и Бартока становятся полюсами притяжения.

В нашей стране утверждается термин «новая фольклорная волна» на рубеже 50 – 60-х годов в связи с творчеством Свиридова, Гаврилина, Щедрина.

Интерес к архаике, сложным жанрам. Спустя некоторое время термин сменяется на «неофольклоризм», приставка нео- воспринимается как «новый фольклоризм», в отличие от необарокко, где нео- означает ретроспективу.

Термин «новая фольклорная волна» означает тоже самое.

В современной отечественной музыке существуют два направления неофольклоризма , но между ними нет четкого разграничения:

1. Свиридовского (суть: фольклор и тональная система).

2. Стравинско-бартоковское (фольклор и новая техника письма).

«Свиридовское направление» было связано с традициями Мусоргского, Прокофьева. Хачатурян активно развивает традиции кучкистов. Складывается русская образность, русское начало в архаичном варианте. Свиридов выступает как основоположник направления. Последователи: Гаврилин, Слонимский, Щедрин.

Характерные средства: простейшая ладовая структура на вариантной основе, используется квартовые созвучия, эффект колокольности.

«Курские песни» Свиридова , «Русская тетрадь» Гаврилина.

«Стравинско-бартоковское направление». Малообъемный звукоряд, попевочное строение мелодии – микротематизм, расширение диатоники, появление 12-ти тоновой системы. Диссонансные созвучия: тритоны, ноны, септимы, сцепление секунд.

Опора на архаичные жанры (плачи, причиты). Щедрин опера «Не только любовь», «Озорные частушки», Слонимский «Песни вольницы».

Неофольклоризм привел к органичному сочетанию с различными современными техниками. Например, вступление к «Мертвым душам» Щедрина (тема «Не белы снеги» - развитие по законам 12-ти тоновой системы).

Совмещение фольклорных элементов с сонористикой. Например, Щедрин концерт для оркестра «Звоны».

Неоклассицизм. Музыкально-стилевая тенденция, которая основывается на следующих принципах:

1. воскрешение приемов, форм, жанров, языка.
2. переосмысление, осовременивание старинной музыки. Это осуществляется при помощи новых композиторских техник XX века.
3. синтез современных средств с классическими жанрами.

Первая волна неоклассицизма – 1860 - 1870-е годы – Танеев, Регер, Штраус.

Вторая волна – 1920-е годы – Прокофьев, Стравинский, Хиндемит.

Третья волна – реакция на неоклассицизм Стравинского. Принцип вариаций на чужой стиль. Характерным признаком становится включение знаковых элементов стилистики Стравинского.

Появляются произведения – вариации на разные стили. Эти приводит к полистилистике.

Новый неоклассицизм – это принцип множественного варьирования стилей. Новый неоклассицизм обращается к различным эпохам. Здесь применяется прием контраста тем, написанных в разных стилях. Этот прием называется политехника. Появляется эффект полиаллюзии (обыгрывание контрастных квазицитат). Например, пятая симфония Канчелли.

Полистилистика – стилевые взаимодействия. Впервые введено в 1971 году Шнитке в сообщении на конгрессе.

В широком смысле полистилистика – это некий стилевой плюрализм, как явление эпохи. Здесь и политональность, полиладовость и др.

В узком смысле слова полистилистика представляет собой особый вид композиторской техники, связанной с включением цитат, с аллюзиями, с намеренными стилевыми конфронтациями. Возникают предельно конфликтные концепции.

Шнитке разграничивает 2 типа полистилистики:

1. цитата
2. аллюзия

принцип цитирования проявляется в разных приемах:

- цитирование стереотипных микроэлементов чужого стиля: характерных мелодических интонаций, характерные каденции.

- цитирование техники чужого стиля.

- коллаж – цитирование с сохранением тональности, оркестровки. Вводится резким контрастом.

Принцип аллюзии не поддается классификации – это воссоздание в духе…

Примеры: творчество Шнитке – кончерто гроссо, первая симфония. Щедрин балет «Анна Каренина», опера «Мертвые души».

Неоромантизм – в 70-е годы. Две причины возникновения:

1. реакция на серийную технику.
2. появление романтических тенденций связано со стремлением молодых композиторов заявить о себе. Сильное субъективное начало в произведениях.

Стилевыми ориентирами стали Малер, Чайковский, Скрябин, Дебюсси, Вагнер.

Воскрешаются чисто романтические концепции: человек и окружающий мир, человек и общество, различные градации любовных чувств, автобиографические темы.

Используются выразительные средства, характерные для романтической музыки. Главное средство выразительности – мелодия.

Поздние произведения Шостаковича – его поздние квартеты, вокальные симфонии, Щедрин «Анна Каренина».

Экзамен по модулю
«Предметно-содержательная часть по исполнительскому мастерству педагога-хореографа»

1.1. Основные понятия и задачи педагогики в культурно-просветительной работе.

Основные задачи культурно - воспитательной педагогики состоят в разработке такой системы воспитания, которая наиболее эффективно способствовала бы всестороннему развитию личности. Тем самым культурно – просветительная педагогика является теоретической основой совершенствования содержания форм и методов культурно – просветительской работы.

Педагогика пользуется системой научных понятий. Среди них важнейшими являются понятия обучения, образования и воспитания. В педагогике обучением принято называть совместную деятельность педагога и учащегося, в ходе которой учащиеся получают знания, приобретают умения и навыки. Деятельность педагога, передающего знания, умения и навыки, называют преподаванием, а деятельность учащихся по их усвоению и овладению – учением. Преподавание и учение – две стороны единого процесса обучения. Образование – это деятельность учащихся, осуществляемая под руководством педагога, в ходе которой посредством обучения у них формируется система взглядов и развиваются познавательные способности.

В образовании ведущими являются образовательные цели, в соответствии с которыми определяются его содержание, формы, средства и методы. Образование может быть общим и профессиональным. Общее образование вооружает учащихся основами научных знаний о природе. Обществе и человеческом мышлении, а специальное – направлено на подготовку учащихся к трудовой деятельности по определенной профессии. Воспитание более емкое и общее понятие. Оно включает в себя обучение и образование, но не сводится только к ним, и представляет собой целенаправленно организованное формирование духовных и физических сил учащихся, их мировоззрения, нравственного и эстетического сознания, поведения, деятельности и общения. Педагогика состоит из различных отраслей.

Общая педагогика изучает закономерности обучения, образования и воспитания. Общие для всех возрастных групп и воспитательных организаций и учреждений. Она основа всех отраслей педагогики. Выделяют социальную, возрастную, школьную, профессиональную, производственную, спортивную, военную и ряд других педагогик. Внутри культурно –

воспитательной педагогики, наряду с другими областями, выделяется педагогика художественного самодеятельного творчества по музыкально – инструментальной, вокально-хоровой, театральной, хореографической и другими видами самодеятельности.

С развитием различных коллективов хореографии, отличающихся друг от друга характером задач, содержанием, организованными формами деятельности, постепенно складываются различные методики преподавания хореографических дисциплин. Методика – это определенный способ осуществления практической или теоретической деятельности. Отвечает на вопрос «как мы действуем?» или «как надо действовать?» и выступает средством достижения практических целей. Методикой является определенная отрасль науки и ее разделы в области знаний (например, методика воспитательной работы, досуговой деятельности, художественно образовательной деятельности, искусствознания…), а также знания о конкретных способах осуществлении какой-либо деятельности.

1.2 Организационные формы обучения хореографии.

Формы организации обучения определяются целями и задачами, составом учащихся, местом и временем занятий, характером и последовательностью учебно-воспитательной работы, и способами педагогического руководства. На протяжении истории развития хореографии организационные формы обучения изменялись в зависимости от задач, обусловленных в конечном счете классовой направленностью учебно-воспитательной работы.

В рабовладельческом обществе хореография входила неотъемлемым компонентом в обучение свободнорожденных граждан. В школах Греции и Рима танцу обучали детей небольшими группами. Широко были распространены и формы индивидуального обучения танцам детей состоятельных слоев общества. В период феодализма наиболее типичной была индивидуальная форма обучения хореографией. Дети дворянских семей в обязательном порядке учились танцевать, это обуславливалось традициями и этикетом дворянского класса. Твердого расписания занятий не было. Процесс обучения не был четко регламентирован.

Главное требование к учителю – учить свободно исполнять модные тогда танцы, прививать манеры и правила поведения. С возникновением гражданских и военных учебных заведений, в которых обучались дети дворянских семей, складываются и коллективные формы обучения танцам. Обучение танцам в России в подобной форме возникло в Петербурге с первой четверти XVIII века. Наряду с этим сохранились и индивидуальные

формы обучения. В течении многих столетий существовали и развивались только для господствующих классов разные формы обучения.

В эпоху капитализма, в развитых странах возникают наряду с существующими кастовыми формами обучения и коллективные формы обучения хореографии детей и молодежи из рабочих семей. Группы обучения, иногда школы и студии, возникают во многих городах при учебных заведениях, клубах и даже церквях, чтобы привить определенные стандарты поведения в буржуазном обществе. После Великой Октябрьской революции, наряду с созданием принципиально новой системы обучения и воспитания, постепенно складываются различные организационные формы внешкольного обучения и воспитания.

В настоящее время сложилась целая система форм обучения хореографии: кружки, студии, школы и т.д. Одной из наиболее массовых форм обучения является кружок открытого типа (доступная и гибкая форма). В него принимаются все желающие научиться танцевать. Состав участников может быть самым различным по возрасту, профессиям, музыкально-хореографическим данным. Он может быть создан буквально везде: в домах отдыха, в санаториях, по месту жительства и мету работы, учебы или военной службы, где появится пусть даже небольшая группа желающих. Для занятий достаточно помещения красного уголка, фойе, небольшой танцевальной площадки.

В учебно-воспитательные задачи кружка входит знакомство с хореографией с относительно несложным репертуаром. В деятельность педагога входит пропаганда хореографии как среди кружковцев, так и в производственных коллективах и населения. Педагог проводит беседы, консультации. Составляет план занятий, перспективный план, где отражаются основные направления работы. Занятия кружка проводятся по согласованию с администрацией школы, предприятия, учреждения, обычно 2 раза в неделю.

Возглавляет кружок – педагог- специалист. В школу как и в кружок принимают всех желающих. Педагогические задачи : - сформировать и развить интерес к искусству; - пробудить эстетические чувства и научить понимать танцевальный язык; - научить исполнительскому мастерству, согласно программе, репертуару, плану; - научить правильному поведению и общению в танце; - привить нормы нравственности. Педагог составляет программу, в которой учитывает местные условия (культурные, национальные и т.п.), с которой знакомятся учащиеся при поступлении. А также – текущие и перспективные планы учебно-воспитательной работы. Обучение в школе проводятся по циклам. Уроки по хореографии имеют

практическую направленность. Небольшую часть занимают теория и история хореографии.

Организация и методика урока зависят от поставленных педагогом целей и задач, состава учащихся, от характера учебно-воспитательной работы, ее места в программе деятельности коллектива. Кружок повышенного типа может перерасти в другую форму организации – ансамбль. Более высокая ступень обучения и воспитания. Принимаются участники увлеченные с подготовкой.

Задачи ансамбля: дальнейшее обучение и воспитание учащихся на лучших образцах хореографии; повышение их исполнительского мастерства; воспитание чувства дружбы, коллективизма, ответственности; формирование из каждого участника активного пропагандиста лучших достижений хореографии; выступление на смотрах и конкурсах. Большое место отводиться тренажу классического, народного, современного танцев. Их исполнение ориентировано на показ. Ансамбли становятся особой творческой лабораторией, где создаются новые постановки. Важное место занимает учебно-воспитательная работа: - изучение литературы по хореографии; - проведение систематических лекций, докладов; - встреча с интересными людьми – работниками искусства; - посещение концертов, спектаклей, репетиций других коллективов; - участие в конференциях; - активная шефская помощь. Руководителем ансамбля является квалифицированный педагог. Занятии проводятся 2-3 раза в неделю по 3-5 часа. Наряду с коллективными формами занятий, педагог проводит и групповые, и индивидуальные.

Хореографические студии серьезно изучают классический. Народно-сценический, историко-бытовой танцы, основы музыкальной грамоты. Учитывая, что члены студии могут быть аттестованы как преподаватели-общественники кружка или школы. На занятиях большое внимание уделяется методики обучения и воспитания, педагогическому мастерству.

Студийные формы работы – это органическое единство учебно-воспитательной работы и исполнительской деятельности. Имея сходные черты с ансамблем, учебная работа в студии строится по-иному. Основные направления: учебно-воспитательная, творческо-поисковая, художественно-исполнительская. Именно в студии становится возможным систематическое развитие музыкально-хореографических способностей, более углубленное изучение хореографического искусства. Серьезное внимание обращается на тренаж. Предпочтение индивидуальным и мелкогрупповым формам занятий. Руководителем студии – наиболее квалифицированные педагоги. Студия призвана выступать методическим центром для кружков, школ, ансамблей. В

последние годы распространились такие формы как любительские клубы. Задачи клубов – повышение танцевальной культуры, пропаганда среди населения. Проводят беседы, лекции. просмотры фильмов, обсуждения концертов и т.д. Деятельность клубов осуществляется на общественных началах. Часто их членами являются участники кружков, ансамблей, школ. Помимо взрослых коллективов, существуют детские, которые различаются по возрасту.

1.3 Особенности педагогического руководства.

Звание педагога ко многому обязывает и связано с каждодневным напряженным и целеустремленным трудом. Функции всех представителей педагогической профессии включают в себя знание и умение трансформировать государственные цели, стоящие перед коллективом, в педагогические. Переводить общественно значимое содержание в акт индивидуального познания, а также превращать объект воспитания в субъект перевоспитания. Так как задачей руководителя является осуществление воспитательного процесса. Он должен иметь организаторские, конструктивные, исследовательские способности. Личностные качества, обеспечивающие понимание людей, эффективное воздействие на них, установление контактов, организацию совместных усилий, а также педагогический такт, т.е. чуткость, искренность, уважение к людям. Подготовленность к работе предполагает не только знание дела, методики работы, специальные умения и навыки, но и разносторонние политические, эстетические, философские знания. Огромное значение имеют морально-психологические качества руководителя: чувство коллективизма, чуткость и внимание к людям, умение работать в коллективе и для коллектива, требовательность к себе и к подчиненным, честность, принципиальность, единство слова и дела. Очень важно его способность к эмоциональноволевому воздействию, умение владеть многообразными формами побуждения к деятельности, требовательность, доброжелательность, критичность. Руководитель должен организовать деятельность участников, с точки зрения педагогической целесообразности, превратить занятия в воспитывающий процесс. Найти систему действий, т.е. своеобразные формы и методы, направленные на достижения поставленных целей. Руководителя должны отличать такие качества, как коммуникативность и организаторские способности.

Его основные функции делятся на исполнительско - организационную, воспитательную, функцию планирования, учебно-педагогическую и психологического руководства. Выдающийся хореограф Р.Захаров, отмечая знание руководителем специальности, педагогики, психологии, убежден, что

от его общей культуры и знаний зависят мировоззрение, моральные и эстетические принципы его воспитанников. В понятие педагогического стиля входят характерные черты педагогического мастерства, традиционно складывающиеся в процессе работы. Это «своеобразный» почерк, определенная манера педагогических действий, присущая каждому педагогу. Каждый руководитель оригинален как личность, но вместе с тем является носителем определенного типа и в своей деятельности представляет тот или характерный стиль руководства. Проблема оптимального стиля руководства – одна из традиционных и наиболее старых проблем социальной психологии. На стиль оказывают влияние установки личности, особенности характера. Руководители с авторитарным стилем – это в большинстве случаев властные люди, обладающие большим упорством и настойчивостью, и вместе с тем они самолюбивы, с повышенным чувством престижности. Наблюдения показывают, что такие руководители не терпят возражений, замечаний, проявляют резкость в обращении. Они чаще всего не считаются с межличностными отношениями, мнениями окружающих, вольно или невольно подавляют инициативу личности. В таких группах у всех членов ослаблено чувство ответственности за общее дело, общественная активность падает. В случае отсутствие руководителя, такой коллектив не в состоянии самостоятельно продолжить или организовать эффективную деятельность, т.к. не находится лиц, желающих или способных взять на себя ответственность, инициативу за продолжение работы. Авторитарный подход порождает неадекватную самооценку учащихся, задерживает становление коллективистских тенденций, воспитывает культ безропотного подчинения и послушания. Авторитарный стиль: а) профессионально-творческий. Коллектив держится за счет престижности. У руководителя часто возникают конфликтные ситуации, он не всегда реагирует на замечания учащихся. Считает всегда себя правым; б) творчески ограниченный. Руководитель оценивает себя высоко, уверен в своей исключительности, настойчиво передает свое мнение учащимся. Последним же нравится такая уверенность руководителя в себе, т.к. мнение о его исключительности невольно переносится и на них. Члены такого коллектива начинают свысока смотреть на других. Творческий рот коллектива ограничен. Подавляют своей массовостью, напористостью исполнения. Культура отсутствует. В отличие от первого руководитель с демократическим стилем любит дело и людей, которыми руководит. Высокая идейность в сочетании с добротой и ответственностью служат предпосылкой требовательности и уважения к людям. В своей деятельности он всегда опирается на помощь и поддержку других. Умело используя влияние лидеров для укрепления сплоченности

дисциплины, воспитывая чувство ответственности и инициативы, он охотно передает вои полномочия другим членам группы. Руководитель данного типа видит смысл своей деятельности не только в контроле координации, но и в воспитании и обучении учащихся. Он всегда мотивирует задачи, поощряет успехи каждого, опирается на коллектив, стимулирует самостоятельность. Демократичный стиль: а) профессионально-творческий. Идеальное сочетание. Руководитель привлекает учащихся своей увлеченностью работой, творческой фантазией с одной стороны, а с другой – может предвидеть возникающие критические ситуации, регулировать взаимоотношения, находить выход из сложного положения. Участники у такого руководителя активны; б) творчески ограниченный. Руководитель хороший организатор. В основном занимается репетиторством, приглашая для постановок и использует чужие постановки. Умело выстроенные взаимоотношения, создают благоприятную атмосферу для работы. Учащиеся обладают хорошими знаниями благодаря систематичности и целенаправленности В отличие от первых двух стилей не вмешивающийся проявляется довольно редко.

Руководители такого типа формально относятся к своим обязанностям, перекладывают ответственность на других, боятся ссориться с людьми, вмешиваются в жизнь группы только когда назревают конфликты с администрацией, стараясь уладить мирным путем. Как правило, равнодушны к коллективу и его делам. Не вмешивающийся стиль: а) профессионально-творческий.

Учащиеся по достоинству оценивают талантливость руководителя, стремятся помочь в организации. Коллектив стабилен с оригинальны репертуар. Коллектив единомышленников с развитым самоуправлением; б) творчески ограниченный. Не состоятельный руководитель. Не последовательный стиль, где руководитель, в зависимости от внешних обстоятельств или собственного эмоционального состояния, осуществляет любой из описанных выше стилей руководства, что ведет к дезорганизации и ситуативности его взаимоотношений с учащимися коллектива.

Но в реальной жизни редко встречаются чистые типы. Наилучший стиль руководства – динамичный: он меняется в зависимости от стадии развития коллектива, от уровня сознательности и дисциплины масс. Чтобы получить положительный результат, руководителю надо уметь правильно определять уровень и состояние коллектива в различные периоды его развития и в разных ситуациях. Педагогическое мастерство – необходимое условие формирования авторитета руководителя, как особой силы воспитательного воздействия на личность учащегося и коллектив в целом.

Авторитет руководителя невозможно присвоить или провозгласить. Он завоевывается в процессе педагогической деятельности и постоянно укрепляется на протяжении всей учебно-воспитательной работы.

1.4. Возрастные особенности и индивидуально- психологические различия учащихся.

Врожденные природные свойства человека называются задатками. В одних случаях создаются благоприятные условия для их развития, а в других могут и не получить развития. Задатки – это лишь одно из условий развития психики человека, которые развиваются под влиянием конкретно-исторических условий и специально организационного обучения и воспитания. Важную роль в развитии личности играет среда, в которой он живет, учится, работает, проводит досуг. Педагог должен учитывать как внутренние закономерности формирования личности, так и внешние факторы, которые, в конечном счете, играют определенную роль. Среди них решающее место занимает целенаправленно организованное в обществе система обучения, образования и воспитания.

В процессе обучения развитие личности происходит за счет постепенного углубления знаний и усложнения средств и методов преподавания. Изменяя содержание обучения, педагог может серьезно повлиять и на развитие личности. Разучивая новые танцевальные движения, учащиеся стремятся не только их исполнить, но и усвоить хореографические задачи, а также средства и методы их достижения. Учащиеся по мере усложнения перед ними задач овладевают средствами и методами общественно-образного воплощения танцевальных композиций. На основании многолетнего педагогического опыта получены данные, позволяющие утверждать, что особенности психологического развития учащихся находятся в зависимости от возраста, образования и стажа их развития.

Если обучение организовано педагогически правильно и творчески интересно, то происходит изменение учащихся в целом. Педагог должен создавать условия подлинно творческой активности, позволяющий проявлять инициативу и самостоятельность. А для этого ему необходимо хорошо знать психологические особенности каждого возраста учащихся. Границы каждого возрастного периода определяются связями между уровнем отношения человека с окружающий действительностью и уровнем развития его знаний, способностей, средств и методов деятельности. Изменение условий жизни человека, форм обучения, образования и воспитания – основные факторы, определяющие специфику каждого возраста человека.

В педагогике возрастные группы делятся на этапы: пред дошкольный (до 3 лет), дошкольный (от 3 до 7 лет), школьный (с 7 до 18 лет). Различают: младший школьный возраст (7-12 лет), подростковый (12-16 лет), юношеский (16-22 лет), зрелый возраст (22-35 лет - первый период, 36-60 лет – второй период). Люди более старшего возраста относятся к группе пожилых. Младший школьный возраст представляет собой переходный возраст, сочетающий в себе черты дошкольника и школьника. Имеет богатые возможности развития, в том числе и музыкально-хореографического. Закладываются многие личностные качества.

Формируется мышечная и костная системы, обладающие высокой гибкостью и подвижностью. Крупные мышцы развиваются быстрее мелких – отсюда их способность к сравнительно сильным и размашисто крупным движениям по сравнению с мелкими, требующими точности и координации. Благодаря устойчивости сердечно - сосудистой деятельности и установлению относительного равновесия процессов нервного возбуждения и торможения, дети этого возраста обладают физической выносливостью, потребностью к подвижным занятиям.

Они быстро схватывают движения, эмоционально неустойчивые, непоседливые. Занимаясь с детьми этого возраста, в процессе разучивания танцевальных композиций, педагог ставит их в проблемно-познавательные ситуации, чтобы стремились сами искать и находить верный ответ на поставленные перед ними музыкальнохореографические задачи. Постепенное усложнение заданий способствует развитию у детей осмысленности, самостоятельности и активности, побуждает интерес к танцу. Педагог не должен строить свои занятия, ориентируясь исключительно только на механическое запоминание и воспроизведение и танцевальных движений, если музыкальнохореографический замысел этих движений им не понятен.

При правильной организации занятий у детей развиваются эмоциональная отзывчивость, музыкально-хореографическое воображение. Движения ребят становятся согласованными, пробуждается и развивается чувство ритма, танцевальная пластичность. Занятия танцами воспитывают волю, организованность, инициативность, самостоятельность и коллективизм. Средний школьный возраст. Происходит «скачек в росте» и половое созревание. Стесняясь своей угловатости, стремясь замаскировать ее, подростки принимают неестественные позы, напускной грубостью отвлечь от своей наружности. Даже легкая ирония над фигурой, позой, походкой влечет за собой их резкую реакцию. У подростков наблюдается повышенная возбудимость. Не в состоянии выдерживать монотонные,

однообразные движения. Педагог должен, учитывая эти особенности, разнообразней составлять тренажные упражнения, менять виды занятий.

Иначе, у ребят возникает вялость, рассеянность и раздражение, вплоть до нарушения дисциплины. В этом возрасте усиленно растут конечности, продолжается окостенение скелета, развивается мышечная система, но еще не готова выдерживать длительных физических нагрузок. Перестройка моторного аппарата влечет за собою некоторые нарушения гармоничности движений. Он не всегда хорошо владеет своим телом. Педагог должен быть терпеливым, чтобы у подростка не возникал комплекс и неуверенность в себе. Пробуждается интерес к другому полу.

Педагог должен поддерживать между мальчиками и девочками отношения, основанные на традициях дружбы и взаимопомощи. Стремясь быть взрослым, у подростка появляются различные формы негативизма: непослушание, протест. Интересы и стремления становятся более избирательными. Развивается самостоятельность мышления и критицизм. Его увлекает все яркое, героическое. Это пора поиска идеала. Растет тяга к товариществу, дружбе. Они активно сопоставляют свои ценности с ценностями взрослых. Требуют к себе уважения, равноправия со взрослыми. Если педагог относится к подростку как маленькому, может возникнуть конфликтная ситуация.

Атмосфера творческого сотрудничества, взаимоуважения и доверия, взаимопомощь – благоприятные условия для решения учебно-воспитательных задач. Юношеский возраст. Завершается период бурного роста. Возрастает мышечная сила и работоспособность. Но в ранней юности учащиеся придирчиво относятся к своему физическому облику. Нередко накладывают отпечаток на взаимоотношения и выбора партнера по танцу. Развивается самооценка личностных качеств. Стремятся узнать насколько им присуще музыкально-хореографические способности. Насколько они ловки, смелы, пластичны.

Складывается и развивается интерес к мировоззренческим проблемам, четче становятся профессиональные интересы. В этом возрасте привлекает яркое, бурное, мажорное в танцевальных движениях, ритмах, музыки. При не развитом вкусе стремятся выразится в низкопробном репертуаре, в пошлости и грубости. Для юношей и девушек важно быть принятым в коллективе, чувствовать нужность и полезность. Расширяются их контакты. Педагогу важно создать и поддерживать традиции коллективизма и товарищества, активно воспитывать у них высокие идейно-эстетические и нравственные качества. Для юношей и девушек 21-25 лет характерно установление более серьезного и глубокого осмысления общественных явлений и осознания

своего места в них. Многие из них к этому возрасту приобретают профессию. Их ориентации в окружающем мире становятся избирательнее и устойчивее.

1.5. Методы и принципы в процессе воспитания на занятиях хореографии.

Воспитание находится в неразрывной связи с процессом обучения и образования. Это две стороны одной педагогической деятельности. Если обучение ориентировано на овладения учащимися танцевальными знаниями, умениями , навыками, то воспитание – это формирование взглядов, навыков и привычек поведения и общения внутри хореографического коллектива и вне его. В процессе обучения педагог решает разнообразные задачи по эстетическому воспитанию учащихся: воспитание музыкальной восприимчивости, развитие музыкального вкуса, хореографической культуры и танцевальной пластики, эстетики поведения при общении с партнером. Если педагог не уделяет внимание нравственному воспитанию, то воспитательное влияние эстетики танца может быть сведено на нет. Задачи нравственного воспитания – это формирование норм и правил поведения учащихся в коллективе, в местах проведения отдыха, развитие коллективизма и товарищеской взаимопомощи, честности и правдивости, нравственной частоты и скромности.

Занятия хореографией содействует гармоничному физическому развитию людей: легкой и красивой становится походка, изящнее фигура, осанка, появляются и развиваются выносливость и координация движений, подвижность. При серьезной систематической учебно-воспитательной работе с учащимися меняется их отношение к оценке качеств репертуара. Принципы воспитания – это основополагающие требования, в соответствии с которыми определяются цели и задачи, содержание, формы, методы и приемы воспитательной работы. Принцип целеустремленности. Вся педагогическая деятельность должна быть подчинена цели, направленной на всестороннее развитие личности. Педагогу следует ясно осознавать воспитательные задачи. Постоянно стремиться к достижению поставленной цели. В своей воспитательной работе педагог использует различные формы обучения: рассказ о достижениях хореографического искусства, эстетический умелый показ движений, критический разбор танцев, участие в конкурсах. Принцип связи воспитания с жизнью и делами общества. Проявляется в самых различных формах – от показательных выступлений до шефской помощи в школах и домах культуры, от проведения смотров – конкурсов, праздников танца, творческих отчетов до участия агитбригадах и выездных концертах.

Принцип воспитания в коллективе обязателен в работе педагога. Одной из важнейших задач воспитания является формирование чувства коллективизма. Без правильно поставленной коллективной работы педагог не в состоянии успешно решать учебновоспитательные задачи. Ему необходимо создать атмосферу общей увлеченности. Сплоченный коллектив, объединенный общими задачами, является средством для проявления и развития способностей каждого учащегося. Принцип сочетания требовательности и уважения личности. Педагог должен проявить доверие к музыкально - хореографическим способностям учащихся, направить свои педагогические усилия на создание атмосферы доброжелательности в коллективе. На основе уважения и доверия должна строится система требований. Иначе никакой процесс воспитания не будет успешным. Если требования посильны и понятны учащимся, то они воспринимаются как естественные. А не требовательность педагога может повлечь за собой нарушение дисциплины, вплоть до распада коллектива. Требовательность выражается в систематическом контроле за выполнением каждого задания, в выяснении причин невыполнения, в создании условий взаимопроверки и взаимоконтроля.

На основе контроля выдвигаются требования для устранения выявленных недостатков в исполнении. Принцип планомерности, согласованности и настойчивости. Принцип проявляется в совместной деятельности педагога, учащихся и концертмейстера, а также работников учреждения. Умение спланировать работу – важное условие последующей деятельности педагога и согласованном претворении намеченного. Воспитание осуществляется успешно, если педагог учитывает принцип психологических и возрастных особенностей учащихся, их хореографическую культуру, опыт и общее развитие. Методы воспитания – это способы воздействия педагога на учащихся с целью формирования у них взглядов, и убеждений, а также умений и навыков, как в общении, так и в деятельности. Метод внушения – это способ воздействия, при котором педагог стремится передать учащимся свое отношение к определенному материалу: танцевальной лексике, музыке, характеру исполнения и т.д., а также свое (или других) мнение, настроение, оценку.

В своей педагогической деятельности широко использовал этот метод А.С.Макаренко. Для метода внушения специфично воздействие на эмоционально-чувственную сферу учащихся и осуществление воздействия без привлечения аргументов и доказательств. Педагог должен заразить своими чувствами и эмоциями учащихся. Особенно действует метод внушения, когда педагог, используя музыку и танец, одновременно влияет на

зрительные, на слуховые и на моторно – двигательные компоненты восприятия учащихся. Если метод используется при коллективном обучении, то тогда происходит многократное взаимовлияние переживаний, эмоций и чувств. Важным условием эффективности этого метода является авторитетность педагога.

Метод убеждения – это способ воздействия, с помощью которого педагог обоснованно доказывает учащимся определенные положения, эстетические представления и оценки. Метод убеждения адресуется к разуму учащихся. Высокую оценку этому методу дал К.Д.Ушинский. В идейно – воспитательной работе педагога метод убеждения должен занять центральное место. Возрастающее значение его обусловлено: 1) Ростом профессиональной подготовленности педагогов; 2) возрастающий уровень сознательности и активности учащихся. Метод убеждения будет более эффективным, если будут соблюдаться в ходе его применения определенные требования: а) содержание и форма материала должны учитывать возрастные и индивидуальные различия учащихся; б) процесс убеждения, должен строиться последовательно, понятно и доказательно; в) педагог должен сочетать изложение и показ наглядно – образного материала. Метод убеждения педагог используют в самых различных вариантах: с помощью изложения без демонстрации танцевальной лексики, показа комбинации или композиции в целом. Но эффективнее использовать все средства эмоционально – эстетического и интеллектуального воздействия. Беседует или с помощью опроса выясняет мнение по поводу разбираемого явления. Лучший способ формирования убеждения лежит через практический опыт.

Эффективным средством метода является сама личность педагога: его ценности, ориентации, его взгляды и представления, а также поведение и деятельность. Метод побуждения. Недостаточно, чтобы педагог показал учащимся, как надо исполнять движение: красиво, динамично, грациозно и т.д. Важно, чтобы он сумел сформировать у них установки к эстетически прекрасному исполнению, установки сознательного применения на практике понятых и принятых ими идейно – эстетических требований и оценок, и эстетических норм, и правил поведения. Для этого метода специфично то, что положения, идеи, представления, вкусы, сформированные у учащихся сознательно, должны преобразовываться в свои собственное достояние и стать опытом, привычкой, ценностью, традицией как каждого из них, так и коллектива в целом.

Метод побуждения есть призыв к действию. В учебно–воспитательной работе используется целый арсенал педагогических приемов, выступающих компонентами метода воспитания. Приемы поощрения используются для

закрепления достижений учащихся. Этот прием способствует установление правильных взаимоотношений в коллективе, поддержание нужного психологического климата в нем. Доверие – тоже вариант поощрения. Важно помнить, что такие качества, как доброта, внимание и забота должны быть присущи каждому педагогу и во всех ситуациях, но не следует, открыто, навязчиво «демонстрировать» их перед учащимися. Правильное применение этих качеств вызывает ответные чувства. Демонстрация своего исполнительского мастерства. В ответ на утверждающих. Что они и так хорошо исполняют, педагог предлагает им посмотреть. как надо исполнять. Педагог должен побуждать на благородные чувства сопереживания не только в радости, но в неудачи.

Педагог может использовать приемы опосредованного воздействия на учащегося через других учащихся. А.С.Макаренко назвал подобный прием приемом параллельного действия. В коллективах широкое применение находят приемы осуждения и наказания. Известно, что одобрение и поощрение вызывают положительные эмоции, а осуждение и наказание вызывают у учащихся желание исправить допущенные промахи в исполнении. Осуждение и наказании могут быть выражены в форме замечания или предупреждения, неудовольствия или лишения права на выступление, отрицательную оценку и т.д.

Для применения этого приема необходимы определенные педагогические условия: объективность и справедливость осуждения, поддержку осуждения другими членами коллектива, создание таких ситуаций, при которых осуждение и наказание исходили бы от самих учащихся, а не только от педагога. В зависимости от воспитательных задач педагог применяет ту или иную совокупность методов и приемов. Поэтому педагогу следует научиться пользоваться ими свободно, всякий раз по-разному, применительно к конкретной ситуации. Ибо не может быть установлено никаких абсолютно правильных педагогических мер или систем. Практическое задание к разделу: Применить индивидуальный подход к заданной ситуации с учетом возрастных, психофизических особенностей. - уметь применить на практике полученные теоретические знания и приобрести навыки, - определить психологический портрет человека и найти индивидуальный подход, - разрешить конфликт, достигнув своей цели. Самостоятельная работа студента. Создать конфликтную ситуацию на уроке хореографии. И выстроить отношения между двумя людьми так, чтобы разрешился конфликт в вашу пользу.

Раздел 2. Теоретические аспекты обучения хореографическим дисциплинам.

2.1. Процесс обучения. Принципы дидактики в хореографии.

Процесс обучения хореографии – это совокупность целенаправленных умственных и физических действий педагога и руководимых им учащихся, направленных на сознательное и прочное усвоение системы знаний о хореографии, танцевальных умений и навыков, и на этой основе формирование и развитие хореографических способностей. Учебный процесс включает в себя следующие необходимые элементы: учебные задачи, которые выдвигает педагог и решают учащиеся; учебные темы, характеризующие вопросы, раскрываемые на занятиях; учебный материал, вводимый для усвоения; учебные средства, с помощью которых учащиеся разучивают танцевальный материал; методы и приемы обучения, указывающие на то, каким образом учащиеся осуществляют действия по усвоению танцевального материала. Процесс обучения предваряет тщательная подготовка педагога к занятиям. Он должен спланировать свою деятельность, определить основные задачи.

Процесс обучения хореографии осуществляется в определенной последовательности и включает в себя ряд связанных между собой этапов. 1. На основе намеченного плана, в котором определены учебные темы и задачи, педагогом выдвигаются познавательные задачи, побуждающие учащихся к учению. 2. Разучивается частично по элементам комбинации, анализируя их, применяя дедуктивный и индуктивный прием. 3. Первичное закрепление. Текущие повторения формируют танцевальные умения и навыки. 4. .Применение полученных знаний, умений, навыков при выразительном исполнении. 5. Проверка знаний. Принципы обучения образуют систему, целостное единство, скрепление тесной взаимосвязью. Реализация одного принципа связана с реализацией других.

Все вместе они отражают основные особенности процесса обучения и дают педагогу совокупность указаний к организации учебного процесса. преподавателю необходимо ориентироваться не на отдельные принципы обучения, а на их систему, обеспечивая научно обоснованный выбор целей, отбор содержания, методов и средств организации деятельности обучаемых 1. Принцип наглядности. Один из основных принципов применяемых на уроках хореографии: практический показ объяснением того, или иного упражнения. 2. Принцип целенаправленности отражает соответствие содержания обучения и воспитания, методов и форм организации обучения главным задачам урока, плана, программы. 3. систематичности и последовательности предполагает преподавание и усвоение знаний в определенном порядке, системе. Обеспечение систематичности и последовательности обучения требует глубокого осмысления учащимися

логики и системы в содержании усвояемых знаний, а также систематической работы по повторению и обобщению изучаемого материала. Данный принцип способствует преодолению пробелов в знаниях. 4. Принцип научности обучения требует научной аргументации практических выводов, действий, достоверности фактов, явлений, закономерностей. 5. Принцип воспитывающего и развивающего обучения требует четкого определения ведущих целей обучения (познавательной, воспитывающей, развивающей); развития самостоятельности, инициативы, творчества. 6. Принцип доступности обучения требует учета образовательного уровня, познавательных возможностей и возрастных особенностей учащихся. 7. Принцип сознательности и активности обучения требует проявления познавательной активности учащихся и включения их в процесс самостоятельного добывания знаний. 8. Принцип интегрированного подхода требует одновременного использования различных форм и методов обучения в преподавании родственных предметов для решения профессиональных задач. 9. Принцип индивидуального подхода требует осуществления педагогического процесса с учетом индивидуальных особенностей учащихся (темперамента, характера, способностей, мотивов, интересов). 10.Принцип прочности знаний и всестороннего развития познавательных сил учащихся.

Учащиеся должны твердо усвоить все элементы разучиваемых танцев, уметь точно, а не приблизительно выполнять необходимые требования, предъявляемые к особенностям каждого танца. В процессе разучивания танцев танцевальные умения должны стать автоматизированными навыками. Чтобы успешно осуществлять обучение, следует исходить из принципа увлекательности (заинтересованности). Чтобы создать и поддерживать интерес к процессу обучения, педагог должен: эмоционально ярко раскрывать значения хореографии в духовной культуры народа, как неотъемлемой черты его образа жизни; образно и глубоко разбирать определенные художественно – эстетические ее особенности; воспитывать интерес к хореографии. Процесс обучения будет увлекательным, если он насыщен жизнерадостностью, бодростью. Пронизан яркими переживаниями. Если процесс нацелен на развитие познавательных потребностей и интересов, музыкально – хореографических способностей.

2.2. Основные методы обучения хореографии.

Методы обучения – это способы совместной деятельности педагога и руководимых им учащихся, при помощи которых наилучшим образом усваивается учащимися музыкально – хореографический материал, прививаются танцевальные навыки, формируется и развивается у них эстетический вкус и хореографические способности. В дидактике существует

несколько классификаций методов обучения. Словесный метод обучения – это объяснение, разъяснение, рассказ, беседа, инструктаж, лекция, дискуссия, диспут. Рассказ – это изложение учебного материала, применяемого для последовательного, доходчивого и эмоционального преподнесения знаний. Ведущая функция данного метода – обучающая. Практический методы обучения. Их используют с целью формирования практических, трудовых умений и навыков путем систематических осознанных упражнений и действий. Репродуктивный метод обучения используется для приобретения учащимися умений и навыков пользоваться полученными знаниями. Суть метода состоит в многократном повторении способа деятельности по заданию педагога. Лабораторный метод основан на самостоятельной проведении экспериментов, исследований учащимися.

Методика проведения лабораторной работы: обучаемые под руководством педагога по заранее намеченному плану проводят опыты или выполняются определенные практические задания. Дискуссия как метод обучения основана на обмене взглядами по конкретной программе. Метод активного обучения (МАО) побуждают учащихся к активной учебно - познавательной деятельности. Особенности МАО: - принудительная активизация мышления; - необходимость самостоятельной, творческой выработки решения; - постоянное взаимодействие педагога и учащегося. Классификация МАО: (не имитационные формы) - проблемная лекция; - эвристическая беседа; - поисковая лабораторная работа; - самостоятельная работа книгой; - программированное обучение. (Имитационные формы): - решение проблемных ситуаций, диагностических задач; - игровые. Ролевые, деловые, учебные игры. Методы исследования – это способы решения научно–исследовательских задач. Включает в себя несколько методов: наблюдения, опросный метод (беседа, анкета, интервью), педагогический эксперимент, тестирование. Дедуктивный метод обучения. Дедукция – это способ рассуждения от общего к частному, познавание отдельных факторов и явлений на основании знаний общих законов и правил. Дедукция дает человеку знания о конкретных свойствах отдельного предмета на основе знания общих законов и правил. Дедуктивный метод обучения решает задачи развития абстрактного мышления, умения осуществлять дедуктивные умозаключения – от общего к частному, анализировать явления, факты. Индуктивный метод обучения. Индукция – это способ рассуждения от частных суждений к общему, установление общих законов и правил на основании изучения отдельных фактов и явлений. Индуктивный метод обучения решает задачи развития умения обобщать, осуществлять индуктивные методы умозаключения (от частного к общему).

Характеристика каждого метода применительно к специфике обучения хореографии. Метод танцевального показа – это способ, при котором педагог демонстрирует упражнение или комбинацию и соответственно анализирует их. Анализ – это разложение комбинации, элемента на составные части.

Синтез – это объединение их. Демонстрация хореографического материала педагогом осуществляется в соответствии с определенной задачей. Неправильно поступает педагог, который вначале показывает движение, а потом сообщает учащимся, какую учебную задачу он при этом ставил, так как, наблюдая движение, учащиеся много оставляют вне поля своего внимания, их наблюдение не имеет целенаправленности. Педагог заранее продумывает порядок показа, учитывает состав учащихся, их возраст, хореографический опыт и общее развитие. Наблюдение учащихся представляет собою целенаправленное, планомерное, выборочное и относительно длительное восприятие танца и его элементов. Оно формирует правильное наглядно – образное представление и активизирует музыкально – хореографическую деятельность. Практика преподавания позволяет выделить различные уровни показа. Первый уровень – это предварительный показ. Задача педагога - ознакомить с учебным материалом. Второй уровень – выделение из совокупности многих элементов какого-либо определенного элемента и сосредоточение внимания учащихся на его восприятии. Третий уровень – это анализ и синтез материала. Анализирует отдельные части элемента и их соединение. Дается художественный анализ, при котором осуществляется идейно – художественный разбор с характеристикой выразительных и образны средств интерпретаций и оценок. Метод показа органически сочетается с методом устного изложения учебного материала. Варианты этого метода находятся в зависимости от учебных задач.

Характеристика – это выяснение наиболее существенных сторон явления (процесса, события), взятых в совокупности. Этот вариант используется для определения особенностей танцевальной композиции, музыки и ряда других тем. Объяснение – это раскрытие в излагаемом явлении внутренних связей и зависимостей. В процессе обучения педагог применяет приемы комментирования – словесное сопровождение педагогом сведений об особенностях исполнения и музыкального произведения. Инструктирование – словесные рекомендации педагога как нужно исполнять то, или иное упражнение. Корректирование – прием устного изложения. В процессе исполнения педагог репликами: «поднять глаза», «шире шаг», «держать спину» корректирует действия учащихся. Формы устного изложения: информация, рассказы, лекции, беседы. Методы и приемы наглядного обучения и устного изложения материала органически

сочетаются с методом танцевально–практических действий. Тренировочные упражнения представляют собою систему специально разработанных хореографических движений, направленных на формирование и развитие определенных танцевальных навыков. Упражнения – это планомерно повторное выполнение танцевальных движений. Задача упражнений; а) сформировать необходимую хореографическую культуру; б) постоянно поддерживать хореографическую форму. Эффективность упражнений зависит от знания педагогом основ хореографии и правил выполнения танцевальных движений применительно к учебным задачам и индивидуально – возрастным особенностям учащихся.

Педагог должен объяснять учащимся важность и необходимость упражнений, как основы совершенствования исполнительского мастерства. Он контролирует исполнение, учит осуществлять самоконтроль. Упражнения строятся с учетом постепенного перехода от сравнительно простых танцевальных движений к более сложным и от них к комбинациям. Упражнения необходимы для развития координаций движений, танцевальной пластики, навыков переключаться с одной группы танцевальных движений на другую и т.п. В обучении применяются индивидуальные и групповые упражнения. Даже обычные тренировочные упражнения требуют от учащихся умения проявить в лексике свою индивидуальность, эмоциональное настроение, а не бездумное воспроизведение заученного материала. Практические занятия вплетены в весь учебный процесс. Они способствуют развитию творческой активности и самостоятельности учащихся. В основе дидактики лежит познавательная деятельность.

Творчески работающие педагоги интуитивно стремятся на занятиях всемерно активизировать учащихся. При иллюстративно – объяснительном методе учащиеся приобретают знания в «готовом виде», которые им излагает педагог. Они наблюдают и воспринимают учебный материал, не напрягая своих интеллектуальных и физических сил. При репродуктивном методе учащиеся сами воспроизводят известный им материал. Этот метод позволяет педагогу осуществлять контроль за усвоением знаний, навыков танцевальных умений. Он применяется в различных вариантах. 1) воспроизведение материала в наглядно – образной форме; 2) в форме устного изложения; 3) в форме исполнения комбинации или танца. Суть проблемного метода заключается в том, что педагог выдвигает перед учащимися познавательную проблему и сам же показывает путь ее решения. Например, педагог ставит проблему: определить особенности танцевальной композиции, затем сам подробно анализирует ее. Частично – поисковый и исследовательский метод

предполагает более активную познавательную деятельность учащихся. При постановки танца учащиеся сами или частично извлекают знания. Если проблема решена частично, то такой метод называется частично – поисковым, если полностью – исследовательским. Использования этих методов способствуют более глубокому и прочному усвоению танцевального материала. Каждый метод применяется в учебном процессе и неправомерно утверждать, что какойлибо из них должен занимать исключительное место.
2.3 Основные типы и структура урока.

Структура урока – это внутреннее строение, последовательность отдельных его этапов. Структура урока получения новых знаний. Учебное занятие данного типа нацелено на решение основной дидактической задачи – изучение и усвоение нового учебного материала. Основное время занятия отводится на работу по усвоению нового материала, входе которой используются всевозможные приемы активизации познавательной деятельности обучаемых, например, придание изложению нового материала проблемного характера, приведение ярких примеров, фактов, подключение к их обсуждению, использование наглядно – образного материала. Невозможно изучать новый материал, не вспоминая, не анализируя, не опираясь на уже пройденный, не применяя его при выводах новых положений.

Структура урока: - организационная часть занятия; - актуализация опыта и опорных знаний учащихся; - мотивация учебной деятельности обучаемых; - сообщение темы, цели и задач урока; - восприятие нового учебного материала; - осмысление учебного материала; - обобщение и систематизация знаний; - подведение итогов; - задание на дом. Структура урока контроля и коррекции знаний. Урок предназначен для оценки результатов учения, уровня усвоения теоретического материала, системы научных понятий, сформированности умений и навыков учебно – познавательной деятельности учащихся, установление диагностики уровня обученности, коррекции в процессе учения в соответствии с проводимой диагностикой. Виды уроков контроля и коррекции: - устный опрос (индивидуальный, фронтальный, групповой); - письменный опрос, зачетное занятие, лабораторно – практическая работа, экзамены, тестовый контроль знаний.

Структура урока: - вводная часть (инструктаж преподавателя и психологическая подготовка учащихся к работе); - основная часть (самостоятельная работа учащихся); - заключительная часть. Структура урока должна быть гибкой и подвижной, вариативной. Иногда уроки этого типа могут включать в себя следующие элементы: объяснение сложного

задания, ответы на вопросы и завершение самостоятельной работы под руководством педагога. Структура урока обобщения и систематизации изученного. Урок нацелен на решение двух основных дидактических задач: - установление уровня овладения теоретических знаний и методами по узловым вопросам учебой программы; - проверка и оценка знаний, умений и навыков. Такие занятия стимулируют к системному повторению больших разделов, крупных блоков. Опытные преподаватели делят занятие на две части: обучающую и контролирующую. В первой части проводится индивидуальный опрос (беседа по теме сочетается с самостоятельной работой учащихся). Вторая часть посвящается выполнению сквозного письменного задания (индивидуального). Наиболее распространенным видом этих уроков являются: уроки – семинары, уроки – модули, на которых углубляется и систематизируется определенное содержание изученного, практикумы, уроки – зачеты, уроки защиты творческих заданий. Структура урока совершенствования знаний, умений и навыков. Это уроки закрепления изучаемого материала, повторения изученного, формирования умений и навыков.

Основные задачи урока: - систематизация и обобщение новых знаний; - повторение и закрепление ранее усвоенных знаний; - применение знаний на практике с целью углубления и расширения знаний; - формирование, совершенствование знаний, умений и навыков. Виды этого типа уроков: самостоятельная работа, урок- экскурсия, урок – семинар, практическое занятие. Организация учебной деятельности на занятиях предполагает одновременно с повторением и применением знаний в несколько измененной ситуации и систематизацию знаний и навыков, их совершенствование. Структура комбинированного занятия. Наиболее распространенный тип урока. На нем решаются дидактические задачи всех типов учебных занятий. Структура урока: - организационная часть занятия; - проверка домашнего задания; - постановка цели и задач учебного занятия; - объяснение нового материала; - закрепление, повторение полученных знаний; - подведение итогов занятия; - домашнее задание.

Эффективность комбинированного урока зависит от четкого определения целевых установок занятия, от понимания преподавателя того, чему он должен научить учащихся, как использовать занятия для разумной организации их деятельности. Классно-урочная форма обучения, возникшая в 17 веке, получила широкое распространение как в нашей стране, так и за рубежом. Ее теоретические основы разработал и воплотил в практическую технологию Я.А.Каменский. Классно-урочную форму организации обучения отличают следующие особенности: - постоянный состав обучаемых

примерно одного возраста и уровня подготовки; - каждый класс (курс) работает в соответствии со своим годовым планом (планирование обучения); - учебный процесс осуществляется в виде отдельных взаимосвязанных, следующих одна за другой частей; - каждый урок посвящается только одному предмету (монизм); - постоянное чередование уроков (расписание); - руководящая роль учителя (педагогическое управление); - применяются различные виды и формы познавательной деятельности обучаемых (вариативность деятельности). Классно – урочная форма организации учебной работы является основной и имеет ряд преимуществ. Отличается более строгой организационной структурой; создает благоприятные предпосылки для взаимообучения, коллективной деятельности, воспитания и развития обучаемых. Ключевым компонентом классно – урочной системы организации обучения является урок. Урок – это законченный в смысловом, временном и организационном отношении отрезок (этап, звено, элемент) учебного процесса.

Учебное занятие является ведущей составной частью образовательного процесса, при котором реализуется весь комплекс образовательной, развивающей и воспитывающей функций обучения. Это сложный и ответственный этап учебного процесса так, как от его качества зависит общее качество подготовки специалиста. Многое зависит от понимания и выполнения преподавателем требований к учебному занятию, которые определяются целями, задачами обучения, закономерностями и принципами учебного процесса. Цели учебного занятия подразделяются на дидактические (обучающие), воспитательные, развивающие. Дидактические (обучающие) цели: - реализация ведущих принципов обучения; - четкость знания; - связь нового с предыдущим; - умелый отбор методов, приемов, средств обучения; - умелая организация занятия. Воспитательные цели: - профессиональная направленность; - воспитание сознательности; - формирование общечеловеческих ценностей; - соблюдения педагогического такта; - правильный отбор материала. Развивающие (психологические) цели: - развитие познавательной активности, самостоятельности; - развитие памяти, внимания, воображения, воли; - развитие логического мышления. Вспомогательные формы обучения: предметные кружки, консультации, семинарские занятия, факультативные занятия, учебные экскурсии, конференции, домашняя самостоятельная работа, клубы, олимпиады, смотры – конкурсы – дополняющие и развивающие классно-урочную деятельность обучаемых. Общие требования, предъявляемые к современному учебному занятию: - планомерность ведения занятия (по четко разработанному поурочному плану в строгом соответствии с типовой учебной программой и

календарно – тематическим планом); - целенаправленность занятия (правильное определение целей); - актуальность занятия; - реализация на занятиях дидактических принципов; - последовательность и профессиональная направленность занятия (развитие мышления и профессионального творческого подхода к приобретению знаний, умения самостоятельно пользоваться ими); - научность, социально – экономическая направленность занятия (формирование и развитие у учащихся положительных мотивов учебно-познавательной деятельности, интересов, творческой инициативы и активности). Практическое задание к теме: По заданию педагога - определить цели и задачи урока любой хореографической дисциплины.

Самостоятельная работа студента. Описать урок любой хореографической дисциплины. Определить цели и задачи урока. 2.4. УМК педагога-хореографа. УМК – это учебно-методический комплекс, который должен иметь каждый педагог. В него входят: учебные (рабочие) программы, учебные планы, календарно-тематические планы, технологические карты, лекции, учебно-наглядные пособия. Учебная деятельность – это трудоемкий и сложный процесс, требующий педагогической грамотности не только в отношении преподаваемой дисциплины, Нои умения использовать опыт научной организации труда. Важную роль в данном процессе играет правильная организация рабочего времени. Функции преподавателя: - проводит обучение в соответствии с требованиями ГОС; - ведет учет успеваемости, посещаемости уроков, организует и контролирует самостоятельную работу; - составляет УМК по дисциплине, тематические и поурочные планы, необходимую документацию; - использует наиболее эффективные формы, методы и средства обучения; - проводит экспериментальную, исследовательскую работу; - повышает свой профессиональный и культурный уровень. Основными документами, регламентирующими учебную деятельность, являются Закон РФ и РБ «Об образовании». Он трактует государственный образовательный стандарт как сумму трех составляющих: обязательный минимум содержания основных образовательных программ, максимальный объем учебной нагрузки и требования к уровню подготовки обучаемых. Учебный план – документ, определяющий состав учебных предметов и курсов, изучаемых в образовательных учреждениях или на определенной ступени образования, и их объем в часах. Учебная программа – документ, в котором определено содержание обучения и наиболее целесообразные способы организации его усвоения учащимися. Учебная программа является эскизной информационной моделью определенной педагогической системы,

отражающие такие элементы системы, как цели обучения и воспитания, реализуемые изучением данного учебного предмета. В учебной программе раскрыто содержание предмета, указаны рекомендуемые дидактические процессы и предпочтительные организационные формы обучения. Рабочая программа - учебная программа, разработанная на основе примерно (типовой) применительно к конкретному образовательному учреждению, с учетом регионального компонента; содержит требования подготовки учащихся и рекомендации по организации образовательного процесса. Для более действенного объяснения учебного материала преподаватели используют различные средства обучения.

Средства обучения – это материальные и природные объекты, используемые в учебно-воспитательном процессе в качестве носителя информации, организации и управления познавательной деятельности учащихся. Они способствуют рациональной организации самостоятельной работы на уроке и вне его, активизации процесса обучения и тесной связи с жизнью. К средствам обучения относятся: 1) Учебно-методическая литература – учебники, пособия, конспекты, лекции, альбомы, справочники, каталоги, методические рекомендации и указания. Это вербальное средство обучения для углубления изучения материала. 2) Учебно-наглядные пособия – изобразительные пособия: плакаты, схемы, рисунки, графики, фотографии, таблицы, произведения изобразительного искусства. Натуральные пособия: инструменты, модели, макеты, муляжи. 3) Технические средства – звуковые средства обучения: проигрыватель, магнитофон, микрофон, CD. Зрительные средства обучения – эпидиаскоп, диапроектор, классная доска. Аудиовизуальные средства обучения: телевидение, видеомагнитофон, система Интернет, мультимедиа-система, DVD. Их используют для формирования новых научных знаний при показе, изучении и знакомстве с техническими устройствами, компьютерной и информационной техникой. 4) Учебно-производственные работы – практические занятия. Углубление теоретических знаний, умений, навыков на практике.

2.5 Методика преподавания хореографических дисциплин теоретического цикла.

Освоение хореографии подразумевает целый комплекс изучения предметов хореографических дисциплин. Они подразделяются на теоретические и практические, взаимодействуют и дополняют друг друга. К предметам теоретического цикла относятся: «История хореографического искусства», «История костюма», «Грим», «Музыкальная литература», «Основы музыкальной грамоты», «Методика работы с самодеятельным коллективом». Изучение этих предметов преследует цели и задачи развить у

учащихся аналитическое восприятие произведений, умение профессионально оценивать явления современного хореографического искусства. Расширить кругозор учащихся. Знакомит с выдающимися балетмейстерами, педагогами и исполнителями, их творчеством, методикой преподавания и известными постановками. На теоретических предметах учащихся знакомят с историей развития хореографического искусства, обучают правильно выстраивать композиции, грамотно решать сценическое оформление хореографической постановки, разбираться в декоративном оформлении сцены, разбираться в цветовых и световых решениях. Умению грамотно подобрать и нарисовать эскиз к костюму к той, или иной национальности. На занятиях по предмету «Грим» учащиеся учатся гримировать себя и других так, как эти знания являются необходимой спецификой профессии для умения показать образ на сцене. Освоение предмета способствует развитию вкуса, чувства меры и фантазии у учащихся.

Освоение знаний музыкальной грамоты дает возможность разбираться в музыкальном материале, способствует развитию музыкальности учащихся, воспитывает ритм, умение понимать интонации музыкальной темы и передавать их звучание в танце. Основой предметов теоретического цикла являются лекционные занятия. В зависимости от дидактических целей и места в учебном процессе различаются следующие типы лекций: вводная, установочная, текущая, заключительная, обзорная. Вводной лекцией обычно начинается лекционный курс изучаемой дисциплины; здесь конкретно излагается теоретическое и прикладное значение предмета, связь и взаимодействие его с другими дисциплинами, роль в познании мира (социальных, экономических, политических, научных, производственных процессов) и в подготовке специалиста. Данная лекция призвана пробудить интерес к изучаемой дисциплине и к самостоятельной работе. В процессе вводной лекции излагаются рекомендации по подготовке к работе над материалом. Установочная лекция предназначена для того, чтобы ознакомить обучаемых со структурой учебной программы и содержанием наиболее важных положений. Она содержит указания по организации самостоятельной работы и рекомендации по выполнению контрольных заданий. Текущая лекция применяется при систематическом плановом изложении учебного материала. Содержание такой лекции посвящено конкретной теме, имеющим логическую связь с предшествующей и последующей темами. Заключительная лекция призвана завершить изучение курса (предмета). В ней дается обобщение и систематизация изученного материала, рассматриваются перспективы развития данной науки, содержатся рекомендации для самостоятельной работы по дальнейшему углубленному

изучению предмета. Обзорная лекция применяется на завершающем этапе обучения. В ней содержится обобщенная краткая информация по определенным программным учебным вопросам.

Структура лекционного занятия: - введение (педагог сообщает название темы, ее цель, значение, связь с современностью, перспективы развития вопроса, план лекции, устанавливает связи новой темы с ранее пройденной). - основная часть (изложение нового материала, объяснение фактов, явлений, процессов и их оценка). - заключение (повторение основных положений, обобщение изложенного, практические указания учащимся, установление связи изложенного с последующим материалом, название предстоящей лекции и литературы к ней, ответы на вопросы обучаемых). Проблемной лекция отличается от традиционной отсутствием многочисленности учебного материала и исключением информационного сообщения готовых научных или практических выводов. Проблемная лекция обычно начинается с вопроса, с постановки общей проблемы, которую преподаватель в ходе изложения материала последовательно решает или раскрывает пути ее решения. Современная жизнь предъявляет высокие требования к уровню подготовки кадров. Их теоретическая подготовка должна соответствовать времени и всегда быть в тесном контакте с практикой. Практическое задание. Изготовление наглядных пособий как помощь в закреплении материала. Самостоятельная работа студента Составить кроссворды, тесты, карточки к уроку хореографических дисциплин по выбору.

2.6. Музыкальное оформление на уроках хореографических дисциплин. Методика ведения урока включает такие основные компоненты, как музыкальное оформление, показ и рассказ, методические замечания, темпы урока. Музыкальное оформление урока готовится концертмейстером под руководством педагога заранее. Педагог составляет к уроку список упражнений с указанием 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 т ритмический рисунок музыкального сопровождения. Музыкальный темп в начале обучения должен быть медленным, ритмический рисунок комбинации – простым, используемые музыкальные размеры – 2/4, 3/4, 4/4. К концу обучения тепмы постепенно ускоряются, ритмический рисунок комбинации становится более сложным, с использованием всевозможных музыкальных размеров. Необходимыми требованиями музыкального оформления урока являются: соответствие

национальной принадлежности музыки и хореографии; торжественность музыкального оформления и комбинации движений, исполняемых поочередно с двух ног; обязательное сопровождение музыкальным вступлением подготовительного упражнения preparation, предшествующего всей комбинации, и, если это необходимо, заключения в упражнении – возвращения в исходное положение.

Музыкальное оформление урока, сделанное концертмейстером с мастерством, со вкусом, наряду с целенаправленной работой педагога, способствует развитию музыкальности учащихся. Этот процесс можно условно разделить на 3 этапа. На 1 этапе воспитывается способность правильно, точно согласовать свои действия с музыкальным ритмом, на 2 этапе – умение понимать интонации музыкальной темы и передавать их звучание в танце, на 3 этапе – способность творчески и увлеченно, на высоком художественном уровне воплощать характер музыки, ее ритмическое, интонационное, национальное своеобразие. Для развития музыкальности учащиеся должны внимательно вслушиваться в музыку во время музыкального оформления педагог не должен считать. Иногда, если учащиеся исполняют движения неточно, немузыкально, педагог может просчитать нужный музыкальный размер или предоставить эту возможность самим ученикам. Необходимым условием развития музыкальности учащихся является разнообразие музыкального сопровождения урока. Желательно каждому новому уроку, составленному педагогом, давать новый музыкальный материал.

Музыкальное сопровождение урока должно быть высокопрофессиональным, т.к. оно дает эмоциональную основу танцу, представление о национальном колорите музыки разных народов, способствует ее образному восприятию. Основными приемами, которыми педагог пользуется при пояснении правил выполнения, а также образной, эмоциональной стороны танца являются показ и рассказ. Показ особенно важен при пояснении техники исполнения движений и порядка исполнения комбинации. Новые движения показываются замедленно несколько раз, сопровождая подробным устным объяснением. Комбинированные упражнения показываются в обычном темпе, характерном для определенного года обучения, один раз – под счет, и второй раз – под музыку. Многократные исполнения комбинации педагогом не активизируют внимание и зрительную память учащихся, развитию которых должно уделяться большое внимание.

Показ преподавателя должен помочь всем ученикам усвоить, прежде всего, единые технические приемы исполнения, поэтому он должен быть

точным, музыкально правильным. Иногда показ педагога может быть примером исполнительской манеры, но не должен рождать подражателей в лице учеников, а осознанное исполнение. На работу концертмейстера оказывает влияние и индивидуальная педагогическая манера, и художественные пристрастия и вкусы преподавателя. И тут, важное значение обретает способность музыканта чувствовать это своеобразие метода педагога, для чего необходимы не только высокий профессионализм, но и понимание специфики хореографии. На начальных этапах обучения импровизационный дар концертмейстера, вступая во взаимодействие с чисто хореографическими методами педагога, способен оказать бесценную услугу в освоении учащимися премудростей профессии. Импровизационных навыков требуют от концертмейстеров и такие хореографические дисциплины как: «Историко-бытовой танец», «КПТ», «Классический танец», «Народный танец», «Хореографический фольклор» и т.д. И здесь без аранжировки и импровизации не обойтись. Как известно, почти весь хореографический материал исторического плана функционирует сейчас в реконструированном виде. Порою оказывается, что старинная музыка сохранилась либо в неполном, разрозненном виде, либо в одноголосном изложении.

В старших курах освоение выразительных средств - сложных хореографических структур требует привлечения к работе серьезного по содержанию музыкального материала. На уроках «Эстрадного танца» и «Современного танца» используется современная музыка различных направлений, в зависимости от стилей танца, сочиненных комбинаций. Постоянное стремление к творчеству, выражающееся в желании найти художественно интересное и оригинальное по мысли хореографическое решение содержания музыкального материала, должно быть потребностью каждого хореографа.

2.7. Методика развития музыкально – ритмических способностей у детей дошкольного возраста.

Музыкально-ритмическая деятельность детей – яркий, эмоциональный путь передачи музыкально-эстетических переживаний. К шести годам дети умеют самостоятельно определить на слух характер музыки и передать его в движении. Слышат вступление, легко различают двух-, трехчастную форму произведения; отмечают в движении изменение динамики, темпа, чувствуют чередование музыкальных фраз, предложений; выделяют акценты, сильную долю такта; с большим интересом откликаются на творческие задания, проявляя самостоятельность и инициативу. У детей шести лет достаточно развиты двигательные навыки. Соответственно особенностям и уровню их

музыкального развития выдвигаются следующие задачи по музыкально-ритмической деятельности: умение выразительно и непринужденно двигаться в соответствии с музыкальными образами, разнообразным характером музыки, динамикой, регистрами, отмечать акценты, не сложный ритмический рисунок, менять движение в соответствии с музыкальными фразами. Педагог должен добиваться, чтобы движения у детей были естественными, непринужденными, выразительными.

У ребенка необходимо выработать умение эмоционально, образно передать в движениях настроение, чувства, развитие сюжетной линии, показать характер персонажа. Детей этого возраста знакомят с различными жанрами музыкальных произведений (пляска, вальс, полька, марш). В старшем дошкольном возрасте дети способны самостоятельно определить музыку танца и подобрать соответствующий характер движений, услышать национальные интонации народных плясок и использовать элементы народных танцев в своих импровизациях. Значительно расширяется объем упражнений, особенно гимнастических и танцевальных. Наиболее сложными из них являются движения рук. Следует тщательно работать над мягкостью, плавностью и выразительностью движений. С этой целью надо чаще давать упражнения, способствующие расслаблению мышц рук. Разучиваются боковой галоп, пружинящий шаг, шаг польки и другие элементы. Педагог учит пространственной ориентировки: быстро перестраиваться в колонну, в шеренгу, круг во время движения и на месте. Занятия обычно проводятся 2 раза в неделю, продолжительностью – не более 30 минут. На занятиях существуют различные задания: упражнении на освоение, закрепление музыкально-ритмических навыков и навыков выразительного движения, пляски, игры, хороводы, построения и перестроения, упражнения с предметами, задания на танцевальное и игровое творчество. Важно научить каждого ребенка не механически подходить к выполнению заданий, не копировать движения, а действовать творчески., проявить активность в нахождении новых вариантов, критически оценивая исполнение своих сверстников. Систематичность, постепенность и последовательность – основные педагогические принципы. Дети не смогут выполнять движения под музыку свободно и красиво, если пляска разучивается сразу, без подготовительных упражнений, направленных на освоение необходимых двигательных, танцевальных навыков. Система упражнений, выстроенная по принципу «от простого к сложному», с учетом всех необходимых музыкально-ритмических навыков выразительного движения, при условии многократного повторения заданий поможет успешному выполнению требований программы.

Основным методическим приемом остается выразительное исполнение музыки. Методические приемы варьируются в зависимости от используемого музыкально-ритмического материала, его содержания; объема программных умений; этапа разучивания материала; индивидуальных особенностей каждого ребенка. Надо помнить: все приемы и методы должны быть направлены на то, чтобы музыкально-ритмическая деятельность детей была исполнительской и творческой. Главная задача педагога – создать эмоциональный настрой во время занятий. Отсюда вытекают требования к педагогической деятельности: выразительный действенный показ(музыка-движение); стремление к развитию у детей непроизвольных эмоционально-двигательных реакций на музыку разного характера, активного творческого поиска в передаче музыкальных образов.

2.8. Профессиональные травмы и их профилактика.

Настоящий педагог – это человек, который дает своему воспитаннику и красоту, и гармонию, и здоровье. Самый сложный момент – сделать так, чтобы ты любил тело, и тело любило тебя. Процесс обучения с самого детства должен быть направлен не на то, чтобы улучшить человеческое тело, а показать на что оно способно, сохранить и развивать его. Искусство должно сопровождаться искусством врача, который Зснает, и что и как делает артист и в идеале общаться с балетмейстером. Артисты балета после полученной травмы стараются как можно скорее восстановиться и войти в форму. На самом деле, лечение, восстановление должно происходить еще до полученной травмы. В балете существует класс для подготовки к репетициям и выступлениям. Если делать его правильно – это уникальная гимнастика. Но класс тоже требует подготовки. Есть специальные упражнения и приборы, которые настраивают и гармонизируют тело. И хотя нагрузка больше, но с другой стороны она даст такой результат, когда даже из средней девочки можно получить уникальную балерину. Одной из главных задач состоит в том, чтобы человек, занимающийся хореографией, задумывался о своем здоровье, понимал, что необходимо поддерживать его, как поддерживать форму. Здоровье зависит от них самих. Также как опыт, деньги, мастерство нужно зарабатывать честным трудом, не надеясь на чудо. Самое большое чудо – это правильная работа. Необходимо помнить, что если у артиста балета долго где-то что-то болит – это уже показатель того, что где-то что-то неправильно работает. Возникающие балетные травмы можно разделить на несколько видов.

Самые банальные травмы возникают случайно – бытовые, в том числе и на сцене. В 80 процентах возникают травмы, которые появляются постепенно, нарастая. Если возникает боль, это значит, что структура,

внутренняя геометрия тела дала сбой, возникла дисгармония, и какоето место взяло на себя максимальную нагрузку. Например, поврежденный мениск, небольшую травму можно закачать, полностью восстановить специальными упражнениями, не делая операции. В работе восстановления применяют «приборы», которые проверенны многолетним опытом врачей: ровный пол, палочка, веревка, балетный станок, шведская стенка, стул. Во время травм организм включает определенные защитные механизмы, потому что травмированное место – помимо всего прочего еще и пища для микробов.

Одна травма может повлечь за собой другую, и возникает уже воспалительный процесс, который может привести к таким последствиям, как, например, асептическое воспаление головки бедра или кости.

Гимнастика – наиболее эффективное, более сложное и совершенное лечение. К третьему типу относятся травмы, которые происходят в результате каких-либо обменных нарушениях. При заболевании внутренних органов, приводит к нарушению структуры тканей организма, проблемам с мышцами, связками. Проблемы могут быть и наработанными, например, постоянное скручивание может приводить к нарушениям, как в рычагах, так и в оси, постоянное закручивание одну сторону – к тому, что тело внутри тоже закручивается, а дойдя до предела – начинает срываться. Поэтому необходим класс, в котором все движения делаются в обе стороны. Одним из важных условий в достижении высот исполнительского мастерства является необходимость поддержания определенного веса своего тела.

При этом существующий дефицит веса не должен сопровождаться снижением работоспособности, ухудшения здоровья. Проблемы избыточного веса у танцовщиц стоит достаточно остро. Для «борьбы» с ним они применяют различные виды ограничений в пище, и далеко не всегда правильные, даже вредные для организма. Без консультации со специалистом могут привести к нежелательным осложнениям. Поэтому правильное питание необходимо прививать еще с детства. Исследования показали, что прекращение артистом профессиональной деятельности сроком на 2 недели и более уже выявляет признаки нарушения тренированности. Балетная форма складывается из нескольких компонентов: из состояния сердечно-сосудистой системы, опорно-двигательного аппарата, органов дыхания, генитальной системы у женщин.

Поэтому танцовщику необходимо знать основы реабилитации (восстановления) формы с целью саморегулирования этого процесса. Не следует прекращать выполнение балетных движений во время болезни, отпуска. Полученная травма не должна стать препятствием к продолжению занятий. Для реабилитации одним из мощных факторов является лечебная

гимнастика. Напряжение мышц способствует улучшению в них кровообращения, а значит – улучшению питания тканей, быстрому заживлению.

Поднимая конечности (даже в гипсе) способствует напряжению мышц и поддержание необходимого их тонуса, в том числе и силы. Важное место в восстановительном периоде занимает лечебный массаж и самомассаж. В комплекс лечения обязательно вводятся физиотерапия, диадинамические токи, ультразвук, бальнеотерапия, санаторно-курортные лечения. С помощью физиологических обследований врач своевременно даст советы по применению профилактических средств по восстановлению балетной формы. Биомеханическая стимуляция зарекомендовала себя как очень действенное средство для устранения последствий различных травм опорно-двигательного аппарата человека, а также как средство их профилактики. По конструкции он напоминает обычный хореографический станок, однако опора для ноги вибрирует. Размах вибраций и их частоты подбираются таким, какие свойственны стимулируемой мышце в обычных условиях в режиме напряженной работы.

Тем самым решается несколько важных задач: способность к продлению сценической жизни танцовщика, освобождается время для творчества ученика и преподавателя, расширяется круг талантливых детей, способных заниматься хореографией. Немаловажную роль в реабилитационном периоде играет педагог и его действия в отношении танцовщика, только что пришедшего в класс после болезни. Важное значение в предупреждении болезней имеет тщательный отбор детей по хореографическим способностям. Идеальная формы стопы, когда величину пальцев определяется такая формула: 1=2=3 больше 4 и 5, хорошая форма стопы, когда 1 палец=2 больше3, 4,5 пальцам. Необходимо обращать внимание на «завал» на большой палец, так как ведет к образованию вальгусного отклонения его и перегрузки внутренней головки икроножной мышцы, ахиллова сухожилия. Следует следить за тем, чтобы при положений стопы на полупальцах опора была равномерной на все головки плюсневых костей. При неправильной постановке стопы появляется навал на внутренний край стопы, что ведет к болезни большого пальца и перегрузки пяточного сухожилия, деформации стопы. При начальных проявлениях отклонений большого пальца необходимы профилактические мероприятия: теплые ванны, гимнастика – в теплой ванне проводить движения пальца. В обувь следует делать прокладки из поролона между большим и 2 пальцем. Массаж и самомассаж стоп, спиртовые компрессы . Во время танцев для предупреждения расхождения плюсневых костей – не туго бинтовать вокруг

стопы у основания первой и пятой плюсневой кости 1-2 турами широкого липкого пластыря. При мозолях и «натоптышах» помогают теплые ванны с питьевой содой, стиральным порошком, мыльным раствором. После высушивания измененная кожа удаляется пемзой или гигиенической теркой, смазывается кремом: детским или для ног. Повторяют 1 раз в неделю или в две недели.

Большое значение в сохранении здоровья для артистов балета имеет повседневная обувь – широкий носок, небольшой каблук, обувь с боковыми поддержками (закрытая). Педагог, работающий в хореографическом коллективе, должен учитывать: особенности нагрузки, не переоценивать физические возможности, о рационализации нагрузок в репетиционном процессе, не забывать о регулярности, последовательности, систематичности работы, хорошем разогреве, массаже, постоянной физической форме, режим труда и отдыха на гастролях с целью адаптации – все это является профилактикой профессиональных травм.

2 9. Методика работы по коррекции и развитию профессиональных данных.

В искусстве хореографии правильной осанке всегда придавалось большое значение. И поэтому процесс обучения танцу, основой которого является экзерсис - стройно разработанная система движений, начинается с развития правильной осанки, то есть умение сохранять устойчивость тела, апломб. В отличие от обычной осанки профессиональная осанка формируется в особом режиме. Педагоги - хореографы постоянно ищут приемы, облегчающие их воспитанником освоение его основ. Так в практику преподавания уроков классического и современного танцев стал вводиться так называемый «разогрев» или «разминка» в виде гимнастических упражнений, проводимых перед уроком, для улучшения выворотности ног, гибкости. Придавая большое значение гимнастическим упражнениям, для разработки двигательных функций, были введены уроки гимнастики. Среди талантливых детей, встречаются такие, в телосложении которых наблюдаются некоторые нежелательные отклонения - сутулость, большой перегиб в пояснице, ассиметрия лопаток, а также иксообразные и О-образные ноги, плоскостопие. Многолетний опыт ведущих педагогов и личные наблюдения показали, что если применять в занятиях корректирующие упражнения, то можно добиться исправления дефектов в осанке, то есть сбалансировать мышцы тела, удлинив укороченные и укрепив растянутые. Упражнения подобранны и взяты из спортивной гимнастики, системы упражнений йогов, партерного станка Б.Князева для улучшения выворотности ног.

Например: 1. Сидя на полу и, обхватив согнутые ноги руками стопы, необходимо медленно вытягивать ноги вперед, носками на себя. 2. Поджав

ноги к себе (исходное положение остается как в предыдущем упражнении), опускаем колени в стороны, касаясь пола, и стараемся удержать их в этом положении. Основой осанки является позвоночник и его соединения с тазовым поясом. Для корректирования нарушений осанки взяты упражнения из лечебной физкультуры и системы йогов с учетом индивидуальных особенностей человека. Поэтому изучение их физических данных имеет важное значение, особенно на первом этапе их обучения. При ассиметрии лопаток, незначительном сколиозе применяются упражнения для устранения бокового смещения оси позвоночника, нормализации положения головы и лопаток, и упражнения, которые укрепляют мышцы спины, прилегающие к лопаткам, и силу мышц живота, особенно косых. Обращается внимание на соблюдение симметрии шейно-плечевых линий, за сохранением серединного положения головы и за выпрямлением позвоночника при наклонах вперед ноги врозь, и наклонах к ноге к одной, затем к другой. Когда имеет место седлообразная спина - лордоз, полезны упражнения на укрепление мышц брюшного пресса. Приподнимая прямые ноги вперед над полом, держать угол. А также полезны растягивание мышц и связок спины, особенно поясничного отдела. Наклоны вперед к прямым ногам и лежа на спине, плотная группировка. При сутулости - кифозе, необходимо уменьшить грудной прогиб позвоночника назад. Для этого используются упражнения на укрепления глубоких мышц спины, растягивание и укрепления передних мышц и связок грудного отдела позвоночника и живота, укрепление мышц, удерживающих лопатки в правильном положении.

Особенно полезны упражнения на гибкость корпуса назад в грудном отделе позвоночника: 1. Всем известное упражнение - лодочка. Лежа на животе, одновременно поднимаются ноги и руки, прогибаясь назад, и возвращаясь и исходное положение. 2. Упражнение с партнером. Исходное положение как в предыдущем упражнении, руки за головой, прогибаясь, поднимается корпус. Ноги держатся партнером 3. Стоя на коленях, руки назад на бедрах, прогнуться назад корпусом. В иксообразных ногах внутренние связки коленей длиннее, а наружные - короче. У таких людей выворотность больше в коленном суставе, поэтому необходимы упражнения на выработку выворотности ног в тазобедренном суставе. У людей с О- образными ногами в процессе роста ноги могут выровняться в результате тренировок. Им полезны упражнения на растяжения внутренних связок коленей, укрепление мышц бедер, ягодичных мышц. Одним из эффективных упражнений является упражнение - «циркуль», исполняемое в положении лежа на спине. При иксообразных ногах, сосредоточиться при соединении ног на сопротивлении в голенях и стопах. При О- образных ногах, наоборот, раскрываются ноги со

стоп, при этом бедра и колени удерживаются в сомкнутом состоянии. При соединении ног сосредоточивается внимание на сближение и бедер, и коленей. При плоскостопии укрепляются рессорные функции мышечно-связочного аппарата стоп. Рекомендуется хождение поочередно на полупальцах, пятках и на наружных краях стоп, вращения стопами, лежа на полу. Вспомогательные корректирующие упражнения выполняются в различных положениях. Упражнения, которые исполняются лежа, разгружают позвоночник от той дополнительной нагрузки, где сосредоточенно внимание на суставно-мышечных ощущениях. Педагог на уроке обязан постоянно контролировать правильность осанки и обращать особое внимание на тех учащихся, у которых имеются отклонения. Каждодневный целенаправленный труд педагога, его воля помогают ученикам преодолевать трудности, а сознательная работа самих будущих исполнителей, воспитывает в них чувство самоконтроля, тот необходимый профессиональный навык, который является фундаментом для освоения классического, народного, современного танцев. Практическое задание. Составить урок по коррекции природных данных по заданию педагога с той, или иной проблемой.

ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «МЕТОДИКА И ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ»

Раздел 1. Методика организации педагогического процесса на занятиях по хореографии

Развитие хореографического искусства на современном этапе характеризуется многообразием форм, развитой танцевальной техникой, разнообразием манеры исполнения. В связи с этим, возрастают требования к уровню подготовки будущих преподавателей – хореографов и руководителей хореографических коллективов. Педагогическая профессия требует наличие комплекса определенных знаний, умений и навыков. Будущий педагог должен не только владеть высоким уровнем исполнения всех видов танца, обладать широким кругозором, знанием педагогики, психологии, но и уметь проводить практические занятия по той или иной хореографической дисциплине.

Применение теоретических знаний на практике – главная задача курса. Владение профессиональными компетенциями позволяет будущим хореографам быть конкурентно способными в современных социальнокультурных условиях.

Наряду с традиционной методикой преподавания хореографических дисциплин, широко рассматривается значение и взаимовлияние синтеза хореографии и спорта. Инновации и современные требования, предъявляемые к педагогу - хореографу и хореографии в целом. Программа курса дает возможность для изучения обширного материала в области методики преподавания хореографических дисциплин для различных структур образовательных учебных заведений, учреждений культуры и искусств, физкультуры и спорта. В программе по многим темам, кроме лекционных занятий, предусматривается и практические, что позволяет закрепить и совершенствовать полученные теоретические знания. Уроки по данной дисциплине имеют форму групповых занятий.

Деятельность педагога, передающего знания, умения и навыки, называют преподаванием, а деятельность учащихся по их усвоению и овладению – учением. Преподавание и учение – две стороны единого процесса обучения. Образование – это деятельность учащихся, осуществляемая под руководством педагога, в ходе которой посредством обучения у них формируется система взглядов и развиваются познавательные способности. В образовании ведущими являются образовательные цели, в соответствии с которыми определяются его содержание, формы, средства и методы. Образование может быть общим и профессиональным. Общее образование вооружает учащихся основами научных знаний о природе. Обществе и человеческом мышлении, а специальное – направлено на подготовку учащихся к трудовой деятельности по определенной профессии. Воспитание более емкое и общее понятие. Оно включает в себя обучение и образование, но не сводится только к ним, и представляет собой целенаправленно организованное формирование духовных и физических сил учащихся, их мировоззрения, нравственного и эстетического сознания, поведения, деятельности и общения. Педагогика состоит из различных отраслей.

Общая педагогика изучает закономерности обучения, образования и воспитания. Общие для всех возрастных групп и воспитательных организаций и учреждений. Она основа всех отраслей педагогики. Выделяют социальную, возрастную, школьную, профессиональную, производственную, спортивную, военную и ряд других педагогик. Внутри культурно – воспитательной педагогики, наряду с другими областями, выделяется педагогика художественного самодеятельного творчества по музыкально – инструментальной, вокально-хоровой, театральной, хореографической и другими видами самодеятельности. С развитием различных коллективов хореографии, отличающихся друг от друга характером задач, содержанием, организованными формами деятельности, постепенно складываются различные методики преподавания хореографических дисциплин. Методика – это определенный способ осуществления практической или теоретической деятельности. Отвечает на вопрос «как мы действуем?» или «как надо действовать?» и выступает средством достижения практических целей. Методикой является определенная отрасль науки и ее разделы в области знаний (например, методика воспитательной работы, досуговой деятельности, художественно образовательной деятельности, искусствознания…), а также знания о конкретных способах осуществлении какой-либо деятельности.

1.2 Организационные формы обучения хореографии.

Формы организации обучения определяются целями и задачами, составом учащихся, местом и временем занятий, характером и последовательностью учебновоспитательной работы и способами педагогического руководства. На протяжении истории развития хореографии организационные формы обучения изменялись в зависимости от задач, обусловленных в конечном счете классовой направленностью учебно-воспитательной работы. В рабовладельческом обществе хореография входила неотъемлемым компонентом в обучение свободнорожденных граждан. В школах Греции и Рима танцу обучали детей небольшими группами. Широко были распространены и формы индивидуального обучения танцам детей состоятельных слоев общества. В период феодализма наиболее типичной была индивидуальная форма обучения хореографией. Дети дворянских семей в обязательном порядке учились танцевать, это обуславливалось традициями и этикетом дворянского класса. Твердого расписания занятий не было.

Процесс обучения не был четко регламентирован. Главное требование к учителю – учить свободно исполнять модные тогда танцы, прививать манеры и правила поведения. С возникновением гражданских и военных учебных заведений, в которых обучались дети дворянских семей, складываются и коллективные формы обучения танцам. Обучение танцам в России в подобной форме возникло в Петербурге с первой четверти XVIII века. Наряду с этим сохранились и индивидуальные формы обучения. В течении многих столетий существовали и развивались только для господствующих классов разные формы обучения. В эпоху капитализма, в развитых странах возникают наряду с существующими кастовыми формами обучения и коллективные формы обучения хореографии детей и молодежи из рабочих семей.

Группы обучения, иногда школы и студии, возникают во многих городах при учебных заведениях, клубах и даже церквях, чтобы привить определенные стандарты поведения в буржуазном обществе. После Великой Октябрьской революции, наряду с созданием принципиально новой системы обучения и воспитания, постепенно складываются различные организационные формы внешкольного обучения и воспитания. В настоящее время сложилась целая система форм обучения хореографии: кружки, студии, школы и т.д. Одной из наиболее массовых форм обучения является кружок открытого типа (доступная и гибкая форма). В него принимаются все желающие научиться танцевать. Состав участников может быть самым различным по возрасту, профессиям, музыкальнохореографическим данным. Он может быть создан буквально везде: в домах отдыха, в санаториях, по месту жительства и мету работы, учебы или военной службы, где появится пусть даже небольшая группа желающих. Для занятий достаточно помещения красного уголка, фойе, небольшой танцевальной площадки. В учебно-воспитательные задачи кружка входит знакомство с хореографией с относительно несложным репертуаром.

В деятельность педагога входит пропаганда хореографии как среди кружковцев, так и в производственных коллективах и населения. Педагог проводит беседы, консультации. Составляет план занятий, перспективный план, где отражаются основные направления работы. Занятия кружка проводятся по согласованию с администрацией школы, предприятия, учреждения, обычно 2 раза в неделю. Возглавляет кружок – педагог- специалист. В школу как и в кружок принимают всех желающих. Педагогические задачи : - сформировать и развить интерес к искусству; - пробудить эстетические чувства и научить понимать танцевальный язык; - научить исполнительскому мастерству, согласно программе, репертуару, плану; - научить правильному поведению и общению в танце; - привить нормы нравственности. Педагог составляет программу, в которой учитывает местные условия (культурные, национальные и т.п.), с которой знакомятся учащиеся при поступлении. А также – текущие и перспективные планы учебно-воспитательной работы. Обучение в школе проводятся по циклам.

Уроки по хореографии имеют практическую направленность. Небольшую часть занимают теория и история хореографии. Организация и методика урока зависят от поставленных педагогом целей и задач, состава учащихся, от характера учебно-воспитательной работы, ее места в программе деятельности коллектива. Кружок повышенного типа может перерасти в другую форму организации – ансамбль. Более высокая ступень обучения и воспитания. Принимаются участники увлеченные с подготовкой. Задачи ансамбля: дальнейшее обучение и воспитание учащихся на лучших образцах хореографии; повышение их исполнительского мастерства; воспитание чувства дружбы, коллективизма, ответственности; формирование из каждого участника активного пропагандиста лучших достижений хореографии; выступление на смотрах и конкурсах.

Большое место отводиться тренажу классического, народного, современного танцев. Их исполнение ориентировано на показ. Ансамбли становятся особой творческой лабораторией, где создаются новые постановки. Важное место занимает учебно-воспитательная работа: - изучение литературы по хореографии; - проведение систематических лекций, докладов; - встреча с интересными людьми – работниками искусства; - посещение концертов, спектаклей, репетиций других коллективов; - участие в конференциях; - активная шефская помощь. Руководителем ансамбля является квалифицированный педагог. Занятии проводятся 2-3 раза в неделю по 3-5 часа. Наряду с коллективными формами занятий, педагог проводит и групповые, и индивидуальные. Хореографические студии серьезно изучают классический. Народно-сценический, историко-бытовой танцы, основы музыкальной грамоты. Учитывая, что члены студии могут быть аттестованы как преподаватели- общественники кружка или школы. На занятиях большое внимание уделяется методики обучения и воспитания, педагогическому мастерству. Студийные формы работы – это органическое единство учебно-воспитательной работы и исполнительской деятельности. Имея сходные черты с ансамблем, учебная работа в студии строится по-иному. Основные направления: учебно-воспитательная, творческо-поисковая, художественно-исполнительская. Именно в студии становится возможным систематическое развитие музыкально-хореографических способностей, более углубленное изучение хореографического искусства. Серьезное внимание обращается на тренаж.

Предпочтение индивидуальным и мелкогрупповым формам занятий. Руководителем студии – наиболее квалифицированные педагоги. Студия призвана выступать методическим центром для кружков, школ, ансамблей. В последние годы распространились такие формы как любительские клубы. Задачи клубов – повышение танцевальной культуры, пропаганда среди населения. Проводят беседы, лекции. просмотры фильмов, обсуждения концертов и т.д. Деятельность клубов осуществляется на общественных началах. Часто их членами являются участники кружков, ансамблей, школ. Помимо взрослых коллективов, существуют детские, которые различаются по возрасту.

1.3. Особенности педагогического руководства.

Звание педагога ко многому обязывает и связано с каждодневным напряженным и целеустремленным трудом. Функции всех представителей педагогической профессии включают в себя знание и умение трансформировать государственные цели, стоящие перед коллективом, в педагогические. Переводить общественно значимое содержание в акт индивидуального познания, а также превращать объект воспитания в субъект перевоспитания. Так как задачей руководителя является осуществление воспитательного процесса. Он должен иметь организаторские, конструктивные, исследовательские способности. Личностные качества, обеспечивающие понимание людей, эффективное воздействие на них, установление контактов, организацию совместных усилий, а также педагогический такт, т.е. чуткость, искренность, уважение к людям. Подготовленность к работе предполагает не только знание дела, методики работы, специальные умения и

навыки, но и разносторонние политические, эстетические, философские знания. Огромное значение имеют морально-психологические качества руководителя: чувство коллективизма, чуткость и внимание к людям, умение работать в коллективе и для коллектива, требовательность к себе и к подчиненным, честность, принципиальность, единство слова и дела. Очень важно его способность к эмоциональноволевому воздействию, умение владеть многообразными формами побуждения к деятельности, требовательность, доброжелательность, критичность. Руководитель должен организовать деятельность участников, с точки зрения педагогической целесообразности, превратить занятия в воспитывающий процесс. Найти систему действий, т.е. своеобразные формы и методы, направленные на достижения поставленных целей. Руководителя должны отличать такие качества, как коммуникативность и организаторские способности. Его основные функции делятся на исполнительско - организационную, воспитательную, функцию планирования, учебно-педагогическую и психологического руководства. Выдающийся хореограф Р.Захаров, отмечая знание руководителем специальности, педагогики, психологии, убежден, что от его общей культуры и знаний зависят мировоззрение, моральные и эстетические принципы его воспитанников. В понятие педагогического стиля входят характерные черты педагогического мастерства, традиционно складывающиеся в процессе работы. Это «своеобразный» почерк, определенная манера педагогических действий, присущая каждому педагогу. Каждый руководитель оригинален как личность, но вместе с тем является носителем определенного типа и в своей деятельности представляет тот или характерный стиль руководства. Проблема оптимального стиля руководства – одна из традиционных и наиболее старых проблем социальной психологии. На стиль оказывают влияние установки личности, особенности характера.

Руководители с авторитарным стилем – это в большинстве случаев властные люди, обладающие большим упорством и настойчивостью, и вместе с тем они самолюбивы, с повышенным чувством престижности. Наблюдения показывают, что такие руководители не терпят возражений, замечаний, проявляют резкость в обращении. Они чаще всего не считаются с межличностными отношениями, мнениями окружающих, вольно или невольно подавляют инициативу личности. В таких группах у всех членов ослаблено чувство ответственности за общее дело, общественная активность падает. В случае отсутствие руководителя, такой коллектив не в состоянии самостоятельно продолжить или организовать эффективную деятельность, т.к. не находится лиц, желающих или способных взять на себя ответственность, инициативу за продолжение работы.

Авторитарный подход порождает неадекватную самооценку учащихся, задерживает становление коллективистских тенденций, воспитывает культ безропотного подчинения и послушания. Авторитарный стиль: а) профессионально-творческий. Коллектив держится за счет престижности. У руководителя часто возникают конфликтные ситуации, он не всегда реагирует на замечания учащихся. Считает всегда себя правым; б) творчески ограниченный.

Руководитель оценивает себя высоко, уверен в своей исключительности, настойчиво передает свое мнение учащимся. Последним же нравится такая уверенность руководителя в себе, т.к. мнение о его исключительности невольно переносится и на них. Члены такого коллектива начинают свысока смотреть на других. Творческий рот коллектива ограничен. Подавляют своей массовостью, напористостью исполнения. Культура отсутствует. В отличие от первого руководитель с демократическим стилем любит дело и людей, которыми руководит. Высокая идейность в сочетании с добротой и ответственностью служат предпосылкой требовательности и уважения к людям. В своей деятельности он всегда опирается на помощь и поддержку других. Умело используя влияние лидеров для укрепления сплоченности дисциплины, воспитывая чувство ответственности и инициативы, он охотно передает вои полномочия другим членам группы. Руководитель данного типа видит смысл своей деятельности не только в контроле координации, но и в воспитании и обучении учащихся. Он всегда мотивирует задачи, поощряет успехи каждого, опирается на коллектив, стимулирует самостоятельность. Демократичный стиль: а) профессионально-творческий. Идеальное сочетание. Руководитель привлекает учащихся своей увлеченностью работой, творческой фантазией с одной стороны, а с другой – может предвидеть возникающие критические ситуации, регулировать взаимоотношения, находить выход из сложного положения. Участники у такого руководителя активны; б) творчески ограниченный. Руководитель хороший организатор. В основном занимается репетиторством, приглашая для постановок и использует чужие постановки. Умело выстроенные взаимоотношения, создают благоприятную атмосферу для работы. Учащиеся обладают хорошими знаниями благодаря систематичности и целенаправленности В отличие от первых двух стилей не вмешивающийся проявляется довольно редко. Руководители такого типа формально относятся к своим обязанностям, перекладывают ответственность на других, боятся ссориться с людьми, вмешиваются в жизнь группы только когда назревают конфликты с администрацией, стараясь уладить мирным путем. Как правило, равнодушны к коллективу и его делам. Не вмешивающийся стиль: а) профессионально-творческий. Учащиеся по достоинству оценивают талантливость руководителя, стремятся помочь в организации. Коллектив стабилен с оригинальны репертуар.

Коллектив единомышленников с развитым самоуправлением; б) творчески ограниченный. Не состоятельный руководитель. Не последовательный стиль, где руководитель, в зависимости от внешних обстоятельств или собственного эмоционального состояния, осуществляет любой из описанных выше стилей руководства, что ведет к дезорганизации и ситуативности его взаимоотношений с учащимися коллектива. Но в реальной жизни редко встречаются чистые типы. Наилучший стиль руководства – динамичный: он меняется в зависимости от стадии развития коллектива, от уровня сознательности и дисциплины масс. Чтобы получить положительный результат, руководителю надо уметь правильно определять уровень и состояние коллектива в различные периоды его развития и в разных ситуациях. Педагогическое мастерство – необходимое условие формирования авторитета

руководителя, как особой силы воспитательного воздействия на личность учащегося и коллектив в целом. Авторитет руководителя невозможно присвоить или провозгласить. Он завоевывается в процессе педагогической деятельности и постоянно укрепляется на протяжении всей учебно-воспитательной работы.

1.4. Возрастные особенности и индивидуально- психологические различия учащихся.

Врожденные природные свойства человека называются задатками. В одних случаях создаются благоприятные условия для их развития, а в других могут и не получить развития. Задатки – это лишь одно из условий развития психики человека, которые развиваются под влиянием конкретно-исторических условий и специально организационного обучения и воспитания. Важную роль в развитии личности играет среда, в которой он живет, учится, работает, проводит досуг. Педагог должен учитывать как внутренние закономерности формирования личности, так и внешние факторы, которые, в конечном счете, играют определенную роль. Среди них решающее место занимает целенаправленно организованное в обществе система обучения, образования и воспитания. В процессе обучения развитие личности происходит за счет постепенного углубления знаний и усложнения средств и методов преподавания. Изменяя содержание обучения, педагог может серьезно повлиять и на развитие личности. Разучивая новые танцевальные движения, учащиеся стремятся не только их исполнить, но и усвоить хореографические задачи, а также средства и методы их достижения. Учащиеся по мере усложнения перед ними задач овладевают средствами и методами общественно-образного воплощения танцевальных композиций.

На основании многолетнего педагогического опыта получены данные, позволяющие утверждать, что особенности психологического развития учащихся находятся в зависимости от возраста, образования и стажа их развития. Если обучение организовано педагогически правильно и творчески интересно, то происходит изменение учащихся в целом.

Педагог должен создавать условия подлинно творческой активности, позволяющий проявлять инициативу и самостоятельность. А для этого ему необходимо хорошо знать психологические особенности каждого возраста учащихся. Границы каждого возрастного периода определяются связями между уровнем отношения человека с окружающий действительностью и уровнем развития его знаний, способностей, средств и методов деятельности. Изменение условий жизни человека, форм обучения, образования и воспитания – основные факторы, определяющие специфику каждого возраста человека.

В педагогике возрастные группы делятся на этапы: пред дошкольный (до 3 лет), дошкольный (от 3 до 7 лет), школьный (с 7 до 18 лет). Различают: младший школьный возраст (7-12 лет), подростковый (12-16 лет), юношеский (16-22 лет), зрелый возраст (22-35 лет - первый период, 36-60 лет – второй период). Люди более старшего возраста относятся к группе пожилых. Младший школьный возраст представляет собой переходный возраст, сочетающий в себе черты дошкольника и школьника. Имеет

богатые возможности развития, в том числе и музыкально-хореографического. Закладываются многие личностные качества. Формируется мышечная и костная системы, обладающие высокой гибкостью и подвижностью. Крупные мышцы развиваются быстрее мелких – отсюда их способность к сравнительно сильным и размашисто крупным движениям по сравнению с мелкими, требующими точности и координации.

Благодаря устойчивости сердечно - сосудистой деятельности и установлению относительного равновесия процессов нервного возбуждения и торможения, дети этого возраста обладают физической выносливостью, потребностью к подвижным занятиям. Они быстро схватывают движения, эмоционально неустойчивые, непоседливые. Занимаясь с детьми этого возраста, в процессе разучивания танцевальных композиций, педагог ставит их в проблемно-познавательные ситуации, чтобы стремились сами искать и находить верный ответ на поставленные перед ними музыкальнохореографические задачи.

Постепенное усложнение заданий способствует развитию у детей осмысленности, самостоятельности и активности, побуждает интерес к танцу. Педагог не должен строить свои занятия, ориентируясь исключительно только на механическое запоминание и воспроизведение и танцевальных движений, если музыкальнохореографический замысел этих движений им не понятен. При правильной организации занятий у детей развиваются эмоциональная отзывчивость, музыкально-хореографическое воображение. Движения ребят становятся согласованными, пробуждается и развивается чувство ритма, танцевальная пластичность. Занятия танцами воспитывают волю, организованность, инициативность, самостоятельность и коллективизм. Средний школьный возраст.

Происходит «скачек в росте» и половое созревание. Стесняясь своей угловатости, стремясь замаскировать ее, подростки принимают неестественные позы, напускной грубостью отвлечь от своей наружности. Даже легкая ирония над фигурой, позой, походкой влечет за собой их резкую реакцию. У подростков наблюдается повышенная возбудимость. Не в состоянии выдерживать монотонные, однообразные движения. Педагог должен, учитывая эти особенности, разнообразней составлять тренажные упражнения, менять виды занятий. Иначе, у ребят возникает вялость, рассеянность и раздражение, вплоть до нарушения дисциплины. В этом возрасте усиленно растут конечности, продолжается окостенение скелета, развивается мышечная система, но еще не готова выдерживать длительных физических нагрузок. Перестройка моторного аппарата влечет за собою некоторые нарушения гармоничности движений. Он не всегда хорошо владеет своим телом.

Педагог должен быть терпеливым, чтобы у подростка не возникал комплекс и неуверенность в себе. Пробуждается интерес к другому полу. Педагог должен поддерживать между мальчиками и девочками отношения, основанные на традициях дружбы и взаимопомощи. Стремясь быть взрослым, у подростка появляются различные формы негативизма: непослушание, протест. Интересы и стремления становятся более избирательными. Развивается самостоятельность мышления и критицизм. Его увлекает

все яркое, героическое. Это пора поиска идеала. Растет тяга к товариществу, дружбе. Они активно сопоставляют свои ценности с ценностями взрослых. Требуют к себе уважения, равноправия со взрослыми. Если педагог относится к подростку как маленькому, может возникнуть конфликтная ситуация. Атмосфера творческого сотрудничества, взаимоуважения и доверия, взаимопомощь – благоприятные условия для решения учебно-воспитательных задач. Юношеский возраст. Завершается период бурного роста. Возрастает мышечная сила и работоспособность. Но в ранней юности учащиеся придирчиво относятся к своему физическому облику. Нередко накладывают отпечаток на взаимоотношения и выбора партнера по танцу. Развивается самооценка личностных качеств. Стремятся узнать насколько им присуще музыкально-хореографические способности. Насколько они ловки, смелы, пластичны. Складывается и развивается интерес к мировоззренческим проблемам, четче становятся профессиональные интересы. В этом возрасте привлекает яркое, бурное, мажорное в танцевальных движениях, ритмах, музыки. При не развитом вкусе стремятся выразится в низкопробном репертуаре, в пошлости и грубости. Для юношей и девушек важно быть принятым в коллективе, чувствовать нужность и полезность. Расширяются их контакты. Педагогу важно создать и поддерживать традиции коллективизма и товарищества, активно воспитывать у них высокие идейно-эстетические и нравственные качества. Для юношей и девушек 21-25 лет характерно установление более серьезного и глубокого осмысления общественных явлений и осознания своего места в них. Многие из них к этому возрасту приобретают профессию. Их ориентации в окружающем мире становятся избирательнее и устойчивее.

1.5. Методы и принципы в процессе воспитания на занятиях хореографии. Воспитание находится в неразрывной связи с процессом обучения и образования. Это две стороны одной педагогической деятельности. Если обучение ориентировано на овладения учащимися танцевальными знаниями, умениями , навыками, то воспитание – это формирование взглядов, навыков и привычек поведения и общения внутри хореографического коллектива и вне его.

В процессе обучения педагог решает разнообразные задачи по эстетическому воспитанию учащихся: воспитание музыкальной восприимчивости, развитие музыкального вкуса, хореографической культуры и танцевальной пластики, эстетики поведения при общении с партнером. Если педагог не уделяет внимание нравственному воспитанию, то воспитательное влияние эстетики танца может быть сведено на нет.

Задачи нравственного воспитания – это формирование норм и правил поведения учащихся в коллективе, в местах проведения отдыха, развитие коллективизма и товарищеской взаимопомощи, честности и правдивости, нравственной частоты и скромности. Занятия хореографией содействует гармоничному физическому развитию людей: легкой и красивой становится походка, изящнее фигура, осанка, появляются и развиваются выносливость и координация движений, подвижность. При серьезной систематической учебно-воспитательной работе с учащимися меняется их отношение к оценке качеств репертуара. Принципы воспитания – это основополагающие требования,

в соответствии с которыми определяются цели и задачи, содержание, формы, методы и приемы воспитательной работы. Принцип целеустремленности. Вся педагогическая деятельность должна быть подчинена цели, направленной на всестороннее развитие личности.

Педагогу следует ясно осознавать воспитательные задачи. Постоянно стремиться к достижению поставленной цели. В своей воспитательной работе педагог использует различные формы обучения: рассказ о достижениях хореографического искусства, эстетический умелый показ движений, критический разбор танцев, участие в конкурсах. Принцип связи воспитания с жизнью и делами общества. Проявляется в самых различных формах – от показательных выступлений до шефской помощи в школах и домах культуры, от проведения смотров – конкурсов, праздников танца, творческих отчетов до участия агитбригадах и выездных концертах. Принцип воспитания в коллективе обязателен в работе педагога.

Одной из важнейших задач воспитания является формирование чувства коллективизма. Без правильно поставленной коллективной работы педагог не в состоянии успешно решать учебновоспитательные задачи. Ему необходимо создать атмосферу общей увлеченности. Сплоченный коллектив, объединенный общими задачами, является средством для проявления и развития способностей каждого учащегося. Принцип сочетания требовательности и уважения личности. Педагог должен проявить доверие к музыкально - хореографическим способностям учащихся, направить свои педагогические усилия на создание атмосферы доброжелательности в коллективе. На основе уважения и доверия должна строится система требований. Иначе никакой процесс воспитания не будет успешным.

Если требования посильны и понятны учащимся, то они воспринимаются как естественные. А не требовательность педагога может повлечь за собой нарушение дисциплины, вплоть до распада коллектива. Требовательность выражается в систематическом контроле за выполнением каждого задания, в выяснении причин невыполнения, в создании условий взаимопроверки и взаимоконтроля. На основе контроля выдвигаются требования для устранения выявленных недостатков в исполнении. Принцип планомерности, согласованности и настойчивости. Принцип проявляется в совместной деятельности педагога, учащихся и концертмейстера, а также работников учреждения. Умение спланировать работу – важное условие последующей деятельности педагога и согласованном претворении намеченного. Воспитание осуществляется успешно, если педагог учитывает принцип психологических и возрастных особенностей учащихся, их хореографическую культуру, опыт и общее развитие.

Методы воспитания – это способы воздействия педагога на учащихся с целью формирования у них взглядов, и убеждений, а также умений и навыков, как в общении, так и в деятельности.

Метод внушения – это способ воздействия, при котором педагог стремится передать учащимся свое отношение к определенному материалу: танцевальной лексике,

музыке, характеру исполнения и т.д., а также свое (или других) мнение, настроение, оценку. В своей педагогической деятельности широко использовал этот метод А.С.Макаренко. Для метода внушения специфично воздействие на эмоционально-чувственную сферу учащихся и осуществление воздействия без привлечения аргументов и доказательств. Педагог должен заразить своими чувствами и эмоциями учащихся. Особенно действует метод внушения, когда педагог, используя музыку и танец, одновременно влияет на зрительные, на слуховые и на моторно – двигательные компоненты восприятия учащихся. Если метод используется при коллективном обучении, то тогда происходит многократное взаимовлияние переживаний, эмоций и чувств. Важным условием эффективности этого метода является авторитетность педагога.

Метод убеждения – это способ воздействия, с помощью которого педагог обоснованно доказывает учащимся определенные положения, эстетические представления и оценки. Метод убеждения адресуется к разуму учащихся. Высокую оценку этому методу дал К.Д.Ушинский. В идейно – воспитательной работе педагога метод убеждения должен занять центральное место.

Возрастающее значение его обусловлено: 1) Ростом профессиональной подготовленности педагогов; 2) возрастающий уровень сознательности и активности учащихся. Метод убеждения будет более эффективным, если будут соблюдаться в ходе его применения определенные требования: а) содержание и форма материала должны учитывать возрастные и индивидуальные различия учащихся; б) процесс убеждения, должен строиться последовательно, понятно и доказательно; в) педагог должен сочетать изложение и показ наглядно – образного материала. Метод убеждения педагог используют в самых различных вариантах: с помощью изложения без демонстрации танцевальной лексики, показа комбинации или композиции в целом. Но эффективнее использовать все средства эмоционально – эстетического и интеллектуального воздействия. Беседует или с помощью опроса выясняет мнение по поводу разбираемого явления. Лучший способ формирования убеждения лежит через практический опыт.

Эффективным средством метода является сама личность педагога: его ценности, ориентации, его взгляды и представления, а также поведение и деятельность. Метод побуждения. Недостаточно, чтобы педагог показал учащимся, как надо исполнять движение: красиво, динамично, грациозно и т.д. Важно, чтобы он сумел сформировать у них установки к эстетически прекрасному исполнению, установки сознательного применения на практике понятых и принятых ими идейно – эстетических требований и оценок, и эстетических норм, и правил поведения. Для этого метода специфично то, что положения, идеи, представления, вкусы, сформированные у учащихся сознательно, должны преобразовываться в свои собственное достояние и стать опытом, привычкой, ценностью, традицией как каждого из них, так и коллектива в целом. Метод побуждения есть призыв к действию.

В учебно–воспитательной работе используется целый арсенал педагогических приемов, выступающих компонентами метода воспитания. Приемы поощрения

используются для закрепления достижений учащихся. Этот прием способствует установление правильных взаимоотношений в коллективе, поддержание нужного психологического климата в нем. Доверие – тоже вариант поощрения. Важно помнить, что такие качества, как доброта, внимание и забота должны быть присущи каждому педагогу и во всех ситуациях, но не следует, открыто, навязчиво «демонстрировать» их перед учащимися. Правильное применение этих качеств вызывает ответные чувства. Демонстрация своего исполнительского мастерства. В ответ на утверждающих. Что они и так хорошо исполняют, педагог предлагает им посмотреть. как надо исполнять. Педагог должен побуждать на благородные чувства сопереживания не только в радости, но в неудачи. Педагог может использовать приемы опосредованного воздействия на учащегося через других учащихся. А.С.Макаренко назвал подобный прием приемом параллельного действия.

В коллективах широкое применение находят приемы осуждения и наказания. Известно, что одобрение и поощрение вызывают положительные эмоции, а осуждение и наказание вызывают у учащихся желание исправить допущенные промахи в исполнении. Осуждение и наказании могут быть выражены в форме замечания или предупреждения, неудовольствия или лишения права на выступление, отрицательную оценку и т.д. Для применения этого приема необходимы определенные педагогические условия: объективность и справедливость осуждения, поддержку осуждения другими членами коллектива, создание таких ситуаций, при которых осуждение и наказание исходили бы от самих учащихся, а не только от педагога.

В зависимости от воспитательных задач педагог применяет ту или иную совокупность методов и приемов. Поэтому педагогу следует научиться пользоваться ими свободно, всякий раз по-разному, применительно к конкретной ситуации. Ибо не может быть установлено никаких абсолютно правильных педагогических мер или систем. Практическое задание к разделу: Применить индивидуальный подход к заданной ситуации с учетом возрастных, психофизических особенностей. - уметь применить на практике полученные теоретические знания и приобрести навыки, - определить психологический портрет человека и найти индивидуальный подход, - разрешить конфликт, достигнув своей цели.

Самостоятельная работа студента. Создать конфликтную ситуацию на уроке хореографии. И выстроить отношения между двумя людьми так, чтобы разрешился конфликт в вашу пользу.

Раздел 2. Теоретические аспекты обучения хореографическим дисциплинам.

2.1. Процесс обучения. Принципы дидактики в хореографии.

Процесс обучения хореографии – это совокупность целенаправленных умственных и физических действий педагога и руководимых им учащихся, направленных на сознательное и прочное усвоение системы знаний о хореографии, танцевальных умений и навыков, и на этой основе формирование и развитие хореографических способностей. Учебный процесс включает в себя следующие необходимые элементы: учебные задачи, которые выдвигает педагог и решают учащиеся; учебные темы, характеризующие

вопросы, раскрываемые на занятиях; учебный материал, вводимый для усвоения; учебные средства, с помощью которых учащиеся разучивают танцевальный материал; методы и приемы обучения, указывающие на то, каким образом учащиеся осуществляют действия по усвоению танцевального материала. Процесс обучения предваряет тщательная подготовка педагога к занятиям. Он должен спланировать свою деятельность, определить основные задачи.

Процесс обучения хореографии осуществляется в определенной последовательности и включает в себя ряд связанных между собой этапов. 1. На основе намеченного плана, в котором определены учебные темы и задачи, педагогом выдвигаются познавательные задачи, побуждающие учащихся к учению. 2. Разучивается частично по элементам комбинации, анализируя их, применяя дедуктивный и индуктивный прием. 3. Первичное закрепление. Текущие повторения формируют танцевальные умения и навыки. 4. .Применение полученных знаний, умений, навыков при выразительном исполнении. 5. Проверка знаний. Принципы обучения образуют систему, целостное единство, скрепление тесной взаимосвязью. Реализация одного принципа связана с реализацией других.

Все вместе они отражают основные особенности процесса обучения и дают педагогу совокупность указаний к организации учебного процесса. преподавателю необходимо ориентироваться не на отдельные принципы обучения, а на их систему, обеспечивая научно обоснованный выбор целей, отбор содержания, методов и средств организации деятельности обучаемых 1. Принцип наглядности. Один из основных принципов применяемых на уроках хореографии: практический показ объяснением того, или иного упражнения. 2. Принцип целенаправленности отражает соответствие содержания обучения и воспитания, методов и форм организации обучения главным задачам урока, плана, программы. 3. систематичности и последовательности предполагает преподавание и усвоение знаний в определенном порядке, системе. Обеспечение систематичности и последовательности обучения требует глубокого осмысления учащимися логики и системы в содержании усвояемых знаний, а также систематической работы по повторению и обобщению изучаемого материала. Данный принцип способствует преодолению пробелов в знаниях. 4. Принцип научности обучения требует научной аргументации практических выводов, действий, достоверности фактов, явлений, закономерностей. 5. Принцип воспитывающего и развивающего обучения требует четкого определения ведущих целей обучения (познавательной, воспитывающей, развивающей); развития самостоятельности, инициативы, творчества. 6. Принцип доступности обучения требует учета образовательного уровня, познавательных возможностей и возрастных особенностей учащихся. 7. Принцип сознательности и активности обучения требует проявления познавательной активности учащихся и включения их в процесс самостоятельного добывания знаний. 8. Принцип интегрированного подхода требует одновременного использования различных форм и методов обучения в преподавании родственных предметов для решения профессиональных задач. 9. Принцип индивидуального подхода

требует осуществления педагогического процесса с учетом индивидуальных особенностей учащихся (темперамента, характера, способностей, мотивов, интересов). 10.Принцип прочности знаний и всестороннего развития познавательных сил учащихся.

Учащиеся должны твердо усвоить все элементы разучиваемых танцев, уметь точно, а не приблизительно выполнять необходимые требования, предъявляемые к особенностям каждого танца. В процессе разучивания танцев танцевальные умения должны стать автоматизированными навыками. Чтобы успешно осуществлять обучение, следует исходить из принципа увлекательности (заинтересованности). Чтобы создать и поддерживать интерес к процессу обучения, педагог должен: эмоционально ярко раскрывать значения хореографии в духовной культуры народа, как неотъемлемой черты его образа жизни; образно и глубоко разбирать определенные художественно – эстетические ее особенности; воспитывать интерес к хореографии. Процесс обучения будет увлекательным, если он насыщен жизнерадостностью, бодростью. Пронизан яркими переживаниями.

Если процесс нацелен на развитие познавательных потребностей и интересов, музыкально – хореографических способностей.

2.2. Основные методы обучения хореографии.

Методы обучения – это способы совместной деятельности педагога и руководимых им учащихся, при помощи которых наилучшим образом усваивается учащимися музыкально – хореографический материал, прививаются танцевальные навыки, формируется и развивается у них эстетический вкус и хореографические способности.

В дидактике существует несколько классификаций методов обучения. Словесный метод обучения – это объяснение, разъяснение, рассказ, беседа, инструктаж, лекция, дискуссия, диспут. Рассказ – это изложение учебного материала, применяемого для последовательного, доходчивого и эмоционального преподнесения знаний. Ведущая функция данного метода – обучающая. Практический методы обучения. Их используют с целью формирования практических, трудовых умений и навыков путем систематических осознанных упражнений и действий.

Репродуктивный метод обучения используется для приобретения учащимися умений и навыков пользоваться полученными знаниями. Суть метода состоит в многократном повторении способа деятельности по заданию педагога. Лабораторный метод основан на самостоятельной проведении экспериментов, исследований учащимися.

Методика проведения лабораторной работы: обучаемые под руководством педагога по заранее намеченному плану проводят опыты или выполняются определенные практические задания.

Дискуссия как метод обучения основана на обмене взглядами по конкретной программе.

Метод активного обучения (МАО) побуждают учащихся к активной учебно - познавательной деятельности. Особенности МАО: - принудительная активизация

мышления; - необходимость самостоятельной, творческой выработки решения; - постоянное взаимодействие педагога и учащегося.

Классификация МАО: (не имитационные формы) - проблемная лекция; - эвристическая беседа; - поисковая лабораторная работа; - самостоятельная работа книгой; - программированное обучение. (Имитационные формы): - решение проблемных ситуаций, диагностических задач; - игровые. Ролевые, деловые, учебные игры.

Методы исследования – это способы решения научно–исследовательских задач. Включает в себя несколько методов: наблюдения, опросный метод (беседа, анкета, интервью), педагогический эксперимент, тестирование.

Дедуктивный метод обучения. Дедукция – это способ рассуждения от общего к частному, познавание отдельных факторов и явлений на основании знаний общих законов и правил. Дедукция дает человеку знания о конкретных свойствах отдельного предмета на основе знания общих законов и правил. Дедуктивный метод обучения решает задачи развития абстрактного мышления, умения осуществлять дедуктивные умозаключения – от общего к частному, анализировать явления, факты.

Индуктивный метод обучения. Индукция – это способ рассуждения от частных суждений к общему, установление общих законов и правил на основании изучения отдельных фактов и явлений. Индуктивный метод обучения решает задачи развития умения обобщать, осуществлять индуктивные методы умозаключения (от частного к общему). Характеристика каждого метода применительно к специфике обучения хореографии.

Метод танцевального показа – это способ, при котором педагог демонстрирует упражнение или комбинацию и соответственно анализирует их. Анализ – это разложение комбинации, элемента на составные части. Синтез – это объединение их. Демонстрация хореографического материала педагогом осуществляется в соответствии с определенной задачей. Неправильно поступает педагог, который вначале показывает движение, а потом сообщает учащимся, какую учебную задачу он при этом ставил, так как, наблюдая движение, учащиеся много оставляют вне поля своего внимания, их наблюдение не имеет целенаправленности. Педагог заранее продумывает порядок показа, учитывает состав учащихся, их возраст, хореографический опыт и общее развитие. Наблюдение учащихся представляет собою целенаправленное, планомерное, выборочное и относительно длительное восприятие танца и его элементов. Оно формирует правильное наглядно – образное представление и активизирует музыкально – хореографическую деятельность. Практика преподавания позволяет выделить различные уровни показа. Первый уровень – это предварительный показ. Задача педагога - ознакомить с учебным материалом. Второй уровень – выделение из совокупности многих элементов какого-либо определенного элемента и сосредоточение внимания учащихся на его восприятии. Третий уровень – это анализ и синтез материала. Анализирует отдельные части элемента и их соединение. Дается художественный анализ, при котором осуществляется идейно – художественный разбор с характеристикой выразительных и образны средств интерпретаций и оценок.

Метод показа органически сочетается с методом устного изложения учебного материала. Варианты этого метода находятся в зависимости от учебных задач. Характеристика – это выяснение наиболее существенных сторон явления (процесса, события), взятых в совокупности. Этот вариант используется для определения особенностей танцевальной композиции, музыки и ряда других тем. Объяснение – это раскрытие в излагаемом явлении внутренних связей и зависимостей. В процессе обучения педагог применяет приемы комментирования – словесное сопровождение педагогом сведений об особенностях исполнения и музыкального произведения.

Инструктирование – словесные рекомендации педагога как нужно исполнять то, или иное упражнение. Корректирование – прием устного изложения. В процессе исполнения педагог репликами: «поднять глаза», «шире шаг», «держать спину» корректирует действия учащихся. Формы устного изложения: информация, рассказы, лекции, беседы.

Методы и приемы наглядного обучения и устного изложения материала органически сочетаются с методом танцевально–практических действий. Тренировочные упражнения представляют собою систему специально разработанных хореографических движений, направленных на формирование и развитие определенных танцевальных навыков. Упражнения – это планомерно повторное выполнение танцевальных движений. Задача упражнений; а) сформировать необходимую хореографическую культуру; б) постоянно поддерживать хореографическую форму. Эффективность упражнений зависит от знания педагогом основ хореографии и правил выполнения танцевальных движений применительно к учебным задачам и индивидуально – возрастным особенностям учащихся. Педагог должен объяснять учащимся важность и необходимость упражнений, как основы совершенствования исполнительского мастерства. Он контролирует исполнение, учит осуществлять самоконтроль. Упражнения строятся с учетом постепенного перехода от сравнительно простых танцевальных движений к более сложным и от них к комбинациям. Упражнения необходимы для развития координаций движений, танцевальной пластики, навыков переключаться с одной группы танцевальных движений на другую и т.п. В обучении применяются индивидуальные и групповые упражнения. Даже обычные тренировочные упражнения требуют от учащихся умения проявить в лексике свою индивидуальность, эмоциональное настроение, а не бездумное воспроизведение заученного материала. Практические занятия вплетены в весь учебный процесс. Они способствуют развитию творческой активности и самостоятельности учащихся. В основе дидактики лежит познавательная деятельность. Творчески работающие педагоги интуитивно стремятся на занятиях всемерно активизировать учащихся.

При иллюстративно – объяснительном методе учащиеся приобретают знания в «готовом виде», которые им излагает педагог. Они наблюдают и воспринимают учебный материал, не напрягая своих интеллектуальных и физических сил.

При репродуктивном методе учащиеся сами воспроизводят известный им материал. Этот метод позволяет педагогу осуществлять контроль за усвоением знаний,

навыков танцевальных умений. Он применяется в различных вариантах. 1) воспроизведение материала в наглядно – образной форме; 2) в форме устного изложения; 3) в форме исполнения комбинации или танца.

Суть проблемного метода заключается в том, что педагог выдвигает перед учащимися познавательную проблему и сам же показывает путь ее решения. Например, педагог ставит проблему: определить особенности танцевальной композиции, затем сам подробно анализирует ее. Частично – поисковый и исследовательский метод предполагает более активную познавательную деятельность учащихся. При постановки танца учащиеся сами или частично извлекают знания. Если проблема решена частично, то такой метод называется частично – поисковым, если полностью – исследовательским. Использования этих методов способствуют более глубокому и прочному усвоению танцевального материала. Каждый метод применяется в учебном процессе и неправомерно утверждать, что какойлибо из них должен занимать исключительное место.

2.3 Основные типы и структура урока.

Структура урока – это внутреннее строение, последовательность отдельных его этапов. Структура урока получения новых знаний. Учебное занятие данного типа нацелено на решение основной дидактической задачи – изучение и усвоение нового учебного материала. Основное время занятия отводится на работу по усвоению нового материала, входе которой используются всевозможные приемы активизации познавательной деятельности обучаемых, например, придание изложению нового материала проблемного характера, приведение ярких примеров, фактов, подключение к их обсуждению, использование наглядно – образного материала. Невозможно изучать новый материал, не вспоминая, не анализируя, не опираясь на уже пройденный, не применяя его при выводах новых положений.

Структура урока: - организационная часть занятия; - актуализация опыта и опорных знаний учащихся; - мотивация учебной деятельности обучаемых; - сообщение темы, цели и задач урока; - восприятие нового учебного материала; - осмысление учебного материала; - обобщение и систематизация знаний; - подведение итогов; - задание на дом. Структура урока контроля и коррекции знаний. Урок предназначен для оценки результатов учения, уровня усвоения теоретического материала, системы научных понятий, сформированности умений и навыков учебно – познавательной деятельности учащихся, установление диагностики уровня обученности, коррекции в процессе учения в соответствии с проводимой диагностикой. Виды уроков контроля и коррекции: - устный опрос (индивидуальный, фронтальный, групповой); - письменный опрос, зачетное занятие, лабораторно – практическая работа, экзамены, тестовый контроль знаний. Структура урока: - вводная часть (инструктаж преподавателя и психологическая подготовка учащихся к работе); - основная часть (самостоятельная работа учащихся); - заключительная часть. Структура урока должна быть гибкой и подвижной, вариативной. Иногда уроки этого типа могут включать в себя следующие

элементы: объяснение сложного задания, ответы на вопросы и завершение самостоятельной работы под руководством педагога.

Структура урока обобщения и систематизации изученного. Урок нацелен на решение двух основных дидактических задач: - установление уровня овладения теоретических знаний и методами по узловым вопросам учебой программы; - проверка и оценка знаний, умений и навыков. Такие занятия стимулируют к системному повторению больших разделов, крупных блоков. Опытные преподаватели делят занятие на две части: обучающую и контролирующую.

В первой части проводится индивидуальный опрос (беседа по теме сочетается с самостоятельной работой учащихся). Вторая часть посвящается выполнению сквозного письменного задания (индивидуального). Наиболее распространенным видом этих уроков являются: уроки – семинары, уроки – модули, на которых углубляется и систематизируется определенное содержание изученного, практикумы, уроки – зачеты, уроки защиты творческих заданий.

Структура урока совершенствования знаний, умений и навыков. Это уроки закрепления изучаемого материала, повторения изученного, формирования умений и навыков. Основные задачи урока: - систематизация и обобщение новых знаний; - повторение и закрепление ранее усвоенных знаний; - применение знаний на практике с целью углубления и расширения знаний; - формирование, совершенствование знаний, умений и навыков. Виды этого типа уроков: самостоятельная работа, урок- экскурсия, урок – семинар, практическое занятие.

Организация учебной деятельности на занятиях предполагает одновременно с повторением и применением знаний в несколько измененной ситуации и систематизацию знаний и навыков, их совершенствование.

Структура комбинированного занятия. Наиболее распространенный тип урока. На нем решаются дидактические задачи всех типов учебных занятий. Структура урока: - организационная часть занятия; - проверка домашнего задания; - постановка цели и задач учебного занятия; - объяснение нового материала; - закрепление, повторение полученных знаний; - подведение итогов занятия; - домашнее задание.

Эффективность комбинированного урока зависит от четкого определения целевых установок занятия, от понимания преподавателя того, чему он должен научить учащихся, как использовать занятия для разумной организации их деятельности. Классно-урочная форма обучения, возникшая в 17 веке, получила широкое распространение как в нашей стране, так и за рубежом. Ее теоретические основы разработал и воплотил в практическую технологию Я.А.Каменский. Классно-урочную форму организации обучения отличают следующие особенности: - постоянный состав обучаемых примерно одного возраста и уровня подготовки; - каждый класс (курс) работает в соответствии со своим годовым планом (планирование обучения); - учебный процесс осуществляется в виде отдельных взаимосвязанных, следующих одна за другой частей; - каждый урок посвящается только одному предмету (монизм); - постоянное чередование уроков (расписание); - руководящая роль учителя (педагогическое управление); - применяются

различные виды и формы познавательной деятельности обучаемых (вариативность деятельности). Классно – урочная форма организации учебной работы является основной и имеет ряд преимуществ. Отличается более строгой организационной структурой; создает благоприятные предпосылки для взаимообучения, коллективной деятельности, воспитания и развития обучаемых. Ключевым компонентом классно – урочной системы организации обучения является урок. Урок – это законченный в смысловом, временном и организационном отношении отрезок (этап, звено, элемент) учебного процесса. Учебное занятие является ведущей составной частью образовательного процесса, при котором реализуется весь комплекс образовательной, развивающей и воспитывающей функций обучения. Это сложный и ответственный этап учебного процесса так, как от его качества зависит общее качество подготовки специалиста. Многое зависит от понимания и выполнения преподавателем требований к учебному занятию, которые определяются целями, задачами обучения, закономерностями и принципами учебного процесса. Цели учебного занятия подразделяются на дидактические (обучающие), воспитательные, развивающие.

Дидактические (обучающие) цели: - реализация ведущих принципов обучения; - четкость знания; - связь нового с предыдущим; - умелый отбор методов, приемов, средств обучения; - умелая организация занятия. Воспитательные цели: - профессиональная направленность; - воспитание сознательности; - формирование общечеловеческих ценностей; - соблюдения педагогического такта; - правильный отбор материала. Развивающие (психологические) цели: - развитие познавательной активности, самостоятельности; - развитие памяти, внимания, воображения, воли; - развитие логического мышления. Вспомогательные формы обучения: предметные кружки, консультации, семинарские занятия, факультативные занятия, учебные экскурсии, конференции, домашняя самостоятельная работа, клубы, олимпиады, смотры – конкурсы – дополняющие и развивающие классно-урочную деятельность обучаемых. Общие требования, предъявляемые к современному учебному занятию: - планомерность ведения занятия (по четко разработанному поурочному плану в строгом соответствии с типовой учебной программой и календарно – тематическим планом); - целенаправленность занятия (правильное определение целей); - актуальность занятия; - реализация на занятиях дидактических принципов; - последовательность и профессиональная направленность занятия (развитие мышления и профессионального творческого подхода к приобретению знаний, умения самостоятельно пользоваться ими); - научность, социально – экономическая направленность занятия (формирование и развитие у учащихся положительных мотивов учебно-познавательной деятельности, интересов, творческой инициативы и активности). Практическое задание к теме: По заданию педагога - определить цели и задачи урока любой хореографической дисциплины. Самостоятельная работа студента. Описать урок любой хореографической дисциплины. Определить цели и задачи урока.

2.4. УМК педагога-хореографа.

УМК – это учебно-методический комплекс, который должен иметь каждый педагог. В него входят: учебные (рабочие) программы, учебные планы, календарно-тематические планы, технологические карты, лекции, учебно-наглядные пособия. Учебная деятельность – это трудоемкий и сложный процесс, требующий педагогической грамотности не только в отношении преподаваемой дисциплины, Нои умения использовать опыт научной организации труда.

Важную роль в данном процессе играет правильная организация рабочего времени. Функции преподавателя: - проводит обучение в соответствии с требованиями ГОС; - ведет учет успеваемости, посещаемости уроков, организует и контролирует самостоятельную работу; - составляет УМК по дисциплине, тематические и поурочные планы, необходимую документацию; - использует наиболее эффективные формы, методы и средства обучения; - проводит экспериментальную, исследовательскую работу; - повышает свой профессиональный и культурный уровень. Основными документами, регламентирующими учебную деятельность, являются Закон РФ и РБ «Об образовании».

Он трактует государственный образовательный стандарт как сумму трех составляющих: обязательный минимум содержания основных образовательных программ, максимальный объем учебной нагрузки и требования к уровню подготовки обучаемых. Учебный план – документ, определяющий состав учебных предметов и курсов, изучаемых в образовательных учреждениях или на определенной ступени образования, и их объем в часах.

Учебная программа – документ, в котором определено содержание обучения и наиболее целесообразные способы организации его усвоения учащимися. Учебная программа является эскизной информационной моделью определенной педагогической системы, отражающие такие элементы системы, как цели обучения и воспитания, реализуемые изучением данного учебного предмета. В учебной программе раскрыто содержание предмета, указаны рекомендуемые дидактические процессы и предпочтительные организационные формы обучения.

Рабочая программа - учебная программа, разработанная на основе примерно (типовой) применительно к конкретному образовательному учреждению, с учетом регионального компонента; содержит требования подготовки учащихся и рекомендации по организации образовательного процесса. Для более действенного объяснения учебного материала преподаватели используют различные средства обучения. Средства обучения – это материальные и природные объекты, используемые в учебно-воспитательном процессе в качестве носителя информации, организации и управления познавательной деятельности учащихся.

Они способствуют рациональной организации самостоятельной работы на уроке и вне его, активизации процесса обучения и тесной связи с жизнью. К средствам обучения относятся: 1) Учебно-методическая литература – учебники, пособия, конспекты, лекции, альбомы, справочники, каталоги, методические рекомендации и указания. Это вербальное средство обучения для углубления изучения материала. 2) Учебно-наглядные пособия – изобразительные пособия: плакаты, схемы, рисунки, графики, фотографии,

таблицы, произведения изобразительного искусства. Натуральные пособия: инструменты, модели, макеты, муляжи. 3) Технические средства – звуковые средства обучения: проигрыватель, магнитофон, микрофон, CD. Зрительные средства обучения – эпидиаскоп, диапроектор, классная доска. Аудиовизуальные средства обучения: телевидение, видеомагнитофон, система Интернет, мультимедиа-система, DVD. Их используют для формирования новых научных знаний при показе, изучении и знакомстве с техническими устройствами, компьютерной и информационной техникой. 4) Учебно-производственные работы – практические занятия. Углубление теоретических знаний, умений, навыков на практике.

2.5 Методика преподавания хореографических дисциплин теоретического цикла.

Освоение хореографии подразумевает целый комплекс изучения предметов хореографических дисциплин. Они подразделяются на теоретические и практические, взаимодействуют и дополняют друг друга. К предметам теоретического цикла относятся: «История хореографического искусства», «История костюма», «Грим», «Музыкальная литература», «Основы музыкальной грамоты», «Методика работы с самодеятельным коллективом». Изучение этих предметов преследует цели и задачи развить у учащихся аналитическое восприятие произведений, умение профессионально оценивать явления современного хореографического искусства. Расширить кругозор учащихся. Знакомит с выдающимися балетмейстерами, педагогами и исполнителями, их творчеством, методикой преподавания и известными постановками.

На теоретических предметах учащихся знакомят с историей развития хореографического искусства, обучают правильно выстраивать композиции, грамотно решать сценическое оформление хореографической постановки, разбираться в декоративном оформлении сцены, разбираться в цветовых и световых решениях. Умению грамотно подобрать и нарисовать эскиз к костюму к той, или иной национальности.

На занятиях по предмету «Грим» учащиеся учатся гримировать себя и других так, как эти знания являются необходимой спецификой профессии для умения показать образ на сцене. Освоение предмета способствует развитию вкуса, чувства меры и фантазии у учащихся. Освоение знаний музыкальной грамоты дает возможность разбираться в музыкальном материале, способствует развитию музыкальности учащихся, воспитывает ритм, умение понимать интонации музыкальной темы и передавать их звучание в танце. Основой предметов теоретического цикла являются лекционные занятия. В зависимости от дидактических целей и места в учебном процессе различаются следующие типы лекций: вводная, установочная, текущая, заключительная, обзорная.

Вводной лекцией обычно начинается лекционный курс изучаемой дисциплины; здесь конкретно излагается теоретическое и прикладное значение предмета, связь и взаимодействие его с другими дисциплинами, роль в познании мира (социальных, экономических, политических, научных, производственных процессов) и в подготовке специалиста. Данная лекция призвана пробудить интерес к изучаемой дисциплине и к

самостоятельной работе. В процессе вводной лекции излагаются рекомендации по подготовке к работе над материалом. Установочная лекция предназначена для того, чтобы ознакомить обучаемых со структурой учебной программы и содержанием наиболее важных положений. Она содержит указания по организации самостоятельной работы и рекомендации по выполнению контрольных заданий.

Текущая лекция применяется при систематическом плановом изложении учебного материала. Содержание такой лекции посвящено конкретной теме, имеющим логическую связь с предшествующей и последующей темами. Заключительная лекция призвана завершить изучение курса (предмета). В ней дается обобщение и систематизация изученного материала, рассматриваются перспективы развития данной науки, содержатся рекомендации для самостоятельной работы по дальнейшему углубленному изучению предмета. Обзорная лекция применяется на завершающем этапе обучения. В ней содержится обобщенная краткая информация по определенным программным учебным вопросам.

Структура лекционного занятия: - введение (педагог сообщает название темы, ее цель, значение, связь с современностью, перспективы развития вопроса, план лекции, устанавливает связи новой темы с ранее пройденной). - основная часть (изложение нового материала, объяснение фактов, явлений, процессов и их оценка). - заключение (повторение основных положений, обобщение изложенного, практические указания учащимся, установление связи изложенного с последующим материалом, название предстоящей лекции и литературы к ней, ответы на вопросы обучаемых). Проблемной лекция отличается от традиционной отсутствием многочисленности учебного материала и исключением информационного сообщения готовых научных или практических выводов.

Проблемная лекция обычно начинается с вопроса, с постановки общей проблемы, которую преподаватель в ходе изложения материала последовательно решает или раскрывает пути ее решения. Современная жизнь предъявляет высокие требования к уровню подготовки кадров. Их теоретическая подготовка должна соответствовать времени и всегда быть в тесном контакте с практикой. Практическое задание. Изготовление наглядных пособий как помощь в закреплении материала. Самостоятельная работа студента Составить кроссворды, тесты, карточки к уроку хореографических дисциплин по выбору.

2.6. Музыкальное оформление на уроках хореографических дисциплин.

Методика ведения урока включает такие основные компоненты, как музыкальное оформление, показ и рассказ, методические замечания, темпы урока. Музыкальное оформление урока готовится концертмейстером под руководством педагога заранее. Педагог составляет к уроку список упражнений с указанием 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 т ритмический рисунок музыкального сопровождения. Музыкальный темп в начале

обучения должен быть медленным, ритмический рисунок комбинации – простым, используемые музыкальные размеры – 2/4, 3/4, 4/4. К концу обучения тепмы постепенно ускоряются, ритмический рисунок комбинации становится более сложным, с использованием всевозможных музыкальных размеров. Необходимыми требованиями музыкального оформления урока являются: соответствие национальной принадлежности музыки и хореографии; торжественность музыкального оформления и комбинации движений, исполняемых поочередно с двух ног; обязательное сопровождение музыкальным вступлением подготовительного упражнения preparation, предшествующего всей комбинации, и, если это необходимо, заключения в упражнении – возвращения в исходное положение. Музыкальное оформление урока, сделанное концертмейстером с мастерством, со вкусом, наряду с целенаправленной работой педагога, способствует развитию музыкальности учащихся. Этот процесс можно условно разделить на 3 этапа.

На 1 этапе воспитывается способность правильно, точно согласовать свои действия с музыкальным ритмом, на 2 этапе – умение понимать интонации музыкальной темы и передавать их звучание в танце, на 3 этапе – способность творчески и увлеченно, на высоком художественном уровне воплощать характер музыки, ее ритмическое, интонационное, национальное своеобразие.

Для развития музыкальности учащиеся должны внимательно вслушиваться в музыку во время музыкального оформления педагог не должен считать. Иногда, если учащиеся исполняют движения неточно, немузыкально, педагог может просчитать нужный музыкальный размер или предоставить эту возможность самим ученикам. Необходимым условием развития музыкальности учащихся является разнообразие музыкального сопровождения урока. Желательно каждому новому уроку, составленному педагогом, давать новый музыкальный материал.

Музыкальное сопровождение урока должно быть высокопрофессиональным, т.к. оно дает эмоциональную основу танцу, представление о национальном колорите музыки разных народов, способствует ее образному восприятию. Основными приемами, которыми педагог пользуется при пояснении правил выполнения, а также образной, эмоциональной стороны танца являются показ и рассказ. Показ особенно важен при пояснении техники исполнения движений и порядка исполнения комбинации. Новые движения показываются замедленно несколько раз, сопровождая подробным устным объяснением. Комбинированные упражнения показываются в обычном темпе, характерном для определенного года обучения, один раз – под счет, и второй раз – под музыку. Многократные исполнения комбинации педагогом не активизируют внимание и зрительную память учащихся, развитию которых должно уделяться большое внимание.

Показ преподавателя должен помочь всем ученикам усвоить, прежде всего, единые технические приемы исполнения, поэтому он должен быть точным, музыкально правильным. Иногда показ педагога может быть примером исполнительской манеры, но не должен рождать подражателей в лице учеников, а осознанное исполнение. На работу концертмейстера оказывает влияние и индивидуальная педагогическая манера, и

художественные пристрастия и вкусы преподавателя. И тут, важное значение обретает способность музыканта чувствовать это своеобразие метода педагога, для чего необходимы не только высокий профессионализм, но и понимание специфики хореографии. На начальных этапах обучения импровизационный дар концертмейстера, вступая во взаимодействие с чисто хореографическими методами педагога, способен оказать бесценную услугу в освоении учащимися премудростей профессии. Импровизационных навыков требуют от концертмейстеров и такие хореографические дисциплины как: «Историко-бытовой танец», «КПТ», «Классический танец», «Народный танец», «Хореографический фольклор» и т.д. И здесь без аранжировки и импровизации не обойтись.

Как известно, почти весь хореографический материал исторического плана функционирует сейчас в реконструированном виде. Порою оказывается, что старинная музыка сохранилась либо в неполном, разрозненном виде, либо в одноголосном изложении. В старших курах освоение выразительных средств - сложных хореографических структур требует привлечения к работе серьезного по содержанию музыкального материала. На уроках «Эстрадного танца» и «Современного танца» используется современная музыка различных направлений, в зависимости от стилей танца, сочиненных комбинаций. Постоянное стремление к творчеству, выражающееся в желании найти художественно интересное и оригинальное по мысли хореографическое решение содержания музыкального материала, должно быть потребностью каждого хореографа.

2.7. Методика развития музыкально – ритмических способностей у детей дошкольного возраста.

Музыкально-ритмическая деятельность детей – яркий, эмоциональный путь передачи музыкально-эстетических переживаний. К шести годам дети умеют самостоятельно определить на слух характер музыки и передать его в движении. Слышат вступление, легко различают двух-, трехчастную форму произведения; отмечают в движении изменение динамики, темпа, чувствуют чередование музыкальных фраз, предложений; выделяют акценты, сильную долю такта; с большим интересом откликаются на творческие задания, проявляя самостоятельность и инициативу. У детей шести лет достаточно развиты двигательные навыки. Соответственно особенностям и уровню их музыкального развития выдвигаются следующие задачи по музыкально-ритмической деятельности: умение выразительно и непринужденно двигаться в соответствии с музыкальными образами, разнообразным характером музыки, динамикой, регистрами, отмечать акценты, не сложный ритмический рисунок, менять движение в соответствии с музыкальными фразами.

Педагог должен добиваться, чтобы движения у детей были естественными, непринужденными, выразительными. У ребенка необходимо выработать умение эмоционально, образно передать в движениях настроение, чувства, развитие сюжетной линии, показать характер персонажа. Детей этого возраста знакомят с различными жанрами музыкальных произведений (пляска, вальс, полька, марш). В старшем

дошкольном возрасте дети способны самостоятельно определить музыку танца и подобрать соответствующий характер движений, услышать национальные интонации народных плясок и использовать элементы народных танцев в своих импровизациях. Значительно расширяется объем упражнений, особенно гимнастических и танцевальных. Наиболее сложными из них являются движения рук.

Следует тщательно работать над мягкостью, плавностью и выразительностью движений. С этой целью надо чаще давать упражнения, способствующие расслаблению мышц рук. Разучиваются боковой галоп, пружинящий шаг, шаг польки и другие элементы. Педагог учит пространственной ориентировки: быстро перестраиваться в колонну, в шеренгу, круг во время движения и на месте. Занятия обычно проводятся 2 раза в неделю, продолжительностью – не более 30 минут. На занятиях существуют различные задания: упражнении на освоение, закрепление музыкально-ритмических навыков и навыков выразительного движения, пляски, игры, хороводы, построения и перестроения, упражнения с предметами, задания на танцевальное и игровое творчество. Важно научить каждого ребенка не механически подходить к выполнению заданий, не копировать движения, а действовать творчески., проявить активность в нахождении новых вариантов, критически оценивая исполнение своих сверстников.

Систематичность, постепенность и последовательность – основные педагогические принципы. Дети не смогут выполнять движения под музыку свободно и красиво, если пляска разучивается сразу, без подготовительных упражнений, направленных на освоение необходимых двигательных, танцевальных навыков. Система упражнений, выстроенная по принципу «от простого к сложному», с учетом всех необходимых музыкально-ритмических навыков выразительного движения, при условии многократного повторения заданий поможет успешному выполнению требований программы. Основным методическим приемом остается выразительное исполнение музыки.

Методические приемы варьируются в зависимости от используемого музыкальноритмического материала, его содержания; объема программных умений; этапа разучивания материала; индивидуальных особенностей каждого ребенка. Надо помнить: все приемы и методы должны быть направлены на то, чтобы музыкально-ритмическая деятельность детей была исполнительской и творческой. Главная задача педагога – создать эмоциональный настрой во время занятий. Отсюда вытекают требования к педагогической деятельности: выразительный действенный показ(музыка-движение); стремление к развитию у детей непроизвольных эмоциональнодвигательных реакций на музыку разного характера, активного творческого поиска в передаче музыкальных образов.

2.8. Профессиональные травмы и их профилактика.

Настоящий педагог – это человек, который дает своему воспитаннику и красоту, и гармонию, и здоровье. Самый сложный момент – сделать так, чтобы ты любил тело, и тело любило тебя. Процесс обучения с самого детства должен быть направлен не на то, чтобы улучшить человеческое тело, а показать на что оно способно, сохранить и

развивать его. Искусство должно сопровождаться искусством врача, который Зснает, и что и как делает артист и в идеале общаться с балетмейстером. Артисты балета после полученной травмы стараются как можно скорее восстановиться и войти в форму. На самом деле, лечение, восстановление должно происходить еще до полученной травмы. В балете существует класс для подготовки к репетициям и выступлениям. Если делать его правильно – это уникальная гимнастика. Но класс тоже требует подготовки. Есть специальные упражнения и приборы, которые настраивают и гармонизируют тело. И хотя нагрузка больше, но с другой стороны она даст такой результат, когда даже из средней девочки можно получить уникальную балерину. Одной из главных задач состоит в том, чтобы человек, занимающийся хореографией, задумывался о своем здоровье, понимал, что необходимо поддерживать его, как поддерживать форму. Здоровье зависит от них самих. Также как опыт, деньги, мастерство нужно зарабатывать честным трудом, не надеясь на чудо. Самое большое чудо – это правильная работа.

Необходимо помнить, что если у артиста балета долго где-то что-то болит – это уже показатель того, что где-то что-то неправильно работает. Возникающие балетные травмы можно разделить на несколько видов. Самые банальные травмы возникают случайно – бытовые, в том числе и на сцене. В 80 процентах возникают травмы, которые появляются постепенно, нарастая. Если возникает боль, это значит, что структура, внутренняя геометрия тела дала сбой, возникла дисгармония, и какоето место взяло на себя максимальную нагрузку.

Например, поврежденный мениск, небольшую травму можно закачать, полностью восстановить специальными упражнениями, не делая операции. В работе восстановления применяют «приборы», которые проверенны многолетним опытом врачей: ровный пол, палочка, веревка, балетный станок, шведская стенка, стул. Во время травм организм включает определенные защитные механизмы, потому что травмированное место – помимо всего прочего еще и пища для микробов. Одна травма может повлечь за собой другую, и возникает уже воспалительный процесс, который может привести к таким последствиям, как, например, асептическое воспаление головки бедра или кости. Гимнастика – наиболее эффективное, более сложное и совершенное лечение. К третьему типу относятся травмы, которые происходят в результате каких-либо обменных нарушениях. При заболевании внутренних органов, приводит к нарушению структуры тканей организма, проблемам с мышцами, связками. Проблемы могут быть и наработанными, например, постоянное скручивание может приводить к нарушениям, как в рычагах, так и в оси, постоянное закручивание одну сторону – к тому, что тело внутри тоже закручивается, а дойдя до предела – начинает срываться. Поэтому необходим класс, в котором все движения делаются в обе стороны.

Одним из важных условий в достижении высот исполнительского мастерства является необходимость поддержания определенного веса своего тела. При этом существующий дефицит веса не должен сопровождаться снижением работоспособности, ухудшения здоровья. Проблемы избыточного веса у танцовщиц стоит достаточно остро. Для «борьбы» с ним они применяют различные виды ограничений в пище, и далеко не

всегда правильные, даже вредные для организма. Без консультации со специалистом могут привести к нежелательным осложнениям. Поэтому правильное питание необходимо прививать еще с детства.

Исследования показали, что прекращение артистом профессиональной деятельности сроком на 2 недели и более уже выявляет признаки нарушения тренированности. Балетная форма складывается из нескольких компонентов: из состояния сердечно-сосудистой системы, опорно-двигательного аппарата, органов дыхания, генитальной системы у женщин. Поэтому танцовщику необходимо знать основы реабилитации (восстановления) формы с целью саморегулирования этого процесса. Не следует прекращать выполнение балетных движений во время болезни, отпуска. Полученная травма не должна стать препятствием к продолжению занятий. Для реабилитации одним из мощных факторов является лечебная гимнастика. Напряжение мышц способствует улучшению в них кровообращения, а значит – улучшению питания тканей, быстрому заживлению. Поднимая конечности (даже в гипсе) способствует напряжению мышц и поддержание необходимого их тонуса, в том числе и силы. Важное место в восстановительном периоде занимает лечебный массаж и самомассаж. В комплекс лечения обязательно вводятся физиотерапия, диадинамические токи, ультразвук, бальнеотерапия, санаторно-курортные лечения.

С помощью физиологических обследований врач своевременно даст советы по применению профилактических средств по восстановлению балетной формы. Биомеханическая стимуляция зарекомендовала себя как очень действенное средство для устранения последствий различных травм опорно-двигательного аппарата человека, а также как средство их профилактики.

По конструкции он напоминает обычный хореографический станок, однако опора для ноги вибрирует. Размах вибраций и их частоты подбираются таким, какие свойственны стимулируемой мышце в обычных условиях в режиме напряженной работы. Тем самым решается несколько важных задач: способность к продлению сценической жизни танцовщика, освобождается время для творчества ученика и преподавателя, расширяется круг талантливых детей, способных заниматься хореографией. Немаловажную роль в реабилитационном периоде играет педагог и его действия в отношении танцовщика, только что пришедшего в класс после болезни. Важное значение в предупреждении болезней имеет тщательный отбор детей по хореографическим способностям.

Идеальная формы стопы, когда величину пальцев определяется такая формула: 1=2=3 больше 4 и 5, хорошая форма стопы, когда 1 палец=2 больше3, 4,5 пальцам. Необходимо обращать внимание на «завал» на большой палец, так как ведет к образованию вальгусного отклонения его и перегрузки внутренней головки икроножной мышцы, ахиллова сухожилия. Следует следить за тем, чтобы при положений стопы на полупальцах опора была равномерной на все головки плюсневых костей. При неправильной постановке стопы появляется навал на внутренний край стопы, что ведет к болезни большого пальца и перегрузки пяточного сухожилия, деформации стопы. При

начальных проявлениях отклонений большого пальца необходимы профилактические мероприятия: теплые ванны, гимнастика – в теплой ванне проводить движения пальца. В обувь следует делать прокладки из поролона между большим и 2 пальцем. Массаж и самомассаж стоп, спиртовые компрессы .

Во время танцев для предупреждения расхождения плюсневых костей – не туго бинтовать вокруг стопы у основания первой и пятой плюсневой кости 1-2 турами широкого липкого пластыря. При мозолях и «натоптышах» помогают теплые ванны с питьевой содой, стиральным порошком, мыльным раствором. После высушивания измененная кожа удаляется пемзой или гигиенической теркой, смазывается кремом: детским или для ног. Повторяют 1 раз в неделю или в две недели. Большое значение в сохранении здоровья для артистов балета имеет повседневная обувь – широкий носок, небольшой каблук, обувь с боковыми поддержками (закрытая). Педагог, работающий в хореографическом коллективе, должен учитывать: особенности нагрузки, не переоценивать физические возможности, о рационализации нагрузок в репетиционном процессе, не забывать о регулярности, последовательности, систематичности работы, хорошем разогреве, массаже, постоянной физической форме, режим труда и отдыха на гастролях с целью адаптации – все это является профилактикой профессиональных травм. 2 9. Методика работы по коррекции и развитию профессиональных данных. В искусстве хореографии правильной осанке всегда придавалось большое значение. И поэтому процесс обучения танцу, основой которого является экзерсис - стройно разработанная система движений, начинается с развития правильной осанки, то есть умение сохранять устойчивость тела, апломб. В отличие от обычной осанки профессиональная осанка формируется в особом режиме. Педагоги - хореографы постоянно ищут приемы, облегчающие их воспитанником освоение его основ. Так в практику преподавания уроков классического и современного танцев стал вводиться так называемый «разогрев» или «разминка» в виде гимнастических упражнений, проводимых перед уроком, для улучшения выворотности ног, гибкости. Придавая большое значение гимнастическим упражнениям, для разработки двигательных функций, были введены уроки гимнастики.

Среди талантливых детей, встречаются такие, в телосложении которых наблюдаются некоторые нежелательные отклонения - сутулость, большой перегиб в пояснице, ассиметрия лопаток, а также иксообразные и О-образные ноги, плоскостопие. Многолетний опыт ведущих педагогов и личные наблюдения показали, что если применять в занятиях корректирующие упражнения, то можно добиться исправления дефектов в осанке, то есть сбалансировать мышцы тела, удлинив укороченные и укрепив растянутые. Упражнения подобранны и взяты из спортивной гимнастики, системы упражнений йогов, партерного станка Б.Князева для улучшения выворотности ног. Например: 1. Сидя на полу и, обхватив согнутые ноги руками стопы, необходимо медленно вытягивать ноги вперед, носками на себя. 2. Поджав ноги к себе (исходное положение остается как в предыдущем упражнении), опускаем колени в стороны, касаясь пола, и стараемся удержать их в этом положении. Основой осанки является

позвоночник и его соединения с тазовым поясом. Для корректирования нарушений осанки взяты упражнения из лечебной физкультуры и системы йогов с учетом индивидуальных особенностей человека. Поэтому изучение их физических данных имеет важное значение, особенно на первом этапе их обучения. При ассиметрии лопаток, незначительном сколиозе применяются упражнения для устранения бокового смещения оси позвоночника, нормализации положения головы и лопаток, и упражнения, которые укрепляют мышцы спины, прилегающие к лопаткам, и силу мышц живота, особенно косых. Обращается внимание на соблюдение симметрии шейно-плечевых линий, за сохранением серединного положения головы и за выпрямлением позвоночника при наклонах вперед ноги врозь, и наклонах к ноге к одной, затем к другой. Когда имеет место седлообразная спина - лордоз, полезны упражнения на укрепление мышц брюшного пресса. Приподнимая прямые ноги вперед над полом, держать угол. А также полезны растягивание мышц и связок спины, особенно поясничного отдела. Наклоны вперед к прямым ногам и лежа на спине, плотная группировка. При сутулости - кифозе, необходимо уменьшить грудной прогиб позвоночника назад. Для этого используются упражнения на укрепления глубоких мышц спины, растягивание и укрепления передних мышц и связок грудного отдела позвоночника и живота, укрепление мышц, удерживающих лопатки в правильном положении.

Особенно полезны упражнения на гибкость корпуса назад в грудном отделе позвоночника: 1. Всем известное упражнение - лодочка. Лежа на животе, одновременно поднимаются ноги и руки, прогибаясь назад, и возвращаясь и исходное положение. 2. Упражнение с партнером. Исходное положение как в предыдущем упражнении, руки за головой, прогибаясь, поднимается корпус. Ноги держатся партнером 3. Стоя на коленях, руки назад на бедрах, прогнуться назад корпусом. В иксообразных ногах внутренние связки коленей длиннее, а наружные - короче. У таких людей выворотность больше в коленном суставе, поэтому необходимы упражнения на выработку выворотности ног в тазобедренном суставе. У людей с О- образными ногами в процессе роста ноги могут выровняться в результате тренировок. Им полезны упражнения на растяжения внутренних связок коленей, укрепление мышц бедер, ягодичных мышц. Одним из эффективных упражнений является упражнение - «циркуль», исполняемое в положении лежа на спине.

При иксообразных ногах, сосредоточиться при соединении ног на сопротивлении в голенях и стопах. При О- образных ногах, наоборот, раскрываются ноги со стоп, при этом бедра и колени удерживаются в сомкнутом состоянии. При соединении ног сосредоточивается внимание на сближение и бедер, и коленей. При плоскостопии укрепляются рессорные функции мышечно-связочного аппарата стоп. Рекомендуется хождение поочередно на полупальцах, пятках и на наружных краях стоп, вращения стопами, лежа на полу. Вспомогательные корректирующие упражнения выполняются в различных положениях. Упражнения, которые исполняются лежа, разгружают позвоночник от той дополнительной нагрузки, где сосредоточенно внимание на суставно-мышечных ощущениях. Педагог на уроке обязан постоянно контролировать

правильность осанки и обращать особое внимание на тех учащихся, у которых имеются отклонения. Каждодневный целенаправленный труд педагога, его воля помогают ученикам преодолевать трудности, а сознательная работа самих будущих исполнителей, воспитывает в них чувство самоконтроля, тот необходимый профессиональный навык, который является фундаментом для освоения классического, народного, современного танцев. Практическое задание.

Составить урок по коррекции природных данных по заданию педагога с той, или иной проблемой. Самостоятельная работа студента. Составить урок с комплексом упражнений для детей с определенной проблемой

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.Классический танец как система развития исполнительского мастерства танцовщика

Классический танец - это система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушной воле исполнителя. Чтобы овладеть высоким исполнительским мастерством классического танца, необходимо познать и усвоить его природу, его средства выражения, его школу.

Классический танец – это исторически сложившаяся, устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически – обобщенной трактовки сценического образа; формировалось на протяжении многих веков и у многих народов. Первые попытки осмысления театрального танца были предприняты итальянскими и испанскими учителями 15-16 веков, которые стремились систематизировать свод танцевальных положений и движений. Дальнейшее развитие классического танца произошло во Франции, где получила свою терминологию.

Путь развития классического танца сложен и труден. Было время, когда модернисты и другие новаторы от хореографии утверждали, что язык классического танца настолько устарел, что он не может выразить новое содержание жизни, создать образ современника и что поэтому классический танец вместе с его академической школой надо немедленно и навсегда сдать в архив. Классический танец отлично выдержал испытание времени и продолжает успешно развиваться на пути реализма.

Воспитание и обучение будущего танцовщика во многом определяет школа – ее традиции, направление и мастерство преподавателя. Старейшие профессиональные школы классического танца - французская, русская и итальянская – имеют свои глубоко национальные исполнительские традиции, но хореографическая основа всех трех школ едина.

Вместе с тем, исполнительский стиль, манера движения, идейно художественные и национальные особенности, проявляющаяся в творчестве артиста, различны. Принято считать, что для французской школы характерна высокая исполнительская техника, стиль изящный, манера движения мягкая, легкая, грациозная, но порой несколько изысканная, что соответствует французскому искусству вообще. Итальянской школе присуща виртуозная

техника, стиль строгий, порывистая, несколько напряженная и подчас угловатая. Для русской школы типична совершенная техника, стиль строго академический, манера движения простая, сдержанная и мягкая, свободная от внешних эффектов.

А.Я. Ваганова пишет, что « начиная с первых десятилетий 20-го века в чистом виде на нашей сцене нельзя уже встретить ни французскую, ни итальянской школы. Таким образом, уже в начале 20-ых годов русская школа обретает полную исполнительскую самостоятельность.

Примерно в середине 20-х годов начинают создаваться профессиональные хореографические училища в союзных республиках. Русская школа оказывает им самую дружескую и широкую помощь. Русские преподаватели работают в республиканских театрах и школах. В Ленинграде и в Москве готовят для них исполнительские, балетмейстерские и педагогические кадры. Они находятся на стадии становления, как по выучке, так и по уровню профессиональной исполнительской культуры, но в области развития своих национально – творческих традиций все республиканские училища остаются абсолютно самостоятельными. В настоящее время для всех школ классического танца характерен академический строгий стиль. В ней присутствует самая разнообразная исполнительская манера движения, которая не ограничивает, не сковывает индивидуальность танцовщика, а, напротив, позволяет полнее и глубже раскрыть все его творческие возможности и национальные своеобразие.

Искусство танцовщика проявляется в его творческой индивидуальности, а не в заученной манере движений своего учителя или любимого артиста. Конечно, на первых порах ученик невольно заимствует исполнительскую манеру своего учителя. Затем, когда у него появится уверенность в своих силах и некоторая самостоятельность действия, надо постепенно предлагать ему вкладывать в каждое учебное задание свое исполнительское чувство, свое отношение к нему, то есть проявлять свою манеру движения, не нарушая при этом строгого академического стиля. В этот переходный период надо очень внимательно следить за тем, чтобы учащиеся проявляли искренность и безыскусственность действия, так как «играть» манеру движения нельзя, она должна рождаться естественно, а не по принуждения. Подобный учебный подход позволит учащимся «найти себя», свою индивидуальность, что немаловажно для актерского мастерства будущего танцовщика.

Кроме того, надо избегать однообразной, «холодной» и монотонной манеры движения так же, как и ложного пафоса, фальшивого темперамента, самодовольства и тому подобной безвкусицы.

Исполнительская и общая культура танцовщика определяет его манеру движения, которая, разуметься, без точной выучки не может быть воспитана, так же как совершенная техника движения без соответствующей культуры. Манера движения – это пластическое средство выражения индивидуальности танцовщика, это свое, а не чужое исполнительское творчество, это искусство подлинное, а не подражание даже самому любимому и знаменитому артисту балета.

Невозможно представить себе, что исполнительская манера П. Смольцова и Б. Шаврова, К. Сергеева и В Чабукиани, А Ермолаева и М. Габовича, А. Мессерера и Н. Фадеечева – это копия манеры их замечательных учителей. Безусловно, влияние учителя, преемственно традиций, высокая техника движения и отражение времени есть, но подражательства – нет.

Реалистическое направление в искусстве русского и советского балета является традиционным. Оно определяет характер творческой деятельности не только театра, но и балетной школы и преподавателя. Если на уроке есть жизнь, творчество, значит, здесь воспитывают танцовщиков реалистического направления. Если ученик сознает, что техника движения, которую он отрабатывает, является средством выражения его чувств и мыслей, значит, преподаватель ведет с ним учебную работу, в реалистическом направлении. Никакая, даже самая высокая техника танца, если она мертва, механистична, не может служить искусству, воспевающему жизнь и творчество. Даже саамы простой battement надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно, музыкально, с пониманием и чувством учебных, технических и исполнительских задач.

Любой танец, в том числе и классический, воздействует на зрителя лишь тогда, когда искусство танцовщика основывается на выразительном, а не механическом жесте, реалистическом, а не абстрактном действии. У каждого своя, индивидуальная методика видения предмета, но все боролись и борются за чистоту классического стиля, за реалистическое направление в хореографии, которое помогает создавать на сцене самые разнообразные по жанру спектакли.

Таким образом, танцовщику классического танца необходимо владеть качествами исполнительского мастерства для того, чтобы развивать и повышать свой профессиональный уровень. Ведь правильность

систематического исполнения движений и комбинаций зависит от точности восприятия методики, приобретение aplomb зависит от тренировки устойчивости, воздушность и лёгкость прыжка появится при развитии ballon, а музыкальность и некоторые другие исполнительские качества, такие как чувство позы, дыхания и лёгкость мастерства, необходимо тренировать постоянно и систематически в процессе обучения**.**

2.Характеристика исполнительских качеств танцовщика классического танца

Состав движений классического танца велик и многообразен, но основная его речевая единица - это **поза** во всём своём хореографическом и композиционном многообразии. Поза классического танца условна. В ней всё подчинено пространственным и временным законам театральной хореографии, которая пластически усиливает, укрупняет, возвышает, доводит до необычайной виртуозности природные движения тела человека.

Но эта пластическая условность позы вполне реалистична. Она даёт искусству классического танца исключительно стройные, ёмкие и гибкие средства выражения. Поза классического танца отличается исключительным многообразием приёмов исполнения. Она может входить как основной или дополнительный элемент в то или иное движение, её можно воспроизводить медленно и быстро, фиксировать длительно или кратко, усиливать или ослаблять динамику движения. Поза может быть исполнена в большой и малой форме, на полу, в воздухе, с вращениями, с поворотами и с заносками.

При помощи различных приёмов связи, позы могут соединяться одна с другой в целую хореографическую композицию. Если эта композиция исполняется осмысленно, вдохновенно, музыкально и технически совершенно, тогда поза становится живым жестом танца, способна характеризовать собой различные образы, жанр, стиль, эпоху, чувства, переживания человека. Когда же поза или композиция в целом выполняется формально, вне всякого чувства и осмысления, она остаётся только условной хореографической схемой движения.

Таким образом, поза классического танца – это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия, но это жест такой, в котором принимает участие всё тело танцовщика.

Искусство танцовщика должно быть, послушным, тонким, гибким, чтобы правильно отображать смысл **музыки.** Уметь творчески, вдохновенно и

виртуозно передать содержание музыки – значит обладать одним из главных элементов исполнительского мастерства. Также нужно помнить что музыка - это искусство, в котором идеи, чувства и переживания выражаются ритмически и интонационно организованными звуками. Музыкальность будущего танцовщика слагается из трёх взаимосвязанных между собой исполнительских компонентов.

Первый компонент – это способность, верно, согласовывать свои действия с музыкальным ритмом. Известно, что каждое музыкальное произведение имеет свой ритм, средствами измерения и сознания которого является метр – строение музыкального такта, а темп - степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения. Нарушение музыкального ритма всегда лишает танец действенной и художественной точности выражения.

Второй компонент - это умение сознательно и творчески увлечённо воспринимать тему мелодии, художественно воплощая её в танце. Содержание каждого музыкального произведения располагается по теме мелодии, которая способна своим выразительным звучанием передать самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамическими и тембровыми особенностями. В искусстве танца живое воображение и эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель увлечён музыкальной темой, которая всегда оказывает огромное влияние на творческое состояние артиста.

Исполнительская техника танцовщика должна совершенствоваться в неразрывной связи с развитием чувства музыкального ритма, умением абсолютно точно согласовывать свои действия с чередованием и соотношением музыкальных длительностей и акцентов.

Третий компонент – это умение внимательно вслушиваться в интонации музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески, увлечённо воплотить их звучание в пластике танца.

Способность чувствовать и свободно отображать интонацию музыки в танце должно воспитываться так же, как чувство ритма и понимание темы. Можно уметь ритмично танцевать, тонко и верно воспринимать содержание музыкальной темы, но не точно уметь отобразить её интонации в своих действиях. Итак, обладая таким качеством, как чувство музыкальности, танцовщик с помощью движений классического танца может легко передать содержание музыкального материала.

Способность танцовщика двигаться на сцене уверенно и точно, не теряя равновесия, принято называть **aplomb.** В буквальном переводе это понятие означает отвесное положение, отвес, в танце - устойчивость, которая позволяет танцовщику действовать не только технически совершенно, но и художественно целесообразно, музыкально. Недостаточная устойчивость может прервать, исказить образность и содержание сценического действия, внести в него элемент случайности, дилетантства. Если танцовщик не владеет достаточной устойчивостью, то настоящий творческий процесс окажется для него недоступным, он не сможет выполнять актерские задачи. Устойчивость должна стать настолько органичным, пластичным элементом исполнительской техники танцовщика, что может быть использована как средство актёрской выразительности.

Овладевая устойчивостью, необходимо строго соблюдать все правила техники движения ног, корпуса, рук, головы, которые приняты школой классического танца. Это качество отрабатывается на всех танцевальных дисциплинах, но на уроках классического танца оно подвергается особой отработке, которая начинается с изучения позиций ног.

Успешно освоить устойчивость помогает твёрдое соблюдение следующих исполнительских правил. Ступни ног всегда плотно и равномерно примыкают к поверхности пола. Пальцы ног с силой удерживают равновесие, не допуская малейшего его нарушения; пятки плотно, с хорошим эластичным упором примыкают к полу. Следует избегать повала на большой палец, так как он сокращает площадь опоры и снижает устойчивость.

Умение ученика удерживать корпус подтянуто также содействует развитию устойчивости. При выполнении движений и положений классического танца необходимо, чтобы центр тяжести находился на опорной ноге, что является законом устойчивого равновесия. Существующие в учебной практике определения - подтянуть корпус, взять спину, свободно раскрыть и опустить плечи, встать на ногу - означают то ощущение собранности, которое необходимо для развития устойчивости.

Правильное положение и движение рук, так же как ног и корпуса, помогают активно удерживать равновесие тела. Если танцовщик не умеет соразмерно и точно, в едином темпе с движениями всего тела управлять своими руками, это означает, что он не способен действовать с апломбом. Кроме того, устойчивость требует, чтобы движение рук были активными и уверенными. Не менее важны для выработки апломба правильное движение головы. Её повороты и наклоны строго согласуются с ритмом, силой и характером

движения всей фигуры танцовщика. Малейшая ритмическая или пластическая неточность движения головы может резко ослабит устойчивость равновесия, особенно при выполнении многократного вращения, например: pirouette, tours chaines и т.д. Для развития устойчивости необходимо отрабатывать силу и выносливость всей фигуры танцовщика.

Содержание и глубина хореографического произведения могут быть верно, и полно раскрыто с помощью точной исполнительской техники танца.

Точность – это не простой профессиональный педантизм, не шаблон, не самоцель, а, прежде всего живое, поэтически вдохновенное чувство танца, которое определяет зрелость и совершенство исполнительского мастерства

Точность позволяет танцовщику обрести не только пластическую точность, отчётливую фразировку движения, уверенность в своих силах, но и творческую активность. Где нет точно отработанной техники танца, там не может быть подлинного искусства. И ни какой высокохудожественный идейный замысел и увлекательный сюжет не могут заменить собой точность исполнительской техники. Понятия около, рядом, приблизительно, несовместимы с профессиональной техникой классического танца. Малейшая ритмическая или пластическая неточность движения, отступление от характера и интонации музыки, неубедительность танцевального жеста свидетельствует о том, что исполнитель не владеет мастерством.

Проникновение во все тайны точной техники танца начинается с первых шагов обучения на основе строжайшего принципа – «от простого к сложному». Поэтому приступать к изучению каждого последующего, более сложного движения можно только тогда, когда всё предшествующее будет достаточно точно освоено и отработано учащимися. Необходимо крайне внимательно следить за тем, чтобы все элементы, из которых слагается новое движение, были тщательно подготовлены в своей первооснове. Изучать новое движение, указанное в программе, без предварительных заготовок - значит нарушить правильный рост точности исполнительской техники.

Не мене важно добиться того, чтобы учащиеся точно согласовывали ритм своих движений и музыки, точно распознавали характер и тональность музыки, то есть точно ориентировались не только, а пространственных, но и временных закономерностях техники танца. Язык классического танца очень необычайно богат, он способен правдиво раскрыть художественную суть реальной жизни от романтического порыва до её психологических глубин. Но возможно это только при овладении всесторонней, точной техникой танцевального мастерства.

В процессе обучения не желательно использовать так называемый способ «растанцованности», то есть с большим запозданием прививать ученикам музыкальность исполнения. В таком случае учащийся начинает допускать технические неточности движения или внешне изображать содержание музыки.

Поэтому исполнительской точности надо добиваться с хореографических азов, которые тоже имеют своё художественное начало.

Под **свободой движения** понимается: сила, выносливость, эластичность и подвижность мышц танцовщика, совершающие активные физические действия экономно и целесообразно без чрезмерной напряжённости. Необходимо учить своих учеников двигаться достаточно энергично и уверено, но всегда расчётливо и экономно, избегая чрезмерного мышечного напряжения, которое может войти в привычку и помешать развитию координации движения, связать и ограничить свободные проявления индивидуальности, породить исполнительский схематизм. Только регулярный, достаточный по времени, объёму, сложности и интенсивности труд позволит будущему исполнителю овладеть средствами высокой техники классического танца, то есть пользоваться силой и выносливостью своих мышц свободно, экономно, без напряжения, с должным чувством меры.

Изучение новых движений классического танца должно быть строго последовательным, систематическим и слагаться из ранее хорошо усвоенных элементов, к которым, добавляется какая- либо новая хореографическая деталь. Отрабатывать физическую свободу движения про помощи экзерсиса у станка и на середине зала следует всегда с акцентом на стабильное напряжение мышц, то есть вносить в исполнение музыкально пластическое разнообразие очень скупо, осторожно, в строгом соответствии с учебными задачами данной части урока. При исполнении adagio и allegro, требуется предельно сложная и напряжённая работа мышц. В результате чего у танцовщика развивается хорошая устойчивость, точность, свобода, кантиленность и мягкость движения. Следует также отметить, что при исполнении какого-либо движения нельзя брать слишком быстрый исполнительский темп, так, как это может привести к перенапряжению и скованной работе мышц. Если преподаватель торопиться, забегает вперёд, слишком рано позволяет увлекаться содержанием музыки ученикам, мышцы которых ещё не обрели должную силу, выносливость и точность движения, значит, он допускает грубый профессиональный просчёт. Отрабатывать силу мышц, надо всегда стремиться к тому, чтобы фигура ученика формировалась

в строгих, удлинённых, а не коренастых пропорциях. Это тоже имеет прямое отношение к красоте и свободе движения тела танцовщика.

Основная силовая нагрузка в классическом танце падает на мышцы ног, так как именно они несут тяжесть всего тела и сложную поступательность движения, особенно в больших adagio и прыжках. Исходя из этого, уроки надо составлять и проводить так, чтобы объём мышц развивался, не укрупняя форму ног по отношению к верхней части тела. Развивать мышцы верхнего пояса надо дополнительно, при помощи специального комплекса гимнастических упражнений и уроков дуэтного танца – поддержки. Таким образом, чтобы развить свободу движения, исполнитель классического танца, должен обладать максимальной силой мышц.

Любой танцовщик, и особенно исполнитель сольных и ведущих партий, должен обладать сильным и выносливым дыханием. **Ритм сценического дыхания –** это не только техника правильного газообмена, но и выражение эмоциональной жизни актёра, связанное с содержанием и характером сценического действия.

Во время самой напряжённой и сложной психофизической работы организм танцовщика всегда подсознательно находит наиболее рациональный и художественный ритм дыхания. Оно может быть спокойным, глубоким и равномерным или, напротив, стать необычайно интенсивным, порывистым, учащённым, отображая силу и драматизм сценического действия. Это, однако, не означает, что дыхание танцовщика подчиняется только эмоциональной насыщенности сценического действия, оно непрерывно поддерживает и пополняет физические и нервные силы исполнителя. Поэтому техника (механизм) дыхания танцовщика должна быть хорошо поставлена и отработана. Танцовщик должен уметь дышать непрерывно, равномерно и глубоко. При этом брюшное дыхание может свободно сочетаться с грудным. Это даст исполнителю большую силу и ёмкость, то есть те качества, при которых организм будет наиболее полно снабжаться кислородом и получит нужное количество жизненной энергии.

Организм танцовщика не может быть сильным и выносливым при плохо поставленном и малоразвитом дыхании. Полностью выдержать правильный и равномерный ритм дыхания невозможно, ибо в искусстве классического танца есть чрезвычайно сложные и виртуозные движения, которые требуют от исполнителя максимального напряжения всех сил. Это вызывает временную задержку дыхания (например, при выполнении таких движений,

как большие баллонные прыжки, многократное вращение на полу и в воздухе).

В учебной работе равномерный ритм дыхания, возможно, удерживать только при выполнении простейших движений экзерсиса. Силовые и сложные движения, естественно уже вызывают у учащихся напряжённость и некоторую учащённость дыхания. Будущий танцовщик должен уметь дышать свободно, без внешних признаков утомления и волевого спада. Сначала обучения учащимся необходимо дышать носом, а не ртом. При выполнении трудных движений, которые вызывают учащения дыхания, рекомендуется производить вдох ртом, а выдох носом, что позволяет в короткий промежуток времени осуществить более свободный и глубокий вдох, выровнять ритм дыхания. Особое внимание надо уделять умению будущих танцовщиков усилием воли преодолевать наивысшую степень физического утомления, так называемую мёртвую точку, после которой появляется как бы второе дыхание, позволяющее в период наибольшего физического утомления сохранить работоспособность организма. Недостаточное сильное и выносливое дыхание, как правило, ограничивает технические и актёрские возможности танцовщика. Практика показывает, что такие танцовщики не могут физически дотянуться до художественных высот актёрской выразительности, обрести подлинную свободу физического действия.

Итак, чтобы обладать хорошим ритмом сценического дыхания, следует развивать это качество с помощью физических усилий, а также волевых способностей самого исполнителя.

Лёгкость мастерства – это умение легко, свободно двигаться, скрывать от зрителей все трудности своего мастерства, и огромную затрату сил и энергии, которая происходит при этом. Однако лёгкость движения в технике танца не просто изящная невесомость, или показной оптимизм, это, прежде всего средство актёрской выразительности, которое может быть использовано во всём своём пластическом многообразии. Лёгкость дает, приподнято-стройную, как бы окрылённую пластику танцевального мастерства, особенно при выполнении поз, больших прыжков, вращений. В учебной работе лёгкость утверждается на основе гибкости, устойчивости, точности, движения и безупречной музыкальности. Исполнение танцовщика должно быть во всём достаточно сильным, чётким, решительным, увлечённым и разнообразным по своему характеру, но всегда лёгким, а не затруднённым и тем более тяжеловесным. Различные скольжения, приседания, отведения и раскрывание ног, перегибания и повороты корпуса,

движения рук и головы должны выполняться, легко и свободно. Всё это следует отрабатывать с элементарных приёмов, последовательно, но без показной лёгкости, которая ничего общего не имеет с танцевальностью виртуозной, художественной.

Не только лёгкость, но и мягкость движения является обязательным исполнительским элементом классического танца. Она предусматривает строгий, волевой и мужественный характер движения. Расширяя диапазон движения, мягкость обогащает пластику танца слитностью, открывает возможности глубины, теплоты и тонкости выразительных средств. Жёсткий, угловатый и холодный характер движения неприемлем, он ограничен и лишён разнообразия оттенков эмоциональной выразительности.

Танцевальный образ может отличаться лиризмом или, напротив, острой характерностью, предельным накалом чувств, сильными, темпераментными, героическими и властными интонациями, но техника движения должна сохранять свою мягкость. Поэтому крайне важно прививать учащимся сознание того, что мягкость движения – это не просто умение эластично, выворотно, гибко и ритмично двигаться, а что это одно из выразительных средств мастерства танцовщика.

В учебной работе крайне важно отрабатывать все battements, demi plie, необходимо развивать эластичность и отчётливость движения, отличающегося мягкой упругостью исполнения. Все port de bras должны быть чёткими по своей форме, но мягко – гибкими по исполнению в кистях, запястьях, локте, корпусе, шее и движениях головы. Важно также создать особые условия в коллективе классического танца для того, чтобы танцовщик мог развить и повысить свой профессиональный уровень в исполнительском мастерстве. Ведь правильность систематического исполнения движений и комбинаций зависит от точности, приобретение aplomba зависит от тренировки устойчивости, воздушность и лёгкость прыжка появится при развитии ballona, а музыкальность и некоторые другие исполнительские качества, такие как чувство позы, дыхания и лёгкость мастерства, необходимо тренировать постоянно и систематически в процессе обучения.

Многое в мастерстве танцовщика зависит от хорошо развитого воспитанного **внимания.** Под вниманием танцовщика следует понимать направленность и собранность его психической деятельности, связанной с исполнительским творчеством. Внимание танцовщика, должно отличаться особым профессиональным качеством, то есть быть всегда связанно с ясно

поставленной целью, без которой нельзя обойтись ни в учебной работе, ни в сценическом творчестве, по - настоящему увлечься исполнительскими действиями и достичь художественных результатов. Культура внимания – это сильнейшее оружие современного танцовщика. Она окрыляет мысль, побуждает к творчеству, совершенствует и облагораживает исполнительскую технику.

Профессиональная **память** танцовщика отрабатывается и совершенствуется с первых шагов обучения в школе так же последовательно и систематически, как внимание. Говорить о воспитании музыкальной памяти ученика – значит, в первую очередь иметь в виду развитее его музыкальной культуры. Если преподаватель с концертмейстером не приучат своих питомцев увлеченно слушать хорошую музыку в хорошем исполнении, значит, его память будет накапливать впечатления и опыт, не совместимые с подлинной исполнительской культурой. Моторная память ученика отрабатывается, развивается и крепнет на основе точной исполнительской техники. Мастерство будущего танцовщика не может формироваться удовлетворительно, если в его памяти ежеурочно будут фиксироваться хореографически и технически неправильные исполнительские приемы движения.

Гибкость будущего танцовщика во многом зависит от природных данных, которые, конечно, следует развивать, укреплять и совершенствовать не только на основе технических, но и пластических норм классического танца. Например, акробатическая гибкость корпуса, шаг типа «шпагат» выворотность « лежачей лягушки», чрезмерное прогибание запястья, пальцев, колена и стопы не могут быть приняты на вооружение исполнительской техники классического танца. В классическом танце необходима гибкость, идущая от естественного чувства движения. Когда малоспособному ученику растягивают, например, шаг до величины, которую он все равно не сможет активно, легко и музыкально фиксировать в танце,- это является действием бессмысленным. Конечно, перед началом урока можно в некоторой мере «размять шаг», положив ногу на станок, но восполнять с помощью этого приема природный недостаток ученика нельзя, тем более что школа классического танца обладает всем необходимым для развития эластичного, мягкого, свободного и устойчивого шага, гармонирующего с характером сценического действия, с содержанием музыки. Гибкость в классическом танце - это средство музыкально - актерской выразительности. Именно гибкость дает необходимые нюансы и

окраску движению. Именно гибкость стандартная не придает танцу должный характер и стиль.

Следовательно, необходимо развивать не только физическую, но и музыкально-пластическую гибкость тела будущего танцовщика. Гибкость тела бывает большая и эластичная, но стандартная, то есть не выразительная, не музыкальная; бывает гибкость, точно и тонко отображающая характер и содержание сценического действия. Отрабатывая гибкость плеча, локтя, запястья и пальцев, нужно строго придерживаться пластической нормы их сгибания и выпрямления, чтобы не получилось вычурно угловатых или слишком прямых, как палка, линий. Выпрямление и закругления рук от плеча до кончика пальцев должно происходить свободно, пластично. Отрабатывая гибкость шеи и спины, следует иметь в виду, что по природе своей наиболее подвижны шейные и поясничные позвонки, наименее - грудные. Но в учебной работе надо стремиться к тому, чтобы учащиеся перегибались назад и в стороны по возможности во всех позвонках. Это придает движению корпуса более совершенные и законченные линии, то есть закругленные, а не угловатые, например, в позе arabesque. Наклон корпуса вперед выполняется обычно в поясничных и немного в шейных позвонках, иначе спина приобретает сутулость. Отрабатывая шаг, необходимо всегда учитывать, что величина его не должна идти за счет уменьшения выворотности бедра. Большой, не выворотный шаг не совершенствует технику движения ног и не обогащает ее пластику. Шаг и выворотность в классическом танце - единое целое. Поэтому стремление ученика поднять не выворотную ногу как можно выше всегда нарушает пластическую стройность и устойчивость движения, особенно позы. Развивать шаг надо не «с задирания» ног, а опираться на те природные возможности, которыми располагает ученик, то есть поднимать выворотную ногу на доступную высоту, постепенно с годами увеличивающуюся от 45° до 90° и выше, в зависимости опять-таки от способности ученика. Если произойдет обратное, то утвердится расхлябанность и «корявость» в движении ног. Выворотность как бы держит ногу, ведет ее к нужной пространственной точке, дисциплинируя движения, и пластически завершает. Поэтому развитие шага надо начинать с укрепления выворотности, а не с высоты поднятой ноги.

Отрабатывая гибкость колена и голеностопа, надо добиваться легкого, свободного и в то же время достаточно сильного (в зависимости от темпа, характера и формы движения) вытягивания и сгибания ног, соблюдая должную выворотность. Недостаточно гибкое колено, особенно щиколотка, «ахилл», подъем, и пальцы мешают свободному движению ног, привносят в

него все ту же расхлябанность и пластическую незавершенность. Если же ученик обладает слишком большой гибкостью тела, его надо сдерживать, что бы избежать акробатичности, «развинченности» и разбросанности движения.

В учебных заданиях надо развивать гибкость, которая совершенствует не только правильность движения тела, но и музыкально-пластическое разнообразие ритма и темпа. Работа над танцевальной гибкостью, надо уделять внимание всему, что относится к ее «палитре», особенно точности, пластичности и интонационной музыкальности движения головы, устремленности взгляда в сочетании с действиями рук, кистей, корпуса.

Таким образом, танцовщик должен обладать всеми видами исполнительских качеств классического танца, так как с помощью этих танцевальных средств выражения расширяется диапазон возможностей исполнительской техники. Приобретается чистота и академическая правильность движений, а в манере исполнения проявляется воздушность, выразительность, пластичность и музыкальность.

3.Значение культуры исполнения движений классического танца

в развитии исполнительского мастерства танцовщика

Известно, что действиями человека управляют интеллект и эмоции. Не менее активные функции в движениях человека выполняют его мышцы, при помощи которых он совершает свои действия. Мышцы ученика должны обладать достаточной силой, выносливостью, эластичностью и подвижностью, только тогда они будут выполнять свою работу экономно и целесообразно, без чрезмерной напряжённости, которая ведёт к скованности, а не свободе физического действия. Чем более развиты двигательные способности мышц, тем свободнее ученик может танцевать.

Если, например, во время занятий мышцы лица, шеи, рук или корпуса будут чрезмерно напрягаться, это не позволит учащимся пластически свободно выполнять различные port de bras и позы. Для сохранения правильного положения ног (позиций, выворотности, шага) тоже необходимо достаточное, но не завышенное напряжение мышц, иначе нельзя будет свободно выполнять различные виды plie, releve, battements, rond de jambe, простейшие прыжки, повороты, вращения, которые затем, как исполнительские «азы», пройдут через все самые сложные движения классического танца.

С начала учебного года надо учить своих учеников двигаться достаточно энергично и уверенно, но всегда расчётливо и экономно, избегая чрезмерного мышечного напряжения, которое может войти в привычку и помешать развитию координации движения, связать и ограничить свободное проявление индивидуальности учеников, породить исполнительский схематизм.

Для правильного развития мышечной свободы движения не нужны особые занятия. На основе обычного построения учебных заданий надо неуклонно отрабатывать у учащихся стремление двигаться экономно, целесообразно, без лишнего мышечного напряжения. Иначе никакие, даже самые квалифицированные занятия не помогут учащимся обрести подлинную свободу действия. Чтобы мышцы обрели достаточную силу, выносливость и подвижность, необходимо заниматься регулярно, ежедневно (кроме дней отдыха и каникул) не менее 90 минут на протяжении всего учебного года.

Только регулярный, достаточный по времени, объёму, сложности и интенсивности труд позволит будущему исполнителю овладеть средствами высокой техники классического танца, то есть пользоваться силой и выносливостью своих мышц свободно, экономно, без напряжения, с должным чувством меры.

Изучение новых движений классического танца должно быть строго последовательным, систематическим и слагаться из ранее хорошо усвоенных элементов, к которым добавляется какая-либо новая хореографическая деталь. Это позволит мышцам учащихся работать гораздо активнее, точнее, экономичнее, и свободнее, без лишней напряжённости. «Перескоки» (пропуски) в изучении танцевальной техники, как правило, нарушает пластическую слитность и соразмерность работы мышц. Кантиленность движения может развиваться только тогда, когда ученики хорошо знают и чувствуют меру своего мышечного напряжения, его спад и нарастание, а для этого необходимо крайне последовательно подходить к изучению элементов классического танца.

Каждое движение классического танца имеет определённый пространственный рисунок и исполнительскую протяжённость, которая, однако, может замедляться или ускоряться в зависимости от стадии его изучения, от степени технического совершенствования, от согласования с большим ритмом того или иного комбинированного задания.

Если в начальном периоде изучения какого-либо движения или позы взять слишком быстрый исполнительский темп, это, как правило, приведёт к

перенапряжению и скованной работе мышц. Надо сначала научиться сокращать мышцы не до полного напряжения, а замедленно, с должной выдержкой в каждой составной части движения. Это позволяет учащимся лучше понять и почувствовать рациональную меру напряжения своих мышц по отношению к исполнительским трудностям техники движения. Слишком «затягивать» учебный темп движений тоже не следует, но и «поспешать надо медленно» в освоении нормальной силовой работы мышц.

Периоды между выполнением учебных заданий должны быть нормальными, чтобы мышцы учащихся, отдыхая, не остывали, а весь организм не выходил бы из рабочего состояния. Если эти периоды окажутся кратковременными, то мышцы не успеют отдохнуть, обрести должной эластичности и будут в следующем упражнении непроизводительно перенапрягаться.

Каждое движение классического танца требует от исполнителя определённой степени напряжение мышц. Нельзя, например, такие прыжки, как grand jete и petit jete, выполнять при помощи одного и того же усилия мышц, несмотря на то, что оба движения должны производиться достаточно сильно, чётко, легко и эластично.

Вместе с тем то или иное сценическое действие, выраженное средствами одного из выше указанных движений, может изменить учебное напряжение мышц ученика. Например, при лирическом характере действия мышц будут напрягаться мягко, протяжно; героическое действие потребует более энергичного, стремительного и, может быть, даже очень резкого напряжения мышц. Следовательно, исполнительская техника классического танца заключается не только в силе и темпе сокращения мышц, но и в том пластическом напряжении, которое будет верно отображать музыкально-смысловое содержание и психологический характер сценического действия.

Развивать «танцевальное туше» можно на занятиях классического танца, когда учащиеся добьются точности исполнения изучаемого движения, и когда это движение будет уверенно проходить в комбинированных заданиях. Таким путём сначала утвердится «стабильность» учебного мышечного напряжения, в которое затем можно будет постепенно вносить некоторое разнообразие музыкально-пластического характера, который подсказывает музыка.

Чрезмерная исполнительская эмоциональность или нервная возбудимость ученика тоже могут затруднить нормальную работу мышц. Если ученик в силу своего неуравновешенного и не в меру увлекающегося характера начинает слишком форсировать (рвать) движение, не выдерживать его

музыкально-ритмический и пластический строй, это значит, что он утратил контроль над работой своих мышц, которые стали напрягаться слишком сильно, аритмично, то есть пластически не свободно. Если преподаватель будет применять «муштру», то, как правило, приведёт ученика к слепому повиновению, внутренней скованности, которая проявится в работе его мышц.

Физическую свободу движения надо отрабатывать не только при помощи развития силы, выносливости и подвижности мышц, но и воспитания веры в себя, в свои творческие силы. И особенно важно помнить, что воспитание свободы действия ученика должно основываться на высоких нравственных и эстетических принципах искусства, что воспитывать обязан каждый руководитель хореографического коллектива. Разумеется, всё это надо делать с учётом возрастной психологии ученика, в доступной и понятной для него форме.

Отрабатывать физическую свободу движения при помощи экзерсиса у станка и на середине зала следует всегда с акцентом на стабильное напряжение мышц, то есть вносить в исполнение музыкально-пластическое разнообразие очень скупо, осторожно, в строгом соответствии с учебными задачами данной части занятия. Исполняя adagio, учащиеся не должны ослаблять работу своих мышц, которую они вели в экзерсисе, а дополнять её, но не только сложностью соединения различных движений, а стремлением «втягиваться» вникать и до какой-то степени увлекаться более сложной учебной задачей, содержание которой заключено в характере танцевальной фазы adagio. Это заставит учащихся вносить в уже отработанную экзерсисом стабильность напряжения мышц более ясное и определённое ощущения музыки, идущее от её содержания и собственной творческой индивидуальности. Разумеется, всё это должно находиться в строгом соответствии с возрастными особенностями и подготовкой учащихся.

В учебных заданиях allegro, которые требуют предельно напряжённой и слуховой работы мышц, следует поступать так же, как в экзерсисе и adagio. Если прыжки выполняются элементарно, следует придерживаться стабильной работы мышц, которая может обеспечить развитие хорошей устойчивости, точности, свободы, кантиленности и мягкости движения. В комбинированных заданиях allegro, при той же работе мышц, больше внимания уделяется музыкально-пластическим интонациям движения, то есть развитию умения свободно находить в каждом отдельном случае соответствующую «тональность» движения и напряжения мышц на основе достаточно хорошо отработанной силовой техники движения.

Основная силовая нагрузка в классическом танце падает на мышцы ног, так как именно они несут тяжесть всего тела и сложную поступательность движения, особенно в больших adagio и прыжках. Исходя из этого, занятия надо составлять и проводить так, чтобы объём мышц развивался, не укрупняя форму ног по отношению к верхней части тела.

Развивать мышцы верхнего пояса надо дополнительно, при помощи специального комплекса гимнастических упражнений. Такой комплекс должен быть утверждён с учётом индивидуального подхода к каждому ученику. В результате мышцы всей фигуры учеников классического танца при минимальном их объёме должны обладать максимальной силой.

Таким образом, свобода движения как часть культуры исполнения классической хореографии, в коллективе очень важна. Так как, получив знания, ученик свободно выполняет свои двигательные и художественно пластические функции. Каждое движение классического танца требует от исполнителя определённой степени напряжения мышц. А свобода исполнения движений даёт ученику возможность выполнять сложные движения достаточно сильно, чётко, легко и эластично.

Внимание

Под вниманием ученика следует понимать направленность и собранность его психической деятельности, связанной с исполнительским творчеством. Если ученик действует организованно, вдумчиво и уверенно, без технических «помарок» значит, его внимание работает сосредоточенно. Способность одновременно охватывать все стороны своего исполнительского мастерства, проникать в замысел драматурга, композитора, балетмейстера и художника, означает, что внимание ученика действуем объёмно. Умение рационально расходовать свои силы, быстро и точно переключаться из одного ритма в другой, менять характер сценического действия означает, что внимание ученика способно действовать гибко.

Перечисленные качества внимания ученика работают на все грани его исполнительского мастерства, но в процессе создания образа действуют углубленнее и сложнее, чем в технике движения. Вместе с тем нельзя внимание ученика искусственно разделять на моторное и творческое. Техника движения – это непростой физический автоматизм, в ней всегда есть доля творчества, но сравнивать её с процессом создания образа невозможно. Здесь внимание ученика связано со многими сложнейшими, глубокими, подчас неуловимыми психическими процессами, из которых рождаются и воображение, и образность, и музыкальность, и правда, и поэтическая

эмоциональность действия. Всесторонне развитое внимание позволяет ученику овладеть не только совершенной техникой движения, музыкальностью и актёрским мастерством, но и найти себя, свою индивидуальность, определить исполнительские возможности.

Культура внимания окрыляет мысль, побуждать к творчеству, совершенствует и облагораживает исполнительскую технику. Развитие внимания учащихся неразрывно связано с воспитанием воли. Слабая, неустойчивая воля ученика не способна удерживать его внимание в нужном направлении. Какова бы ни была воля ученика, она всегда выражена в его внимании, следовательно, в действиях.

Основой воспитания воли ученика является сознательная дисциплина, именно она вырабатывает твёрдость характера, трудолюбие, настойчивость, упорство, умение выдерживать высокую степень физического и нервного напряжения. Закалённая воля способна направлять и удерживать внимание ученика во всех его исполнительских действиях. Если внимание ученика развито недостаточно или односторонне, значит, руководитель что-то упустил в своей работе. Если вполне здоровый ученик на занятии рассеян, значит, он просто ленится, а это уже распущенность, которая, как известно, противоположна воле. Будущих учеников надо научить уважать и любить свой труд, своё искусство, верить в свои силы и всегда честно с полной отдачей стремиться к достижению наивысших результатов. Воспитывая внимание учеников, необходимо придерживаться некоторых правил:

1.Входя в учебный зал, педагог должен застать учащихся спокойно стоящими на своём месте у станка. Это позволяет им нормально, без дополнительных наставлений со стороны педагога перейти к занятиям, исполнив традиционное приветствие руководителю и концертмейстеру в виде сценического поклона. Такое начало урока - не дань традиции или простая формальность, а полезный подход к работе над вниманием. Когда уже ученики, особенно младшего возраста, при появлении педагога продолжают чем - то развлекаться, и с трудом успокаиваясь, занимают свои места, это означает, что к работе на занятие они не готовы, что внимание их занято совсем другими делами. Начало занятия - Это уже учебное действие. От того, насколько внимательно учащиеся начинают урок, зависит дальнейший успех в работе. Поэтому начало урока необходимо организовать очень чётко, помня, что из малого создаётся большое и что умение собрать своё внимание перед выходом на сцену крайне необходимо ученику. Такой подход к уроку надо фиксировать во всех возрастных группах, от младшей до самой старшей. Все упражнения на уроках классического танца начинают обычно с

различных подготовок (preparation), которые вводят учащихся в ритм и характер музыки, дают исходное положение, с которого начинается упражнение, соответственно направляют внимание на предстоящие действия. Если подготовка выполняется правильно по форме, но отвлеченно по характеру, значит, ученик не сосредоточил своего внимания на предстоящем учебном действии.

2.Все учебные задания надо предлагать учащимся без повторного объяснения, кроме новых изучаемых движений. Преподаватель должен с предельной ясностью, обстоятельно, но очень экономно по времени задавать учебные примеры, совмещая показ и пояснения, особенно когда отрабатываются новые элементы. Таким образом, зрительное и слуховое восприятие учащихся будет способствовать лучшей работе внимания, лучшему пониманию всех деталей заданий, особенно в младших группах. Составляя учебное задание, надо позаботиться о том, чтобы перестроение его не перегружало внимание учащихся. Правда, подобная перегрузка развивает хорошую сообразительность, ученики сразу схватывают построение задания, не путают порядок движений, быстро ориентируются в пространстве и времени, но чувство музыки, пластика танца, художественная завершённость и отточенность хореографического рисунка остаются при этом почти без внимания. Сложность построения необходима в каждом учебном задании, но нельзя, чтобы она поглощало всё внимание ученика. Каждая техническая трудность должна преодолеваться им осмысленно и художественно, а не механически. «Нагружать» внимание учащихся в течение урока необходимо с постепенным нарастанием, «от простого к сложному», от малого к большому, без резких спадов от простого к сложному, от малого к большому, без резких спадов и подъёмов. Экзерсис так же, как начальные и завершающие движения урока, вызывает меньшую степень напряжения внимания, чем adagio и allegro, так как здесь учебные задания даются с более сложной и силовой нагрузкой. Но к какой бы части урока не относилось учебное задание, чрезмерная сложность его построения всегда больше приковывает внимание учащихся к тому, что делать, а не как делать. Конечно, при изучении новых приёмов танца внимание учащихся обычно больше, а иногда всецело обращено на технику движения. Когда же она усвоена, внимание их как бы само стремится обрести должную объёмность и гибкость. Появляется возможность вникать в пластику танца и в содержание музыки, то есть заниматься искусством танца, а не гимнастикой. Во время выполнения учебного задания замечания надо делать своевременно, поддерживая а, не рассеивая внимание класса, при этом неуклонно требовать, чтобы ученики выполняли очередное движение активно и детально

готовились к следующему, связывая каждое из них в единое целое. Это научит учащихся предвидеть все свои действия, учитывая рисунок, характер и музыкальность исполнения учебного задания. Останавливать учащихся во время выполнения учебных заданий надо возможно реже и только при появлении грубых ошибок, вызванных распущенностью внимания. Безусловно, у каждого педагога вырабатывается свой подход к исправлению ошибок. Здесь важно подчеркнуть ещё раз, что мастерство ученика должно развиваться на основе активного и мобилизованного внимания.

3.Когда упражнение закончено, ученики не должны сразу "выключать" своё внимание. Конец каждого упражнения надо ясно фиксировать, отчётливо ставить исполнительскую точку. Далее педагог делает замечания и помогает исправить допущенные ошибки. После этого ученикам даётся возможность немного отдохнуть и ослабить своё внимание, с тем, чтобы с новыми силами приступить к дальнейшей работе.

Память

Хорошо развитая память как бы освещает предстоящие поступки ученика, неуклонно ведя его к намеченной цели. Слабая память ограничивает его действия, вызывая самые неожиданные исполнительские оплошности. Память ученика можно разделить на слуховую, зрительную и моторную. Слуховая память фиксирует в сознании всё то, что ученик слышал и слышит от своего педагога. Моторная память фиксирует в сознании ученика все исполнительские приёмы техники движения, пройденные ранее. Все свойства памяти неразрывно связаны между собой в единое целое. Они позволяют ученику действовать верно, и в технике движения и в создании образа. Если одно из свойств памяти " не работает" чётко (например, моторная), может пострадать форма движения, следовательно, и его содержание. Говоря образно, память ученика - это как бы исполнительская партитура, которая предусматривает все стороны его сценических действий. И если ученик не может запомнить твёрдо содержание, значит, он не может творить свободно, целеустремлённо, глубоко, правдиво и вдохновенно.

Память ученика осваивается на хорошем внимании. У ученика иногда отказывает внимание, а не память. Рассеянность приносит величайший вред памяти. Только хорошо воспитанное внимание может устранить причину недостатков памяти. Совершенствовать свою память ученик должен регулярно, систематически и только путём сознательных повторяемых действий. Какова бы не была природная память, она не может иначе

крепнуть и развиваться. Нацеленное действие оставляет в памяти наиболее прочные следы. Поэтому ученику необходимо стремиться к осознанным и углублённым действиям, точным и отработанным навыкам. Тогда его память приобретает должную ясность, устойчивость, глубину и силу.

Слуховая память воспитывается при помощи слова и музыки. Обращаться к ученикам необходимо очень нацелено, кратко и точно. Расплывчатые, многословные замечания мало действенны. Речь педагога должна быть всегда образной, живой и точно передавать его смысли. Если же слово педагога не отличается культурой, это навсегда остаётся в памяти ученика и «идёт» вместе с этим дальше. Всё, что ученик слышит на занятии от своего учителя (и хорошее и плохое), утверждается в его памяти как запас впечатлений и знаний, которыми он будет пользоваться в дальнейшей работе.

Говорить о воспитании музыкальной памяти ученика – значит, в первую очередь, иметь в виду развитие его музыкальной культуры. Если педагог и концертмейстер не приучат своих учеников увлечённо слушать хорошую музыку в хорошем исполнении, значит, его память будет накапливать впечатление и опыт, несовместимую с подлинной исполнительской культурой. Многообразие и вдохновенное чувство танца утверждаются в памяти ученика средствами хорошей музыки. Только при полном соответствии музыки и движения учебное задание запоминается учеником активно и прочно. Иначе музыка и танец в сознании ученика будут восприняты порознь и не сольются в единое целое, не вызовут эмоциональных и творческих стремлений.

Зрительная память воспитывается и укрепляется при помощи наглядности. От того, как педагог входит на урок, как держится на всём его протяжении, показывает учебные задания и т. д., зависит накопление определённых впечатлений опыта в памяти ученика, поэтому все действия учителя должны отличаться строгим педагогическим расчётом, выдержкой, простотой, вкусом, неподдельной увлечённостью и любовью к ученикам.

Показ комбинированных заданий в младшей группе необходим, и проводится он в обычном темпе, без предварительных повторений, и запоминаться должен с одного раза. Это обязательное правило, оно очень трудно, но очень хорошо развивает зрительную, вернее, хореографическую память ученика.

Творческая индивидуальность учащегося начинает обретать свою самостоятельность с первых шагов обучения. Её рост идёт вместе с развитием техники движения, в неразрывном единстве с ней. Ежедневные

уроки приобщают ученика к художественной природе танца. Сознание его осваивает первые каноны движения, проникаются законами ритма, динамики, пластичности, жеста, музыкальности.

Чувство танцевального движения и позы, свойственное возрасту и психике учащихся, должно быть по технике точным и музыкальным, но свободным от слепого подражательства, которое всегда ведёт к ускорению внешнего пластического штампа и позерства, лишая танец подлинной художественной свободы. Ученик должен во всём брать пример со своего педагога и неуклонно выполнять его волю, но, воспринимая показ, всегда оставаться самим собой.

Существует мнение, что ученики должны в начале научиться твёрдо «стоять на ногах», не проявляя исполнительской индивидуальности, которая, выявится «после», в своё время, во время сценической практики. Конечно, вначале осваиваются «азы» танцевальной техники, элементарная способность управлять своим телом без мышечного перенапряжения, и только потом ведётся работа по выявлению исполнительской индивидуальности ученика, его творческой активности и музыкальности.

Нельзя согласиться с мнением, что педагог с помощью показа должен подготовить лишь хорошую копию, а сценическая практика поможет ученику обрести творческую индивидуальность. Стремление к творчеству живёт в каждом ученике, его надо только поддерживать, воспитывать и развивать с детских лет. Пусть вначале творческого «я», своей воли будет не вполне решительным, но свободным даже в самом элементарном упражнении и уж, конечно, не за счёт академической точности движения. Проявление индивидуальности не даёт права ученику нарушать исполнительские законы движения.

Показ руководителя должен помочь ученику понять и освоить одинаковые для всех исполнительские правила техники движения, а не подавлять его творческую индивидуальность. Показ после выполнения учебного задания тоже необходим. В этом случае допущенные ошибки следует особо подчеркнуть, чтобы нагляднее помочь ученику понять их и быстрее исправить. Словом, наглядный пример - наилучший способ воспитания исполнительской памяти и культуры поведения ученика, но только в том случае, если показ проводится в единстве с выразительной силой слова и музыки. Кроме того смысл показа состоит в том, чтобы всесторонне раскрыть и совершенствовать индивидуальные творческие возможности учащихся, а не создавать своих подражателей.

Развитие моторной памяти учащихся требует от педагога тонкой ювелирной работы, большой выдержки и самое главное - отличного знания школы классического танца. Поспешность, несистематичность, нерегулярность занятий здесь совершенно недопустима. Моторная память закрепляется трудно, путём многократно повторяемых упражнений на протяжении всего обучения. Без хорошо развитой моторной памяти у ученика не может быть хорошей устойчивости, гибкости, легкости, мягкости, простоты и свободы движения. Естественно, что ни одно из этих качеств невозможно без хорошо развитой физической силы, выносливости, воли, выдержки, внимания, музыкальности, правильного обучения и профессиональных способностей ученика. Хорошо развитая моторная память позволяет ученику действовать творчески наиболее свободно, по-настоящему музыкально и технически совершенно.

Таким образом, внимание и память имеют большое значение для развития культуры исполнения движений классического танца у ученика. Так как развитое внимание позволяет ученику овладеть не только совершенной техникой движения, музыкальностью и актёрским мастерством, но и найти себя, свою индивидуальность, определить свои исполнительские возможности.

Исполнитель – это, прежде всего личность, человек, существующий в системе таких его психологических характеристик, которые социально обусловлены, проявляются в общественных по природе связях и отношениях, являются устойчивыми, определяют нравственные поступки человека, имеющие существенное значение для него самого и для окружающих.

Волевые качества – это специальные личностные свойства, влияющие на стремление исполнителя к достижению поставленных целей. Особо следует подчеркнуть, что исполнитель обладает определённой целостностью, которая обеспечивается интегрирующей функцией эмоций, мотивов и воли. Эмоции и мотивы побуждают танцора к проявлению определённых черт характера, а воля (через волевые усилия) осуществляет реализацию деятельности с помощью этих черт характера. В стрессовых ситуациях у танцоров проявляется установка на достижение успеха или избежание неудачи. Исполнители – танцоры, у которых преобладает установка на избежание неудачи, более осмотрительны, ставят перед собой посильные цели, реже рискуют.

А люди, у которых установка преобладает на достижение успеха, часто рискуют. Танец, по сути своей хорошее средство для воспитания личностных

качеств. Роль танцевальной деятельности в формировании характера, заключается в том, что она образует те своеобразные потенциальные основы действий, в которых выражение и характер человека, его индивидуальные особенности, воля. Но для того, чтобы выполняемые танцором действия в процессе репетиции стали устойчивыми, надёжными, они должны сформироваться в систему навыков, благодаря которым в экстремальных условиях концертной деятельности танцор проявляет бойцовский характер и способен совершать поступки без длительного размышления и колебаний.

Таким образом, личность характеризуется определённой системностью, целостностью и единством своих качеств, что в значительной степени обуславливается поведением личности, отношения с другими людьми и внешним миром. Поэтому необходимо, чтобы проявления определённых черт характера стали устойчивыми, надёжными и сформировались в процесс репетиций. Известно, что средства и методы хореографического воспитания способствует решению нравственных, волевых, эстетических и интеллектуальных задач формирования личности танцора. Эти задачи предусматривают:

- формирование нравственного соединения, идейной убеждённости и мотивов деятельности, согласующиеся и идеалами высокой марали;
- воспитание моральных чувств, характерных для передовых членов общества и мирового сообщества (любви к Родине, чувств, дружбы, товарищества, коллективизма, общественного дома, миролюбия, гуманизма и т. д.);
- формирование нравственного опыта, твёрдых привычек соблюдать этические нормы;
- развитие навыков общественного оправданного поведения, в том числе и конкретных норм хореографической этики.

В задачи умственного воспитания входят:

- обогащение специальными знаниями, относящимися к сфере хореографии, систематическое расширение и углубление их, формирование на этой основе осмысленного отношения на этой основе осмысленного отношения к хореографической деятельности, содействие формированию научного мировоззрения;
- развитие познавательных способностей, качеств ума, содействие творческим проявлениям личности, в том числе в самосознании и самовоспитании.

Задачи эстетического воспитания состоят в том, чтобы:

- воспитывать способность чутко воспринимать, глубоко чувствовать и правильно, красоту в сфере хореографической культуры и в других областях её проявления;
- формировать эстетически зрелое стремление к хореографическому совершенству;
- формировать эстетику поведения и межличностных отношений в хореографии;
- вырабатывать активную позицию в утверждении прекрасного и непримиримости к безобразным явлениям в любых его проявлениях.

Познавая хореографическую деятельность на уроках классического танца, исполнитель, так или иначе, относится к предметам, явлениям, событиям к другим людям, к своей личности. Одни явления в действительности радуют его, другие печалят, третьи возмущают. Радость, печаль, восхищение, возмущение гнев, страх – всё это различные виды субъективного отношения человека к действительности.

В психологии эмоциями называют процессы, отражающие личную значимость и оценку внешних и внутренних ситуаций для жизнедеятельности человека в форме переживаний эмоций, чувства служат для отражения субъективного отношения человека к самому себе и к окружающему его миру.

Чувства выполняют в жизни и деятельности исполнителя танца, в его общение с окружающими людьми мотивирующего роль. В отношении окружающего его мира танцор стремится действовать так, чтобы подкрепить и усилить свои положительные чувства. Они всегда связаны с работой сознания. Их можно регулировать. Для эмоциональной сферы учеников характерно:

1. Большая эмоциональная возбуждённость.
2. Большая устойчивость эмоциональных переживаний.
3. Противоречивость чувств.

В процессе изучения и познавания хореографического искусства исполнитель сталкивается с образами и характерами музыки и танца, которые формируют, воспитывают культуру исполнения движений, характеризующих данные образы. В хореографическом искусстве игровому, пантомимному, эмоциональному началу отводится значительное место. А в

сочетании со строгими формами классического танца, исполнительское мастерство танцора приобретает высокую культуру, отличающую русскую школу классического танца.

Таким образом, в наше время хореография предъявляет больше требования к искусству актёра. Работа над произведениями различных направлений (народный, классический, бальный, современный танец.), умение создавать яркие образы предполагают профессиональное владение танцором не только внешней техники и чувством ритма, но и эмоциональной и пластической выразительностью. Гармоническое единство внутренней и внешней техники танцора является основой творческого процесса. Волевой стержень танцора, сформированный упорными занятиями и репетициями, вместе с эмоциональным и интеллектуальным развитием является хорошей основой для воспитания культуры исполнения движений классического танца.

Экзамен по модулю

«Методическая часть по хореографическому образованию»

Хореографическое искусство как средство эстетического воспитания детей

1. В формировании эстетической и художественной культуры личности хореографическое искусство является важнейшим аспектом эстетического воспитания. Хореография - это мир красоты движения, звуков, световых красок, костюмов, то есть мир волшебного искусства. Дети стремятся увидеть это на балетных спектаклях, в художественных альбомах, видеофильмах. Последующие их самостоятельные мнение и суждение порой заслуживают уважения. Доктор Селия Спарджер, автор книги «Анатомия и балет», бывший консультант Королевского балета Англии, писала, что «балет является слишком сложным средством воспитания осанки, дисциплинированного и красивого движения, быстрой мозговой реакции и сосредоточенности, чтобы ограничить его изучение лишь для немногих избранных». В российском образовании уроки по хореографии становятся обязательными. Они воспитывают и развивают не только художественные навыки исполнения танцев разных жанров, но и выработку у ребенка привычки и нормы поведения в соответствии с постигаемыми законами красоты.

Занятия хореографическим искусством способствуют физическому развитию детей и обогащают их духовно. Это гармоничное занятие привлекает и детей, и родителей. Ребенок, владеющий балетной осанкой, восхищает окружающих. Но ее формирование -процесс длительный, требующий многих качеств от детей.

Дисциплинированность, трудолюбие и терпение - те свойства характера, которые необходимы не только в хореографическом классе, но и в быту. Эти качества годами воспитываются педагогами-хореографами и определяют успех во многих делах.

Чувство ответственности, так необходимое в жизни, двигает детей, занимающихся хореографией, вперед. Нельзя подвести рядом стоящего в танце, нельзя опоздать, потому что от тебя находятся в зависимости другие, нельзя не выучить, не выполнить, не доработать.

Аккуратность в хореографическом исполнительстве, опрятность формы в хореографическом классе переносится и на внешний вид детей в школе. Они выделяются не только своей осанкой, но и прической, чистотой и элегантностью ношения самой обыкновенной одежды.

Воспитание этикета является одной из сторон на занятиях по хореографии. Приятно видеть, что дети из хореографического класса никогда не пройдут впереди старшего, мальчики подадут руку при выходе из автобуса, сумки и портфели девочек - в руках у мальчиков. Внимание и забота о других - необходимое качество в характере детей, и занятия хореографией решают эти задачи.

Хореографическое искусство у ребенка является дополнением и продолжением его реальной жизни, обогащая ее. Занятия этим искусством

приносят ему такие ощущения и переживания, которых он не мог бы получить из каких-либо иных источников.

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

2. Воспитание детей искусством хореографии, их возрастные и индивидуальные особенности в обучении

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

Специфика воспитательной работы в хореографическом коллективе обусловлена органичным сочетанием художественно-исполнительских, общепедагогических и социальных моментов в ее проведении и обеспечении. Усилия педагога направлены на формирование у детей мировоззрения, на воспитание высокой нравственной культуры, на художественное и эстетическое развитие. Эти задачи решаются с вовлечением детей в художественно-исполнительскую деятельность, с организацией учебно-творческой работы.

Поэтому первый уровень воспитания ребенка в хореографическом коллективе - это образование и обучение его как исполнителя.

Второй уровень воспитания - это формирование ребенка как личности, развития в нем гражданских, нравственно-эстетических качеств, общей культуры.

Родители отдают детей в хореографические коллективы для занятий, укрепляющих здоровье, расширяющих общий культурный и художественный кругозор, являющихся формой удовлетворения духовных потребностей, средством развития эстетического вкуса. Поэтому отношение детей к занятиям носит индивидуальный и строго выборочный характер. Ребенок воспринимает, запоминает и выполняет то, что его интересует, привлекает.

Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она приведет к положительным результатам. Сложность воспитательной работы определяется тем, что дети в коллективе встречаются

различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы порой непросто. При этом педагогу-руководителю приходится проявлять такт, чуткость, применять индивидуальный подход к детям. Он должен заинтересовать детей, использовать в работе возможности каждого ребенка, его перспективы. В обращении с детьми необходимо проявление симпатии, уважительного интереса к их радостям и огорчениям, к их сложностям в жизни. Поэтому педагогу необходимо понимать взаимоотношения детей, их внутренний мир. Ребенок, вступая в мир знаний по хореографии, должен знать, что каждое занятие обязательно. Пропуски без уважительных причин не возможны в силу специфики хореографического искусства. Дети просто не смогут выполнять те задачи, с которыми они сталкиваются. Дело даже не в достижении результатов, а в понятии долга, его выработке и развитии. То, чем начал заниматься, должно быть выполнено добросовестно и доведено до конца. Склонность детей бросать начатое дело на полдороге в дальнейшем оборачивается несобранностью уже взрослого человека, поэтому всю воспитательную работу в коллективе педагог должен строить по принципу интереса, он является основным и определяющим. Он поддерживается постоянным изучением нового хореографического материала (движение, танцевальная комбинация, танцевальный этюд, номер, подготовка или проведение какого-то мероприятия и т.д.). Все это вызывает положительные эмоции у детей, влияет на нравственный настрой и развитие их эстетической культуры.

1.2 Формы и методы воспитательной работы в творческом коллективе

Формы и методы воспитательной работы могут быть различными и зависеть от характера и направленности творческой деятельности коллектива.

1. Педагог, приступая к постановочной работе, рассказывает детям об истории, на основе которой делается постановка, о быте, костюмах, традициях, об образах и характерах, о мотивах их действий и т.д. Все это необходимо подготовить для детей на доступном для них языке, возможно с показом красочных иллюстраций, преподнести материал эмоционально, выразительно.

2. Просмотр специальных фильмов, прослушивание музыки. Коллективный просмотр сближает детей и педагога. Появляется общая тема для разговора, в котором педагог умно и тактично направляет детей в русло правильных рассуждений.

3. Воспитывают и традиции, которых в коллективе может быть множество: это и посвящение в хореографы, и переход из младшей группы в старшую, и т.д.

4. Воспитание дисциплины прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему. Педагог на занятиях пробуждает уважение к общему труду, воспитывает способность подчинить личное общественному. Сознательная дисциплина - это

дисциплина внутренней организованности и целеустремленности. Внешняя дисциплина создает предпосылки к внутренней самодисциплине. Дети становятся собранными, внимание на занятиях обостряется, они быстрее и четче выполняют поставленные задачи.

5. Постановки номеров на современные темы подталкивают на встречи с интересными людьми, к чтению современной литературы, посещению музеев и т.д.

6. Полезен совместный просмотр и совместное обсуждение концертных программ, спектаклей как профессиональных, так и любительских коллективов.

7. Проведение анализа концертных выступлений самого коллектива. Педагог-руководитель обязан остановиться как на положительных, так и на отрицательных моментах программы. Важно уделить внимание каждому ребенку, учитывая его индивидуальные особенности характера. Вовремя сказанное доброе слово, проявление поддержки, одобрения во многом помогут раскрыться способностям детей.

8. Большую воспитательную работу играют творческие отчеты, обмен опытом между коллективами и творческая помощь друг другу.

9. Встречи с талантливыми творческими людьми. Их рассказ о своей профессии и творчестве имеют сильное эмоциональное воздействие на детей.

10. Проведение вечеров отдыха с участием детей и родителей (Новый год, 8 Марта, 23 февраля и т.д.).

11. Воспитательным моментом в коллективе является полная занятость детей в репертуаре коллектива. Это является стимулом для занятий, так как дети знают, что никто из них не останется в стороне.

12. Большую пользу в художественном воспитании детей принесет изучение танцев других народов.

13. Постановка хореографических произведений, вошедших в «золотой» фонд хореографии, оказывает большое эстетическое воздействие на детей. В данном случае необходимо помнить о возможностях исполнителей. Недопустимо искажение замысла номера, упрощение танцевальной лексики. И если, все-таки, номер поставлен, педагогу нужно помнить, что он обязан указать, кто является автором постановки и кто подготовил номер в данном коллективе.

14. Подготовка крупной формы хореографического произведения или же большой общей программы является одним из хороших методов воспитания детей.

Хореографический коллектив в определенном смысле и в определенных условиях способствует разрешению возникающих проблем у детей: снимает отрицательные факторы (закомплексованность в движении, в походке, поведении на дискотеках и т.д.); воспитывает ответственность (необходимая черта в характере маленького человека, так как безответственное отношение одних порой раздражает и расслабляет других); убирает тенденцию «исключительности» некоторых детей (это отрицательно влияет на весь коллектив); бережет ребенка от нездорового соперничества,

злорадства, «звездной болезни», что является важной задачей в воспитании детей. Преподаватель должен научить детей способности сопереживать чужой беде, умению защищать, возможно, вопреки всему коллективу. Выразить свою точку зрения, отстоять ее ребенок учится в коллективе. Педагог активно воспитывает в них порядочность, долг и честь в человеческих отношениях, независимо от изменений их суждений и позиций.

Каждый добросовестный педагог направляет все свои силы на воспитание детей в коллективе. Замечает все особенности, наблюдает за их творческим ростом. Для них он прилагает все старания, не жалея ни времени, ни средств для всестороннего их развития. Опытный педагог, любящий своих воспитанников, всегда найдет возможность оказать содействие талантливому ребенку в его дальнейшем творческом росте. «Ведь выявление и воспитание молодых талантов, передача им своих навыков и знаний, а затем содействие им в дальнейшем творческом росте и есть почетная обязанность педагога-хореографа. И в этом мы, хореографы, должны оказывать друг другу посильную помощь».

Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что занятия детей в хореографическом коллективе являются прекрасным средством их воспитания, так как:

1. Занятия организуют и воспитывают детей, расширяют их художественно-эстетический кругозор, приучают к аккуратности, подтянутости, исключают расхлябанность, распущенность.

2. Занимаясь в коллективе, дети развивают в себе особо ценное качество - чувство «локтя», чувство ответственности за общее дело.

3. Приучают детей четко распределять свое свободное время, помогают более организованно продумывать свои планы.

4. Занятия помогают выявить наиболее одаренных детей, которые связывают свою судьбу с профессиональным искусством.

5. Они определяют педагогические и организаторские способности детей.

Воспитание должно проходить так, чтобы ребенок чувствовал себя искателем и открывателем знаний. Только при этом условии однообразная, утомительная, напряженная работа окрашивается радостными чувствами.

«Педагогическая практика»

Педагогическая практика представляет собой особый вид учебных занятий, в ходе которых у студентов-практикантов формируется целостное представление о профессиональной педагогической деятельности, направленной на передачу социокультурного опыта посредством обучения и воспитания, на создание условий для личностного развития обучаемых.

В ходе педагогической практики теоретические знания, практические умения и навыки, полученные студентами в ходе лекций, семинарских и практических занятий, по курсам педагогики, психологии, методики преподавания и непосредственно по предметам специализации становятся личностно значимыми, приобретают практический смысл.

Содержание педагогической практики определяется спецификой деятельности преподавателя и требованиями стандартов и программы подготовки выпускника вуза, получающего квалификацию «преподаватель». Сроки педпрактики устанавливаются курирующей педпрактику кафедрой, исходя из требований учебного плана.

Педагогическая практика включает в себя три взаимосвязанные составляющие:

- предметную,
- методическую,
- психолого-педагогическую.

Цель педпрактики:

- развитие и саморазвитие основных профессиональнопедагогических компетенций в соответствии с требованиями стандартов университетского педагогического образования и квалификационной характеристикой выпускника высшего учебного заведения.

Под профессионально-педагогическими компетенциями понимается совокупность знаний, умений, навыков и способов деятельности, обеспечивающих эффективное решение определенного класса педагогических задач.

В свою очередь, педагогическая задача – результат осознания педагогом цели обучения и воспитания, а также условий и способов ее реализации на практике. У обучающегося как объекта и субъекта взаимодействия с педагогом в процессе и в результате решения педагогической задачи должно появиться новообразование в форме знаний, умений или качества личности.

Педагогические задачи:

- задачи по обучению (актуализация знаний, изложение учебного материала, использование различных способов и форм работы, современных технологий, в том числе, электронных ресурсов, др.),
- воспитательные задачи (повышение учебно-профессиональной мотивации, выработка творческого отношения к учебно-познавательной

деятельности, стимулирование ответственности, позитивного отношения к студенческому коллективу (группе), пробуждение и поддержание веры в успех и др.). При этом высшее профессиональное образование, в том числе университетское, должно встраиваться в социально-экономическую структуру общества и воспитывать личность, способную адаптироваться в современной социальной системе. Точнее, речь идет о социально активной личности, отстаивающей свои позиции на основе ясного понимания сути происходящего в обществе. Кроме того, университет должен воспитать личность, способную оказывать позитивное влияние на развитие общества.

Воспитательная система в высшей школе в современных условиях представляется важнейшим условием функционирования образовательного учреждения. В процессе воспитания решаются задачи формирования у обучающихся: ценностного отношения к окружающему миру и самому себе, целостной системы научных знаний, опыта позитивной деятельности.

В вузе создаются условия для развития творческих способностей, индивидуальности студентов, коллектива студентов и преподавателей.

В структуре профессионально-педагогических компетенций важное место занимают психолого-педагогические умения и навыки, которыми должны овладеть студенты в ходе педагогической практики. К их числу относятся:

 умение планировать учебно-воспитательный процесс с учетом возрастных, индивидуально-психологических различий обучающихся (студентов);

 умение выявлять, анализировать и учитывать при организации учебно-воспитательного процесса общие психологопедагогические закономерности;

 умение составлять педагогически и психологически обоснованные план-конспекты проводимых занятий, направленных на решение задач обучения и воспитания;

 умение проводить учебно-воспитательные занятия в соответствии с разработанным планом и с учетом ситуативного реагирования;

 умение грамотно анализировать свои учебно-воспитательные занятия и занятия, проводимые другими студентами-практикантами;

 умение целенаправленно использовать методы психологопедагогического и социологического исследования для изучения особенностей студенческой группы и отдельных студентов;

 умение диагностировать уровень развития познавательных способностей (познавательной активности) обучающихся на основе поведенческих показателей и с помощью специальных методик;

 умение применять на практике индивидуальный подход в ходе обучения и воспитания путем выработки конкретных рекомендаций для отдельных студентов на основе проведенного исследования;

 умение анализировать возникающие в студенческой группе

ситуации, требующие педагогической поддержки, и способствовать их разрешению.

Особенности педагогической деятельности студента-практиканта

При осуществлении педагогической деятельности студентпрактикант имеет право:

 обращаться к руководителям практики (методистам) по возникающим вопросам;
 пользоваться библиотекой, кабинетами и находящимися в них учебно-методическими пособиями;
 проявлять инициативу при подготовке и проведении учебновоспитательного занятия;
 выбирать формы, методы и средства обучения и воспитания, руководствуясь возрастными особенностями студентов;
 включать студентов в учебно-познавательную деятельность с учетом творческих способностей и с целью их дальнейшего развития;
 выступать на установочной и итоговой конференции по педагогической практике для обсуждения возникающих вопросов (проблем) и обобщения опыта профессионально-педагогической деятельности.

Студент-практикант обязан:

 выполнять все виды работ, предусмотренные программой практики;
 еженедельно посещать консультации методистов курирующих педпрактику кафедр;
 изучать студенческую группу, в которой проходит педагогическую практику;
 проводить психолого-педагогическую диагностику студенческого коллектива;
 руководствоваться общечеловеческой нравственностью и не причинять вреда студентам во всех видах педагогической деятельности;
 подчиняться правилам внутреннего распорядка учебного заведения, в котором проходит практика;
 выполнять распоряжения администрации и руководителей практики.

В случае невыполнения требований, предъявляемых к практикантам, они могут быть отстранены от прохождения практики, или их работа по педагогической практике будет признана неудовлетворительной, по решению Совета факультета назначается повторное прохождение практики.

Педагогическая практика имеет комплексный характер и включает следующие этапы:

 Подготовительный этап;
 Основной этап (ознакомительная и активная практика);
 Завершающий этап.

I. Подготовительный этап
Задачи:
 разъяснить требования, предъявляемые к студентам во время прохождения педпрактики, критерии оценивания составляющих практики, права и обязанности практикантов;
 ознакомить студентов с задачами, формами и содержанием каждого этапа педагогической практики решению задач педпрактики,

Формы работы:
 установочная конференция,
 консультации-семинары по разбору типичных ошибок, замечаний; по развитию навыков профессиональной рефлексии.

Содержание работы:
Студент-практикант получает сведения о времени проведения консультаций методиста по психолого-педагогической составляющей практики, о необходимой отчетной документации и сроках ее предоставления.

К числу отчетных документов относятся:
 дневник педагогической практики (Приложение 1),
 план-конспект учебно-воспитательного занятия (Приложение2),
 характеристика студенческой группы (коллектива) (Приложение 3),
 характеристика одного из студентов в группе (Приложение 4)

Требования к составлению отчетных документов
Требования к ведению дневника педагогической практики
Дневник представляет собой отчет о ежедневно выполняемой практикантом работе. Он оформляется на листах формата А4 или в ученической тетради. Дневник должен иметь титульный лист, а основное содержание заполняется в виде таблицы с указанием даты (1), содержания работы (2) и анализа этого содержания (3). Дневник может содержать дополнительные материалы, полученные практикантом при выполнении психолого-педагогического исследования студенческого коллектива или отдельного учащегося (студента), необходимые для составления соответствующих характеристик.

Дневник предоставляется методистам на консультациях для текущей и заключительной проверки.

Требования к составлению план-конспекта учебновоспитательного занятия
Рабочий вариант план-конспекта открытого (зачетного) учебновоспитательного занятия предоставляется методисту заранее, до проведения занятия, с целью его последующей корректировки.

Оформляется на листах формата А4. После заполнения титульного листа
раскрытие содержания занятия начинается с формулировки целей обучения.

Выделяют следующие цели обучения:
- образовательные (или информационно-познавательную): предполагают актуализацию и приобретение знаний, формирование понятий, системы представлений, способов учебно-познавательной деятельности, умений применять знания в изучаемой предметной области, опыта творческой деятельности;
- развивающие: предполагают работу по развитию мышления, памяти, речи, воображения, эмоций, способностей вести дискуссию и осуществлять групповую коммуникацию, организаторских способностей, лидерских качеств и креативности студентов;
- воспитательные: связаны с формированием ценностных позиций, морально-нравственных убеждений (уважительного отношения и внимательности к участникам групповой работы, терпимости, др.), ответственности, позитивного взгляда на окружающий мир, в целом. Они направлены на повышение интереса к науке, групповой работе, сотрудничеству.

Цели обучения как компоненты педагогической системы ориентированы на предвосхищаемый результат, а функции обучения характеризуют направление процесса обучения.

Далее указываются форма (вид учебного занятия) и методы обучения.

К числу основных учебных занятий в вузе относятся: лекции, семинары (просеминар, собственно семинар, специальный семинар), коллоквиумы, практические занятия, в том числе тренинги. В основном студенты-практиканты проводят семинарские занятия, поэтому остановимся чуть подробнее на их специфике.

Просеминар – проводится на младших курсах, учебный материал излагается студентами без критических суждений, реферируется содержание предлагаемых литературных источников;

Собственно семинар – отличается наличием самостоятельного анализа учебного материала, акцент делается на обсуждении разных точек зрения;

Специальный семинар – проводится на старших курсах, предполагает связь теоретических знаний студентов по предмету с результатами их учебно- и/или научно-исследовательской работы.

Семинары могут проводиться в виде:
 диспута;
 круглого стола,
 пресс-конференции;
 дидактической игры;
 тематической встречи (с приглашением ведущего специалиста по конкретной проблеме);
 дебатов;
 соревнования (КВН, викторина, конкурс);
 аукциона;
 проекта;
 «суда над явлением», др.

Чем богаче по содержанию формы организации учебновоспитательного процесса, тем он эффективнее. Выбор формы зависит от следующих факторов:

 содержания и направленности воспитательных задач,
 возраста студентов и их личностного социального опыта,
 особенностей коллектива (студенческой группы) и его традиций,
 подготовленности студента-практиканта к осуществлению профессионально-педагогической деятельности,
 материально-технических возможностей.

Ссылка на используемые практикантом методы обучения должна быть корректной с точки зрения классификационного признака. Чаще используются следующие классификации методов обучения:

 традиционная (авторы С.И.Перовский, Е.Я. Голанд) строится на основании источников передачи и характера восприятия учебной информации учащимися, согласно которой выделяются: 1) словесные, 2) наглядные, 3) практические методы;
 в соответствии с характером познавательной деятельности и уровнем активности (познавательной самостоятельности) учащихся (авторы М.Н. Скаткин, И.Я. Лернер), где выделяют: 1) объяснительно-иллюстративные, 2) репродуктивные, 3) частично-поисковые, 4) проблемные, 5)исследовательские;
 в соответствии с управленческим подходом (автор Ю.К.Бабанский) выделяют 3 большие группы методов:

1) методы организации и осуществления учебнопознавательной деятельности – а) словесные, наглядные, практические, б) индуктивные, дедуктивные, в) репродуктивные и проблемно-поисковые, г) самостоятельной работы и работы под руководством преподавателя;
2) методы стимулирования и мотивации учения,
3) методы контроля и самоконтроля в обучении.

В.И.Андреев предлагает идею управленческого подхода распространить на методы воспитания/самовоспитания и выделять также следующие: методы целеполагания, организации и самоорганизации, стимулирования и мобилизации, релаксации, контроля и самоконтроля, педагогического анализа и самоанализа, педагогической коррекции и самокоррекции.

В плане-конспекте следует уделить внимание описанию подготовительной работы практиканта по планированию и организации зачетного учебно-воспитательного занятия. План занятия должен включать три основных этапа: I. вводный, II. основной, III. заключительный и отводимое на их реализацию время.

На вводном этапе ставится главная проблема учебно-воспитательного

занятия. Основной этап характеризуется подробно с выделением в нем частей и видов учебной деятельности студентов. При составлении подробного конспекта формулируются задания/вопросы студентам и предполагаемые результаты выполнения этих заданий. Заключительный этап – это подведение итогов занятия, обобщение проделанной работы с использованием методов поощрения, стимулирования студенческой группы и отдельных учащихся.

Завершается план-конспект кратким анализом проведенного занятия и предполагает развитие навыков профессиональной (педагогической) рефлексии.

Методические материалы
«Ознакомительная практика»

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ
ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ КУРСА

Значение курса « Мастерство хореографа». Система знаний, умений и навыков, психологических свойств и качеств, необходимых специалисту-мастеру. Проблемыпрофилизации в подготовке руководителей. Современные проблемы формированияпрофессионального мастерства хореографа. Место курса среди профилирующих дисциплин гуманитарного цикла. Связь курса с общенаучными предметами: педагогикой, психологией, искусствознанием, художественным творчеством, педагогикой хореографии. Структура спецкурса. Основные требования к студентам при изучении курса.

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО ХОРЕОГРАФА: СУЩНОСТЬ,СТРУКТУРА

История танца и теории мастерства хореографа, композиции и постановки танца.

Понятие «профессиональное мастерство». Сущность и структура профессионального мастерства хореографа. Единство художественных и педагогических компонентов в деятельности хореографа. Мотивация и целевые установки специалиста-мастера, социально-психологические потребности, интересы. Роль общего развития личности в формировании специалиста–мастера, способностей, таланта. Индивидуальность личности и уникальность ее мастерства. Компоненты структуры личности-качества отличающие мастера от хорошего профессионала. Значение мастерства хореографа в создании танцевальной композиции. Современные требования к профессионально-педагогической деятельности хореографа.

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ И ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

Изучение основ теории и методики разнообразных видов танца. Особенности сочинения танцевального текста. Роль хореограф как педагога и репетитора. Некоторые особенности работы хореографа над композицией танца. Основные законы и принципы композиции танца: целостность; единство действия; жизненность. Симметрия и асимметрия.

Плоскостное и объемное построения. Диагональное решение танца. Вертикальные и горизонтальные решения танца. Ритм, темп, динамика

композиции танца. Основные принципы равновесия в композиции. Принципы динамики и статики.
Особенности восприятия танцевальной композиции зрителем. Основные принципы восприятия. Природа восприятия танцевальной композиции. Особенности восприятия сценического пространства. Особенности восприятия сценического времени.

МАСТЕРСТВО ХОРЕОГРАФА В СОЗДАНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Средства создания композиции танца. Значение танцевального рисунка.
Танцевальное движение. Взаимосвязь танцевального рисунка и движения. Строение танцевальной комбинации, значение танцевальной фразы. Танцевальная фигура. Ритмические и мелодические основы танцевального движения. Пространственно-временное развитие танцевального движения.
Формообразование танца. Формообразование танца как исторический процесс. Формообразующие принципы танца. Роль хореографа в формообразования танца. Из истории записи танцевальных композиций.
Техника записи танцевальных композиций. Современные средства записи танцевальных композиций.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ.

Конкретное и абстрактное пространство. Опосредованность сценического времени фазами движения и смыслом действия в контексте событий. Время как композиционная задача — вариант движения. Единство времени Ирреальность времени и пространства.
Пространство как компонент действия. Неоднородность сценического пространства.
Проблема нескольких пространств.

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ.

Синтез музыкального и хореографического образов. Программная музыка.
Восприятие музыки через хореографический образ. Характер музыкальной интонации и характер движения. Лейтдвижение. Лейтритм. Лейттембр. Относительно самостоятельное образное воплощение музыки и хореографии. Анализ музыкального произведения.
Музыкально-выразительные средства. Музыкальная форма. Особенности использования композитором традиционной музыкальной формы. Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии-темы.

Характеристика фактуры произведения гомофонно-гармоническая, полифоническая или смешанная.
Драматургия как конфликтное развитие событий, конфликтное действие.
Обусловленность музыкальной драматургии замыслом, сюжетом и жанром танца.
Воплощение музыки хореографическим действием. Сквозное музыкально — танцевальное действие. Самостоятельность танца и музыки. Синтез музыкальных и танцевальных средств.

СЮЖЕТ КАК ФОРМА ДЕЙСТВИЯ.

Понятие сюжета в литературе, музыке и хореографии. изумление. Повествование, ожидание, расположение эпизодов в хронологическом порядке и их связь друг с другом, сюжет как форма действия. Событийный ряд как основа сюжета, драматургия действия, элементы конфликта, время и место действия.
Персонаж как движущая сила развития действия. правда факта и художественный образ. психологизация деталей образа. личностные и индивидуальные характеристики персонажа. Узнаваемость в персонаже. конфликт как проявление характеров героев. Выявление характера через совокупность всех выразительных средств.
Создание танцевального сюжета. Ясность изложения мысли и идейно-тематической направленности. Органическая слитность создания характеров с темой. Упорядоченность событий. Выявление содержания танца. Предпосылки сценического воплощения.
Возможности танцевально-пластического решения. Переработка сюжета литературного первоисточника. Определение темы и идеи. Выявление сюжета из литературного первоисточника для хореографии, компенсация потерь в литературе средствами танцевального действия. Жанровая трансформация. Изменения в построении сюжета.
Образ-символ. Обобщённая пластика. Обобщение идеи и эмоции в образе. Эмоциональная глубина образа. Динамика движений образа. Роль профессиональных возможностей исполнителя в создании образа. Солист и кордебалет как взаимодействие персонажа и «атмосферы» сцены.

ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Природа сюжетной хореографической композиции. От факта жизни к художественному вымыслу. Художественная условность - одно из свойств хореографической композиции. Новаторство и традиционность форм. Синтез

сценария, музыки, хореографии и декорационного оформления. Эмоциональная и интеллектуальная сторона сюжета.
Мотивировка хореографического действия.
Язык сюжетного хореографических композиций. Танец, пантомима, балет.
Иллюстративность, жизнеподобность, метафоричность, условность, знаковость хореографического текста. Танцевально-пластическая конкретность. «Пластическая речь» —основа танцевального действия. Изобразительность и выразительность танцевального языка.
Пластический мотив как основа в формировании хореографической темы.

ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ БЕССЮЖЕТНОГО ДЕЙСТВЕННОГО ТАНЦА.
Исторический опыт создания бессюжетного действенного танца. Современность танца.
Понятия, определяющие действенный бессюжетный танец. Действенный танец в балетах русских, зарубежных и современных балетмейстеров. Дивертисментный и действенный танец. Мышление пластическими темами. Пластическое многоголосье.
Зрелищность танца. Танцевальное действие. Определенность действия. Реальность восприятия действия. Внутреннее и внешнее действие. Прерывность и непрерывность действия. Действие —компонент события.
Особенности танцевального языка бессюжетных и программных хореографических постановок. Условность формы и выразительные средства. Значение танцевальной композиции. Самостоятельная значимость танца. Символизм и знаковость танцевального рисунка и движения. Мера конкретности выразительных средств. Переосмысление канонических форм танца.

ТЕОРИЯ ОРГАНИЗАЦИИ КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММ.
Драматург, режиссер-хореограф, танцовщик. Концертная программа как форма танцевального изложения. Целостность концертной программы. Воздействие концертной программы на зрителя. Приемы составления концерта.
Стилевые и жанровые особенности танцевальных концертных программ. Стилистика танцевальных номеров. Единство стиля и многообразие жанров в программе.
Смешанные концерты. Программы ансамблей «формейшн». Тематическая структура концерта. Единство и многообразие тем. Тематическая направленность концерта и сюжетная

основа танцевальных номеров. Современное восприятие. Зритель как основной компонент программы.

РАБОТА ХОРЕОГРАФА НАД СОВРЕМЕННОЙ ТЕМОЙ.

Понятия «современный спектакль» и «спектакль о современности».

Создание в танце образа современника. Выбор темы, сюжета, героев хореографического произведения о современности. События, факты, человеческие характеры, жизненные наблюдения, произведения литературы, живописи и так далее –основа для создания образа современного человека средствами хореографического искусства.

Современность и злободневность произведения. Современная тема, современное воплощение, современный хореографический язык, современное режиссерское решение хореографического произведения.

Кругозор, фантазия, мировоззрение и мировосприятие хореографа в работе над современной темой. Изучение места действия, событий, характеров людей, их жизни, быта, труда в работе над современной темой. Темы любви, войны, героизма, добра, зла, человечности и др. в современной хореографии.

Раскрытие в танцевальных образах лучших черт современного человека Ясность мысли, выразительность поэтических обобщений, четкость в построении образов, слитность музыкального и хореографического решений, богатство средств выразительности – требования к сочинению на современную тему. Современные средства выразительности хореографического искусства.

Работа хореографа по решению отрицательных персонажей в хореографическом сочинении. Создание танцевальных номеров на современную тему на основе народного и классического танцев.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ХОРЕОГРАФА

Условия организации процесса создания хореографического произведения. Ведущая роль руководителя в подготовительный, репетиционный и эксплутационный периоды.

Анализ художественного материала. Ясное представление о произведении, его особенностях, стилистики, технических трудностях исполнения. Категория образа как результат познавательного акта. Последовательность изучения, освоения и закрепления.

Ориентировочные схемы действий. Общность конечной цели. Выявление противоречий мешающих творческому процессу создания художественных произведений.
Индивидуальный подход в педагогическом процессе.
Основы репетиционной работы. От замысла к воплощению. Балетмейстер и педагог репетитор. Выявление основного содержания через форму. Декорационное оформление и костюм. Восприятие балета в репетиционном зале и на сцене. Дискурсивная обработка задачи, генерирование идей. Выбор оптимального варианта, включающего в себя принципы и способы решения творческой задачи. Адекватное активности и коммуникативной культуры исполнителей. Оптимизация всех условий, способствующих выполнению замысла. Управление деятельностью коллектива.
Методика организации и проведения репетиционной работы. Виды репетиций.

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

Рекомендации по подготовке к Государственному экзамену

Формы государственной итоговой аттестации

Государственная итоговая аттестация выпускников по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование, профиль «Хореографическое образование» включает:

1. Подготовка к сдаче и сдача государственного экзамена
2. Защиту выпускной квалификационной работы, включая подготовку к процедуре защиты и процедуру защиты

Аттестационные испытания, входящие в состав итоговой государственной аттестации выпускника, соответствуют основной образовательной программе высшего образования, которую он освоил за время обучения.

1. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭКЗАМЕН

Обязательной составляющей итоговой аттестации для выпускников бакалавриата является Подготовка к сдаче и сдача государственного экзамена. Комплексный государственный экзамен по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование профиль «Хореографическое образование» является квалификационным и предназначен для определения теоретической и практической подготовленности выпускника к выполнению профессиональных задач, установленных ФГОС ВО.

В ходе комплексного государственного экзамена проверяется способность выпускника к выполнению профессиональных задач, определенных квалификационными требованиями. Профессиональные задачи бакалавра в соответствии с утвержденными видами профессиональной деятельности определены ФГОС ВО.

Программа комплексного государственного экзамена

Комплексный государственный экзамен представляет собой комплексный междисциплинарный экзамен по хореографическому исполнительскому мастерству с технологией и методикой обучения хореографическому искусству.

Структура билета

Экзаменационный билет состоит из трех вопросов:

1.Вопрос по истории и теории хореографического искусства.

2.Вопросы по методике и технологиям обучения в области хореографии

3.Практическое задание (предметно-содержательная часть исполнительского мастерства педагога-хореографа, демонстрация практических навыков).

Примерный перечень вопросов по комплексному государственному экзамену

Вопросы № 1.

1. Происхождение танца и хореографии.
2. Основные виды хореографического искусства в современной культуре.
3. Выразительные средства хореографической формы балетного спектакля.
4. Истоки русского балета.
5. Творчество Ж.Ж. Новерра.
6. Творчество Ж.Доберваля. Исполнительское искусство 18 века.
7. Общая характеристика балетного театра эпохи романтизма.
8. Творчество И. Вальберха, Ш. Дидло, А. Глушковского.
9. Общая характеристика балетного театра Италии. Творчество С. Вигано.
10. Датский балетный театр. Творчество Ав. Бурнонвиля.
11. Творчество Ф. Тальони. Танцовщицы эпохи романтизма.
12. Творчество Ж. Перро.
13. Творчество А. Сен-Леона.

14. Творчество М. Петипа. Реформы балетной музыки.
15. Творчество Л.Иванова.
16. Балеты П.И. Чайковского «Щелкунчик», «Лебединое озеро».
17. Зарождение и становление танца «модерн».
18. Общая характеристика русского балета начала 20 века. Творчество А. Горского.
19. Творчество М. Фокина. «Русские сезоны» в Париже.
20. Основные этапы развития советского балетного театра.
21. Творчество К. Голейзовского, Ф. Лопухова.
22. Советская хореографическая школа. (Р. Захаров, Л. Лавровский, В. Вайнонен).
23. Советский балетный театр 60-70 г.г. (Л. Якобсона, Ю. Григоровича).
24. Историко-революционная тема в советском балете (И. Бельского, О. Виноградова, Н. Боярчикова).
25. Народный танец в современной жизни. Ансамбли народного танца союзных и автономных республик.

Вопросы № 2.

1. Искусство балетмейстера - техника воздействия на эмоции зрителя.
2. Творчество И. Моисеева.
3. Творчество Т. Устиновой, П. Вирского.
4. Творчество Н. Надеждиной, М. Годенко.
5. Художественный образ танца.
6. Работа балетмейстера с художником.
7. Декорация и ее виды.
8. Хореографические коллективы. Их разновидности.
9. Особенности работы руководителя любительского хореографического коллектива.
10. Виды любительских хореографических коллективов. Специфика работы.
11. Техника балетмейстера. Балетмейстер-скульптор.
12. Связь танцевального фольклора и профессионального хореографического искусства.
13. Активные точки мизансцены.
14. Работа балетмейстера с композитором.
15. Хореография как жанр искусства.
16. Основы композиции танца. Ее составляющие.
17. Структура учебной дисциплины: теория и методика.
18. Хореографическое произведение – как синтез компонентов.
19. Музыкальное сопровождение урока. (Таблица).
20. Рисунок – как составляющее хореографического образа.
21. Сценическое оформление хореографического произведения.
22. Основы хореографической драматургии.
23. Творчество Ф. Гаскарова.
24. Что такое экзерсис? Методика сочинения упражнений у палки.
25. Работа балетмейстера с режиссером.

Вопросы № 3.

1.Постановка корпуса, ног, рук в классическом танце.
2.Постановка корпуса, ног, рук в народно-сценическом танце.
3.Партерная гимнастика – как основа методики преподавания.
4.Battement tendu – как основа воспитания техники (в классическом танце).
5.Характерное fondu и их разновидности.
6.Владение свободной стопой (чечетка).
7.Разновидности rond de jambe par terre в народно-сценическом танце.

8.Battement tendu jette в класиическом танце.
9.Rond de jambe par terre в классическом танце.
10.Plie (demi, grand) – его роль в развитии техники танцовщика.
11.Adajio в классическом танце.
12.Retire и rond de jambe en l”air в классическом танце.
13.Подготовка к веревочке в народно-сценическом танце.
14.Венгерское developpe.
15.Battement tendu в народно-сценическом танце.
16. Port de bras в хореографическом искусстве
17.Allegro - главные принципы.
18.Battement frappe petit в классическом танце.
19.Grand battement в классическом танце.
20.Grand battement в народно-сценическом танце.
21.Элементы башкирского танца.
22.Battement tendu jette в народно-сценическом танце.
23.Элементы русского танца.
24.Подготовительные упражнения к полуприсядкам и присядкам.
25.Элементы украинского танца.

Особенности процедуры проведения государственного экзамена
Форма проведения экзамена

Для подготовки к ответу выпускнику предоставляется не менее 30 минут.

На ответ на экзамене каждому выпускнику предоставляется не более 30 минут.

При ответе на третий вопрос студенту разрешается пользоваться звуковоспроизводящей аппаратурой.

Критерии оценивания

Ответ студента на государственном экзамене оценивается на закрытом заседании Государственной экзаменационной комиссии, представляет собой среднее арифметическое всех оценок, полученных выпускником на каждом этапе аттестационного испытания (по трем вопросам билета), с учетом среднеарифметической оценки сформированности общепрофессиональных и профессиональных компетенций по педагогической, проектной, исследовательской и культурно-просветительской видам деятельности.

С учетом специфики содержания и формы проведения государственного экзамена рекомендуются следующие критерии выставления оценок.

- знание учебного материала (учебных дисциплин);
- глубина научного анализа и полнота раскрытия вопроса;
- уровень рассмотрения вопроса в научно-теоретическом и методологическом аспектах;
- степень подтверждения основных положений теории примерами из образовательной практики;
- логичность и последовательность представления усвоенных педагогических знаний;
- уровень сформированности профессиональных компетенций;
- умение аргументировать свою точку зрения в области знания, умения и владения профессиональными компетенциями;

Уровень знаний бакалавра определяется следующими оценками: «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно».

Оценка «*отлично (5)*» – ставится при полных аргументированных ответах на все основные экзаменационные вопросы. Ответы должны отличаться логической последовательностью, четкостью, умением делать выводы, обобщать знания основной и

дополнительной литературы, умением пользоваться понятийным аппаратом, знанием проблем, суждений по различным вопросам дисциплины.

Оценка «*хорошо (4)*» – ставится при полных аргументированных ответах на все основные экзаменационные вопросы. Ответы должны отличаться логичностью, четкостью, знанием учебной литературой по теме вопроса. Возможны некоторые упущения при ответах, однако основное содержание вопроса должно быть раскрыто полно.

Оценка «*удовлетворительно (3)*» – выставляется при неполных, слабо аргументированных ответах, свидетельствующих лишь об элементарных знаниях учебной литературы, неумении применения теоретических знаний при решении практических заданий

Оценка «*неудовлетворительно (2)*» – ставится при незнании и непонимании экзаменационных вопросов. При выставлении неудовлетворительной оценки, председатель комиссии должен объяснить экзаменуемому недостатки ответа. Списывание (или использование студентом материалов помимо указанных в категории «разрешенных») является основанием для получения оценки «неудовлетворительно».

Результаты итоговой государственной аттестации объявляются устно председателем государственной экзаменационной комиссии по окончании закрытого заседания государственной экзаменационной комиссии, заполнения экзаменационной ведомости, подписания протоколов государственной экзаменационной комиссии.

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Рекомендации составлены на основе государственных и отраслевых стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу, а также на основе документов, регламентирующих издательскую деятельность в вузе, на основе нормативных требований по итоговой государственной аттестации выпускников ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М.Акмуллы». Излагаются требования к компьютерному набору, правила оформления рукописи и ее документального сопровождения. Приводятся образцы оформления титульного листа ВКР, бланков сопроводительной документации, примеры библиографических записей и общепринятых сокращений слов и словосочетаний.

Унификация требований к оформлению ВКР отвечает требования системы менеджмента качества образовательного процесса, реализуемой БГПУ им.М.Акмуллы.

Предназначены для студентов, преподавателей, деканов и директоров институтов. Могут быть полезны также при написании рефератов, курсовых работ и различной документации.

ОФОРМЛЕНИЕ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

1. Общие требования

Выпускная квалификационная работа представляется в твердом переплете. Текст должен быть набран на компьютере и отпечатан на рекомендуется стандартных листах белой бумаги формата А4 (210х297 мм).

Текст набирается в редакторе MS Word. При наборе использовать гарнитуру шрифта Times New Roman. Размер основного шрифта – 14 пт, вспомогательного (для сносок, таблиц) – 12 пт, межстрочный интервал – 1,5. Поля: левое – 30 мм, правое – 15 мм, верхнее – 20 мм, нижнее – 20 мм. Наименование разделов, глав, параграфов должны быть краткими.

Все страницы ВКР нумеруются по порядку от титульного листа до последней страницы. Первой страницей считается титульный лист, но на нем цифра 1 не ставится, на следующей странице (вслед за титульным листом обычно располагается содержание) проставляется цифра 2 и т.д., т.е. страницы выпускной квалификационной работы нумеруются арабскими цифрами нормальным шрифтом № 14 с соблюдением сквозной нумерации по всему тексту. Номера страниц проставляются внизу в центре страницы без точки в конце (меню – вставка – номер страницы). Иллюстрации, таблицы и схемы, расположенные на отдельных листах внутри текста, входят в общую нумерацию.

2. Правила компьютерного оформления текста

Материал работы формируется в одном файле MS Word.

Перенос слов в заголовках не допускается. Наименование разделов (введение, содержание, заключение, список литературы, приложения) печатаются в виде заголовков первого порядка, без точки в конце и с новой страницы. Во избежание смещения начала главы рекомендуется перед заголовком ставить разрыв страницы (в меню Вставка – разрыв – новую страницу).

Текст набирается с соблюдением следующих правил:

1) формирование абзацев выполняется через команду Формат - Абзац;

2) слова разделяются только одним пробелом;

3) перед знаком препинания пробелы не ставятся, после знака препинания – один пробел;

4) при наборе должны различаться тире (длинная черточка) и дефисы (короткая черточка). Тире отделяется пробелами, а дефис нет.

5) после инициалов перед фамилией, внутри сокращений, перед сокращением г.– указанием года и т.п. ставится неразрывный пробел (Shift-Ctrl-пробел), для того чтобы не разрывать цельность написания, например: А.С. Пушкин, 1998 г., т. д., т. е.;

6) основной текст выравнивается по ширине, с отступом первой строки 1,25 см;

7) точка в конце заголовка не ставится; рекомендуется смысловое деление заголовка по строкам;

8) шрифтовые выделения внутри текста должны соответствовать следующей иерархии: строчной полужирный прямой – строчной полужирный курсив – строчной светлый курсив;

9) таблицы набираются кеглем 12 и помещаются в основной текст;

10) цитаты, прямую речь, иносказательные выражения лучше помещать в двойные кавычки;

11) при трехуровневой рубрикации (главы – параграфы – пункты) заголовки первого уровня (введение, содержание, названия глав, заключение, список литературы, приложения) набираются прописными полужирными буквами (шрифт 14), второго (названия параграфов) – строчными полужирными (шрифт 14), третьего (названия в пунктах параграфа) – строчным полужирным курсивом (шрифт 14). При двухуровневой рубрикации заголовки первого уровня (названия глав и пр.) – строчными полужирными (шрифт 14), второго (названия параграфов) – полужирным курсивом (шрифт 14). Выравнивание заголовков – по центру. Нумеровать главы, параграфы, пункты в тексте работы следует арабскими цифрами.

Пример:

Глава 2. СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРРИТОРИИ

2.1. Население

2.1.1. Возрастной состав

При сочетании полужирных и светлых шрифтовых выделений следует иметь в виду, что полужирный строчной прямой «старше», «главнее» полужирного строчного курсива, который, в свою очередь, «главнее» светлого строчного курсива. Эту иерархию особенно следует учитывать при внутритекстовой рубрикации, по-разному выделяя понятия, определения, термины, примеры, логические усиления и т.п.

Не допускаются:

- интервалы между абзацами в основном тексте;
- перенос слов в заголовках, а также отрыв предлога или союза от относящегося к нему слова.
- формирование отступов с помощью пробелов;
- «ручной» перенос слов с помощью дефиса;
- внутритекстовые выделения подчеркиванием и прописными буквами;
- использование разрывов разделов (глав), кроме случаев смешанных (книжных и альбомных) ориентаций листов;
- выделение текста подчеркиванием.

3. Числа и знаки в тексте

Однозначные числа не при единицах физических величин, если они встречаются в тексте в косвенных падежах, рекомендуется писать в буквенной, а не в цифровой форме (например, «одного», «двух» и т.д.).

Крупные круглые числа (тысячи, миллионы, миллиарды) рекомендуется писать в буквенно-цифровой форме – в виде сочетания цифр с сокращенными обозначениями: 20 тыс., 20 млн., 20 млрд.

В числах с десятичными дробями целое число отделяют от дроби запятой, а не точкой. Например: 6,5 или 8,12.

Простые дроби в тексте рекомендуется писать через косую линейку: 1/5, 2/3 и т.д.

Для обозначения интервала значений в технических и естественнонаучных изданиях предпочтительным является стандартный знак многоточие (...) между числами в цифровой форме, в гуманитарных и экономических – тире или предлоги: от (перед первым числом) и до (перед вторым).

При указании пределов значений единицу измерения приводят один раз. Например: 35–40 мм, от 5 до 6 мм.

Если однозначные порядковые числительные следуют одно за другим, то они могут быть даны цифрами, причем падежное окончание (наращение) ставят только при последней цифре. Например: 3, 5, 7 и 8-я позиции, но 4-я и 10-я.

Сложные прилагательные, первой частью которых является числительное, а второй – метрическая мера, процент или другая единица величины, следует писать так: 5-литровый, 20%-ный, 10-тонный.

Падежное окончание в порядковых числительных, обозначенных арабскими цифрами, должно быть однобуквенным, если последней букве числительного предшествует гласная (5-й, 7-е, 10-м), и двухбуквенным, если последней букве числительного предшествует согласная (5-го, 50-му).

Математические обозначения =, ~, <, > и др. допускается применять только в формулах. В тексте их следует передавать словами равно, приблизительно, меньше, больше. Например, нельзя писать ... > 5 м, нужно: больше 5 м.

4.Сокращения в тексте

Вольные сокращения слов не допускаются, примеры принятых сокращений слов приводятся в справочной литературе.

Обязательно сокращают стоящие перед цифрой слова, обозначающие ссылку в тексте на тот или иной его элемент: том – т., часть – ч., выпуск – вып., рисунок – рис., издание – изд., таблица – табл., глава – глав., раздел – разд., параграф – §, пункт – п.

Указанные ниже ученые степени, должности или профессии приводят в сокращенном виде: академик – акад., технических наук – техн. н., член-корреспондент – чл.-корр., экономических – экон., профессор – проф., философских – филос., филологических – филол., доцент – доц., исторических – ист., доктор – д-р, физико-математических – физ.-мат., кандидат – канд.

Сокращают названия организаций, учреждений, а также термины, принятые в научной и технической литературе (сокращения не делают в начале

фразы): БГПУ, ВИНИТИ, СВЧ, КПД, ЭДС, термо-ЭДС, ИК-диапазон, МОП-структура и т.п.

Сокращают поясняющие слова: то есть – т.е., и прочие – и пр., и тому подобное – и т.п., смотри – см., и другие – и др., сравни – ср.

Только в словарях и в справочниках допускаются следующие сокращения: так называемый – т.н., около – ок., так как – т.к., уравнение – ур-ние, например – напр., формула – ф-ла.

5. Рисунки

Рисунки в ВКР могут быть двух видов: отсканированные и построенные с использованием графического редактора.

Общими для тех и других являются следующие требования:

1. Площадь изображения вместе с подрисуночной подписью не должна выходить за поля основного текста.

2. Все рисунки должны быть выполнены в едином масштабе или допускать приведение к нему, быть соизмеримы друг с другом.

3. Шрифт, которым выполняются надписи на рисунках, не должен быть крупнее 11-го и мельче 7-го.

Для сканирования следует использовать только оригиналы (первоисточники) рисунков: фотографий, сложных чертежей, диаграмм и т.п. Сканирование с ксерокопий и других вторичных документов не допускается.

Штриховые рисунки – графики, структурные и функциональные схемы – должны строиться только в графическом редакторе в формате JPEG с разрешением 300 dpi. Допустимы форматы TIF (TIFF), WMF, BMP. Другие форматы не используются.

Для того чтобы рисунки, выполненные средствами Word, при попытке открыть их не «разваливались» на составляющие, они должны быть сгруппированы.

Количество рисунков в работе диктуется целесообразностью. Их следует располагать непосредственно после текста, в котором они упоминаются впервые, а при невозможности размещения на данной странице переносятся на следующую.

Обозначения, термины и другие надписи на рисунках должны соответствовать тексту и подрисуночным подписям. Текст, связанный с рисунком (надписи и подписи), набирается 12-м шрифтом. Текстовые надписи на рисунках следует заменить цифровыми обозначениями, кроме надписей, обозначающих среды и направления (Вода, Газ, К выходу и т.п.). Текстовые надписи начинают с прописной буквы, сокращения в них не допускаются. Цифровые обозначения раскрываются в подрисуночных подписях.

На рисунках используют следующие виды условных обозначений:

1. *Арабские цифры*. Ими обозначают детали изображения, значения (названия) которых расшифровывают в экспликации подписи или в тексте, проставляя после соответствующих слов.

2. *Римские цифры*. Ими обозначают части изделий, зоны действия, распространения.

3. *Прописные буквы латинского алфавита*. Ими обозначают точки геометрических фигур, узлы изделий, вершины углов, электроизмерительные приборы и т.п.

4. *Прописные буквы русского или латинского алфавита с арабскими цифрами*. Ими обозначают элементы электрических схем.

5. *Строчные буквы латинского и греческого алфавитов*. Первыми обозначают отрезки геометрических фигур, вторыми – углы на этих фигурах.

Если все позиции рисунка раскрываются в тексте, а развернутые подписи отсутствуют, то цифры на рисунке ставят в порядке упоминания их в тексте. Если же позиции раскрываются лишь в подрисуночной подписи, то на рисунке их нумеруют по часовой стрелке. При этом по всей рукописи должно быть выдержано единообразие.

Нумерация рисунков сквозная.

Полную подрисуночную подпись составляют следующие элементы:

1) сокращение «Рис.» и его порядковый номер, на который обязательно должна быть ссылка в тексте;

2) собственно подпись;

3) экспликация (если нужно), т.е. пояснение деталей (частей) рисунка.

Сокращение с порядковым номером без подписи нельзя дополнять экспликацией.

Правильно:

Рис. 2: Строение излома: *1* – поверхность усталостного разрушения с бороздками; *2* – зона долома.

Если работа содержит всего один рисунок, то номер ему не присваивается, сокращение «рис.» под ним не пишется, а упоминание его в тексте формулируется так: «На рисунке приведена зависимость...» или «см. рисунок».

Между номером рисунка и тематической частью подписи ставится точка, после тематической части перед экспликацией (если она есть) – двоеточие, между элементами экспликации – точка с запятой. В конце подрисуночной подписи точка не ставится.

6.Таблицы

Таблицей называют цифровой и текстовой материал, сгруппированный в определенном порядке в горизонтальные строки и вертикальные графы (столбцы), разделенные линейками. Верхнюю часть таблицы называют головкой (чаще употребляют слово «шапка»), левую графу — боковиком.

Таблицы печатают при их первом упоминании. Небольшие таблицы следуют за абзацем, в котором была ссылка на них. Таблицы, занимающие больше половины страницы, – на следующей отдельной странице (страницах). Все таблицы в рукописи должны быть пронумерованы. Порядковая нумерация таблиц должна быть сквозной. Ссылки в тексте на таблицы дают в сокращенном виде, например: **табл. 1**, **табл. 5**. Над таблицей в правом верхнем углу обычным шрифтом пишут полностью: **Таблица 3**, а по центру – ее название (строчном полужирным), на последующих страницах – **Продолжение табл. 3**, на последней – **Окончание табл.**

Пример:

Таблица 3

Предельно допустимые концентрации или уровни некоторых суперэкотоксикантов в природных средах

Вещество	Вода, мг/л	Воздух, мг/м^3	Почва, мг/кг
Бенз(а)пирен	$5*10^{-6}$	$1*10^{-6}$	0,02
ДДТ	0,1	$5*10^{-4}$	0,1
ГХЦГ	0,02	0,03	0,1
Ртуть	$5*10^{-4}$	$3*10^{-4}$	2,1
Кадмий	0,001	$3*10^{-4}$	-32
Свинец	0,03	$3*10^{-4}$	

Если таблица в работе всего одна, ее не нумеруют и слово **Таблица** над ней не пишут: читатель и так видит, что перед ним таблица.

Сокращения слов в таблицах, кроме общепринятых, не допускаются. В головках таблиц и в боковике текст печатают горизонтально. Таблицы должны быть обязательно разлинованы по вертикали.

На каждую таблицу в тексте обязательно делается ссылка. Она должна органически входить в текст, а не выделяться в самостоятельную фразу, повторяющую тематический заголовок таблицы. Поэтому, например, вариант «Емкость варикапа зависит от напряжения (табл. 8)» предпочтительнее варианта «Зависимость емкости варикапа от напряжения показана в табл. 8».

Таблицы можно давать с заголовками и без заголовков. Заголовок необходим во всех случаях, когда таблица имеет самостоятельное значение и читатель может обратиться к ней помимо текста. Без заголовков дают таблицы вспомогательного значения.

Головки таблиц должны состоять из заголовков к каждому столбцу, не исключая боковика, т.е. в верхнем левом углу таблицы обязательно помещается заголовок к боковику. Ячейка головки над боковиком не должна оставаться пустой. Заголовок следует формулировать кратко и в единственном числе. Вместо слов можно давать буквенные обозначения (например, d, мм; V, В; Р, Вт).

Диагональные линейки в таблицах не допускаются.

Столбцы (графы) и строки в таблицах нумеруют только в том случае, если в этом есть необходимость (например, при переносе длинной таблицы или когда в тексте есть ссылки на отдельные столбцы или строки).

Повторяющийся буквенный (но не цифровой) текст, если он состоит из одного слова, может быть заменен кавычками. Если повторяющийся текст содержит более одного слова, то при первом повторении его заменяют словами «То же», при следующих повторениях под словами «То же» ставят две пары кавычек. Пропуски в столбцах (за отсутствием данных) не оставляют пустыми, а заполняют знаком тире.

Числовые данные в таблицах не сопровождают единицами величин, а выносят последние в текст боковика, головки или общего названия таблицы.

Примечания и сноски к таблицам печатают непосредственно под ними, более мелким шрифтом (кегль 12), чтобы отделить текст сноски или примечания от последующего основного текста. Сноски к цифрам обозначаются только звездочками.

7. Формулы

Формулы набираются только в редакторе формул Equation 3.0, который на панели управления выглядит как *a* . Если его там нет, необходимо выполнить следующие действия: *Вид – Панель инструментов – Настройка – Команды – Вставка –* *a* (редактор формул). Его следует выделить и вынести на панель управления.

При наборе формул рекомендуется использовать следующие размеры шрифтов: основной – 11, крупный индекс – 8, мелкий индекс – 7, крупный символ – 14, мелкий символ – 9.

Для того чтобы соблюсти все правила набора формул (латинские буквы – курсивом, греческие и русские – прямым, как в основном тексте, так и в индексах), необходимо в *Редакторе формул* использовать соответствующие стили: *Математический* – для латинских и греческих букв, *Текст* – для русских.

Прямым шрифтом также набираются:

– cos, sin, tg и другие тригонометрические функции;

– max, min, opt, lim, log, lg, const, det, exp;

– числа подобия – Ar (Архимеда), Bi (Био), Bo (Больцмана), Eu (Эйлера), Fo (Фурье), Gr (Грасгофа), M (Маха), Nu (Нуссельта), Pr (Прандтля), Re (Рейнольдса), St (Стантона) и др.;

– химические элементы и соединения;

– русские наименования единиц физических величин (м, кг, Вт, Ом).

Наиболее важные, а также длинные и громоздкие формулы выключают в отдельные строки. Так же располагают и все нумерованные формулы.

Экспликацию (расшифровку приведенных в правой и левой частях формулы буквенных обозначений величин) следует размещать в подбор, за словом «где» (без двоеточия после него). В конце каждой расшифровки ставят точку с запятой. Не следует начинать каждую расшифровку с новой строки, так как это снижает емкость листа. При большом числе формул с повторяющимися обозначениями целесообразно поместить в начале работы список обозначений с их расшифровкой и в экспликацию повторяющиеся обозначения не включать.

Перенос в формулах допускается делать на знаках соотношений, на отточии, на знаках сложения и вычитания и, в последнюю очередь, на знаке умножения в виде косого креста. Перенос на знаке деления не допускается. Математический знак, на котором прерывается формула, обязательно должен быть повторен в начале второй строки.

Нумеровать следует только наиболее важные формулы, на которые имеются ссылки в последующем тексте. Несколько небольших формул,

составляющих единую группу, следует помещать в одну строку и объединять общим номером.

При нумерации формул, расположенных отдельными строками, номер помещают против середины группы формул. В работах, где нумеруется ограниченное число формул, рекомендуется использовать сквозную нумерацию. При ссылках на какую-либо формулу ее номер ставят точно в той же графической форме, что и после формулы, т.е. арабскими цифрами в круглых скобках. Например, «из уравнения (5) следует ...» и т.п.

8. Приложения

Если работа включает материалы, к которым читатель будет постоянно обращаться за справками, их желательно вынести в приложения за текст, где их проще и быстрее найти (таблицы количественных данных, стандартных показателей, картографический материал, иллюстративный материал – графики, схемы, диаграммы, фотографии, ксерокопии архивных документов и т.п.). Эти данные в работе выполняют справочно-вспомогательную роль.

Приложения помещаются после библиографического списка и не учитываются в общем объеме работы.

9. Содержание

Содержание раскрывает структуру работы и размещается в начале ВКР после титульного листа.

10. Ссылки на литературные источники

На все литературные источники (книги, статьи, ГОСТы, картографические материалы, архивные материалы, электронные ресурсы и т.п.) использованные (а также упоминаемые) при написании выпускной квалификационной работы даются ссылки в тексте. Ссылка приводится после упоминания автора использованной работы, цитирования или приведения данных из источника. На все цитаты и материалы, взятые из различных источников, обязательно должны приводиться сноски (ссылки) с указанием автора, названия цитируемого источника, года издания и страницы.

Сноски показывают, откуда автор взял тот или иной фактический материал. Обязательны сноски при цитировании (цитаты «берутся» в кавычки), при приведении чьего-то мнения в пересказе, при упоминании мнения того или иного автора, при цитирование или пересказе конкретных документов, при приведении цифровых данных, малоизвестных фактов и т.п. Технические требования: сноски должны быть внутритекстовыми. Ссылка оформляется в квадратных скобках, с указанием номера работы из списка литературы и страницы [11, с. 6].

11. Список литературы (правила составления)

Список литературы – обязательный элемент любой исследовательской работы. В выпускных квалификационных работах в список следует включать всю использованную студентом литературу, на которую имеются ссылки в тексте.

Список источников озаглавливается как **Литература** и помещается в конце работы перед **Приложением (**если в приложении нет ссылок на литературные источники) или после Приложения (если в последнем имеются ссылки на использованную литературу). Литературные источники располагаются в алфавитном порядке и нумеруются, сначала все издания на русском языке, затем – на иностранном.

ПРИМЕРЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ЗАПИСЕЙ

КНИГИ

ОДНОТОМНЫЕ ИЗДАНИЯ

Семенов, В. В. Философия: итог тысячелетий. Философская психология [Текст] / В. В. Семенов ; Рос. акад. наук, Пущин. науч. центр, Ин-т биофизики клетки, Акад. проблем сохранения жизни. – Пущино : ПНЦ РАН, 2000. – 64 с. – Библиогр.: с. 60-65. – ISBN 5-201-14433-0.

Ерина, Е. М. Обычаи поволжских немцев [Текст] = Sitten und Brauche der Wolgadeutchen / Екатерина Ерина, Валерия Салькова ; худож. Н. Стариков ; Междунар. союз нем. культуры. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Готика, 2002. – 102 с. : ил. – На обл. авт. не указаны. – Текст парал. рус., нем. – Библиогр.: с. 92-93. – ISBN 5-7834-0066-1.

Золотой ключик [Текст] : сказки рос. писателей : [для мл. и сред. шк. возраста] / сост. И. Полякова ; худож. В. Бритвин, Н. Дымова, С. Муравьев. – М. : Оникс, 2001. – 381 с. : ил. – (Золотая библиотека). – Содерж. авт.: А. Н. Толстой, Б. В. Заходер, А. М. Волков, Е. С. Велтистов, К. Булычев. – ISBN 5-249-00334-6 (в пер.).

Законодательные материалы

Запись под заголовком

Российская Федерация. Законы. Семейный кодекс Российской Федерации [Текст] : [федер. Закон : принят Гос. Думой 8 дек. 1995 г. : по состоянию на 3 янв. 2001 г.]. – СПб. : Victory : Стаун-кантри, 2001. – 94 с. – На тит. л.: Проф. юрид. системы «Кодекс». – ISBN 5-7931-0142-X.

Запись под заглавием

Гражданский процессуальный кодекс РСФСР [Текст] : [принят третьей сес. Верхов. Совета РСФСР шестого созыва 11 июня 1964 г.] : офиц. Текст : по состоянию на 15 нояб. 2001 г. / М-во юстиции РФ. – М. : Маркетинг, 2001. – 159 с. – ISBN 5-94462-191-5.

Стандарты

Запись под заголовком

ГОСТ 7.53-2001. Издания. Международная стандартная нумерация книг [Текст]. – Взамен ГОСТ 7.53-86 ; введ. 2002-07-01. – Минск : Межгос. совет по стандартизации, метрологии и сертификации ; М. : Изд-во стандартов, сор. 2002. – 3 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Запись под заглавием

Издания. Международная стандартная нумерация книг [Текст] : ГОСТ 7.53-2001. – Взамен ГОСТ 7.53-86 ; введ. 2002-07-01. – Минск : Межгос. совет по стандартизации, метрологии и сертификации ; М. : Изд-во стандартов, сор. 2002. – 3 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Сборники без общего заглавия

Гиляровский, В. А. Москва и москвичи [Текст] ; Друзья и встречи ; Люди театра / В. А. Гиляровский ; вступ. ст. и примеч. А. Петрова ; худож. И. Лыков. – М. : ЭКСМО-пресс, 2001. – 638 с. : ил. – (Русская классика). – ISBN 5-04-008668-7 (в пер.).

Носов, Н. Н. Приключения Незнайки и его друзей [Текст] : сказоч. повести / Николай Носов. Остров Незнайки : повесть : [для детей] / Игорь Носов ; [к сб. в целом] худож. И. Панков. – М. : ЭКСМО-пресс, 2001. – 638 с. : ил. – Содерж.: Приключения Незнайки и его друзей ; Незнайка в Солнечном городе / Николай Носов. Остров Незнайки / Игорь Носов. – ISBN 5-04-008687-3 (в пер.).

МНОГОТОМНЫЕ ИЗДАНИЯ

Гиппиус, З. Н. Сочинения [Текст] : в 2 т. / Зинаида Гиппиус ; [вступ. ст., подгот. текста и коммент. Т. Г. Юрченко ; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам]. – М. : Лаком-книга : Габестро, 2001. – (Золотая проза серебряного века). – На пер. только авт. и загл. серии. – ISBN 5-85647-056-7. (в пер.).

Т. 1 : Романы. – 367 с. – Библиогр. в примеч.: с. 360-366. – Содерж.: Без талисмана ; Победители ; Сумерки духа. – В прил.: З. Н. Гиппиус / В. Брюсов. – ISBN 5-85647-057-5.

Т. 2 : Романы. – 415 с. – Содерж.: Чертова кукла ; Жизнеописание в 33 гл. ; Роман-царевич : история одного начинания ; Чужая любовь. – ISBN 5-85647-058-3.

Отдельный том

Казьмин, В. Д. Справочник домашнего врача [Текст]. В 3 ч. Ч. 2. Детские болезни / Владимир Казьмин. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – 503 с. : ил. – ISBN 5-17-011143-6 (АСТ) (в пер.).

ДЕПОНИРОВАННЫЕ НАУЧНЫЕ РАБОТЫ

Социологическое исследование малых групп населения [Текст] / В. И.

Иванов [и др.] ; М-во образования РФ, Финансовая академия. – М., 2002. – 110 с. – Библиогр.: с. 108-109. – Деп. в ВИНИТИ 13.06.02, № 145432.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Отчеты о научно-исследовательской работе

Состояние и перспективы развития статистики печати Российской Федерации [Текст] : отчет о НИР (заключ.) : 06-02 / Рос. кн. палата ; рук. А. А. Джиго ; исполн.: В. П. Смирнова [и др.]. – М., 2000. – 250 с. – Библиогр.: с. 248-250. – Инв. № 756600.

Диссертации

Кашапова, Л. М. Моделирование и реализация непрерывного этномузыкального образования как целостной национально-региональной образовательной системы [Текст] : автореф. дис. … д-ра пед. наук : 13.00.01 : защищена 22.01.06 : утв. 15.07.06 / Кашапова Ляля Мухаметдиновна. – Уфа, 2006. – 48 с. – Библиогр.: с. 42-47.

Кудинов, И. В. Формирование личности будущего учителя как субъекта педагогической деятельности в системе заочно-дистанционного обучения [Текст] : дис. … канд. пед. наук : 13.00.08 : защищена 24.06.06 : утв. 15.02.07 / Кудинов Илья Викторович. – Уфа, 2006. – 214 с. – Библиогр.: с. 159-180.

ИЗОИЗДАНИЯ

Графика [Изоматериал] : нагляд. Пособие для для образоват. учреждений по предмету «культура Башкортостана» : [комплект репрод. / авт.-сост. Н. И. Оськина ; слайды Л. А. Черемохина ; пер. на башк. яз. М. С. Аминовой]. – Уфа : Демиург, 2001. – 1 папка (24 отд. л.) : цв. офсет. – (Изобразительное искусство Башкортостана ; вып. 5). – Подписи к ил. парал. рус., башк.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

Эшпай, А. Я. Квартет [Ноты] : для 2 скрипок, альта и виолончели / Андрей Эшпай. – Партитура и голоса. – М. : Композитор, 2001. – 34 с., 4 парт. (68 с. партий разд. паг.). – Тит. л. парал. рус., англ. – Н. д. 10350.

КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Европа. Государства Европы [Карты] : [физическая карта] / сост. и подгот. к печати ПКО «Картография» в 1985 г. ; ст. ред. Л. Н. Колосова ; ред. Н. А. Дубовой. – Испр. в 2000 г. – 1 : 5000000, 50 км в 1 см ; пр-ция норм. кон. равнопром. – М. : Роскартография, 2000. – 1 к. : цв., табл. ; 106х89 см.

АУДИОИЗДАНИЯ

Роман (иеромон.). Песни [Звукозапись] / иеромонах Роман ; исп. Жанна Бичевская. – СПб. : Центр духов. просвещения, 2002. – 1 электрон. опт. диск. – (Песнопения иеромонаха Романа ; вып. 3).

ВИДЕОИЗДАНИЯ

От заката до рассвета [Видеозапись] / реж. Роберт Родригес ; в ролях: К. Тарантино, Х. Кейтель, Дж. Клуни ; Paramount Films. – М. : Премьер – видеофильм, 2002. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1999 г.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРЫ

Ресурсы локального доступа

Русская драматургия от Сумарокова до Хармса [Электронный ресурс]. – М. : ДиректМедиа Паблишинг, 2005. – 1 электрон. Опт. диск (CD-ROM). – (Электронная библиотека ДМ ; № 47). – Систем. требования: IBM PC и выше, 16 Мб RAM, CD-ROM, SUGA, Windows 95/98/ME/NT/XP/2000. – ISBN 5-94865-073-1.

Ресурсы удаленного доступа

Российская государственная библиотека [Электронный ресурс] / Центр информ. технологий РГБ ; ред. Власенко Т. В. ; Web-мастер Козлова Н. В. – Электрон. дан. – М. : Рос. гос. б-ка, 1997. - . – Режим доступа: http://www.rsl.ru, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус., англ.

Василенко, Л. А. Информационная культура в контексте глобальных изменений [Электронный ресурс] / Л. А. Василенко, И. Н. Рыбакова. – Режим доступа : www. URL: http://spkurdyumov.narod.ru/D48VasilinkoRybakova.htm. - 11.12.2004 г.

СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ДОКУМЕНТОВ

СТАТЬИ

Составная часть книги

Богданов, А. Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество [Текст] : вступ. ст. / А. Богданов // Андреев, Л. Н. Собр. соч. : в 6 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 5-40.

Статья из собрания сочинений

Выготский, Л. С. История развития высших психических функций [Текст] / Л. С. Выготский // Собр. соч. : в 6 т. – М., 1995. – Т. 3: Проблемы развития психики. – С. 2-328.

Статья из сборника

Хайруллина, Р. Х. Национально-культурная семантика языковых единиц [Текст] / Р. Х. Хайруллина // Международные Акмуллинские чтения : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. М. Акмулле (22-23 мая 2008 г.) / отв. ред. Н. М. Жанпеисова ; Актюбинский ун-т им. С. Баишева. – Актобе, 2008. – С. 275-277.

Статья из сериального издания

Асадуллин, Р. М. Профессионально-педагогическое образование: проблемы модернизации [Текст] / Раиль Мирваевич Асадуллин // Педагогический журнал Башкортостана. – 2008. - № 3 (16). – С. 5-8.

РАЗДЕЛ, ГЛАВА

Глазырин, Б. Э. Автоматизация выполнения отдельных операций в Word 2000 [Текст] / Б. Э. Глазырин // Office 2000 : 5 кн. в 1 : самоучитель / Э. М. Берлинер, И. Б. Глазырина, Б. Э. Глазырин. – 2-е изд., перераб. – М., 2002. – Гл. 14. – С. 281-298.

РЕЦЕНЗИИ

Гаврилов, А. В. Как звучит? [Текст] / Андрей Гаврилов // Кн. обозрение. – 2002. – 11 марта (№ 10/11). – С. 2. – Рец. на кн.: Музыкальный запас. 70-е : проблемы, портреты, случаи / Т. Чередниченко. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 592 с.

ЦЕЛЬ, ЗАДАЧИ, ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КУРСА. ЗНАЧЕНИЕ И ВОЗМОЖНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Учитель как постоянный исследователь, наблюдающий учебно-воспитательный процесс во всех его компонентах, проявляющихся в реакциях учащихся, в их знаниях, умениях, навыках.

Решение вопросов инновационного изменения системы образования, достижения нового качества общего образования, построения новой модели школы тесно связано с экспериментом по модернизации общего образования. В данном процессе учитель рассматривается как основной компонент данного процесса. В то же время, сам процесс модернизации образования дает возможность учителю осознать необходимость постоянного саморазвития, на основе критического осмысления своей практики.

В новых социокультурных и экономических условиях в системе образования наблюдается мощный всплеск интереса учителей к проведению научных исследований и экспериментальной работы в своих учебных заведениях. С одной стороны, это говорит об осознании учителями необходимости коренных преобразований в системе школьного образования. С другой стороны, это становится реальным свидетельством понимания ими ответственности за эти преобразования и необходимости повышения своего научно-педагогического и профессионального уровня.

Я считаю, что современная система образования ориентирует учителя не на передачу знаний в готовом виде, а на организацию обучения самостоятельной деятельности учащихся и доведения ее до уровня исследовательской работы, выходящей за рамки учебной программы. Способность мыслить творчески, нестандартно, видеть проблемы окружающего мира важна для человека всегда, поэтому раскрытие его творческих возможностей является ведущим направлением обучения и воспитания. Особую актуальность эта задача получает в современном информационном обществе. Именно занятие исследовательской работой делает учащихся творческими участниками процесса познания, а не пассивными потребителями готовой информации. В современном мире научные знания в значительной степени определяют жизнь человека и общества. Научно-исследовательская деятельность учителя непосредственно соприкасается с исследовательской деятельностью ученика. Огромное значение при этом имеет способность преподавателя создать мотивацию к исследовательской деятельности, которая может быть обусловлена интересом к данному предмету, эмоциональным восприятием поднимаемой проблемы Научно-исследовательская деятельность помогает развиваться не только личности ученика, но и личности учителя.

Приступая к экспериментально-исследовательской научной работе, учитель должен четко представлять, что цели, методы и продукты деятельности преподавателя-практика и учителя-экспериментатора различны. Если цель учителя-практика — получение высоких результатов обучения и воспитания учащихся, то цели учителя-экспериментатора, учителя-исследователя — получение нового научного знания. Если учителю-практику приходится учитывать комплексно все стороны учебно-воспитательного процесса, то учитель-исследователь, учитель-экспериментатор, как

правило, занимается глубокой проработкой лишь одной стороны, одного аспекта учебно-воспитательного процесса.

Стимулы участия в экспериментальной деятельности

1) Что же заставляет современного учителя заниматься исследовательской деятельностью? Какие преимущества он видит в научно-исследовательской деятельности?

Саймон Борг (тьютор отделения постдипломного образования в университете г. Лидз в Великобритании) выделил ряд условий, существенно влияющих на мотивацию участия педагогов в экспериментальной деятельности и результативность учительских экспериментов и исследований.

Их всего 10:

1) осознанное целеполагание,
2) наличие мотивации,
3) наличие определенных знаний и навыков,
4) возможность выбора,
5) научное руководство,
6) временной ракурс,
7) общественное признание,
8) осознанные ожидания,
9) поддержка профессионального сообщества,
10)возможность распространения результата (опыта).

Все они в той или иной степени влияют на степень активности участия преподавателя в исследовательской деятельности, на качество итогового продукта этой деятельности.

Я бы хотела остановиться на трех последних условиях, так как миг кажется, они существенно влияют на рост профессионализма учителя.

Осознанные ожидания

Как показывают результаты опроса учителей, эксперимент или исследовательская деятельность учителя часто рассматриваются самими педагогами и профессиональным сообществом как что-то, не связанное с их повседневной работой, лежащее вне сферы их педагогической деятельности. Поэтому говорить о реальной исследовательской работе, об осознанных ожиданиях и реальных положительных результатах можно только в том случае, когда сам педагог почувствует необходимость перемен, осознает, что быть профессионалом предполагает серьезное изучение своей собственной практики (рефлексия), последующую апробации новых профессиональных идей, их оценку и обязательный перенос полученных результатов в собственную практику.

Поддержка профессиональным сообществом

Высоко мотивированные педагоги-исследователи, в принципе, способны достичь поставленных целей в своей практико-ориентированной исследовательской деятельности, работая даже в индивидуальном режиме. Однако поддержка коллег способствует более успешному ходу их исследовательской деятельности. Поддержка педагогического сообщества предполагает:

- понимание значения исследовательской деятельности самим учителем,

- моральную поддержку руководства и коллег своего образовательного учреждения,

- возможность обсуждения и обмена результатами с другими участниками эксперимента.

Такая поддержка может и должна осуществляться не только руководством и коллегами своего образовательного учреждения, окружного экспериментального отдела, но также учеными, методистами, консультантами вузов.

Распространение результатов

Участие учителей в исследовательской и экспериментальной деятельности предполагает обязательную потребность сделать доступными для широкой педагогической общественности результаты своего труда и получить для себя, как профессионала, определенные дивиденды.

Первая презентация результатов исследования — это отчеты о проделанной работе перед своим коллективом. На городском уровне — это публичные презентации с использованием мультимедийных технологий, статьи в сборниках, выступления на семинарах и конференциях. Положительные достижения в экспериментальной и исследовательской деятельности учителей могут быть также представлены широкой педагогической общественности через презентацию их в городской ассоциации учителей, дискуссионных колонках интернет-порталов профессиональных отечественных издательств („Просвещение", „Титул") и т. д.

Заслуженной оценкой успешного участия учителя в экспериментальной или исследовательской деятельности становится возможность повысить свою категорию, получить грамоту Министерства образования РФ, а также возможность участия в национальном проекте „Образование", получение гранта РФ в области музыкального образования.

Круг научно-исследовательских интересов учителя музыки: формирование воображения, памяти, музыкальных способностей школьников, возрастные особенности музыкального восприятия детей, взаимодействие учителя и ученика на уроке музыки и др.

ЭМПИРИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Эмпирическое познание как познание опытным путем.

Все существующие сейчас научные методы можно разделить на эмпирические и теоретические. Главным их сходством является общая цель – установление истины, главным различием – подход к исследованию.

Учёных, которые считают эмпирическое познание главным, называют «практиками», а сторонников теоретического исследования соответственно «теоретиками». Возникновение двух противоположных школ науки, обусловлено частым несоответствием результатов теоретического исследования и практического опыта.

В истории познания сложились две крайние позиции по вопросу о соотношении эмпирического и теоретического уровней научного познания: эмпиризм и схоластическое теоретизирование. Сторонники эмпиризма сводят научное знание как

целое к эмпирическому уровню, принижая или вовсе отвергая теоретическое познание. Эмпиризм абсолютизирует роль фактов и недооценивает роль мышления, абстракций, принципов в их обобщении, что делает невозможным выявление объективных законов. К тому же результату приходят и тогда, когда признают недостаточность голых фактов и необходимость их теоретического осмысления, но не умеют оперировать понятиями и принципами или делают это не критически и неосознанно.

Основные эмпирические методы музыкально-педагогического исследования и их характеристика:

К эмпирическим методам исследования относят все те методы, приемы, способы познавательной деятельности, а также формулирования и закрепления знаний, которые являются содержанием практики или непосредственным результатом её.

1. педагогическое наблюдение (сплошное и выборочное);

Наблюдение является первичным и элементарным познавательным процессом на эмпирическом уровне научного познания. Как научное наблюдение оно состоит в целенаправленном, организованном, систематическом восприятии предметов и явлений внешнего мира. Особенности научного наблюдения:

- опирается на развитую теорию или отдельные теоретические положения;
- служит решению определенной теоретической задачи, постановке новых проблем, выдвижению новых или проверке существующих гипотез;
- имеет обоснованный планомерный и организованный характер;
- является систематичным, исключающим ошибки случайного происхождения;
- использует специальные средства наблюдения – фотоаппараты и т. п., существенно расширяя тем самым область и возможности наблюдения.

Одно из важных условий научного наблюдения состоит в том, что собранные данные не носят только личный, субъективный характер, но при тех же условиях могут быть получены другим исследователем. Все это говорит о необходимой точности и тщательности применения этого метода, где роль конкретного ученого особенно значима.

В наблюдении активность субъекта еще не направлена на преобразование предмета изучения. Объект остается недоступным целенаправленному изменению и изучению или сознательно ограждается от возможных воздействий с целью сохранения его – естественного состояния, и это главное преимущество метода наблюдения.

Наблюдение само по себе совершенно недостаточно для утверждения и доказательства гипотезы. Привлечение приборов и инструментов неограниченно расширяет возможности наблюдения, но не преодолевает некоторых других недостатков. В наблюдении сохраняется зависимость наблюдателя от изучаемого процесса или явления. Наблюдатель не может, оставаясь в границах наблюдения, изменять объект, управлять им и осуществлять строгий контроль над ним, и в этом смысле его активность в наблюдении носит относительный характер. Вместе с тем в процессе подготовки наблюдения и в ходе его осуществления ученый, как правило, прибегает к организационным и практическим операциям с объектом, что сближает наблюдение с экспериментом. Очевидно и другое – наблюдение представляет собой необходимую

составляющую всякого эксперимента, и тогда его задачи и функции определяются в этом контексте.

Различают наблюдения следующих видов:

– открытое и скрытое в зависимости от позиции наблюдателя;

– периодическое, лонгитюдное (продолжительное) и одиночное с точки зрения хронологической организации наблюдения;

– пассивное и активное в зависимости от создания специальных условий;

– случайное и систематическое в зависимости от регулярности;

– включенное и невключенное с точки зрения участия наблюдателя в исследуемом процессе.

При открытом наблюдении испытуемый знает, что за ним наблюдают, скрытое означает, что наблюдатель остается незамеченным.

Наблюдение как научный метод является организованным, предполагает конкретную цель и четкий план, фиксацию результатов в специальном дневнике. План наблюдения предполагает указание на объект, цель и задачи, время и место наблюдения, длительность и предполагаемый результат. Таким образом, исследователь отвечает на вопросы: что наблюдать, для чего, когда и сколько времени, чего можно ожидать.

К достоинствам наблюдения можно отнести:

– разнообразие собираемых сведений;

– сохранение естественных условий деятельности;

– использование технических средств (видео-, аудио-);

– не обязательное получение предварительного согласия испытуемых.

К недостаткам относят:

– субъективность информации;

– невозможность контролировать ситуацию, вмешиваться в процесс;

– значительные затраты времени.

2. беседа (с учащимися, их педагогами, родителями);

Беседа – диалог исследователя с испытуемым по заранее разработанной программе. Беседа является методом сбора информации на основе словесной коммуникации. Эффективность этого метода напрямую зависит от грамотных формулировок вопросов, комфортной психологической обстановки, обоснования и сообщения мотивов исследования, умения исследователя заинтересовать собеседника. Практикуются открытые и скрытые фонограммы беседы.

Беседа обычно применяется на разных стадиях исследования как для получения первичной информации, так и уточнения выводов, полученных другими методами, например методом наблюдения.

В случаях, когда направленность беседы и характер вопросов заданы жестко, когда исследователь только задает вопросы, а респондент на них отвечает, это будет другая разновидность опроса – ***интервью***. Он заключается в сборе информации, полученной в виде ответов на поставленные вопросы. Часто вопросники для интервью строят по типу анкет.

В отличие от беседы интервьюера интересует только мнение и оценка испытуемого. Если беседа обычно не ограничена во времени и порой с трудом укладывается в

изначально запланированное русло, то в интервью исследователь сам задает план и темп беседы и четко придерживается перечня обсуждаемых вопросов. При этом исследователь только фиксирует высказывания респондента, сохраняя нейтральную позицию.

Беседа и интервью требуют от исследователя большой гибкости и чуткости, умения слушать собеседника и одновременно вести ее по заданному руслу, разбираться в эмоциональных состояниях испытуемых, реагировать на их изменения, обращать внимание на внешние проявления эмоционального состояния, таких, как жесты, мимика, поза, интонация. Важно предусмотреть удобные формы фиксации получаемой информации по ходу беседы и интервью.

Слабой стороной беседы и интервью оказывается возможность внушения респондентам позиции исследователя и трудность охвата опросом широкого круга лиц.

3. сравнение как метод установления сходства и различия при изучении влияния условий, факторов, средств музыкально-педагогического воздействия на обучение, воспитание и развитие качеств личности учащихся, их способностей, усвоения музыкальных знаний, формирования умений, навыков;

4. опрос (в двух формах: письменной (анкетной) и устной);

Опрос – это социологический метод сбора первичной информации, основанный на непосредственном или опосредованном взаимодействии исследователя с опрашиваемыми. При непосредственном взаимодействии опрос выступает как беседа или интервью, а при опосредованном – как анкетирование. Источником информации при этом является словесное или письменное суждение респондента (Человека, которого опрашивают в ходе беседы, анкетирования, интервью, называют респондентом).

В психолого-педагогическом исследовании опрос может быть одинаково использован в двух направлениях: для получения информации о внешней стороне деятельности учителей, преподавателей или школьников (поступках, мнениях, интересах и т.д.) и для получения более глубоких сведений о внутренних механизмах формирования этих поступков, мнений, интересов.

Анкетирование – письменный опрос, в результате которого получают информацию о типичности изучаемых явлений и процессов с помощью специально разработанных опросников. В процессе анкетирования предоставляется возможность охватить большое количество опрашиваемых и выявить массовые явления, на основе анализа которых устанавливаются факты.

Известны три типа анкет.

Открытая анкета – состоит из вопросов без сопровождающих готовых ответов.

В анкете *закрытого типа* предлагаются готовые для выбора ответы.

Смешанная анкета содержит элементы той и другой.

Слабой стороной анкет являются их стандартный характер, отсутствие живого контакта с опрашиваемыми, что не всегда обеспечивает достаточно исчерпывающие и откровенные ответы.

При использовании опроса очень важна однозначная, ясная, четкая постановка вопроса. Нельзя задавать вопросы подсказывающего характера. Далеко не всегда полезно ставить «вопросы в лоб». Предпочтительнее вопросы косвенные, выявляющие

интересующие исследователя оценки, отношения, мнения через сведения об иных объектах.

Тестирование – фиксированное во времени испытание, предназначенное для установления количественных и качественных индивидуально-психологических особенностей личности. Этот исследовательский метод использует стандартизованные вопросы и задачи – тесты, которые позволяют определить уровень развития знаний, умений, навыков, личностных характеристик, а также определить их соответствие определенным нормам или сравнить с развитием исследуемого качества у испытуемого в более ранний период. Тестирование предполагает, что обследуемый выполняет определенную деятельность: это может быть решение задач, рисование, рассказ по картинке и прочее.

Различают следующие основные виды тестов:

1) Тесты достижений служат для выявления учебных или профессиональных знаний, умений и навыков, включающие в себя решение задач, имеющих учебное или профессиональное содержание. В качестве примера могут служить все случае тестовых экзаменационных испытаний.

2) Тесты способностей представляют собой специально подобранный стандартизованный набор заданий, предназначенный для измерения уровня развития определенных способностей (памяти, мышления, интеллекта, профессиональных и пр.).

3) Личностные тесты позволяют измерять различные стороны личности индивида: установки, ценности, отношения, эмоциональные, мотивационные и межличностные свойства, типичные формы поведения.

Существуют определенные ***правила проведения*** *опроса, анкетирования, тестирования и интерпретации полученных результатов.* Эти правила достаточно четко проработаны:

1. Информирование испытуемого о целях проведения опроса.

2. Ознакомление испытуемого с инструкцией по выполнению заданий.

3. Обеспечение ситуации спокойного и самостоятельного выполнения заданий испытуемыми.

4. Сохранение нейтрального отношения к испытуемым, уход от подсказок и помощи.

5. Предупреждение распространения полученной в результате тестирования информации, обеспечение ее конфиденциальности.

7. Ознакомление испытуемого с результатами диагностики, сообщение ему или ответственному лицу соответствующей информации с учетом принципа «Не навреди!».

5. изучение музыкально-педагогического опыта (как положительного, так и отрицательного), его анализ.

В широком смысле означает организованную познавательную деятельность, направленную на установление исторических связей воспитания, определение общего, устойчивого в учебно-воспитательных системах. С помощью данного метода анализируются пути решения конкретных проблем, выводятся взвешенные заключения о

целесообразности их применения в новых исторических условиях. Поэтому рассматриваемый метод нередко называют еще историческим.

Изучение опыта тесно смыкается с другим методом – изучением первоисточников, называемым также архивным. Тщательному научному анализу подвергаются законодательные акты, проекты, отчеты, доклады и другая документация. Изучаются также учебные и воспитательные программы, уставы, учебные книги, расписания занятий – словом, все материалы, помогающие понять сущность, истоки и последовательность развития той или иной проблемы.

В современном, несколько суженном смысле под изучением опыта обычно понимают изучение передового опыта творчески работающих педагогических коллективов, отдельных учителей. Можно привести много примеров передового опыта, которые заставили критически отнестись к традиционным в педагогической науке и практике взглядам и по-новому подойти к решению кажущихся бесспорными вопросов.

Изучение опыта будет плодотворным только при соблюдении ряда важных требований. Особое внимание обращается на факты, противоречащие господствующим теориям, устоявшимся канонам. Важно также во всех тонкостях раскрыть механизм достижения высоких результатов обучения и воспитания. Чем глубже и разностороннее анализ опыта, тем больше ценных идей извлекают исследователи.

Методические материалы

Учебная научно-исследовательская работа (получение первичных навыков научно-исследовательской работы и проектной деятельности)

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ (НИР) Целями НИР являются: – подготовить студентов-бакалавров как к самостоятельной НИР, основным результатом которой является написание и успешная защита ВКР, так и к проведению научных исследований в составе творческого коллектива; – формирование у магистров общекультурных, личностных и профессиональных компетенций, направленных на приобретение навыков планирования и организации научного исследования и умений выполнения НИР с применением различного оборудования и компьютерных технологий. Задачи НИР: –формирование навыков проведения НИР; –вести библиографическую работу с привлечением современных информационных технологий и зарубежных литературных источников; –определять объект и предмет исследования; –самостоятельно ставить цель и задачи НИР; –обосновать актуальность выбранной темы; –самостоятельно выполнять исследования по теме магистерской диссертации; –вести поиск источников литературы с привлечением современных информационных технологий; –проводить статистическую обработку экспериментальных данных, анализировать результаты и представлять их в виде завершенных научно-исследовательских разработок (отчета по НИР, тезисов докладов, научной статьи, выпускной квалификационной работы); –формулировать и разрешать задачи, возникающие в ходе выполнения НИР; –выбирать необходимые методы исследования (модифицировать существующие, разрабатывать новые методы), исходя из задач конкретного исследования (по теме ВКР или при выполнении заданий научного руководителя в рамках программы); – применять современные информационные технологии при проведении научных исследований; –обрабатывать полученные результаты, анализировать и представлять их в виде законченных научно-исследовательских разработок (отчета по НИР, тезисов докладов, научной статьи, курсовой работы, магистерской диссертации)

Правила написания научно-исследовательских студенческих работ (НИР)

К научным работам такого рода предъявляются следующие требования:

1. Тема НИР для студентов 1-3 курса утверждается соответствующей выпускающей кафедрой.
2. Тема НИР для студентов должна быть утверждена приказом по факультету. Приказ составляется на основании личного письменного заявления студента с визой научного руководителя. Заявление пишется от руки студентом на имя декана факультета. В тексте заявления указывается тема НИР, фамилия, имя, отчество, ученая степень и должность научного руководителя. Заявление визируется научным руководителем. Образец заявления прилагается к данным Правилам. После выхода приказа изменение темы НИР может быть осуществлено только на основании письменного заявления студента с визой

научного руководителя и требует дополнительного приказа по факультету. В заявлении указывается причина изменения темы НИР.

3. Первый вариант НИР представляется научному руководителю в феврале месяце. Отсутствие первого варианта НИР к этому сроку влечет за собой для студентов 1 - 3 курсов автоматическое снижение оценки за курсовую работу на один балл, а для студентов 4-5 курса и магистров предупреждение в приказе по факультету о недопуске данного студента к сессии (защите выпускной квалификационной, дипломной работы, магистерской диссертации).
4. Окончательный вариант НИР предоставляется научному руководителю за месяц до официального начала сессии. Отсутствие окончательного варианта НИР к этому сроку влечет за собой для студентов 1 - 3 курсов снижение оценки за курсовую работу еще на один балл, а для НИР студентов 4 - 5 курса и магистров - отрицательный отзыв научного руководителя и, на этом основании, недопуск к защите.

Текст НИР должен отвечать следующим требованиям:

1. Титульный лист должен быть оформлен в соответствии с прилагаемым образцом.
2. Вторая страница НИР называется "Содержание" и представляет собой список названий составных частей НИР с указанием соответствующих страниц.
3. Введение к НИР состоит из следующих фрагментов, названия которых выделяются в тексте полужирным шрифтом: 1) актуальность темы, 2) степень изученности проблемы в научной литературе, 3) объект исследования, 4) предмет исследования, 5) цель исследования, 6) задачи исследования, 7) методология исследования, 8) структура работы.
4. Основная часть НИР должна состоять не менее чем из двух глав, разбитых на параграфы.
5. Каждый параграф и каждая глава НИР должны заканчиваться выводами из произведенного в данном фрагменте НИР исследования.
6. Заключение должно содержать наиболее значимые выводы из произведенного исследования в целом.
7. Текст должен содержать определения всех использующихся в НИР понятий.

Наличие в тексте НИР синтаксических, пунктуационных и орфографических ошибок является основанием для снижения оценки за курсовую работу, а для студентов 4-5 курса и магистров - недопуск к защите выпускной квалификационной, дипломной работы, магистерской диссертации до того момента, пока ошибки не будут исправлены.

Обязанности научного руководителя:

1. Осуществление консультирования студента по содержанию и форме осуществления НИР.
2. По окончании НИР студентов научный руководитель предоставляет отзыв, в котором: а) дается оценка актуальности избранной студентом темы НИР, б) описывается структура работы, дается краткое содержание всех ее составных частей, в) анализируется научная значимость НИР, г) дается характеристика степени организованности и дисциплинированности студента, проявленной им в процессе написания НИР, д) дается заключение о возможности вынесения НИР на защиту.
3. Наличие в тексте НИР синтаксических, пунктуационных и орфографических ошибок является основанием для снижения оценки за курсовую работу, а для студентов старших курсов и магистров - недопуск к защите до того момента, пока ошибки не будут исправлены.

Списки тем курсовых, выпускных квалификационных, дипломных работ и магистерских диссертаций с указанием имен их исполнителей и научных руководителей хранятся в номенклатуре дел соответствующей кафедры.

НИР оцениваются прежде всего по следующим критериям:

1. Актуальность темы исследования.
2. Соответствие оформления и структуры работы положениям соответствующей инструкции.
3. Глубина и полнота раскрытия темы.
4. Использование при написании НИР новейших достижений науки и соответствующих публикаций в научной литературе.
5. Объем работы: не менее 50 страниц для курсовых работ, не менее 60 страниц для выпускной квалификационной, не менее 70 страниц для дипломной работы и магистерской диссертации.
6. Объем списка использующейся литературы, новизна источников.
7. Правильное оформление научного аппарата.

Без наличия отзыва научного руководителя НИР на рецензию не принимается. НИР должна быть представлена на рецензию не менее чем за десять дней до официального времени защиты. Рецензия должна содержать дату ее подписания рецензентом. Рецензия должна быть отдана студенту не менее чем за три дня до защиты.

Требования к написанию и оформлению научной статьи:

1. Научная статья должна содержать краткое исследование конкретной научной проблемы, имеющей актуальное значение либо для развития теоретического знания в определенной области, либо для решения конкретной значимой практической задачи.
2. Объем - от 5 до 10 страниц формата А 4, 14 кегль.
3. Поля: верхнее - 2см, нижнее - 2 см, левое - 2,5 см, правое - 1,6 см.
4. Интервал: одинарный (если иное не оговорено условиями редакционного совета соответствующего издания).
5. Шрифт - Times New Roman.
6. Фамилия и инициалы автора пишутся в правом верхнем углу полужирным шрифтом.
7. Название статьи пишется прописными буквами полужирным шрифтом и располагается по центру страницы.
8. Статья предоставляется в соответствующий редакционный совет как в бумажном, так и в электронном варианте (на дискете). Бумажный вариант статьи предоставляется в двух экземплярах.
9. К тексту статьи отдельным файлом прилагается авторская справка (в бумажном и электронном варианте): фамилия, имя, отчество автора статьи, место работы, должность, служебный и домашний адрес с почтовым индексом, номер служебного, домашнего и мобильного телефона, адрес электронной почты, номер факса.

Правила оформления научно-исследовательских работ (рефератов, курсовых, выпускных

квалификационных, дипломных работ, магистерских диссертаций)

Введение

Одним из этапов обучения студентов является выполнение научно-исследовательских работ (НИР) (рефератов, курсовых и дипломных работ, магистерских диссертаций), представляющих собой формы отчетности по самостоятельной работе студентов. Методические указания содержат требования, предъявляемые к оформлению НИР. Оформление НИР в соответствии с изложенными требованиями является необходимым условием для допуска работы к защите (сдаче преподавателю). Цель методических указаний - установление единообразного оформления НИР. Основной задачей данной разработки является создание технологической основы процесса выполнения НИР в соответствии с требованиями стандартов.

Общие требования к оформлению НИР

Научно-исследовательская работа представляется на проверку руководителю в сброшюрованном виде. Курсовая, выпускная квалификационная, дипломная работа переплетается в специальную папку.
Объем НИР (без учета приложений) в страницах компьютерного набора должен составлять:

- Курсовая работа - 60 страниц;
- Выпускная квалификационная работа - 70 страниц;
- Дипломная работа, магистерская диссертация - от 80 страниц.

НИР оформляется на листах белой бумаги формата А4 (размером 297 ´ 210 мм). Лист заполняется с одной стороны с оставлением полей следующих размеров: левого -30 мм (для подшивки); правого - 16 мм, нижнего - 20 мм, верхнего - 20 мм. Текст должен быть напечатан на компьютере.
При подготовке текста рекомендуется использовать легко читаемые шрифты гарнитуры "Times new roman" размером 14 пунктов (в таблицах от 10 до 12 пунктов). Декоративные и оформительские шрифты можно применять только для наименований разделов (подразделов), подрисуночных надписей, наименований таблиц и т.п. Не следует использовать более 2-3 видов гарнитур. Выделение в тексте предпочтительнее выполнять полужирным шрифтом или курсивом, но не подчеркиванием или разрядкой. Межстрочный интервал - 1,5.

Структура НИР

Материал курсовой работы располагается в следующем порядке:

1. титульный лист;
2. содержание;
3. введение;

4. основная часть - разделы (главы, параграфы) под номерами;
5. заключение;
6. список литературы;
7. перечень принятых сокращений (при необходимости);
8. приложения с названиями и номерами (при необходимости).

Материал выпускной квалификационной, дипломной работы, магистерской диссертации располагается в следующем порядке:

1. титульный лист;
2. отзыв руководителя;
3. рецензия;
4. содержание (оглавление);
5. введение;
6. основная часть - разделы (главы, параграфы) под номерами;
7. заключение;
8. список литературы;
9. перечень принятых сокращений (при необходимости);
10. приложения с названиями и номерами (при необходимости).

Отзыв руководителя и рецензия на дипломный проект (работу) в папку не переплетается.

Содержание структурных элементов НИР

1. Титульный лист. Оформляется на типовом бланке, содержащем все предусмотренные реквизиты, как указано в приложении А.
2. Отзыв руководителя. Образец отзыва руководителя представлен в Приложении Б.
3. Содержание (оглавление). Содержание (оглавление) включает наименования всех глав, параграфов и пунктов (если они имеют наименование) с указанием номеров страниц, с которых начинаются материалы глав (параграфов, пунктов). Пример оформления содержания приведен в Приложении В.
4. Введение. Объем введения: для реферата, курсовой работы объем - 1-2 страницы; для выпускной квалификационной работы, дипломной работы, магистерской диссертации - 2-6 страниц. Введение к НИР состоит из следующих фрагментов, названия которых выделяются в тексте полужирным шрифтом: 1) актуальность темы, 2) степень изученности проблемы в научной литературе, 3) объект исследования, 4) предмет исследования, 5) цель исследования, 6) задачи исследования, 7) методология исследования, 8) структура работы.
5. Основная часть. В главах, параграфах основной части рассматривается существо вопроса или проблемы применительно к избранной теме. Подробно излагаются теоретические, экспериментальные (практические) методы решения поставленной задачи и полученные результаты. Наименование глав основной части, содержание и их объем согласовываются с руководителем.
6. Заключение. В Заключении (1-4 страницы) дается краткий анализ полученных результатов, приводятся аргументированные выводы.
7. Приложения. Материал, дополняющий текст работы, помещают в приложениях. Приложениями могут быть: графический материал, таблицы большого формата, расчеты, и т.д. В тексте работы должны быть ссылки на все приложения. Каждое приложение следует начинать с новой страницы. Приложения обозначают заглавными буквами русского алфавита, начиная с А за исключением букв З, О, Ч, Ь, Ы.

После слова "Приложение" следует буква, обозначающая его последовательность. Приложение должно иметь заголовок, который прописывают с выравниванием по центру с прописной буквы отдельной строкой.

8. Список литературы. Список литературы отражает степень изученности рассматриваемого вопроса. В список литературы включаются, как правило, не только те источники, на которые в работе имеются библиографические ссылки, но и те, которые автор изучил при исследовании темы работы.
   Литература группируется в списке в следующем порядке:
   - в хронологической последовательности:
     - нормативно-правовые акты органов законодательной и исполнительной власти: Конституция, законы, указы Президента РФ, постановления Правительства РФ;
     - ведомственные правовые акты;
     - источники статистических данных;
     - документы и материалы государственных архивных учреждений.
   - в алфавитном порядке:
     - монографии и статьи на русском языке;
     - монографии и статьи на иностранных языках.

   Включенная в список литература нумеруется сплошным порядком от первого до последнего названия.
9. Демонстрационный материал. Иллюстрированный материал к докладу при защите представляет собой электронную презентацию, выполненную в Power Point. При защите выпускной квалификационной (дипломной) работы, магистерской диссертации рекомендуется использовать раздаточный материал, который дополняет защиту. Раздаточный материал оформляется на листах формата А4. Комплект раздаточного материала должен быть сброшюрован. Количество комплектов - в расчете на каждого члена ГАК.

Требования к оформлению текста.

Главы и параграфы. Каждая глава начинается с новой страницы. Заголовки глав, а также слова "СОДЕРЖАНИЕ", "ВВЕДЕНИЕ", "ЗАКЛЮЧЕНИЕ", "СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ" следует размещать в середине строки без точки в конце и печатать заглавными буквами, не подчеркивая. Заголовок параграфа начинается с заглавной буквы. Не допускается перенос части слова в заголовке. Главы нумеруются римскими цифрами. После номера главы ставится точка. Параграфы нумеруются арабскими цифрами в пределах каждой главы: номер параграфа состоит из номера главы и номера параграфа, разделенных точкой. Например, "2.3." (третий параграф второй главы). Слово "Параграф" не пишется. Расстояние между названием главы и текстом должно быть равно трем одинарным интервалам. Такое же расстояние делают между названием главы и параграфа. Расстояние между названием параграфа и текстом равно полуторному (1,5) интервалу. Заголовки глав и параграфов должны быть заметны: их выделяют различными шрифтами, при этом способы выделения заголовков одной значимости должны быть одинаковыми по всей работе.

Абзацы начинают с новой (красной) строки и печатают с отступом, равным пяти знакам. Не допускается переносить на новую страницу окончание раздела в 1-2 строки текста. Также недопустимо, чтобы заголовок главы или параграфа располагался на одной

странице, а его текст - на другой.
Пункты внутри глав не нумеруются, а выделяются знаками-маркерами. Например:
Характеристики эффективного контроля:

- Стратегическая направленность.
- Простота.
- Экономичность.

Нумерация страниц. Все страницы нумеруются арабскими цифрами по порядку от титульного листа до последнего без пропусков и повторений. Первой страницей считается титульный лист, на котором номер не ставится. Номер страницы проставляется арабскими цифрами в правом верхнем углу или посередине верхнего поля страницы. Отступ от края листа не должен быть менее 0,5 см.

Формулы. Формулы следует выделять из текста в отдельную строку. Высота знаков - в пределах 5-7 мм. Выше и ниже каждой формулы должно быть оставлено не менее одной свободной строки. Если формула не помещается в одну строку, она должна быть перенесена после математического знака (например, "+") с его обязательным повторением в новой строке.

Пояснения значений символов и числовых коэффициентов должны приводиться непосредственно под формулой в той последовательности, в какой они даны в формуле. Значение каждого символа и числового коэффициента следует давать с новой строки, первая строка начинается со слова "где", двоеточие после которого не ставят (в этом случае после формулы ставят запятую). Обозначение одного и того же параметра в пределах всей записки должно быть одинаковым и соответствовать международной системе (СИ).

Перед приведением формулы необходимо дать ссылку на источник, из которого она заимствована. Рекомендуется использовать свернутые формы математических выражений. Формулы, за исключением формул, помещаемых в приложениях, должны иметь сквозную нумерацию арабскими цифрами, которые записывают на уровне формулы справа в круглых скобках. Одну формулу обозначают - "(1)". Допускается нумерация формул в пределах главы работы. В этом случае номер формулы состоит из номера главы и номера формулы, разделенных точкой, например, "(3.1)". Формулы, помещаемые в приложениях, должны нумероваться отдельной нумерацией арабскими цифрами в пределах каждого приложения с добавлением перед каждой ссылкой обозначения приложения, например, "(В.1)". Расшифровки символов, входящих в формулу, должны быть приведены непосредственно под формулой.

Таблицы. Цифровой материал, как правило, оформляют в виде таблиц. Таблицы применяют для характеристики точных данных, лучшей наглядности и удобства сравнения показателей, а также сопоставимости информации, полученной из разных источников. Составные части таблицы приведены на рис.1, оформление которых имеет свои особенности.

Название таблицы должно точно отражать ее содержание, быть точным и кратким. Название следует помещать по центру над таблицей.
Заголовки глав таблицы начинают с заглавных букв, а подзаголовки - со строчных, если они составляют одно предложение с заголовком. Подзаголовки, имеющие самостоятельное значение, пишут с прописной буквы. В конце заголовков и подзаголовков таблиц знаки препинания не ставят. Заголовки указывают в единственном числе.
Диагональное деление головки таблицы не допускается. Графу "№ п/п" в таблицу не включают.
Нумерация граф таблицы арабскими цифрами допускается в тех случаях, когда в тексте работы имеются ссылки на них, при делении таблицы на части, а также при переносе таблицы на следующую страницу.
Если цифровые данные в графах таблицы выражены в различных единицах, то их указывают в заголовке каждой графы. Если все параметры, размещенные в таблице, выражены в одной и той же единице, сокращенное обозначение единицы помещают над таблицей.
Таблицы слева, справа и внизу, как правило, ограничиваются линиями. Линии, разграничивающие строки, допускается не приводить, если их отсутствие не затрудняет пользование таблицей. Головка должна быть отделена линией от остальной части таблицы. Высота строк должна быть не менее 8 мм. Если цифровые данные не приводятся, то в графе ставится прочерк.
Таблицу размещают так, чтобы читать ее без поворота работы; если такое размещение невозможно, таблицу располагают так, чтобы ее можно было прочесть, поворачивая работу по часовой стрелке.
Таблица 00

Рис. 1. Макет таблицы

При переносе таблицы на другой лист головку таблицы следует повторить, а в правом верхнем углу разместить слова "Продолжение таблицы ..." с указанием ее номера. Если головка таблицы велика, можно не дублировать ее. В этом случае следует пронумеровать графы и повторить их нумерацию на следующей странице.
На все таблицы должны быть ссылки в тексте, которые делают либо в качестве заключенного в круглые скобки выражения (Таблица 2), либо в виде оборота типа: "... по данным таблицы 2"; слово "таблица" можно сокращать (Табл.2).
При наличии в работе небольшого по объему цифрового материала оформление таблицы нецелесообразно. Такой материал следует давать текстом, располагая цифровые данные в виде колонок.

Рисунки. Все иллюстрации (диаграммы, схемы, графики, фотографии и т.п.) именуются рисунками. Наличие иллюстраций помогает читателю лучше воспринять материал. Содержание иллюстраций должно быть понятно читателю без обращения к тексту работы (если для понимания иллюстрации нужен текст - это плохая иллюстрация). Рисунки следует располагать в работе непосредственно после текста, в котором они упоминаются впервые или, если они не помещаются, на следующей странице. При большом количестве рисунков их можно помещать по порядку номеров в приложении. Иллюстрации, за исключением иллюстраций приложений, следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией, например, "Рис. 1". Иллюстрации каждого приложения обозначают отдельной нумерацией арабскими цифрами с добавлением перед цифрой обозначения, например, "Рис.А.3". Допускается нумеровать иллюстрации в пределах главы работы. В этом случае номер иллюстрации состоит из номера главы и порядкового номера иллюстрации, разделенных точкой, например, "Рис.1.1".
Все рисунки в тексте должны быть пронумерованы. Нумерация может быть сквозной или по главам.
В работе должны быть даны ссылки на все рисунки. Ссылку помещают либо в качестве заключенного в круглые скобки выражения (Рис.2), либо в виде оборота типа: "...как показано на рис.2".
Рисунки следует снабжать надписью, соответствующей основному тексту и самому рисунку. Надпись имеет четыре основных элемента:

- наименование графического сюжета, обозначаемого словом "Рис." и порядковый номер рисунка, который указывается без знака номера арабскими цифрами;
- тематический заголовок рисунка;
- экспликация (поясняющая надпись).

Она строится так: детали сюжета обозначают цифрами, затем эти цифры выносят в подпись, сопровождая их текстом. Экспликация не заменяет общего наименования рисунка, а лишь поясняет его.
Если иллюстративный материал позаимствован, надо приводить библиографическую ссылку к тексту иллюстрации или к ее названию.
Графические рисунки должны быть выполнены единообразно на принтере ПЭВМ.

Рисунки выполняются непосредственно на листах работы или на вклейках. Иллюстрации должны быть расположены так, чтобы их было удобно рассматривать без поворота или с поворотом по часовой стрелке.

Ссылки (порядок цитирования). Источником цитаты должно быть цитируемое издание (произведение), а не издание (произведение) другого автора, где цитируемый текст приведен в качестве выдержки. Цитирование по цитате допустимо только в том случае, если первоисточник недоступен или его поиск затруднен; цитируемый текст стал известен по записям автора или по воспоминаниям другого лица.
Разрешается цитирование только логически законченного фрагмента текста, то есть цитирование с полнотой, гарантирующей неизменность передачи смысла в источнике и цитате. Следует также обратить внимание на точное указание источников цитат. Цитата заключается в кавычки. Работы других авторов рекомендуется цитировать по последнему изданию.
На каждый цитируемый или упоминаемый в работе источник делается сноска. Рекомендуется применять сквозную нумерацию сносок (отсылку к списку литературы). Например: "По словам генерального директора АВПК "Сухой", Михаила Погосяна, "модернизация СУ-30 имеет примерно двухлетнюю перспективу" [5, С.2]". После упоминания о произведении в тесте работы проставляют в квадратных скобках номер, под которым он значится в библиографическом списке. В необходимых случаях (обычно при использовании цифровых данных) указывается и номер страницы, на которой помещается используемый источник.
Сокращения и аббревиатуры. В письменных аттестационных работах допускаются общепринятые сокращения слов, а также сокращения, оговоренные нормативными документами. Целесообразно придерживаться правил сокращения слов, определенных ГОСТ 7.12-93.
Если в работе принята особая система сокращения слов или наименований, в ней должен быть приведен перечень принятых сокращений, который помещают после приложений перед перечнем терминов.

Корректурные знаки, используемые при правке текста.

В процессе оформления ПЗ возникает необходимость исправления ошибок, выделения отдельных элементов текста, включения в текст или удаления из него отдельных фраз, слов, букв. Для указания места и характера корректировки текста используется система графических знаков.
Приведем начертание и назначение некоторых корректурных знаков, применяемых при правке черновиков ПЗ или при их перепечатке.
Знак Z ставится для обозначения начала абзаца ("красная строка").
Знак дуги (проведенной слева сверху в право вниз) указывает на необходимость ликвидации абзаца. Левый конец знака при этом ставится в начале фразы, которая должна быть отнесена в продолжение предыдущего абзаца.

Знак ~ означает необходимость внесения пропущенной буквы (например, редатирование).
Знак V служит для указания на необходимость внесения пропущенного слова или нескольких слов (например: документ составлен ошибок).
Знак перечеркнутого внутри прямоугольника указывают на необходимость удаления лишнего слова или части текста.
Знак . . . . служит для восстановления ошибочно зачеркнутого слова или фразы.
Знак I применяется для разъединения по ошибке слитно напечатанных слов (например, знакразъединения).
Знаки стрелки применяются для указания на перестановку слова или группы слов из одной строки в другую. При этом переносимые слова обводятся "кружком", а стрелка указывает на место переноса.
Знак ↔ указывает на необходимость уничтожения пробела между словами (например, большие пробелы между словами в строке убирают знаком).
Знак ↓ применяют для указания на необходимость уничтожить знак или букву (например, лишние буквы в середине слов вычеркивают знаками соединения).
Знак ↑↓ указывает на необходимость уменьшения пробела между двумя строками.

Значение методологии в контексте самообразования педагога-хореографа.

Анализ деятельности педагога-хореографа показывает, что их педагогическое мастерство нельзя определить как некое однозначное психолого-педагогическое качество или только как уровень развития педагогических способностей. Педагогическое мастерство – синтез научных знаний педагога-хореографа, его организационно-методического искусства и личных качеств – ума, чувств, воли, характера, способностей.

Модернизация образования, происходящая на территории РФ, затронула и систему педагогического образования в области хореографического искусства. Эта ситуация складывается в связи с общемировой тенденцией, связанной с формированием единого социокультурного образовательного пространства. Научно доказано, что состояние и развитие профессионального педагогического образования в области хореографического искусства относится к числу комплексных научных проблем, изучаемых гуманитарными науками.

Развиваясь на протяжении нескольких столетий, хореографическое образование сформировалось в устоявшийся комплекс, в котором логически структурирован и обоснован ступенчатый характер профессионального образования с учетом возрастных, психофизических и физиологических возможностей.

«Однако анализ состояния системы обучения хореографическому искусству в вузах культуры и искусства показал, что имеются факты занижения требований к качеству учебного процесса, слабая материально-техническая база, отсутствия авторских педагогических методик и программ, оригинальных образовательных проектов, традиций обучения» [3, С. 72].

«В последнее время проблемы развития системы хореографического образования, стали предметом исследования многих педагогов-хореографов. Особое внимание ученых привлекают различные методики, направления и педагогические программы, а так же применение их в практике творческих самодеятельных коллективов. В тоже время хореографическая культура, привлекая внимание педагогов, историков, этнографов, культорологов, искусствоведов становится предметом междисциплинарных исследований. Это объясняется как многоаспектностью самой проблемы, так и широко контекстным ее видением в свете новых методологических подходов. Таким образом, категория «педагогическая система хореографии» рассматривается, прежде всего, как основа эффективности соотношения учебного и творческого аспектов в подготовке студентов-хореографов» [3, С. 6].

Уровень профессиональной работы педагога-хореографа основывается на содержании учебной и воспитательной работы, методик преподавания, харизмы и знаний педагога, передающего учащимся мастерство, свою культуру и мировоззрение.

Педагог-хореограф не только учитель тех или иных программных движений, он хранитель танцевальной культуры, традиций, мастерства. Он посредник между прошлым и будущим поколением. Это мастер, передающий опыт, секреты, память предшествующих мастеров школы классического танца, народного танца, современного танца. Педагог-хореограф – это понятие связанное не только с воспитанием, обучением, педагогикой в общеупотребительном смысле слова, но в большей степени с творчеством. А творчество, как известно, связано и с научной, технической новизной, поисками, оригинальностью, самобытностью, прогрессивностью в отношении предшествующего опыта в методике обучения. И, в этом смысле, творчество педагога-хореографа связано с прогрессом развития языка хореографии.

Современный педагог-хореограф – это, прежде всего, профессионал, обладающий высокими нравственными качествами, проявляющий заботу и внимание к учащимся. Высокие нравственные качества педагог-хореограф выработает у себя, если будет следовать моральным

принципам, на их основе строить свои взаимоотношения с учащимися и с коллегами. Высоконравственный педагог-хореограф всегда может со спокойной совестью предъявлять учащимся высокие требования в области нравственного поведения и своим образом жизни, своими поступками закреплять эти требования в их сознании и поведении.

Хореографическое искусство в силу своей специфики порождает особые формы отношений: солидарность, коллективную и личную ответственность, уважение, взаимопомощь, корректность поведения и т.д. В условиях эмоционального подъема, напряжения сил учащимся необходимо строго контролировать свое поведение, соблюдать этические нормы. Такой самоконтроль возможен только при устойчивой нравственной платформе.

Современный педагог-хореограф – это человек, обладающий высокой общей культурой. Чтобы вести за собой учащихся, нужно пользоваться их расположением, жить их мыслями, увлечениями. А на это способен педагог, постоянно повышающий свой культурный уровень.

Высокая общая культура педагога-хореографа является базой для формирования чувства нового, инициативы, умения своевременно использовать все возможности научного и технического прогресса для совершенствования воспитательного процесса. Зрелось педагога-хореографа определяется его способностью эффективно организовывать педагогический процесс, объективно анализировать и оценивать истинное состояние дел, находить наиболее рациональные пути для решения поставленных задач. Высококультурный педагог-хореограф организует педагогический процесс с определенной перспективой, учитывая новые данные психологии и педагогики, теории и практики хореографического образования.

Современный педагог-хореограф – это человек, который умеет профессионально организовать процесс воспитания своих учащихся. В процессе такой воспитательной и учебной работы он использует широкий спектр различных средств воздействия. Основными средствами педагогического воздействия педагога-хореографа в процессе обучения и воспитания выступает слово, ясная, четкая и культурная речь, приемы и элементы педагогической техники, разнообразные знания, навыки и умения, которые он передает учащимся. Важнейшими средствами влияния на учащихся являются также личностные качества педагога-хореографа, и в первую очередь его нравственная зрелось, внутренняя и внешняя культура, личное поведение.

«Орудиями труда» педагога-хореографа являются не только слова, знания, качества, которыми он владеет и которые передает учащимся, но и виды деятельности. Поэтому очень важно уметь своевременно и правильно организовать учащихся, «включить» их в конкретный вид деятельности, вызвать с их стороны «встречное движение»: интерес к деятельности, старание и трудолюбие, творчество и инициативу в выполнении заданий, своих обязанностей и т.д.

Современный педагог-хореограф – это человек фанатически преданный хореографическому искусству, амбициозный, склонный к смелым поискам и новаторству, проявляющий активный энтузиазм, умение работать на перспективу. Педагог-хореограф должен прежде всего воспитывать в себе умение, терпение, желание работать с группой учащихся ежедневно по несколько часов, не меньше, а больше своих учащихся. Особенно важно для педагога-хореографа быть эмоциональным, но предельно собранным при выполнении каждого упражнения, будь то экзерсис у палки или на середине зала, или репетиция постановок.

Педагог-хореограф должен уметь управлять учащимися не только на учебных занятиях, но и на концертных выступлениях: проводить установку на выступление и разбирать ее после окончания; руководить учащимися в перерыве; обязательно индивидуально беседовать с каждым учеником до и после выступления. При любых обстоятельствах педагог-хореограф

должен быть всегда информирован о своем ученике, его физических возможностях, устремлениях, интересах.

Современный педагог-хореограф – это человек, который систематически учитывает результаты педагогического труда, использует педагогические идеи и замыслы, методические рекомендации в практической профессиональной деятельности, обучает учащихся применять знания не только в теории, но и на практике, умело анализирует педагогическую ситуацию и выбирает наиболее эффективные средства воздействия на учащихся. Качество педагогического труда педагога-хореографа определяется уровнем его подготовки по конкретному танцевальному направлению (классический танец, народный танец, современный танец), психолого-педагогическими знаниями об объекте своей деятельности – учащимся, степенью подготовленности к каждому занятию, репетиции или концертному выступлению.

Проблема учета результатов работы педагога-хореографа связана с определением критериев оценки и конечных результатов учебно-воспитательной работы. Эти показатели зависят от мирового передового опыта. Анализ передового педагогического опыта – важнейший элемент научного исследования. Педагогу-хореографу для того, чтобы использовать передовой опыт, необходимо решить ряд задач. Во-первых, передовой педагогический опыт необходимо выявить. Для этого мало знать его общие признаки – надо уметь отличить его от массовой практики, иметь точные доказательства того, что данный опыт является передовым. Во-вторых, передовой опыт нужно изучить, проанализировать, обобщить, для чего необходимо установить его основные параметры. В-третьих, любое явление не может быть верно изучено и осмысленно, если оно взято изолированно от окружающих его условий, вне связи с другими явлениями. Только «цельный опыт», подчеркивал А.С. Макаренко, является основанием для принятия решения. Такая цельность может быть достигнута лишь при комплексном подходе к изучению передового педагогического опыта.

Современный педагог-хореограф – это человек, развивающий у учащихся инициативу и самостоятельность, учащий преодолевать трудности, готовящий профессиональных специалистов в области хореографического образования.

Значительное место в работе современного педагога-хореографа отводится системе самостоятельной работы учащегося (планирование свое учебной работы, составление плана проведения учебных занятий, составление библиотеки специализированной литературы по хореографическому искусству и образованию, составление конспектов по заданным темам, самостоятельная работа над своей техникой исполнения движений и упражнений классического танца, пальцевой техники).

Изучение аспектов качеств педагога-хореографа требуют особого внимания в научных исследованиях. Техника владения специализированным материалом зависит от ясности и выразительности изложения, от умения педагога грамотно преподносить нужный материал учащимся. Уровень понимания данного материала учащимися так же зависит от энергичности и работоспособности педагога-хореографа и его стиля и манеры изложения материала. Доброжелательная и спокойная атмосфера в группе возложена на педагога-хореографа, который должен дозировано контролировать учащихся, но и поощряя свободу их действий.

Общественно-культурные знания составляют теоретическую основу мировоззрения педагога-хореографа, методологическую базу для профессиональных и специальных знаний в области хореографического искусства. Знание предметов медико-биологического цикла: анатомии, физиологии, биомеханики, координации тела, личной гигиены и культуры тела, медицинского обследования, лечебного (щадящего) экзерсиса – составляет специфическую особенность структуры знаний педагога-хореографа.

Иногда теоретические знания педагога-хореографа несколько преобладают над методическими, однако качество и уровень умений использования знаний на практике, во многом зависит от того, в какой мере они опираются на требования научной теории. Мастеров педагогики хореографического образования характеризуют, прежде всего: знание своего предмета, психологии личности, самоотдача в работе, и соответственно, умелое применение этих качеств на деле.

Педагог-хореограф – психолог. Педагоги-хореографы в процессе обучения учащихся выявляют целый комплекс их психических качеств и особенностей, от которых зависит не только усвоение нравственных принципов и норм поведения в обществе, индивидуальные проявления этих качеств и особенностей, но и содействует выражению адекватного психологического отношения к внешним факторам, оказывающим воздействие на формирование и развитие личности учащегося и его процесс обучения.

Педагог-хореограф – организатор. Организаторская деятельность педагога-хореографа является реализацией на практике его проектов, методических планов и условием более целенаправленного и реального проектирования собственно педагогических и функциональных задач. Решение собственно педагогических задач ведет к изменению личности учащихся, их профессиональной умелости. Функциональные задачи связаны с созданием инструментария педагогического воздействия.

Уровень педагогического мастерства педагога-хореографа в конструктивной и организаторской деятельности может быть весьма различным. Иногда педагог-хореограф составляет превосходные перспективные планы, методические разработки, а занятия проходят неорганизованно, учащиеся невнимательно слушаю педагога, занимаются посторонними делами, и наоборот, у иного педагога-хореографа нет хорошо разработанных методических установок, а занятия и репетиции проходят организованно, интересно и не вызывают у учащихся негативной реакции. Успех организаторской деятельности прямо зависит от того, как педагог-хореограф умеет сочетать организацию занятий с организацией своего поведения и управлением им в конкретных условиях профессиональной работы. Анализ профессиональной деятельности педагога-хореографа показал, что их педагогическое мастерство это интеграция научных знаний педагога-хореографа, его организационно-методического искусства и личных качеств – силы воли и характера, творческих и умственных способностей.

Высокий уровень педагогического мастерства педагога-хореографа в профессиональной деятельности предполагает: духовное призвание и интерес к педагогической деятельности, стремление педагога-хореографа к постоянному самосовершенствованию в области психолого-педагогических и профессиональных знаний, умений и навыков, чувство ответственности за качество образования учащихся; систему профессиональных знаний, глубокое владение методологией преподавания своего направления хореографического искусства; хорошую методическую вооруженность, обеспечивающую профессиональную организацию процесса образования; умения, связанные с техникой педагогического дела; умение анализировать поведение учащихся, понимать их потребности и интересы, видеть особенности и тенденции их развития, определять наиболее целесообразные пути и методы педагогического воздействия; умение привлекать учащихся к профессиональному сотрудничеству – создание новых танцевальных комбинаций, этюдов, хореографических постановок.

Методологическая культура педагога хореографии.

Методология педагогики указывает на то, как надо осуществлять научно-исследовательскую и практическую деятельность. Такие знания необходимы каждому педагогу. Преподавателю необходимо иметь представление и определенные знания об уровнях методологической культуры педагогических работников, о методологии педагогики и уметь использовать эти знания в своей деятельности по преодолению проблем и в практическом применении при появлении различных педагогических проблем.

Методологическая культура преподавателя включает в себя следующее.

1. Проектирование и конструирование учебно-воспитательного процесса.

2. Осознание, формулирование и творческое решение педагогических задач.

3. Методическая рефлексия.

Основным критерием владения знаниями и методики методологической культуры учителя является использование педагогом научно-педагогических знаний для совершенствования своей работы с применением анализа, других методов исследований в своей практической работе.

Можно сказать, что проявление у педагога творческого начала означает наличие определенного уровня методологической культуры педагога, т. е. создание нового педагогического опыта, в котором нет действия по шаблону. Таким образом, только в процессе познавательной и практической деятельности педагога формируется его методологическая культура. Результатом методологической культуры являются оригинальные разработки педагогов, нестандартные решения в сфере педагогической теории и практики.

Наиболее общим знанием, которое получает педагог, является педагогический принцип. Для выработки нового принципа нужно определить следующие компоненты.

1. **Цель,** поставленную обществом перед обучением и воспитанием.

2. **Определенные условия,** в которых происходит педагогическое действие.

3. **Возрастные особенности учащихся.**

4. **Методы обучения,** т. е. способы конструирования учебных и воспитательных ситуаций.

5. **Предмет,** являющийся объектом изучения.

6. **Логику и содержание науки,** представляющей данный объект и предмет.

В этих условиях формирования и становления методологической культуры педагога выше сложность работы исследователя, по сравнению с тем, когда он определяет какой-либо отдельный педагогический прием. Следовательно, появляется цепочка и зависимость, когда новые педагогические разработки предполагают новый уровень методологической культуры педагога, более высокий. В свою очередь, возможность исследователя сформировать новые методы и подходы в своей педагогической деятельности является показателем его высокой методологической культуры.

Определение уровней методологии влияет и на определение уровней методологической культуры, которые соответствуют ей. Выделяются такие уровни методологической культуры:

1) педагогический;

2) общенаучный;

3) философский.

Только овладев указанными уровнями культуры, педагог может совершенствовать свою профессиональную и исследовательскую деятельность, что является необходимой целью и стремлением любого профессионала в педагогике.

Педагогический уровень методологической культуры

На этом уровне для педагога важными являются следующие знания.

1. В области истории педагогики и современных педагогических теорий.

2. Основных законов и признаков, используемых в качестве основополагающих установок в педагогике (например, принципы доступности, индивидуальности, единства обучения, воспитания и развития и т. д.).

3. Навыков в применении различных методов ведения урока (словесные, наглядные, проблемные, поисковые и т. д.).

4. Навыков практической работы в воспитательной деятельности преподавателя.

Достигнув определенного уровня методологической культуры, преподаватель имеет способность и возможность сформировать передовой опыт своей практической работы, сформулировать проблему исследования и проверить ее с помощью наблюдения, эксперимента, анализа, синтеза, моделирования и т. д.

Общенаучный уровень методологической культуры Данный уровень методологической культуры педагога представляет собой применение в педагогике:

1) общенаучных принципов, а именно: редукционизма, эволюционизма, рационализма;

2) приемов идеализации, универсализации;

3) различных подходов – системного, вероятностного, структурно-функционального и т. д.

На этом уровне происходит выдвижение гипотез, разработка педагогической теории и проверка ее в педагогической практике.

Философский уровень методологической культуры

Данный уровень методологической культуры педагога предполагает наличие знания различных педагогических теорий, которые базируются на противоположных методологических законах, обусловленных различными мировоззренческими направлениями. На этом уровне выявляются навыки исторического и логического приемов изучения, абстрактного и конкретного принципов, метафизического, диалектического и системного исследования явлений педагогической науки. Поэтому педагог должен свободно ориентироваться в данных принципах и приемах, уметь определять наиболее эффективные методы использования каждой альтернативной теории.

Методологические установки философского уровня определяют методологию низших уровней: общенаучного и педагогического. Таким образом, можно сказать, что высшим уровнем методологической культуры педагога является философский.

При выделении данных уровней методологической культуры отсутствуют критерии оценки и нет представления о последовательности уровней методологической культуры. Но в то же время подобное деление дает возможность педагогу развивать способности и стремиться к самосовершенствованию в своей практической деятельности.

Исследовательская деятельность предусматривает особый взгляд на проблему, уточнение определений и толкований, получение кардинально нового результата.

Процесс организации исследовательской деятельности является ответственным этапом, от которого зависит ее эффективность и результативность. Правильно организованное исследование предусматривает процесс самостоятельного прохождения участников всех этапов научного исследования, каждый из которых оказывает значительное влияние на развитие личности учащегося и получение им новых знаний и умений. Каждый педагог при организации исследовательской деятельности должен понимать, что ее оформление на бумаге и реальная реализация могут отличаться друг от друга, так как сложно точно предугадать поведение

участников. Не обязательно учащимися будет получен именно тот результат, который запланировал педагог. Это доказывается многими научными открытиями. Не всегда ученые получали именно то, к чему стремились. Однако благодаря такому вот непредсказуемому результату человечеством было сделано много значимых открытий.

Методология - система принципов и способов организации и построения теоретической и практической деятельности.

В содержании рефлексии исследователя по поводу его научной работы можно выделить одиннадцать характеристик, позволяющих оценить качество педагогического исследования:

- проблема, Исследование начинается с определения проблемы, которая выделяется для специального изучения. Существуют различные, определяемые задачами изложения и аспектом рассмотрения, определения этой важнейшей категории.

Ограничимся здесь напоминанием, что проблема - это как бы «белое пятно» на карте науки, как говорят - «знание о незнании».

- тема, Проблема должна найти отражение в теме исследования. Вопрос о том, как назвать научную работу, отнюдь не праздный. Сформулировать тему очень непросто. Нужно так её обозначить, чтобы в ней нашло отражение движение от достигнутого наукой, от привычного к новому, момент столкновения старого с тем, что предлагается в исследовании. Прежде всего, самому исследователю должно быть ясно, с одной стороны, с какими более широкими категориями и проблемами она соотносится, а с другой - какой новый познавательный и практический материал он предполагает освоить.

Первое приближение к определению темы редко бывает удачным. Улавливается, как правило, лишь то, что лежит на поверхности, нечто самоочевидное. Необходимо углубление в проблему, чтобы отразить ее в названии работы.

- актуальность, Все характеристики, которые здесь рассматриваются, взаимосвязаны, они дополняют и корректируют друг друга. Выдвижение проблемы и формулирование темы предполагают ответ на вопрос: почему данную проблему нужно в настоящее время изучать? Актуальность направления, как правило, не нуждается в сложной системе доказательств. Она как бы задана. Иное дело обоснование актуальности темы. Необходимо достаточно убедительно показать, что именно она среди других (некоторые из них уже исследовались другими) - самая насущная. Любое исследование, по определению, должно быть значимо, во-первых, для науки, во-вторых, для практики.

- объект исследования и его предмет:весь круг явлений, на которые направлено внимание исследователя, то есть объект, а другой - то, относительно чего он обязуется получить новое знание, - предмет его научной работы.

- цель, Ставя перед собой цель, ученый определяет, какой результат он намерен получить в ходе исследования. Цель - это одна из главных характеристик деятельности, одна из составляющих триады: цель, средство, результат. Поэтому невозможно ни ставить цель, ни анализировать её в отрыве от общего движения познающей мысли, от исследовательской деятельности и, главное, ее логики.

- задачи, дают представление о том, что нужно сделать, чтобы цель была достигнута. Формулируя задачи, ученый тем самым обозначает логику своего исследования, ставит как бы ряд промежуточных целей, выполнение которых необходимо для реализации общей цели.

- гипотеза и защищаемые положения, Одним из методов развития научного знания, а также структурным элементом теории является гипотеза - предположение, при котором на основе ряда фактов делается вывод о существовании объекта, связи или причины явления, причем этот вывод нельзя считать вполне доказанным. Во всех случаях гипотеза представляет

собой знание не достоверное, а вероятное. Она есть такое высказывание, истинность или ложность которого не установлена.

Процесс установления истинности или ложности гипотезы и есть процесс познания. Одно и то же по содержанию предложение, относящееся к одной и той же предметной области, выступает либо как гипотеза, либо как элемент теории, в зависимости от степени его подтверждения. Еще на стадии формулирования гипотезы, до ее проверки, необходимо соблюдать некоторые требования к ней. Гипотеза должна быть принципиалъно проверяемой. В гипотезе должны отражаться устойчивые и необходимые связи, присущие изучаемым явлениям, которые могут в необходимых случаях приобретать характер закона или закономерности.

Наконец, самым существенным признаком научной гипотезы является ее нестандартность или неочевидность.

- новизна, что сделано из того, что другими не было сделано, какие результаты получены впервые? Если нет убедительного ответа на этот вопрос, может возникнуть серьезное сомнение в смысле и ценности всей работы.

- значение для науки -Характеризуя новизну результатов, исследователь остается в рамках поставленных им задач и показывает, какое новое знание он получил, решая их. Значение полученного нового знания выявляется по отношению к другим сферам познания, к научной работе, которая только еще предстоит в будущем.

- значение для практики. Естественно, что содержательному определению научной значимости соответствует такое же определение значения работы для практики.

Здесь мы вступаем в область очень сложных и тонких познавательных процедур, различений и категорий. Некоторые из них не вполне еще устоялись в педагогической науке.

Все характеристики взаимосвязаны, они дополняют и корректируют друг друга. Проблема находит отражение в теме исследования, которая так или иначе должна отражать движение от достигнутого наукой, от привычного к новому, содержать момент столкновения старого с новым. В свою очередь, выдвижение проблемы и формулировка темы предполагают определение и обоснование актуальности исследования. Объект исследования обозначает эмпирическую область, избранную для изучения, а предмет - аспект изучения. В то же время можно сказать, что предмет - это то, о чем исследователь намеревается получить новое знание. Другое дело, что ответ на вопрос о новизне результатов исследования, выделяемой как специальная его характеристика, можно дать лишь после получения этих результатов, подводя итоги работы в целом, в конце, а не в начале. То же можно сказать и о гипотезе. Она не может быть содержательно сформулирована в начале исследования, поскольку для того, чтобы это сделать, нужно уже очень много знать об изучаемом объекте. Хотя, конечно, гипотеза - не итог, а как бы переломный момент работы, ее пик. Иногда говорят, что гипотеза - это недоказанная теория. Доказательство очень сложное и нередко длительное дело.

Педагогика, являясь самостоятельной, достаточно развитой наукой, имея свою четко ограниченную область исследования, не может существовать обособленно от других наук. Поскольку объектом воспитательной деятельности является растущий и развивающийся человек, педагогика прежде всего тесно связана с науками, изучающими человека.

Человека как члена общества изучают общественные науки, как продукта биологической эволюции — биологические науки, а как мыслящее существо с его психическим внутренним миром — психологические науки.

Рассмотрим более подробно связь педагогики с общественными науками. Общественные науки помогают определить смысл и цели воспитания, правильно учитывать действие общих закономерностей человеческого бытия и мышления.

Из ***общественных наук*** педагогика тесно связана с ***философией.*** Философское учение является методологической основой педагогики, способствует осмыслению целей воспитания и образования. От системы философских взглядов (материалистических, экзистенциальных, прагматических, неопозитивистских и др.), которых придерживаются исследователи педагогики, зависят направления педагогического поиска, определение сущностных, целевых и технологических характеристик образовательного процесса.

У философии и педагогики имеется ряд общих вопросов и проблем, в том числе:

- проблемы цели воспитания;
- проблемы формирования мировоззрения;
- взаимосвязь коллектива и личности;
- гносеологические проблемы, связанные с разработкой теории познания и ученического познания как одной из форм познания человеком окружающей его действительности.

Педагогика также тесно связана с такими относительно самостоятельными областями философии, какими являются ***этика*** и ***эстетика.*** Они помогают решению педагогических задач нравственного, эстетического воспитания, формирования научного мировоззрения.

Наблюдается связь педагогики с *социологией,* исследующей основные тенденции развития тех или иных групп и слоев населения, закономерности социализации, влияние социальной среды на человека, его положение в обществе, воспитания личности в различных социальных институтах. Педагогическая социология как новая наука, образовавшаяся на стыке педагогики и социологии, осуществляет перевод общих данных и результатов социологических исследований о процессах изменения социальной структуры общества, профессиональной занятости людей в конкретные задачи воспитания, которые должны решать совместно школа, семья и общественность.

Теснейшим образом связана педагогика и с *экономикой,* в частности с такой ее областью, как экономика образования. Доказано, что высокий уровень общего образования является одним из важнейших условий повышения производительности труда. Данные экономики образования необходимы для решения таких важнейших педагогических задач, как:

- определение затрат на обучение в связи с удорожанием жизни;
- определение стоимости обучения в различных типах образовательных учреждений;
- определение затрат на учительские кадры, на строительство, оборудование, наглядные пособия и т. д.

В решении этих вопросов педагогика и экономика опираются на данные *демографии,* которая исследует проблемы народонаселения (рождаемости, смерти, миграции). Без учета и прогнозирования рождаемости, возрастной структуры и процессов перемещения населения невозможно решение проблемы строительства и размещения школ, подготовки учителей.

Тесно связана педагогика с биологическими науками. Они являются естественно-научной базой педагогики и психологии.

Педагогика опирается на фундаментальные работы великих русских физиологов И. М. Сеченова, И. П. Павлова по вопросам первой и второй сигнальных систем, нервно-психического развития человека, рефлекторной природы психической деятельности, развития и функционирования органов чувств и др.

Особенно большое значение для решения конкретных вопросов обучения и воспитания, разработки режимов труда и отдыха имеют ***возрастная физиология*** — наука об особенностях строения и функционирования организма человека, ***школьная гигиена,*** изучающая вопросы гигиенической организации всех видов занятий в школе.

Связь педагогики с ***медициной*** привела к появлению *коррекционной педагогики* как специальной отрасли педагогического знания, предметом которой является образование детей с отклонениями в развитии. Во взаимосвязи с медициной она разрабатывает систему средств, с помощью которых достигается терапевтический эффект и облегчаются процессы социализации детей, компенсирующие имеющиеся у них дефекты.

Особое значение для педагогики имеет ее связь с ***психологическими науками,*** изучающими закономерности развития психики человека. Необходимо понимать свойства человеческой природы, ее естественные потребности и возможности, учитывать механизмы, законы психической деятельности и развития личности, строить образование (обучение и воспитание), сообразуясь с этими законами, свойствами, потребностями, возможностями.

Педагогика пользуется психологическими методами исследования для выявления, описания, объяснения, систематизации педагогических фактов. Органическая связь педагогики с психологией проявляется и в наличии ряда пограничных наук: педагогической и возрастной психологии, психологии профессиональной педагогической деятельности, психологии управления педагогическими системами и др. Можно утверждать, что любой прикладной раздел педагогики опирается в своих исследованиях на аналогичный раздел психологии.

Наибольшее значение для педагогики имеет ***возрастная и педагогическая психология,*** которая изучает закономерности психических процессов в условиях целенаправленного обучения и воспитания в зависимости от возраста.

Дифференциальная психология изучает индивидуальные различия человека, вооружает педагогику данными, необходимыми для личностно ориентированного подхода в воспитании.

Социальная психология, занимаясь изучением особенностей формирования личности, включенной в различные группы, вооружает педагогику многими ценными данными и фактами для исследования проблем воспитания в коллективе и разработки методики воспитания учащихся через коллектив.

Устанавливаются все более тесные связи педагогики с ***инженерной психологией,*** исследующей взаимоотношения человека и техники. Данные этой науки помогают педагогике в научной разработке методики включения технических средств, ЭВМ, компьютеров в учебный процесс.

Связана педагогика и с ***кибернетикой*** — наукой об управлении сложными динамическими системами. Одним из практических результатов применения общих идей кибернетики явилось программированное обучение. Информатика и кибернетика открывают перед педагогикой новые дополнительные возможности для исследования процессов обучения и воспитания. Используя их данные, педагогическая наука разрабатывает новые формы образовательных процессов (дистанционное обучение), совершенствует способы и механизмы управления учебно-воспитательным процессом.

Особое место в системе связей педагогики с другими науками занимают ***этнография*** и ***фольклористика.*** Изучение народных традиций, обрядов и обычаев разных народов, памятников народного эпоса служит основой для формирования особой отрасли педагогики — ***народной педагогики.*** Она изучает использование этих памятников культуры в воспитании современных школьников.

Все это свидетельствует, что педагогика, имея свой предмет и область исследования, тесно связана с рядом смежных наук. В отличие от других дисциплин, изучающих отдельные стороны развития человека, происходящего под влиянием разных факторов, педагогика занимается человеком в целом и ищет наиболее действенные пути формирования целостной человеческой личности.

Анализ связей педагогики с вышеназванными науками позволяет выделить следующие формы их взаимодополнения:

- творческое использование педагогикой основных идей, теоретических положений, обобщающих выводов других наук;
- заимствование научных методов исследования, применяемых в других науках (математическое моделирование, социологические опросы и др.);
- применение в педагогике конкретных результатов исследований, полученных в психологии, физиологии, социологии и других науках;
- участие педагогики в комплексных исследованиях (обучение с шести лет; лечебная педагогика и др.).

Педагогика использует материалы и данные смежных наук на основе строгого их отбора, после специальной педагогической переработки, с обязательным выявлением условий и границ применения в педагогической науке.

Таким образом, педагогика является частью общей культуры человечества. Разрабатываемые ею концепции образования, воспитания и обучения имеют научную и общекультурную ценность.

ПЕДАГОГИКА КАК НАУКА И ИСКУССТВО

Определенную отрасль знаний называют наукой, когда соблюдаются следующие необходимые условия:

1) четко выделен, обособлен и зафиксирован собственный предмет;
2. для его изучения применяются объективные методы исследования;
3. зафиксированы объективные связи (законы и закономерности) между факторами, процессами, составляющими предмет изучения;
4. установленные законы и закономерности позволяют предвидеть (прогнозировать) будущее развитие изучаемых процессов, производить необходимые расчеты.

Все эти требования в отношении педагогики в той или иной степени соблюдены. Но именно мера соблюдения требований характеризует уровень развитости науки.

I. Методы эмпирического исследования.

1. Наблюдение - целенаправленное пассивное изучение предметов, опирающееся в основном на данные органов чувств. В ходе наблюдения мы получаем знания не только о внешних сторонах объекта познания, но и - в качестве конечной цели - о его существенных свойствах и отношениях.

Наблюдение может быть непосредственным и опосредованным различными приборами и другими техническими устройствами. По мере развития науки оно становится все более сложным и опосредованным. Основные требования к научному наблюдению: однозначность замысла (что именно наблюдается); возможность контроля путем либо повторного наблюдения, либо с помощью других методов (например, эксперимента). Важным моментом наблюдения является интерпретация его результатов - расшифровка показаний приборов и т.п.

2. Эксперимент - активное и целенаправленное вмешательство в протекание изучаемого процесса, соответствующее изменение исследуемого объекта или его

воспроизведение в специально созданных и контролируемых условиях, определяемых целями эксперимента. В его ходе изучаемый объект изолируется от влияния побочных, затемняющих его сущность обстоятельств и представляется в "чистом виде".

Основные особенности эксперимента: а) более активное (чем при наблюдении) отношение к объекту исследования, вплоть до его изменения и преобразования; б) возможность контроля за поведением объекта и проверки результатов; в) многократная воспроизводимость изучаемого объекта по желанию исследователя; г) возможность обнаружения таких свойств явлений, которые не наблюдаются в естественных условиях.

Виды (типы) экспериментов весьма разнообразны. Так, по своим функциям выделяют исследовательские (поисковые), проверочные (контрольные), воспроизводящие эксперименты. По характеру объектов различают физические, химические, биологические, социальные и т.п. Существуют эксперименты качественные и количественные. Широкое распространение в современной науке получил мысленный эксперимент - система мыслительных процедур, проводимых над идеализированными объектами.

3. Сравнение - познавательная операция, выявляющая сходство или различие объектов (либо ступеней развития одного и того же объекта), т.е. их тождество и различия. Оно имеет смысл только в совокупности однородных предметов, образующих класс. Сравнение предметов в классе осуществляется по признакам, существенным для данного рассмотрения. При этом предметы, сравниваемые по одному признаку, могут быть несравнимы по другому.

Сравнение является основой такого логического приема, как аналогия (см. далее), и служит исходным пунктом сравнительно-исторического метода. Его суть - выявление общего и особенного в познании различных ступеней (периодов, фаз) развития одного и того же явления или разных сосуществующих явлений.

4. Описание - познавательная операция, состоящая в фиксировании результатов опыта (наблюдения или эксперимента) с помощью определенных систем обозначения, принятых в науке.

5. Измерение - совокупность действий, выполняемых при помощи определенных средств с целью нахождения числового значения измеряемой величины в принятых единицах измерения.

Следует подчеркнуть, что методы эмпирического исследования никогда не реализуются "вслепую", а всегда "теоретически нагружены", направляются определенными концептуальными идеями.

Системный подход при изучении методологического анализа педагогики музыкального образования требует осмысления не только сущности и структурно-содержательных его уровней, но и тех исходных положений — п р и н ц и п о в, которые обусловливают специфический характер связанной с ним профессионально-творческой деятельности педагога-музыканта.

В теоретическом плане роль методологического анализа заключается в том, что он определенным образом проектирует исследовательскую деятельность, придает ей целенаправленность и логико-содержательный смысл. На каждом из этапов (уровней) анализ предусматривает выполнение учителем-музыкантом целого круга мыслительных и практических операций, действий. Они всегда должны носить не стихийный, а осознанный характер, направляться не только интуитивно-субъективными потребностями педагога, но и объективными требованиями, вытекающими из четко осознанной цели исследования и специфического содержания его предмета. Этому и способствуют определенные принципы,

которые выполняют направляющую и организующую функцию при практическом применении методологического анализа педагогом-музыкантом.

Итак, под принципами методологического анализа понимаются те исходные положения, которые непосредственно обусловливают специфический характер предусмотренной данным анализам деятельности педагога-музыканта в ее логическом, психологическом и собственно профессионально-содержательном аспектах.

В этой связи методологии педагогики музыкального образования выделяются три принципа:

- взаимосвязь объективного и субъективного;
- профессиональная направленность;
- единство философского, общенаучного и частнонаучного уровней анализа.

Методические рекомендации по выполнению и оформлению курсовых работ

Методические рекомендации по выполнению и оформлению курсовых работ разработаны на основе законодательства в сфере высшего профессионального образования, требований государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования по направлениям подготовки бакалавров 44.03.01 «Педагогическое образование», 44.03.05 «Педагогическое образование» с двумя профилями подготовки, магистров 44.04.01 «Педагогическое образование». Они подготовлены в соответствии с Положением «О курсовой работе» ФГБОУ ВО БГПУ им.М.Акмуллы. Курсовые работы выполняются в строгом соответствии с учебным планом направления подготовки и в сроки, утвержденные графиком учебного процесса. Их выполнение рассматривается как одна из форм оценочных средств сформированности компетенций обучающихся, предусмотренных федеральным государственным образовательным стандартом. Студенты 1-3 курсов очной формы обучения (1-3 курсов заочной формы обучения) бакалавриата, 1, 2 курса очной формы обучения (1, 2 курса заочной формы обучения) магистратуры, в соответствии с учебным планом обязаны осуществлять выполнение курсовых работ. Целью выполнения курсовых работ является формирование у студентов исследовательской культуры и профессиональной направленности в виде профессиональных и научно-исследовательских знаний, умений, навыков, способностей. Курсовая работа отличается от реферата по выбранной теме, с прямым или перефразированным изложением чужих мыслей. В курсовой работе студент обязан в первую очередь продемонстрировать навыки решения научной задачи. Курсовая работа бакалавра отличается от выпускной квалификационной работы. В рамках ее выполнения от студента нельзя требовать безусловной 5 оригинальности. Основанная задача, стоящая перед студентом, - демонстрация полученных за отведенный период времени знаний и навыков, а также способность их применять на необходимом уровне. Таким образом, написание курсовой работы демонстрирует способность студента систематически, целенаправленно, а главное, самостоятельно работать с различного рода источниками и информацией для решения поставленной научной задачи. Объем курсовой работы для студентов бакалавриата - 30-40 страниц компьютерного текста, включая список использованных источников и литературы, не считая приложений. Объем курсовой работы магистра – 25-30 страниц. Курсовые работы не должны существенно превышать указанный объем. 6 2. Порядок подготовки курсовой работы В соответствие с положением о курсовой работе, студент обязан ее выполнять в соответствие с требованиями, установленными методическими рекомендациями по разработке курсовых работ, а

также в соответствии с графиком выполнения курсовой работы, составленным совместно с научным руководителем.

Подготовка курсовой работы состоит из 3-х основных этапов, каждый из которых включает в себя набор шагов:

1. Выбор темы курсовой работы.

2. Выполнение курсовой работы.

3. Защита курсовой работы.

Выбор темы курсовой работы

Курсовая работа посвящается исследованию актуальной научной проблемы, востребованной в общеобразовательных заведениях, в соответствии с интересами студента и научного руководителя. Кроме того, рекомендуется выбирать тему таким образом, чтобы в дальнейшем материалы и результаты курсовой работы можно было использовать при написании выпускной квалификационной работы. Тема работы выбирается самостоятельно из предложенного кафедрой списка тем, а затем согласовывается и уточняется с научным руководителем. Название работы должно полностью совпадать с формулировкой темы, утвержденной на заседании кафедры, а затем на заседании ученого совета института (факультета). Прежде чем утверждать тему, необходимо убедиться в доступности необходимого материала для ее раскрытия. Студенту стоит произвести предварительный библиографический поиск в Интернете, в каталоге 7 библиотеки и электронных базах университета, которые он будет реально посещать и к которым имеет доступ, соответственно. Также рекомендуется проконсультироваться с научным руководителем по вопросу поиска материалов по теме курсовой работой. Точная формулировка темы – это один из главных факторов успеха написания курсовой работы. По возможности студент должен избегать широких формулировок, ввиду обуславливаемой ими необходимости рассмотрения большого объема материалов. Выбранная тема курсовой работы на основании заявления о выборе темы курсовой работы и закреплении научного руководителя фиксируется приказом по университету. Научный руководитель курсовой работы контролирует все стадии подготовки и написания курсовой работы вплоть до ее защиты. Студент не менее одного раза в месяц отчитывается перед руководителем о выполнении этапов задания. Выполнение курсовой работы

Выполнение курсовой работы включает в себя следующие этапы работы: - подбор и предварительное изучение материала по теме курсовой работы; - составление плана текста курсовой работы; - работа над текстом курсовой работы; - консультации в установленное время с научным руководителем; - проведение процедуры проверки оригинальности текста по системе «Антиплагиат»; - представление окончательного варианта курсовой работы научному руководителю. После утверждения темы студенту необходимо встретиться с научным руководителем и сразу обговорить такие моменты взаимодействия, как 8 консультации, общение через электронную почту. Первым этапом работы непосредственно над курсовой работой является ознакомление с литературой и составление плана курсовой.

Подбор литературы

Важнейшее значение имеет самостоятельный поиск исторической литературы и источников, их аналитическое рассмотрение и использование в работе. Процесс подбора литературы целесообразно начинать с изучения тех работ, которые близки к выбранной студентами тематике. Знакомиться с литературой рекомендуется в следующей последовательности: 1) исторические источники, непосредственно или косвенно освещающие исследуемую проблему; 2) руководящие документы – вначале законы, затем законодательные акты; 3) научные издания – сначала монографии и обобщающие работы, затем периодические издания; 4) статистические данные. При этом вначале целесообразно изучить самые свежие публикации, затем – более ранние. Очень важным является умение работать в поисковых системах. Желательно использовать возможности тематического поиска источников и литературы в основных электронно-библиотечных системах библиотеки БГПУ им. М.Акмуллы.: – Университетская библиотека онлайн (http://biblioclub.ru/). – Российские научные журналы (http://elibrary.ru/defaultx.asp). – Электронная библиотека диссертаций (http://diss.rsl.ru/). – Национальная электронная библиотека (http://нэб.рф). Данные электронно-библиотечные системы значительно облегчают тематический поиск необходимых источников и литературы.

Для подбора изданий по интересующей теме могут быть использованы списки литературы, содержащиеся в уже проведенных исследованиях (диссертациях на соискание ученых степеней, отчетах по НИР и т.д.). При подборе литературы необходимо сразу составлять библиографическое описание отобранных изданий в строгом соответствии с требованиями, предъявляемыми к оформлению списка использованных источников. Данный список по теме курсовой работы согласовывается с научным руководителем. Составление плана исследования Примерный план курсовой работы целесообразно составить на начальной стадии работы. Изучение исследовательской литературы дает возможность предварительно продумать содержание работы, определить ее основную цель, а также те задачи, решение которых должно последовательно, шаг за шагом, привести к достижению цели. Это позволяет разработать структуру будущей работы: каждой из поставленных задач исследования должен соответствовать раздел или подраздел работы – глава или параграф. Главы и параграфы могут выделяться либо по проблемному принципу (в таком случае в каждом разделе рассматривается определенный аспект изучаемой темы), либо по хронологическому (каждому разделу соответствует определенный этап в истории изучаемого явления, разделы следуют друг за другом в хронологическом порядке). На практике часто применяется смешанный, проблемно-хронологический принцип.

Работа над текстом курсовой работы

В процессе написания курсовой работы рекомендуется с периодичностью, установленной плане работ, отсылать готовые разделы курсовой научному руководителю, а так же планировать и организовывать очные консультации с ним. В соответствии с планом работ заблаговременно до защиты студент должен предоставить окончательную версию курсовой работы научному руководителю с целью получения коррекционных замечаний и устного отзыва о проделанной работе. Студент должен доработать курсовую работу с учетом рекомендаций и замечаний научного руководителя. Перед сдачей окончательной версии текста курсовой работы студент должен самостоятельно произвести загрузку курсовой работы для определения оригинальности текста по системе «Антиплагиат» и сообщить о результате научному руководителю. В случае выявления факта большого процента плагиата, когда уникальность текста курсовой работы менее 50% (для студентов ДО), менее 40% (для студентов ОЗО) научный руководитель вправе вернуть курсовую работу на доработку. Студент, не сдавший и не защитивший в срок курсовую работу,

считается имеющим академическую задолженность, которая ликвидируется им в установленном порядке. Курсовая работа для проверки руководителем сдается на кафедру и регистрируется в соответствующем журнале согласно номенклатуре дел кафедры. 2.3. Защита курсовой работы Защита курсовой работы производится публично до сдачи экзаменационной сессии. Как правило, студент защищает работу перед научным руководителем или перед комиссией, состоящей из преподавателей кафедры. На защите курсовой работы студент излагает основное содержание работы и ее результатов и отвечает на вопросы по данной теме. По результатам защиты курсовой работы выставляется оценка в электронную ведомость и зачетку студента. При получении неудовлетворительной оценки студент считается имеющим академическую задолженность, которую имеет право ликвидировать в установленном порядке. Критерии оценивания курсовой работы бакалавра:

Общая характеристика работы: - структура работы; - грамотность и логичность изложения материала; - стилистика изложения, владение научной терминологией; - соответствие требованиям к оформлению. 2. Компетентность автора: - актуальность заявленной проблемы; - четкость формулировки проблемы – цель, задачи, предмет, объект, методологические основы исследования; - обоснованность подбора и анализа источников и литературы; - качество и полнота цитируемых источников и литературы. 3. Собственные достижения автора: - новизна работы; - аргументированность выводов; - представленность основных положений исследования в виде докладов на научно-практических конференциях, статей в научных журналах, сборниках статей. 4. Дополнительные критерии: - четкое исполнение плана работ над курсовым проектом; - проявленный интерес автора к теме; - общая успеваемость автора по базовой учебной дисциплине курсовой работы и т.п. После защиты курсовая работа хранится на кафедре до окончания обучения студента в вузе и отчисления в связи с завершением освоения образовательной программы.

Содержание курсовой работы

Главной целью написания курсовой работы для студентов бакалавриата является развитие и демонстрация первичных навыков самостоятельного решения научно-исследовательских задач на основе собранного теоретического и практического материала. Разработав с научным руководителем окончательную формулировку темы, определив решаемую цель, задачи и основную проблему работы, студент приступает к подбору, систематизации источников и исторической литературы по выбранной теме. Изучение научной литературы – это серьезная работа. Изучение литературы по выбранной теме следует начинать с общих работ, чтобы получить представление об основных вопросах, к которым примыкает избранная тема, а затем уже вести поиск нового материала. Приступая к собиранию материала, следует уяснить, что существует сплошное чтение, когда надо изучить всю книгу, и выборочное чтение, с поиском в книге лишь материала, необходимого для освещения вашего вопроса. При чтении следует стремиться не только к усвоению, но и к творческому восприятию материала. Очень важно научиться анализировать текст научного исследования или документа, выделяя при этом главные и второстепенные мысли уже в ходе самого чтения. Навыки анализа вырабатываются постепенно и только на основе практики. Иногда возникает ситуация, когда студент по результатам работы над курсовой работой в течение года и изучения внушительного объема литературы по теме исследования приходит к выводу, что есть необходимость уточнить/ограничить/переформулировать тему относительно того, как она выглядела изначально.

Такого рода ситуация должна быть описана в заключении курсовой работы, а принятое решение - явным образом обосновано.

Объем курсовой работы студентов бакалавриата – 30-40 страниц (без приложений), в зависимости от характера и тематики бакалаврского исследования. Примерное соотношение между отдельными составными частями работы следующее: введение – 4-6 страниц, основная часть – 20-30 страниц, заключение – 2-3 страницы. Большую часть курсовой работы занимает основная часть. Всячески приветствуется апробация студентами основных положений курсовой работы на научно-практических конференциях, в виде статей в научных журналах, сборниках статей. Рекомендуется выстроить работу над курсовой работой бакалавра таким образом, чтобы собранный теоретический и практический материал мог стать серьезным заделом для написания выпускной квалификационной работы.