

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования
Екатеринбургский ресурсный центр по профилю
«Хореографическое искусство» (МАУК ДО ДШИ № 5 г. Екатеринбург)
Уральский центр современного танца

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Материалы I Всероссийской научно-практической конференции
26 сентября 2020 года

Екатеринбург 2020

УДК 793.3
ББК Щ32р
С56

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве *научного* издания (Решение № 76 от 01.12.2020)

Научный редактор

Хасбатов Ренат Саримович, доцент кафедры художественного образования Института музыкального и художественного образования ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

Рецензенты:

Дьячкова Маргарита Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования Института музыкального и художественного образования ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

Шерман Мария Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры актуальных культурных практик Екатеринбургской академии современного искусства

С56 Современный танец в системе дополнительного образования: теория и практика: сборник материалов I Всероссийской научно-практической конференции 26 сентября 2020 года / Уральский государственный педагогический университет ; научный редактор Р. С. Хасбатов. – Екатеринбург : [б. и.], 2020. – 90 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-7186-1727-6

Материалы I Всероссийской научно-практической конференции «Современный танец в системе дополнительного образования: теория и практика» посвящены вопросам научно-методического и практического обеспечения процесса обучения современному танцу на разных ступенях образования, проблеме стилизации народно-сценического танца в современных танцевальных композициях, а также проектной деятельности в области современного танца.

Издание адресовано студентам высших хореографических специальностей, преподавателям хореографических дисциплин и методистам детских школ искусств, руководителям и педагогам детских танцевальных коллективов учреждений дополнительного образования и других ведомств, а также тренерам-преподавателям частных танцевальных студий.

УДК 793.3
ББК Щ32р

Точка зрения редакции может не совпадать с позицией авторов, которые несут ответственность за содержание публикаций

ISBN 978-5-7186-1727-6

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Вольфович Т.В. Другой мир, другие дети и проблемы образования.....	5
Ломова А.П. На пути к мечте.....	10
Нестерова К.В. Современный танец как средство развития творческой индивидуальности подростков.....	17
Меркульева М.Е., Полякова А.С. Импровизация как метод развития творческих способностей обучающихся на занятиях современного танца.....	25
Мурзина Е.В. Фиксация как основной инструмент развития импровизации участников любительского коллектива.....	32
Абдурахманова А.А. Перформативный характер хореографии начала XXI века.....	38
Чудакова Г.В. Организация работы разновозрастных групп учащихся на примере хореографического коллектива.....	47
Квасова Ю.В. Педагогические средства создания двигательного-пластического образа в танце у детей младшей группы хореографического коллектива.....	52
Кульманов А.И. Народный танец и современность: а был ли кризис? Развитие и методы работы с современными детьми.....	56
Бердникова Н.П., Нечаева Т.Б. Развитие эмоциональной выразительности учащихся на уроках народно-сценического танца.....	61
Кожемякин В.А. Игровая форма в мотивации детей.....	65

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРУ

Щербакова Е.А.

Концертмейстер в классе хореографии: специфика деятельности,
возможные проблемы и способы их преодоления..... 69

Крыжановская С.Е.

Знания, умения и навыки, необходимые концертмейстеру
для работы в ДШИ..... 74

Щербаков А.С.

Навык чтения с листа как фактор творческого роста концертмейстера... 80

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Матвеева С.В., Нечаева Т.Б.

Опыт реализации дополнительной предпрофессиональной программы
в области хореографического искусства с применением
дистанционного обучения..... 84

НАШИ АВТОРЫ..... 88

Вольфович Татьяна Владимировна,
редактор журнала «Балет», Москва, Россия;
e-mail: vtv50@mail.ru

ДРУГОЙ МИР, ДРУГИЕ ДЕТИ И ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается современная социокультурная ситуация, которая, по мнению многих ученых, свидетельствует о кардинальных изменениях во всех сферах жизни человека: в науке, во взглядах на самого человека, в искусстве. Вместе с этим ученые все чаще говорят о том, что все чаще вновь рождающиеся дети приходят в этот мир уже качественно иными. Все это рождает проблемы в сфере существующей системы образования, главная из которых касается ее организационной структуры.

Ключевые слова: кардинальные изменения; новый мир; дети; организация образования; система образования; проблемы образования.

Volfovich Tatiana Vladimirovna,
Editor “Ballet” Magazine, Moscow, Russia

ALTERNATIVE WORLD, OTHER CHILDREN AND THE PROBLEMS OF EDUCATION

Abstract. The article considers modern sociocultural situation, which, according to many scientists, points to the fact that there are fundamental changes in all areas of human life: in science and art, in attitude towards the person himself. Along with this, scientists say that often children are born qualitatively different. It creates problems in the existing educational system. Organizational structure of educational system is chief of these problems.

Keywords: drastic changes; new world; children; organization of education; education system; education problems.

Современная социокультурная ситуация по мнению многих ученых свидетельствует о кардинальных изменениях во всех сферах жизни человека. В настоящий момент это вопрос уже не дискуссионный. Обсуждается лишь то, каким образом и как происходят изменения. Научный мир обнаружил это примерно во второй половине XX века, с начавшегося кризиса физики, приведшего к формированию новой постнеклассической науки, существенно изменившей прежнее представление человека о мире и самом себе. Все вышесказанное при-

вело к осознанию идеи о рождении нового типа сознания, которое стали называть нелинейным. Его признаки сегодня уже не просто обозначены в некоторых отдельных научных статьях, а достаточно глубоко проанализированы и обобщены в самостоятельном издании философом Е. Режабеком [4].

Вместе с этим в современном обществе все чаще появляются высказывания о том, что и сам человек претерпевает подобные глубокие изменения, которые привели к формированию новой науки – синергической антропологии. Главный пафос ее заключается в энергичном видении человека, что значительно расширяет горизонты представления его о себе самом. Один из наиболее ярких представителей этой науки называет ее антропологией границы. Она позволяет рассматривать человека как открытую систему, находящуюся в постоянном взаимодействии со средой, которая в данном случае понимается не только как общество, а как весь остальной мир, включая энергичное пространство Вселенной. То есть в границу человеческого проявления включается и его подсознательная сфера, и весь его еще не проявленный потенциал [5].

Вместе с этим ученые все чаще говорят о том, что происходит не только общественное осознание новой роли человека, но все чаще вновь рождающиеся дети приходят в этот мир уже качественно иными.

Теория поколений была описана в 1991 году Нилом Хау (Neil Howe) и Уильямом Штрауссом (William Strauss). По этой теории поколения сменяют друг друга раз в 20–25 лет. Однако современный социокультурный процесс обнаруживает большую спрессованность смены поколений, каждое из которых уже получило свое название. За поколением миллениалов следуют центениалы, их ещё называют поколением Z. Пожалуй, впервые в истории дети настолько отличаются от родителей. Факт массового прихода в мир новых детей впервые был публично обнародован на международной конференции «Новая эпоха – новый человек» центра Рерихов в Москве в 2000 году [3].

Однако и поколение Z не является последним. Те, кто родился после 2010 года, уже принадлежат к поколению альфа (А). Это название придумано с целью подчеркнуть, что старая хронология поколений обнулилась и челове-

ство начинает новый алфавит. У этих детей ни на что не похожий интеллект, и даже демографы не понимают, какими вырастут люди-альфа и какие у них будут ценности.

Каковы же наиболее часто встречаемые характеристики новых детей?

Большинство ученых определяют у них достаточно высокий уровень интеллекта, мощную развитую интуицию, высокую степень самостоятельности, высокий творческий потенциал, полное отторжение системы дисциплины (они не могут выполнять какое-либо действие, если не понимают для чего это необходимо). Ко всему прочему исследователи отмечают их гиперактивность и неспособность к длительному вниманию. Однако стоит отметить, что это не мешает им воспринимать информацию, просто у них другой способ и другая скорость ее переработки.

Все выше обозначенные характеристики позволяют обнаружить у этих детей признаки именно нелинейного сознания, в большей степени основанного на принципах иррациональности.

Какие же проблемы ставит современная ситуация перед системой образования?

Классическая система образования основана на принципах рациональности и ориентирована на детей с доминантой левого полушария, и не ориентирована на новое нелинейное мышление.

Главная проблема состоит не столько в содержательной сфере нашего образования. Сколько в ее организационной структуре. Четкая структурированность и регламентированность, а также подчиненность нижестоящих органов вышестоящим, ее проверочная система более всего влияют на сдерживание индивидуального развития детей, на разнообразие их творческого проявления. Любой стандарт в данном случае оказывается губительным.

В новом мире меняются и оценочные критерии. Вопрос о том, что такое хорошо и что такое плохо, также подвержен сейчас очень глубокой трансформации. К примеру, меняется значение уровня профессионализма. Он вообще уходит из поля зрения, так как тенденция к индивидуализации сознания и твор-

ческого процесса делает бессмысленным оценочную деятельность по причине отсутствия его критерия.

Сама методика передачи знаний от педагога к ученику не соответствует требованиям времени, так как ученики уже имеют совершенно другой запас знаний, чем педагог, ведь ему придется жить уже в другом мире, чем жил преподаватель. А отсюда и не подходит для современных детей система поурочной организации занятий, им больше подходит система занятий, построенная на принципе лабораторно-исследовательской практики.

Требует принципиальных изменений положение и роль педагога в образовательном процессе. Из наставника он должен стать лишь провокатором системы самообразования своих учеников.

Однако, если посмотреть на уже сложившуюся в нашей стране систему современного нового танца, или последнее его название contemporary dance, то здесь можно обнаружить множество признаков, отвечающих требованиям нового поколения. Он зародился еще в начале прошлого века, и изначально обнаруживал кардинальные отличия от принятых ранее норм хореографического искусства. Французский историк танца Шанталь Обри заметила однажды, что новый танец это не другой вид хореографии это другая культура. Если сопоставить его появление с другими изменениями в человеческом обществе, то можно сделать вывод, что новый танец появился отнюдь не случайно, а был следствием серьезных изменений в человеческом сознании. Здесь другим по отношению с ранее известными формами хореографии является практически все [2]. И прежде всего здесь существенно меняется роль исполнителя. Он не рассматривается больше как просто интерпретатор заданного постановщиком текста, а чаще всего как его соавтор, то есть творец. Еще одной важной характеристикой нового танца и его исполнителя заключается в его глубоком и принципиальном субъективизме. Здесь никто не изображает из себя какого-то персонажа, здесь каждый танцует самого себя.

Отсюда, и степень профессионализма (хотя этот термин в данном случае не очень подходит) заключается в большей степени внутренней неповторимо-

сти, оригинальности своего взгляда на излагаемую в содержании произведения проблему. Здесь больше ценится наличие своего, отличное от другого.

Принципиально другой предстает и система тренинга, направленная на внутреннюю углубленность, и ориентированная на иррациональность художественного самовыражения. Не случайно, поэтому в современном танце большое место занимает импровизация, как основной способ саморазвития и самопознания.

Именно в сфере нового танца уже заметно формирование признаков новой образовательной системы, – стационарное учебное заведение, правда, существующее больше в западных странах и система мастер-классов, предполагающее большую подвижность и изменчивость. Возможно, только последняя и успевает за постоянно растущими изменениями современного мира.

Список литературы

1. Буданцова, А. А. Современный ребенок: новый тип сознания / А. А. Буданцова // Вестник Московского государственного университета им. М.А. Шолохова. – М. : Изд-во Московского государственного университета им. М.А. Шолохова, 2012.
2. Вольфович, Т. В. Contemporary dance как феномен нового сознания / Т. В. Вольфович // Материалы всероссийской научно-практ. конференции. – Саранск : Изд-во Мордовского университета, 2013.
3. Дети Нового Сознания : материалы Международной научно-общественной конференции. – М. : Международный Центр Рерихов ; Мастер-Банк, 2007.
4. Режабек, Е. Я. В поисках рациональности / Е. Я. Режабек. – М. : Акад. проект, 2007.
5. Хоружий, С. С. Человек и его три дальних удела: новая антропология на базе древнего опыта / С. С. Хоружий // Вопросы философии. – 2003. – № 1.

Ломова Алена Петровна,

директор ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры», Барнаул, Россия;

e-mail: karamelika-a@yandex.ru

НА ПУТИ К МЕЧТЕ

Аннотация. Уникальный опыт в развитии современной хореографии через создание инновационного учреждения дополнительного образования для детей и молодежи.

Ключевые слова: современные танцы; проектная деятельность; метод проектов; хореография; хореографическое искусство; дополнительное образование; учреждения дополнительного образования; педагогические инновации.

Lomova Alena Petrovna,

Director of the “Gymnasium of Arts and Culture”, Barnaul, Russia

ON THE WAY TO THE DREAM

Abstract. The unique experience in the development of modern choreography through the creation of innovative institution of additional education for children and youth.

Keywords: modern dances; project activity; method of projects; choreography; choreographic art; additional education; institutions of additional education; pedagogical innovation.

Что же такое современный танец? Какова его особенность, как научить детей понимать его, двигаться и думать одновременно, нести танец, его сюжет и замысел с помощью языка тела? Занимаясь и осваивая современную хореографию, нарабатывая опыт, хотелось большего. Так начался путь к мечте.

В результате многолетней работы оформился совместный экспериментальный проект НОУ ДОД «Школа хореографического искусства «Карамель» и МБОУ «Гимназия № 79» – создана школа, где с раннего возраста и в течение девяти лет дети постигали тайны искусства хореографии. Изучение литературы по хореографии позволило понять, что для успешной работы с детьми знания только теоретического материала недостаточно, нужна система как основа освоения искусства хореографии.

Плодотворная работа по созданию дополнительной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства, отвечающей совре-

менным требованиям и планируемым результатам, завершилась в 2014 г. В основу образовательной программы был положен постулат: в современном обществе образование – это не просто усвоение знаний, а импульс к развитию способностей и ценностных установок личности растущего человека, при этом главной целью образования становится не просто передача знаний и формирование исполнительских навыков, а формирование всесторонне развитой личности обучающегося.

Актуальность предлагаемой программы заключается в комплексной хореографической подготовке, направленной на развитие гибкости, силы, ритмического слуха, координации. Значительное внимание в программе уделено классическому танцу, работе над концертными номерами, сценической практике. Особенность программы – акцент на современную хореографию и актерское мастерство. Кроме хореографического исполнительства программа предполагает подготовку по дисциплинам в области теории и истории искусства, что позволяет развивать у детей эстетические вкусы на основе лучших образцов отечественной и мировой культуры.

Получение лицензии на образовательную деятельность и права выдачи свидетельства об освоении предпрофессиональной образовательной программы в области хореографического искусства стало важным этапом в развитии детей в области хореографического искусства. Реорганизация школы хореографического искусства «Карамель» в частное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Гимназия искусств и культуры» позволила запустить модель новой перспективной школы, отвечающей меняющимся социальным условиям, требованиям подготовки выпускников нового качества как субъекта учебной и творческой деятельности, субъекта культуры.

Основной задачей образовательного учреждения является не только содействие в профессиональной ориентации одаренных учащихся, что необходимо для поступления в учреждения среднего профессионального и высшего образования по направлению «Культура и искусство», но и создание условий для

самовыражения и самоопределения каждого обучающегося. Была разработана инновационная модель взаимодействия общего и дополнительного образования – проект социального партнерства, участниками которого стали МБОУ «Гимназия 79» г. Барнаула и ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры». Результатом социального партнерства учреждений стало развитие и укрепление связей с учреждениями среднего профессионального образования и вузами.

Главными характеристиками инновационного учреждения как нового типа учебного заведения являются:

- альтернативные учебные планы и программы;
- высокой уровень квалификации педагогов и одаренные ученики;
- высокая степень индивидуализации обучения;
- прямая связь с вузами и колледжами в организации обучения и воспитания;
- непрерывное образование с возможностью получения по завершению обучения двух документов об образовании – диплома об окончании среднего общего образования и свидетельства об освоении предпрофессиональной программы;
- удовлетворение интересов и потребностей одаренных учеников;
- единство концепции воспитания.

Проанализируем основные и значимые этапы инновационной деятельности ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры»:

2013 год – участие во II Краевой открытой конференции «Формирование системы поддержки одаренных детей в Алтайском крае» с темой «Проектирование инновационной модели социального партнерства в дополнительном образовании»;

2014 год – трансляция опыта работы на Всероссийском образовательном форуме «Дополнительное образование вне рамок, вне границ» по теме «Деятельность школы хореографического искусства «Карамель» по сопровождению и развитию талантливых детей»;

2016 год – присвоение Всероссийского общественно-профессионального статуса «Школа – лаборатория инноваций» по итогам независимой общественно-профессиональной оценки качества инновационной деятельности по теме «Модель взаимодействия общеобразовательного учреждения и негосударственного учреждения дополнительного образования детей по созданию системы работы с одарёнными детьми (направление «Хореография»)»;

2016 год – презентация программы на региональном этапе Международной ярмарки социально-педагогических инноваций Алтайского края в номинации «Инновации в дополнительном образовании детей»;

2017 год – выступление на круглом столе «Интеграция общего и дополнительного образования» (г. Москва) с опытом организации дополнительного предпрофессионального образования детей. Наш опыт заинтересовал школу МБОУ СОШ № 32 г. Мытищи (Московская область), где уже два года существует созданное ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры», где реализуется ДПОП в области хореографического искусства;

2017 год – на базе ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры» создается профессиональная танцевальная труппа, которая дебютировала с первым в истории гимназии танцевальным спектаклем современного направления «Мел» (декабрь 2017 г.).

Размышляя, вдумчиво работая, пробуя и стараясь в области современной хореографии, педагоги вместе с детьми готовились представить свою работу на профессиональных конкурсах.

2018 и 2019 годы – на III и IV Международном фестивале современного хореографического искусства «Розетка», IV Международном фестивале-конкурсе балетмейстерских работ современных направлений танца «Образ-2018» стали обладателями Гран-при.

Хотелось отметить, что современный танец в Алтайском крае переживает период становления. Задача, стоящая перед коллективом гимназии, – подготовить зрителя, прежде всего, родителей к восприятию современного танца, стре-

миться к продвижению современного танца как важнейшего способа воспитания, развития детей, умеющих слушать, думать, наблюдать.

При реализации своей идеи коллективу гимназии не только хотелось получать новый профессиональный опыт и делиться им с другими педагогами.

2018 год – гимназия становится творческой лабораторией повышения мастерства педагогов-хореографов в области современных направлений хореографии через организацию семинаров, мастер-классов для обучающихся, студентов, хореографов, танцоров, творческой молодежи.

Педагогический коллектив гимназии, приглашенные специалисты провели серию мастер-классов:

- И. В. Леднева «Современный танец» И.В. (ЧОУ ДПО «ГИК»);
- Н. В. Татьянченко «Народно-сценический танец. Стилизация» (ЧОУ ДПО «ГИК»);
- О. Н. Вернигора «Детский танец. Современные направления» (АКИК);
- К. Б. Демина «Джаз» (АГИК) и др.

Идея коллектива гимназии о создании стажировочной площадки для педагогов-хореографов различных направлений получила свое воплощение в программе дополнительного профессионального образования «Современные направления в области хореографического искусства» (2018 г.).

2018 год – при поддержке гранта губернатора Алтайского края в рамках программы «Молодежь Алтая» и Центра молодежных проектов «Другой Формат» проведены курсы повышения квалификации в рамках Хореографического пространства «Центрифуга» по программе «Современные технологии и методики обучения в области хореографического искусства» с участием приглашенных специалистов из Омска, Красноярска, Барнаула.

Следует отметить, что родительская общественность активно поддерживает инновации гимназии, понимая, что их дети имеют уникальную возможность получить качественное общеобразовательное и дополнительное пред-профессиональное образование в одном образовательном учреждении. Это де-

лает гимназию особо привлекательным и конкурентоспособным учебным заведением.

Особое внимание следует обратить на действующую в гимназии модель школьного самоуправления с собственной символикой (герб, флаг, гимн) и самоуправления в классных коллективах. Стало традицией активное участие обучающихся гимназии в конкурсах, фестивалях, соревнованиях (городских, краевых, районных, всероссийских, международных), организация досуга и проведение мероприятий совместно с семьями обучающихся. Следует подчеркнуть, что благодаря эффективной системе мероприятий, направленных на пропаганду здорового образа жизни, не только снижен уровень заболеваемости обучающихся, но с 78% до 93% выросла их занятость во второй половине дня.

Как видим, хореографический коллектив находится в состоянии непрерывного развития, что обеспечивает новые достижения и приближение к мечте.

В настоящее время – это не просто студия, а Образцовый хореографический ансамбль «Карамель» при ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры», социокультурного комплекса в г. Барнауле. В репертуаре ансамбля имеются хореографические постановки со своим индивидуальным почерком, характеризующимся высокой технической сложностью, философским замыслом сюжета, высокой степенью артистизма исполнителей. Ансамбль активно развивается и совершенствуется, имеет результативную конкурсную деятельность, о чем свидетельствуют многочисленные победы на международных и всероссийских конкурсах, фестивалях. Творческая зрелость коллектива, профессионализм, требовательность к себе, высокий художественный вкус руководителя, хореографов-преподавателей, постановщиков, художников по костюмам позволили ансамблю эффективно позиционировать себя в области современной хореографии.

Занятия современным танцем дали новый уникальный опыт и творческий импульс, позволили выстроить необходимые коммуникации, приближающие коллектив педагогов и детей к своей мечте.

Особо следует подчеркнуть значимость современной хореографии в развитии современного инновационного города со школой хореографического ис-

куства, где социализация личности в культурном пространстве посредством современных направлений хореографического искусства является приоритетной задачей.

Нестерова Ксения Валерьевна,

педагог ДО МБОУ «Лицей № 1», Шадринск, Россия;

e-mail: rain2879@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ПОДРОСТКОВ

Аннотация. Современный танец как вид хореографического искусства имеет исследовательскую направленность, обусловленную взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Движение как главное выразительное средство в танце служит для создания индивидуальной хореографической лексики, что дает большие возможности для развития творческой индивидуальности подростков.

Ключевые слова: творческая индивидуальность; хореография; хореографическое искусство; современные танцы; творческая индивидуальность; творческое развитие; подростки.

Nesterova Ksenia Valerievna,

Teacher of Complementary Education “Lyceum No. 1”, Shandrinsk, Russia

CONTEMPORARY DANCE AS MEANS OF DEVELOPMENT TEENS’ CREATIVE INDIVIDUALITY

Abstract. Contemporary dance as a type of choreographic art is considered to have a research trend, determined by interaction of a dance with constantly developing philosophy of movement and a set of knowledge in the sphere of human body’s potential. Movement as major expressive mean in a dance serves for a creation individual choreographic vocabulary, which gives great opportunities for the development of creative teens’ individuality.

Keywords: creative personality; choreography; choreographic art; modern dances; creative personality; creative development; teenagers.

Жизнь динамична и требует от каждого из нас мобильности, гибкости, умения находить новые решения в нестандартных ситуациях. Чтобы достичь успеха, нужно обладать способностью в назначенное время предложить качественный и наиболее эффективный способ решения поставленной задачи. На это способны лишь те, кто в полной мере реализует свой творческий потенциал, сохраняя при этом здоровье и получая радость от проделанной работы, те, кого

можно определить как творческую индивидуальность – уникальную, самобытную личность, реализующуюся в творческом процессе, которым может быть любое дело.

Педагогический энциклопедический словарь трактует индивидуальность как неповторимое своеобразие отдельного человека, совокупность только ему присущих особенностей. Конкретное сочетание мыслей, чувств, проявлений воли, потребностей, мотивов и желаний, интересов, привычек, настроений, склонностей, способностей и других особенностей человека, которое образует уникальную целостную структуру переживающей и действующей личности [4, с. 105].

В своем развитии индивидуальность проходит ряд этапов. Многочисленные факты, взятые из жизни подростков, свидетельствуют о том, что именно здесь происходит образование собственно индивидуальности, так как развивается самосознание, специфическую черту которого составляет размышление индивида над самим собой, над своими качествами и свойствами. У подростка, в отличие от младшего школьника, возникает интерес к собственной личности, к своему внутреннему миру. У него ясно обнаруживается стремление к самоутверждению собственного Я [6, с. 80].

Педагогический опыт убеждает, что лучший способ сделать подростков открытыми и коммуникабельными – обеспечить им свободу и самоидентификацию (осознание самости, понимание своей включенности в мир других) в системе их деятельности в целом, и творческой деятельности в особенности. Тогда подросток осознает себя в качестве автора. Вслед за М. М. Бахтиным подчеркнем, что такие процессы становятся индивидуальным выражением творческого диалога, составляющего сущность искусства, и способствуют развитию творческой индивидуальности ребенка.

Развитие творческой индивидуальности в подростковом возрасте имеет следующие особенности:

- подросток осознает себя в качестве автора;

- возникает потребность в самовыражении этого нового понимания / состояния;
- осмысленная творческая деятельность становится внутренним стержнем самопознания, рефлексии и реконструкции «Я-концепции»;
- происходит обогащение внутреннего мира подростка, пересмотр ценностей и норм повседневной жизни;
- формируется адекватная самооценка.

На протяжении веков ученые пытались не только теоретически осмыслить суть, механизмы и критерии творчества, но и обозначить его прикладные аспекты. Одним из таких аспектов был поиск педагогических средств, использование которых способствует развитию творческой индивидуальности.

Согласно толковому словарю С. И. Ожегова, средство – это прием, способ действия для достижения чего-нибудь, а также – орудие (предмет, совокупность приспособлений) для осуществления какой-нибудь деятельности [7].

Одним из эффективных, но мало востребованных в настоящее время средств развития творческой индивидуальности является искусство танца.

Танец, как сложный, культурный многофункциональный феномен, привлекал внимание многих исследователей. Начиная с античности, он рассматривался и анализировался в эстетическом, философском, педагогическом и медицинском аспектах.

В исследованиях античных философов Аристотеля, Дамона, Пифагора, Платона, Протагора, Сократа и др. проблемы мусических искусств (танец, музыка, поэзия) занимали ведущее место. Анализ литературы показывает, что данная традиция прервалась в новое время: проблемы танцевального искусства оказались далеко на периферии, без внимания основных направлений науки.

Основное культурологическое определение понятия «танец» гласит:

«Танец (польск. *Taniec*, от нем. *Tanz*) – вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела». Первоначально связанный со словом и песней, танец постепенно приобрел самостоятельное значение [1, с. 271].

Представление о танце как феномене, возникающем на пересечении социокультурных, социально-психологических, педагогических и личностных координат, позволяют определить танец как:

1. Форму невербального катарсиса. С этой точки зрения он выполняет следующие функции: высвобождение сдерживаемых, подавляемых чувств, моторно-ритмическое выражение, разрядка и перераспределение избыточной энергии, активизация и энергетизация организма, уменьшение тревожности, напряжения, агрессии, оздоровление (психофизическая профилактика), саморегуляция – рекреационная функция.

2. Общение: познание людьми друг друга, организация межличностного взаимодействия, формирование и развитие отношений – коммуникативная функция.

3. Способ выражения и самовыражения – танец не только выражает эмоции, символы и идеи, но и способен выразить именно целостность человеческого существа, его индивидуальность – экспрессивная функция.

4. Культурный знак – танец представляет возможность указать на то, кто «Я», какой «Я», к какой социальной группе, нации, культуре я принадлежу, в чем мои корни. В данном случае танец выполняет следующие функции: выражение чувств, отношений и взаимоотношений личности; понимание и взаимопонимание, установление, регуляция и диагностика отношений; самопознание и познание других – идентификационная функция.

5. Вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз – эстетическая функция.

Таким образом, за словом «танец» может стоять смысл разной природы. Танцем мы называем, и внутреннее организованное движение человеческого тела в пространстве и времени (танец как танец), и переживание, общее для всех, кто когда-нибудь по-настоящему танцевал (танец как состояние), и – хореографическую идею или запись танца (танец как текст) [3, с. 13].

Современный танец (contemporary dance) – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили конца XX – начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн.

Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Движение, в свою очередь, рассматривается как средство выражения внутреннего состояния танцовщика и хореографа и служит для создания индивидуальной хореографической лексики.

Художественными средствами современного танца выступает синтез различных техник и танцевальных стилей.

К основным техникам современного танца относят:

а) технику релиз (основанную на освобождении различных групп мышц с целью использования только тех, которые необходимы в процессе танца);

б) контактную импровизацию (основой является физический контакт как отправная точка для импровизации и исследования движения человеческого тела);

в) направление Соматик (совокупность дисциплин, изучающих взаимосвязи в человеческом теле, влияние сознания на функции и строение телесных тканей и применяющих концепцию целостности тела, ума и духа) [2].

Мы считаем необходимым соотнести возможности выше обозначенных техник с их педагогическими возможностями.

Так, техника релиз в практике работы с детьми способствует осознанию собственного тела, что не только даёт возможность обогащения хореографической лексики танцующего, но и, прежде всего, бережет его физическое и психологическое здоровье, учит снимать мышечные зажимы, расслабляться, раскрепощаться.

Известно, что изменение положение тела, основанное на расслаблении и напряжении определенных групп мышц, способно изменить эмоциональное состояние. Особенно это актуально в подростковом возрасте, когда опорно-

двигательная система, еще окончательно не сформированная, подвергается особой нагрузке. Подростки под влиянием различных психоэмоциональных комплексов деформируют осанку – выдвигают оба плеча вперед и «горбятся». В итоге запускается циклическая перестройка мышечных групп и формируется патологическая осанка. Плохая осанка, в свою очередь способствует закреплению психоэмоциональных нарушений и формированию неврозов.

Не менее важной является техника контактной импровизации, которая была разработана Стивом Пэкстоном в результате исследования танцевальной импровизации.

Для любой импровизации характерно, что создание чего-либо нового и его воспроизведение (показ создаваемого) совпадают по времени. Импровизация всегда публична – предполагает свидетелей и воспринимается ими как экспромт. Присутствие импровизации – показатель творчества в любой деятельности.

Для детей импровизация – это первотворчество в их стихийном или организованном самовыражении, самопроявлении, самоутверждении, уже, поэтому, импровизация педагогически самоценна [8, с. 10].

Контактная импровизация предполагает взаимодействие с партнером, поэтому танец становится способом невербального и телесного общения.

Специальным исследованием установлено, что словесное общение дает 1/3 информации, невербальные сигналы – остальное. Опираясь на мнение Д. Б. Эльконина, который определяет общение как специфическую новую деятельность, особенно активно осваиваемую в подростковом возрасте, в отличие от предметной деятельности, игры, учения и труда, мы пришли к выводу, что контактная импровизация способна удовлетворить достаточно большую часть общения [9, с. 378].

В процессе контактной импровизации партнеры учатся прислушиваться друг к другу, формируется чувство ответственности за себя и другого человека, понимание своей значимости, открывается неограниченное количество способов самовыражения.

Кроме того, импровизация и контактная импровизация в результате дает огромное количество новых выразительных средств для постановки танцевальной миниатюры, спектакля.

В направление Соматик входят множество разных техник: техника Александера, техника Фельденкрайс, метод Пилатес, йога и другие, обучающие правильному движению и расслаблению, позволяющие улучшить координацию, осанку и гибкость, укрепляющие мышцы, тренирующие чувство равновесия и, в целом, дающие возможность научиться владеть своим телом, эмоциями, достигать физического и психологического равновесия, постоянно изучать в процессе обучения самого себя и происходящие изменения [2].

Итак, использование выше обозначенных техник в различных сочетаниях, позволяет индивидуализировать обучение, научить ребенка следовать за своим телом, быть выразительным, эмоциональным, импровизировать – все это способствует развитию творческой индивидуальности.

Стоит отметить, что занятия современным танцем будут вызывать интерес и эмоциональный подъем, если предлагаемый материал не потребует наличия у детей специальных способностей, а целью обучения станет развитие индивидуальности во всех ее проявлениях, а не только возможность выступить и показать свои таланты.

Кроме того, мы рассматриваем творчество подростков не только как накопление эмоционального опыта и/или способности создавать новые продукты культуры, но и качественную организацию жизнедеятельности, и построение взаимоотношений с людьми [5, с. 67].

И. И. Резвицкий отмечал, что в подростковом возрасте индивидуальность окончательно не установилась, процесс ее развития еще не завершен. Подростковый возраст – это переходный возраст от детского состояния к взрослому, от незрелости к зрелости. Насколько этот период будет наполнен творчеством, поиском и самовыражением, во многом определит будущее ребенка, его здоровье и способность радоваться окружающему миру.

Список литературы

1. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета музыки», 2008. – 416 с. : ил.
2. Глоссарий Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – URL: <http://www.vaganova.ru/page.php?id=180&pid=84/> 2009. – Текст : электронный.
3. Козлов, В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – Издание 2-е, расширенное и дополненное. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
4. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад ; редкол.: М. М. Безруких, В. А. Болотов, Л. С. Глебова [и др.]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – 528 с. : ил.
5. Пузыни, Т. Г. Авторство – пространство развитие творческой индивидуальности школьника / Т. Г. Пузынин // Новые ценности образования. – 2004. – № 2 (17). – С. 62-71.
6. Резвицкий, И. И. Философские основы теории индивидуальности / И. И. Резвицкий. – СПб. : Издательство Ленинградского университета, 1973. – 173 с.
7. Толковый словарь русского языка С. И. Ожегова. – URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=30293>. – Текст : электронный.
8. Харькин, В. Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! / В. Н. Харькин. – М. : Издательство «Магистр», 1997. – 288 с.
9. Эльконин, Д. Б. Детская психология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д. Б. Эльконин. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 384 с.

Меркульева Мария Евгеньевна,

обучающаяся 3 курса АНО ВО «ГУ», Екатеринбург, Россия;

e-mail: mariamerkuleva8@gmail.com

Полякова Анна Сергеевна,

старший преподаватель АНО ВО «ГУ», Екатеринбург, Россия;

e-mail: postfolkdance@gmail.com

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК МЕТОД РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению метода импровизации как необходимого в современном образовательном процессе способа развития творческих дарований обучающихся, предлагаются некоторые варианты творческо-образовательных технологий в области танцевальной педагогики.

Ключевые слова: импровизации; импровизационное творчество; пластика; хореография; хореографическое искусство; образовательные технологии; творческое развитие; творческие способности; современные танцы; танцевальная педагогика.

Merkulieva Maria Evgenievna,

3rd year Student of the Liberal Arts University, Ekaterinburg, Russia

Polyakova Anna Sergeevna,

Senior Lecturer of the Liberal Arts University, Ekaterinburg, Russia

IMPROVISATION AS A METHOD OF CREATIVE DEVELOPMENT ABILITIES OF STUDENTS IN THE LESSONS CONTEMPORARY DANCE

Abstract. The article is devoted to the consideration of the method of improvisation as a way of developing students' creative talents, which is necessary in the modern educational process; some variants of creative and educational technologies in the field of dance pedagogy are proposed.

Keywords: improvisation; improvisational creativity; plastic; choreography; choreographic art; educational technologies; creative development; creative skills; modern dances; dance pedagogy.

Современный танец (contemporary dance) – танцевальное направление, включающее основные техники и стили конца XX – начала XXI вв., сформировавшееся на основе американского и европейского танца модерн (modern dance) и танца постмодерн (postmodern dance). Данное направление ориентировано на постоянный процесс освоения все новых направлений танца, новых телесных практик, в которых «заключены неосвоенные возможности человеческого тела» [3, с. 19], где движение рассматривается как средство выражения особых состояний человека. Современный танец нацелен на эксперимент и работает с такими явлениями, как ритм, импульс, импровизация и спонтанное движение.

Метод импровизации (от лат. *improvises* – внезапный, непредвиденный), как отмечает исследователь театра П. Пави, является «техникой <...> игры, когда актер играет что-либо непредвиденное, не подготовленное заранее и придуманное в ходе действия» [4, с. 122]. Танцовщику современного танца, как никому другому, необходимо умение импровизировать, поскольку характерной особенностью данного танцевального направления является состояние «здесь и сейчас», то есть состояние эмоционального, интеллектуального и физического присутствия. Это состояние достигается умением чувствовать себя, погружаясь в процесс танца, иметь «думающее тело». Импровизация способствует этому, помогая исполнителю узнать себя, возможности своего тела, найти связь между мышлением и движением, развивая чувственное восприятие. В то же время главной задачей использования импровизации на уроках современного танца является отход от стереотипного мышления, штампов, устранение зажимов и блокировок. Это особенно важно, так как данное танцевальное направление пропагандирует свободу движения, самовыражение. Импровизация выстраивает живые отношения между партнерами, исполнителями и публикой, помогая донести до зрителей свою мысль, показать состояние души, эмоции.

Включение данного метода в обучение позволяет раскрыть творческий потенциал обучающихся. Импровизационное творчество не возникает само по

себе, оно опирается на восприятие танца, музыкальный слух и воображение ученика, способность комбинировать, изменять, создавать нечто новое на основе имеющегося танцевального опыта. Без сомнения, в этом процессе очень важна и роль преподавателя, его умение найти такой стиль общения с обучающимися, с помощью которого не угасает живой, эмоциональный отклик на движение, танец. Верный путь к этому – доброжелательная, творческая атмосфера занятий, умелое воздействие преподавателя на эмоции и чувства ученика, тактичная оценка результатов его деятельности.

Исследование развития творческого потенциала средствами импровизации, заключающееся в проведении определенных комплексов упражнений, направленных на развитие творческого потенциала средствами импровизации, проводилось в 2017-18 учебном году на базе Муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств № 2» г. Миасса (Челябинская область). Группа исследуемых состояла из 13 учеников (девочек) старшего школьного возраста.

С целью выявления творческого потенциала у учеников старшего школьного возраста нами было проведено тестирование, направленное на выявление отношения обучающихся к творческим заданиям. Обучающимся были предложены музыкальные фрагменты различного характера, под которые им необходимо было сочинить небольшой этюд. В ходе тестирования было выявлено, обучающиеся испытывали трудности с сочинением этюдов, растерянность, стеснение. Движения, которые они исполняли, постоянно повторялись, были довольно примитивными, не оригинальными, часто не соответствовали музыкальному сопровождению. Было очевидно, что детей необходимо знакомить с техникой импровизации, учить их выражать себя, уметь работать со своим внутренним состоянием.

Прежде всего, перед выполнением любых упражнений на импровизацию необходима разминка. Она выполняется на каждом занятии непосредственно перед упражнениями на импровизацию, что подготавливает обучающихся фи-

зически, активизирует память, воображение, способность к подражанию. В качестве разминки были использованы следующие упражнения:

1. Упражнение «Слово – действие»: педагог называет качество движения, например, покачивания, скручивание, ходьба, бег, падения и подъемы, тряска. Обучающиеся придумывают движение тремя способами: через спонтанное физическое исследование; через прошлый опыт – движения, изученные в классах техники, выученные в танцах, увиденные в спектаклях или жизненных ситуациях; подражая другим танцорам и используя свои вариации. Исполнители должны сохранять непрерывность движения. После нескольких минут исследования одной категории движения, педагог называет другую категорию.

2. Упражнение «Части тела»: исполнители встают в круг; один из них называет часть тела; все двигают этой частью тела, сначала осторожно, затем все более и более активно. Через некоторое время другой исполнитель может назвать другую часть тела. Таким образом, начиная с одной части тела, постепенно в движение вовлекается все тело.

При работе с обучающимися в течение девяти месяцев упражнения на импровизацию выстраивались по степени сложности, в таком порядке предлагалось их выполнение. В первую очередь дети должны освоить процесс импровизации, концентрации и фокусировки.

Были предложены следующие упражнения:

1. Упражнение «Зеркало»: исполнители делятся на пары, встают друг напротив друга; один из них – ведущий, другой – ведомый; когда ведущий двигается, ведомый отражает каждое движение так точно, насколько это возможно. Цель – достигнуть такой согласованности движения, чтобы наблюдатель не мог различить, кто ведет, а кто следует. Ведущий должен сосредоточить свое внимание на том, чтобы двигаться четко, чтобы ведомый сохранял связь, а задача ведомого – чувствовать связь его движений с движениями ведущего. Через несколько минут танцоры меняются ролями и повторяют упражнение.

2. Упражнение «Тень»: исполнители делятся на пары, в паре один человек встает за другим; человек, который двигается впереди – ведущий, сзади –

ведомый, он повторяет максимально точно все движения, выполняемые его партнером, как тень; по команде педагога дети меняются ролями.

3. Упражнение «Имя с помощью движений тела»: исполнителям дается задание сочинить небольшую комбинацию, рисуя различными частями тела свое имя, как бы оставляя след в пространстве в виде кругов и линий; необходимо использовать все уровни и плоскости. Данное упражнение развивает воображение детей, в дальнейшем может использоваться как способ импровизации.

4. Упражнение «Краски»: исполнители располагаются свободно по всему пространству класса; им необходимо представить, что их ладони выкрашены краской и, двигая ими в пространстве, они оставляют за собой цветной след; рисовать можно в различных уровнях, по своему телу, по телу партнера; можно рисовать не только всей ладонью, но и пальцем, ребром и т. д. Данное упражнение развивает воображение обучающихся, может использоваться в дальнейшем как способ импровизации.

5. Упражнение «Заимствование движения»: исполнители располагаются свободно по всему пространству класса; импровизируют любыми известными им способами, замечая также людей вокруг себя; увидев интересное движение, выполняемое другим, его можно скопировать, добавить в свою импровизацию. Данное упражнение вырабатывает у обучающихся способность к подражанию.

6. Упражнение «Куб»: исполнитель представляет, что находится внутри большого куба; у каждой плоскости куба есть девять точек – три в верхнем уровне, три – в среднем, три – в нижнем. Таким образом, в распоряжении танцора находится двадцать шесть точек. Его задача – сочинить комбинацию, направляя части своего тела, или все тело, в определенную точку куба.

7. Упражнение «Управление телом партнера в пространстве»: исполнители делятся на пары; один из участников – ведущий, другой – ведомый; ведущий управляет телом ведомого в пространстве, водит его, принимает его вес, поднимает части его тела, управляет ими и т. д. Ведомый должен так же, как и в

предыдущем упражнении, расслабиться и отдать вес своему партнеру. По команде педагога дети меняются местами.

В статье нет возможности назвать все используемые в творческо-образовательном процессе упражнения. Основываясь на практическом опыте, можно сделать вывод, что у обучающихся наблюдается значительная динамика в освоении навыков импровизации, что видно из результатов работы за год и в сравнении с результатами первого теста в начале учебного года.

На занятиях, в том числе, на открытом уроке в конце учебного года, наблюдалась заинтересованность обучающихся в выполнении творческих заданий, желание работать, импровизировать, показывать себя, выполнять упражнения в паре. Также была отмечена высокая посещаемость занятий.

К сожалению, многие педагоги не уделяют должного внимания импровизации, ее место и роль в творческом процессе остается вне поля их зрения. Однако, широко разрабатываемая педагогическая проблема субъект-объектных отношений диктует необходимость более детального разбора процесса импровизации, включения ее в творческие занятия с обучающимися.

В заключении следует отметить, что импровизация требует изменения мышления, особого отношения к своему телу, внутреннему состоянию, которые становятся, в каком-то смысле, «соавторами» импровизационного танца. Проведенное по итогам учебного года тестирование показало положительную динамику в развитии творческого потенциала обучающихся, в чем большое значение, на наш взгляд, имеют систематические выполнения упражнений на импровизацию. В свою очередь, такая системная работа с детьми способствует развитию коллектива, дает новые возможности в работе с обучающимися и в продвижении современного танца.

Список литературы

1. Козлов, В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – 2-е изд., расш. и доп. – СПб. : Речь, 2006.
2. Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности / Н. В. Курюмова. – М. : Планета музыки, 2020. – 208 с.

3. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. – М. : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011.
4. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991.

Мурзина Екатерина Валерьевна,
педагог ДО МБОУ ДО ДДТ «Искорка», Томск, Россия;
e-mail: e.v.murzina@rambler.ru

ФИКСАЦИЯ КАК ОСНОВНОЙ ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ ИМПРОВИЗАЦИИ УЧАСТНИКОВ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Аннотация. В статье рассматривается опыт развития способности к танцевальной импровизации учеников в процессе занятий по хореографии, применяемый и реализуемый на базе Школы танцев «К.У.Р.А.Ж.» города Томска.

Ключевые слова: импровизации; фиксация; ракурсы; статика; позировка; хореография; хореографическое искусство; любительские коллективы; развитие импровизации.

Murzina Ekaterina Valerievna,
Teacher of Complementary Education of the Child Arts Centers “Iskorka”,
Tomsk, Russia

FIXATION AS A BASIC TOOL FOR THE DEVELOPMENT IMPROVISATION OF AMATEUR COLLECTIVE’S PARTICIPANTS

Abstract. This article explores experience in developing students’ ability to dance improvisation in the process of choreography lessons, which applied and implemented on the basis of the Dance School “K.U.R.A.Zh.” the city of Tomsk.

Keywords: improvisation; fixation; angles; statics; posing; choreography; choreographic art; amateur groups; development of improvisation.

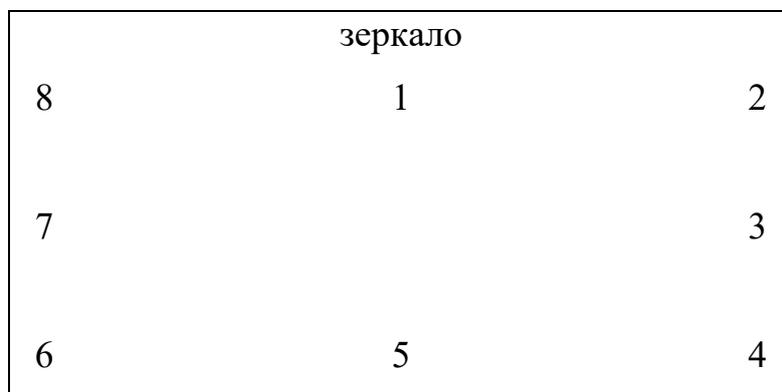
Статичное положение тела танцора (далее «фиксация», «фриз», «позировка», «статика») может быть использовано в качестве основной базы для обучения детей импровизации. При помощи фризов начинающие танцоры учатся закреплять своё тело в пространстве, при этом разрешая себе использовать неограниченный ресурс фантазии и бесконечное число возможных вариантов. Следует отметить, что уже с первого года обучения в Школе танцев «К.У.Р.А.Ж.» активно осуществляется применение импровизации на занятиях по дисциплине «Свободная пластика». Педагоги коллектива нашли для себя та-

кую форму подачи этого направления, которая удобна и для новичков, потому что она понятна, проста, и выполнить ее может ученик с любой подготовкой; и для педагога-хореографа, так как она не ограничивает его при работа в классе и при постановке танцевальных номеров. Ниже рассказано подробнее о первом этапе развития способности к импровизации через статику.

Первый этап – это изучение самого понятия «фиксация», техники её исполнения и её характеристик. Обучающиеся наработывают себе движенческую базу, учатся искать и находить варианты, а также исследуют возможности своего тела.

Далее рассмотрим характеристики, которые способны помочь на первом этапе развития способности к импровизации.

Ракурс. На первых занятиях по импровизации достаточно использование четырех основных точек танцевального зала: № 1, № 3, № 5, № 7 (рисунок). Постепенно ученики могут комбинировать в одной позе все основные точки танцевального зала.



Рисунок

Уровни. Используются три основных уровня: высокий, средний и нижний. На последующих занятиях добавляется прыжок: высокий, средний, маленький.

Формат (открытый и закрытый). При открытой позировке периферия стремится «уйти» как можно дальше от центра тела. Во время выполнения закрытой позировки периферия находится вблизи центра тела.

Условие. Это ограничение, которое направляет поток мысли в сторону поиска новых вариантов фиксации в существующих на данный момент обстоятельствах. (Например: фриз на одной ноге или фриз только на полу и т. д.).

Самое важное на первом этапе – это принять ту мысль, что позировка может быть разной: нет понятия «красивая» или «некрасивая», «правильная» или «неправильная» фиксация, нет варианта «ошибка». Абсолютно любой вариант имеет право на существование (единственные два ограничения, которые необходимо ввести при освоении фиксации – это безопасность и корректность).

Опыт работы педагогов Школы танца «К.У.Р.А.Ж.» показывает, что сложнее фиксация дается тем ученикам, у которых уже есть техническая база. Автор статьи предполагает, что происходит это по следующим причинам: учеников уже научили, что бывают определенные позиции рук, ног и корпуса, что стоять нужно именно вот так и что если сделать по-другому, тогда будет неверное исполнение. Им тяжело переключиться на свободное, другое исполнение, так как думают, что это неправильно. Как правило, таким ученикам нужно чуть больше времени на преодоление этого барьера, но затем они «догоняют» тех, кто уже импровизирует.

Первый этап очень важен и потому, что в это время закладывается фундамент смелости воспроизведения, придуманного учеником варианта, и активность в поиске других, отличных, или более подходящих вариантов.

Развитие способности к импровизации – это такой же постепенный процесс, как и приобретение техники исполнения классического, народного и любого другого танца. Внезапно техника не обнаружится, но шаг за шагом возможно изучить приемы импровизации и приобрести определенную свободу при движении своим телом, а также умение искать, находить, предлагать и воспроизводить разные способы выражения одних и тех же двигательных задач. Постепенно у детей начнет появляться «база» качественных различных вариантов фризов и движений.

Каким образом можно начать вводить изучение импровизации на занятиях? Это могут быть как отдельные тренинги с полным погружением в новый ма-

териал, так и 5-ти минутные практики во время других занятий в качестве отдыха или перезагрузки. Часто применяется использование разогрева на основе импровизации в начале занятия, а также практика применения основ импровизации в конце занятия, когда уже можно отключиться от основного вида танца.

Ниже приведены базовые приемы для развития способности к импровизации, которые практикуют педагоги Школы танцев «К.У.Р.А.Ж.». В их основе – фриз, и направлены они на то, чтобы уйти от привычной статике, наработать движущую базу за счёт применения характеристик, и развить навык поиска и быстрого принятия решений.

Комплекс развивающих упражнений на основе статичного положения тела «Фиксация плюс» (фрагмент).

Игра «Огонь и лёд».

Цель: спонтанное фиксирование положений. Участники приобретают понимание, что «и такими позировки тоже могут быть». Как правило, пойманные фиксации не сценичны, неудобны, неустойчивы – и в этом их ценность. Также нарабатывается мышечная собранность и внимание.

Схема: по команде «Огонь!» участники двигаются очень активно и всеми частями тела одновременно. По команде «Лёд» замирают в тех положениях, где застало их это слово. Важно: акцент на подвижность тела (многие воспринимают слово «движение» как работу с пространством и начинают бегать по классу).

Данная игра прекрасно показывает уровень растанцованности! На скорости, как правило, не двигаются те части тела, которые зажаты, над ними работаем в первую очередь.

Упражнение «Барабаны».

Цель: спонтанное фиксирование положений при движении по полу. У участников добавляется больше активности, так как освобождаются ноги и корпус. Также нарабатывается мышечная собранность, внимание и музыкальность.

Схема: есть три условных сигнала и реакции на них: если ведущий барабанит пальцами по поверхности – танцоры перекатываются по полу, спокойно

и без остановок, задействуют все части тела; во время хлопка в ладоши – танцоры замирают или резко меняют положение, если хлопки идут подряд; в момент тишины – ничего не происходит, никто не двигается. Ведущий барабанщик комбинирует эти сигналы по своему усмотрению, импровизирует музыкально. Задача танцоров слушать и быть внимательными, и когда нужно или двигаться спокойно, или собрать мышцы и держать статику.

Важно: под сигнал «барабанная дробь» двигаться спокойно, осознанно, уделяя внимание тому, чтобы в движении было задействовано всё тело.

Упражнение «Ладошки».

Цель: пополнить базу возможных фиксаций, познакомиться с возможностями своего тела с применением ограничений.

Схема: меняем положение ладошек на теле через равные промежутки времени. Задача: не повторять места расположения ладошек и положения рук, искать новые варианты конструкций. Сначала рекомендуется в спокойной форме поискать варианты активности своего тела вместе с учениками, показав ход мыслей и действий. Так как ладошки могут прилипнуть к любой части тела, найденные фиксации могут получиться очень непредсказуемых форм, что очень хорошо. Выполнение данного упражнения возможно на всех уровнях.

Упражнение «Лестница».

Цель: наработать скорость принятия решений и смену уровней, практика характеристик фиксации.

Схема: на каждый счёт меняем позировку, одновременно спускаясь с высокого уровня до нижнего. При этом количество ступенек (счётов) с каждым разом становится на одну меньше. Пример: исходное положение – позировка высокого уровня. Задача: равномерно спуститься до нижнего уровня на 8 счётов, меняя позировку на каждый счёт. Затем, равномерно и каждый раз меняя позировку, поднимаемся до верхнего уровня, но уже на 7 счетов. Далее спускаемся вниз, до нижнего уровня на 6 счётов и поднимаемся вверх на 5 счётов. Потом снова спускаемся до нижнего уровня за 4 счёта и возвращаемся наверх за 3 счёта. И снова спускаемся вниз за два счёта и взлетаем вверх за один счёт.

Получилась схема 8-7-6-5-4-3-2-1. На каждой ступеньке лестницы – цифра равна количеству позировок. Соответственно, если счёт три, то позировок тоже три, если счёт равен семи, то и фиксаций тоже семь. Так же можно подняться вверх по лестнице по схеме 1-2-3-4-5-6-7-8.

Список литературы

1. Никитин, В. Ю. Композиция в современной хореографии : учеб.-метод. пособие / В. Ю. Никитин, И. К. Шварц. – М. : МГУКИ, 2007.
2. Фельденкрайз, М. Искусство движения: уроки мастера / М. Фельденкрайз. – М. : Эксмо, 2003.

Абдурахманова Александра Андреевна,
хореограф, ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный
исследовательский университет», Пермь, Россия;
e-mail: r.kontakt@bk.ru

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР ХОРЕОГРАФИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается структура современного пластического спектакля, который все больше насыщен элементами бытовой пластики и пантомимы, при этом хореографы XXI века исследуют возможности человеческого тела, его пластику, физиологию и геометрию движений. Хореограф-исследователь создаёт свою философию путём изучения анатомии человека, его движущего аппарата, которым он пользуется, для достижения определённых целей.

Ключевые слова: перформанс; пластические спектакли; культурные события; хореография; хореографическое искусство; бытовая пластика; пантомимы; эмоции, импровизации.

Abdurakhmanova Alexandra Andreevna,
Choreographer of the Perm State National Research University, Perm, Russia

PERFORMATIVE CHARACTER OF CHOREOGRAPHY THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Abstract. This article explores the possibilities of the human body, its plasticity, physiology and geometry of movements, while choreographers of the XXI century are exploring the possibilities of the human body, its plasticity, physiology and geometry of movements. The choreographer-researcher creates his philosophy by studying human anatomy, his movement apparatus, which he uses to achieve certain goals.

Keywords: performance; plastic performances; cultural events; choreography; choreographic art; household plastic; pantomimes; emotions, improvisation.

В настоящее время современный танец постоянно обновляется и развивается. Произошло слияние таких терминов как «театральность» и «хореография». Техника исполнения отходит на второй план, а иногда и вовсе не имеет значения в танце. Современные постановки, где в роли артистов выступают

танцовщики, чаще всего характеризуются режиссёрами как «пластический спектакль». Современная хореография приобретает перформативный характер.

Хореография конца XX – начала XI века открывает новые горизонты дальнейшего развития, появляется множество техник, основанных как на классической балетной школе, так и на заимствованных учениях восточных духовных практик, психических и физических исследованиях. Хореографическое искусство становится перформативным. Сначала рассмотрим понятие «Перформанс» (английское *performance* – спектакль, представление), – это направление в неоавангардистском искусстве 1970-1980 годов: система действий исполнителя или исполнителей, рассчитанная на публичную демонстрацию. Термин «танцевальный перформанс» (*dance performance*) рассматривается в контексте перформативных художественных практик (*performing arts*) как разновидность перформанса. В зарубежных теоретических работах, посвященных современному танцу и перформансу часто можно встретить употребление понятия «танцевальный перформанс» относительно работ, которые в отечественных источниках носят название «танцевальный спектакль», «пластический спектакль» [1, с. 26].

Хореографы двадцатого века стали активнее исследовать возможности человеческого тела, его пластику, физиологию и геометрию движений. Современные хореографические постановки все больше насыщены элементами бытовой пластики и пантомимы, которые формируют танец. В хореографическом искусстве появляется общее стремление исследовать движения человека, биомеханику выполнения тех или иных танцевальных упражнений; концентрация на деталях. В современном искусстве возникает новая позиция хореографа – хореограф-исследователь. Он создаёт свою философию путём изучения анатомии человека, его двигательного аппарата, которым он пользуется, для достижения определённых целей [2, с. 174].

Художественная деятельность нового времени находится в состоянии поиска. Пластические работы современных художников представляют собой лаборатории и эксперименты, основанные на синтезе культурных практик и концептуальности. Зачастую работы хореографов вызывают резонанс обществен-

ного мнения: половина зрителей принимает видение хореографа, тогда как другая половина критикует поиск «новых форм». Современное искусство в целом совершает попытки переосмысления всего искусствоведения. Для художника нового времени необходимо тонко чувствовать и реагировать на любые изменения окружающего мира. В период глобализации многие сферы человеческой жизни смешались, стали подвижными, нестабильными, настроенными на переход, что неизбежно оказало влияние на творчество.

За небольшой отрезок времени современный танец претерпел изменения. «Театр» и «хореография» становятся взаимозаменяемыми понятиями. Современные спектакли, где в роли артистов выступают танцовщики, чаще всего характеризуются режиссёрами как «пластический спектакль». Рассмотрим понятие «пластический спектакль» – это действие, где средством выразительности является тело артиста, или же хореографическая композиция, основанная на определённых аспектах танца [1]. Тенденция пластических спектаклей не имеет жанрового определения, многие фестивали в области хореографического искусства предлагают номинации «театр танца» или «пластический спектакль», тогда как танцевальные коллективы принимают участие в театральных конкурсах.

Особое значение приобретает термин «перформанс». Он объединяет в себе такие понятия как театр, поэзию, танец, музыку и изобразительное искусство. Все творческие представления, имеющие социальные, политические, экологические, культурные идеи, стали называть перформансами. Особенно это явление получило распространение в хореографии, так как тело артиста и его пластика – важнейшие инструменты в создании актуального искусства.

Прежде всего, стоит обозначить, что перформанс – это живое искусство. Оно включает в себя такое понятие, как перформативность. То есть некое театральное действие, которое смешало в себе различные стили и носит преимущественно социально ориентированный характер. В середине 1960-х американский театральный режиссёр Ричард Шехнер пробует создать новую науку в искусстве, через описание повседневных действий, как действий перформанса. Он попытался развить антропологические идеи британского антрополога Виктора

Тёрнера и основать дисциплину, которая сможет объяснить все мотивы перформанса. Он утверждает, что через перформативность искусства формы жизни становятся материальными, мы можем увидеть их в реальности. В этом отношении перформативные учения берут виды поведения, чтобы присвоить перформативное и сконструировать перформанс» [1].

Таким образом, перформативность – это культурное событие. Перформанс – это художественный контекст. Следовательно, можно утверждать, что перформативность относится к хореографии, так как последний вид искусства заключен в рамки исполнения.

Для современного танца важными аспектами являются медитативная и геометрическая формы, которые были присущи футуристическим балетам XX века. В манифесте футуризма итальянского писателя и основателя футуризма Филиппо Томмазо Маринеттива, в котором автор превозносит культ будущего и разрушения прошлого, изложена своего рода инструкция о том «как двигаться». Маринетти признавал замечательные качества ряда современных танцовщиков, таких как, Вацлава Нежинского, с которым «впервые появляется чистая геометрия танца, освобождение от мимики» [1, с. 29]. Но, тем не менее, Маринетти предупреждает, что необходимо «преодолевать мышечные возможности» и стремиться приблизиться в танце «к тому идеалу умноженного мотором тела, о котором мы так долго мечтали» [1, с. 29].

Наиболее ярким представителем перформативной хореографии во второй половине двадцатого века стала немецкая танцовщица и хореограф Пина Бауш. В ее творчестве практически стерты границы между хореографией и театром, ее стиль стал абсолютно уникальным и узнаваемым по всему миру. В спектаклях Пины Бауш танцовщики могли и говорить, и танцевать, и использовать бытовые жесты. При этом она заставляла своих танцовщиков признаваться в самых глубоких чувствах и выражать это через язык танца. Пина Бауш создала такое направление, как «танцтеатр», становясь одновременно и режиссером, и балетмейстером [3, с. 103]. Её танцевальные драмы, в которых она до мельчайших подробностей исследовала динамику отношений между мужчиной и жен-

щиной, с их страстями, столкновениями и вечной зависимостью друг от друга, остались главной страницей в развитии современного искусства второй половины двадцатого века. Бауш делала основной акцент на личностные качества своих танцоров, её волновали внутренние послы и мотивы больше, нежели красота исполнения. В спектаклях активно использовался приём, который зародился в Европейском театре в конце 1960-х годов – «body art». Это простой бытовой жест, который рассматривается не в комплексе поведения, а как отдельное непосредственное движение.

В современной хореографии все чаще используются повседневные человеческие жесты, такие как бег, ходьба, прикосновения, приемы пищи, кормление и многое другое [2, с. 173]. Танцовщики Пины Бауш в спектаклях могли просто ходить, танцевать, падать, вышагивать, сидеть; обнимать или толкать друг друга. Пина Бауш считала, что эмоции должны быть естественными и настоящими, поэтому во время каждого спектакля ее танцовщики добивались того, чтобы все чувства и ощущения не воспроизводились, а на самом деле принадлежали исполнителю. Именно поэтому Пина Бауш обращается к сенситивному опыту своих исполнителей, глубоко погружаясь в их внутренне состояние и извлекая нужную эмоцию, а затем и то чистое движение, которое её выражает [3, с. 58].

Постановки Пины Бауш зачастую напоминают некий сакральный ритуал, они символичны, нередко связаны с природными стихиями, например стихия воды в спектакле «Vollmond» или земли в балете «Весна священная». Почти все спектакли Бауш казались достаточно мрачными визуально, в их цветовом и световом оформлении преобладали коричневые, чёрные, кремовые и серые тона, исключали доступность для понимания и не приносили немедленного удовольствия. В это время в США активно развивались медиа технологии, на фоне которых спектакли Бауш казались еще более аутентичными.

Столь же далека от духа времени и сосредоточена на механике тела в то время зарождалась школа танца «Буто» в Японии. Термин «Буто» почти невозможно перевести дословно, приблизительное его значение – это «чёрный танец

или шаг». В этом стиле танца использовались замедленные движения, утрированные жесты, которые порой накладывались на неуместную эпатирующую музыку, а иногда исполнялись в полной тишине. Исполнители танца «Буто», были нацелены, подобно дзен-буддистам, достичь духовного озарения путем тяжелой физической практики» [5, с. 254-255].

Поэтические и бытовые аспекты танца, заложенные Пиной Бауш, имели огромное влияние на творчество современников. Французский хореограф и руководитель танцевальной компании L'A, Рашид Урамдан, в своём спектакле «Сфумато» («Sfumato»), показанном в Москве в рамках X международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», демонстрировал феноменальность работы тела в границах танца. В данном спектакле танцоры словно гипнотизируют зрителя путем повторения цикла определённых движений и комбинаций. Спектакль, состоящий из нескольких частей, сопровождался закадровыми отбивками и звуковыми эффектами. В прологе зрители наблюдали мизансцены дымящихся людей, символизирующих природу, находящуюся в экологической опасности. В следующих частях спектакля зрителей поражали не менее удивительные образы, например, вращающаяся вокруг своей оси девушка, олицетворяющая ветер, помогает себе, увеличивая ритм и амплитуду вращения рукой, реагируя на звуки грома в штормовом небе. Урамдан в своих постановках позволял отразить не менее удивительные сюжеты, показывая на сцене пару – мужчину и женщину, импровизировавших и исполнявших комбинации с выкручиванием рук и демонстрацией феноменальных возможностей тела. «Обращаясь к „сфумато“ – живописной технике, которую определяют, как „технику изображения без линий или очертаний“, словно в дымке, Рашид Урамдан удалось создать серию размытых хореографических полотен, на которых границы тела будто растворяются. Танцовщики, существующие в пространстве непрекращающихся туманов и дождей, представляют метафорическое видение актуальных экологических проблем: исчезновение целых территорий, вынужденное бегство на новые необжитые края и связанные с этим мысли, чувства и воспоминания очевидцев» [12, с. 83-90].

Вопреки обозначению термина «сфумато» и кажущейся туманности оформления спектакля, танцоры работают в чётком геометрическом рисунке, создавая движениями перемещающиеся по площадке круги и спирали, очерчивают многогранные фигуры множеством ломаных движений. Таким образом, Рашид Урамдан в своих работах предлагает новый взгляд на поэтику танца путем синтеза природных явлений и пластического языка человека.

В пластическом спектакле «Morphed» (Превращаемые) культового финского хореографа Теро Сааринен, который запомнился как хореограф, экспериментирующий с классическим балетом, сделан акцент на пробуждении чувственной природы тела и на концентрации внимания. Техника танца Сааринен основывалась на принятии тяжести тела и развитии способности танцовщика осознанно манипулировать равновесием. Спектакль имел вектор развития и геометрию движений, а центральным аспектом постановки стало эволюция и переживания мужчины. Пластический спектакль начинался с бытового шага под сменяющиеся ритмы и геометрические передвижения. Переход от агрессии к нежности, от эволюции к революции, играл главную роль в спектакле. Кульминация, по словам постановщика, – когда в мужском эго сталкиваются чёрное и белое, что находит выражение в хореографии. О концепции создания спектакля «Morphed» Теро Сааринен рассказывал в одном из интервью: «Я против стереотипных представлений о „балетных“ людях и, в частности, о мужском танце. Мужчина-танцор может быть удивительно чувственным и чувствительным, но это только усиливает его мужественность. В этом спектакле я собрал восьмерых разновозрастных танцоров, владеющих разными танцевальными техниками. И то, что они все разные, – это здорово. Моей целью было найти новую форму выражения состояний этих восьми очень разных танцоров» [1].

Рассмотренные принципы работ танцевальных компании включают в себя перформативные элементы – одно из ключевых направлений хореографии 60-х годов. Данное направление открыло новые оригинальные подходы к работе с телом и пространством, стирая границы между повседневной жизнью и художественным творчеством. Для искусства перформанса характерно смешение

техник и стилей, в чем и выражалась взаимосвязь между перформативностью и хореографией. Происходит переосмысление танца и возникает аспект деиерархизации знаков, что ведёт к переходу от высокого искусства к новой синтетической системе.

Нельзя однозначно утверждать, что танец циклично движется по кругу. Несмотря на то, что в определенные периоды истории время и события диктуют новые правила, хореографы предпочитают направить свое творчество на личные, философские исследования человека в мире через танец, уделяя меньше внимания на актуальные социальные и политические проблемы. Хореография остается искусством, которое преследует внутренние импульсы и индивидуальность танцовщика. Искусством, которое не подчиняется законам музыки, ритма и балетной школы, которое перестаёт представлять собой сценическую постановку пластического рисунка.

Импровизация, как произведение искусства, становится способом освобождения тела от физических зажимов. Импровизатор в процессе выполнения задач отпускает своё сознание, перестаёт контролировать свои действия и не стремится к созданию красивых линий и движений. В футуризме 60-х годов импровизация помогала «выяснить, на что способны наши тела, без обучения чужим схемам или технике» [4, с. 174]. И так сложилось, что большое число танцовщиков – это люди, которые не имеют специальное образование, но при этом имеют врожденную выразительную пластику и обладают особенной восприимчивостью к окружающему миру.

Несмотря на то, что начиная с 70-х годов XX века, путь развития хореографии пролегал в сторону традиционных законов танца и приобретения более развлекательной формы, перформативная хореография сегодня возвращается к экспериментальному подтексту. Характерным становится то, что танцоры не отличаются тренированными телами, в спектаклях используются нейтральные костюмы, не скрывающие линии тела, преобладает обнаженная натура. Происходит творческое объединение хореографов, музыкантов и художников, а внут-

ренный процесс по-прежнему остаётся неизменным двигателем творчества любого времени.

Таким образом, правомерно поставить знак равенства между перформативностью и современной хореографией, которая занимает неопределенную позицию в современном искусстве, направляя свою деятельность на непрерывный синтез и поиск удачных комбинаций в неизбежной гонке за «новыми формами».

Список литературы

1. Большая российская энциклопедия. – URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/3589832 (дата обращения: 19.01.2020). – Текст : электронный.
2. Григорович, Ю. Н. Балет : энциклопедия / Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Диниц, Е. В. Джазовые танцы / Е. В. Диниц. – М. : АСТ, 2010. – 195 с.
4. Дункан, А. Моя жизнь / А. Дункан ; сост., ред. С. П. Снежко. – Киев : Мистецтво, 1989. – 349 с.
5. Хачаян, Е. Искусство / Е. Хачаян. – М. : АСТ : Внешсигма, 2001. – 608 с.

Чудакова Галина Владимировна,

педагог ДО МАОУ гимназия № 56, Томск, Россия;

e-mail: g.chudakova75@mail.ru

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ РАЗНОВОЗРАСТНЫХ ГРУПП УЧАЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Аннотация. В данной статье рассматриваются пути решения проблемы взаимодействия детей и педагога в разновозрастной группе. На примере хореографического коллектива проанализированы характерные особенности форм организации работы с обучающимися в данных условиях, а также вопросы передачи опыта старшего поколения. Значительное внимание уделено позиции педагога как руководителя хореографического коллектива, его влияния на формирование личности ребенка, мотивации к обучению в системе дополнительного образования.

Ключевые слова: дополнительное образование; учреждения дополнительного образования; хореография; хореографическое искусство; танцы; хореографические коллективы; педагоги; школьники; разновозрастные группы; межличностное взаимодействие.

Chudakova Galina Vladimirovna,

Teacher of Additional Education of the “Gymnasium No. 56”, Tomsk, Russia

WORK ORGANIZATION OF DIFFERENT AGE CHILDREN GROUPS IN DANCE TEAM

Abstract. This article explores ways to address the problem of interaction between children and teachers in a diverse group. The example of the choreographic team analyzed the characteristic features of the forms of organization of work with students in these conditions, as well as issues of transfer of experience of the older generation. Significant attention is paid to the position of the teacher as the head of the choreographic team, his influence on the formation of the child's personality, motivation to study in the system of additional education.

Keywords: additional education; institutions of additional education; choreography; choreographic art; dancing; choreographic groups; teachers; pupils; groups of different ages; interpersonal interaction.

Система дополнительного образования предоставляет собой широкий спектр возможностей для решения задач воспитания, так как ориентирована на

свободный выбор участниками образовательных отношений дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ. Это позволяет говорить о развитии мотивации детей к познанию и творчеству, содействию личностному и профессиональному самоопределению обучающихся, их адаптации к жизни в динамическом обществе, приобщении к здоровому образу жизни. Следствием этого является профилактика девиантного поведения, решение проблемы занятости детей.

В соответствии со своей спецификой система дополнительного образования стремится к органичному сочетанию видов организации досуга с различными формами образовательной деятельности, а внедрение Федеральных государственных образовательных стандартов общего образования, в свою очередь, предполагает организацию разновозрастного сотрудничества на занятиях дополнительного образования.

Основываясь на собственном педагогическом опыте в вопросах организации разновозрастного сотрудничества, убеждена в том, что наибольшее влияние на развитие детского коллектива оказывают товарищи по классу, их успех, жизненные планы, творческие достижения. В грамотно и профессионально организованном детском коллективе каждый его участник работает на общее дело. Работа педагога состоит, порой, в «малом» – помочь группе умело организоваться в процессе занятий и репетиций.

Хореографический коллектив может нормально функционировать и развиваться благодаря складывающейся системе межличностных отношений. Это субъективно переживаемые взаимосвязи между людьми, объективно проявляющиеся в характере и способах взаимных влияний, оказываемых людьми друг на друга в процессе совместной деятельности и общения. «Межличностные отношения опосредуются системой условий и факторов, с помощью которых люди воспринимают и оценивают друг друга. Эти условия и факторы определяются содержанием, целями, ценностями и организацией совместной деятельности и выступают основой формирования психологического климата в коллективе» [4].

В коллективе формируется несколько групп: младшая, средняя, старшая и взрослая. Специфика работы хореографического коллектива предполагает объединение групп разных возрастов для создания большой хореографической постановки, что реализуется посредством такой формы (направления) хореографии как «ансамбль», представляющий крупную организационную форму, объединенную большим количеством участников.

Специфика ансамбля как формы в том, что участники в процессе общей работы вынуждены выстраивать отношения и взаимоотношения друг с другом. При этом «отношение – это позиция личности ко всему окружающему и к самой себе. Это психологические процессы, связанные с концентрацией внимания, с интересами, чувствами, выражающими отношение человека к чему-либо, его позицию. Взаимоотношение – взаимная позиция одной личности по отношению к другой или другим людям. Взаимоотношение предполагает «взаимную связь» и осуществляется в форме деловых и личных взаимоотношений. Оно реализуется в общении и в то же время накладывает отпечаток на общение, служит своеобразным его содержанием» [5]. При разных отношениях «индивиды проявляют себя с различной, положительной или отрицательной, стороны, поэтому для обеспечения преимущественно положительного влияния группы на личность важно добиться того, чтобы межличностные отношения в ней были благоприятными» [3].

Рассмотрим некоторые примеры из собственной практики работы с разновозрастным коллективом. Так, детям десятилетнего возраста свойственно более открыто, чем подросткам, выражать положительные эмоции по отношению к учебной деятельности, они демонстрируют удивление, восторг, заинтересованность, при этом зачастую старшие ребята из подростков с показным безразличием превращаются снова в интересующихся происходящим в коллективе детей. Безусловно, что педагог может специально создавать разнообразные ситуации в учебной группе (фронтальная работа, беседа, дискуссия и так далее), вовлекая младших в интересную для них деятельность с целью активизации старших учеников. Старшие ребята, демонстрируя увлеченность начатым де-

лом, увлекают работой еще не включенных младших. Это особенно видно при постановке, рождении новых номеров, самостоятельном разборе или сочинении танцевальных связок, требующих больших эмоциональных и умственных затрат. Общее дело с возложением максимальной ответственности за результат на старших может стать еще одним приемом работы в коллективе.

В разновозрастной группе старшие могут помочь «выпадающим» младшим, что немаловажно для проведения индивидуальной работы со всеми учениками в больших учебных группах. При этом наблюдается двойной эффект: младший получает помощь в важном для него вопросе, ощущает себя комфортно, а старший не только помогает педагогу, но и имеет возможность утвердиться в собственных знаниях, выявить свои точки непонимания, структурировать собственные представления о мире в общении с другими людьми.

Создание учебных пар «старший – младший» с обязательной последующей демонстрацией их роста служит еще одним приемом работы в разновозрастном коллективе. Особенно отмечены взаимоотношения в коллективе во время проведения крупномасштабных мероприятий, где важно и нужно распределять обязанности по организации младших и средних участников коллектива.

Как показывает практика, младшим очень нравится, когда за ними «приглядывают» и делают замечания «по делу» старшие. Девчонки и мальчишки смотрят на них с восхищением, и с первого раза слышат, что и о чем им говорят. Ответственность, которая легла на старших, сказалась как нельзя лучше на коллективе в целом, повлияла на психоэмоциональное состояние во время занятий и репетиций.

Важно выделить роль педагога в разновозрастном коллективе. Руководитель детского хореографического коллектива – это организатор и воспитатель, который занимается не только развитием хореографических знаний умений и навыков, но и формирует и воспитывает личность ребенка способного жить в современном обществе. Он, владея элементарными знаниями в области других искусств и наук, «сможет поддержать позицию ребенка как субъекта деятельности, обеспечить сбережение его здоровья, мотивацию к саморазвитию и са-

мообучению, учитывать физиологические особенности ребенка, личную безопасность, признание неповторимости, уникальности каждого ребенка, быть интересным, ярким, образованным человеком» [1]. В ситуации работы с разновозрастной группой позиция учителя по отношению к ученикам существенно изменяется: взрослый должен быть старшим членом растущего разновозрастного коллектива, а не только носителем общекультурных ценностей. Он должен и для себя принимать, что он не учит в разновозрастной группе других, а учится вместе со всеми.

Таким образом, разновозрастной коллектив дает хороший воспитательный результат, создает возможность тесного взаимодействия детей разных возрастов, является значимым фактором накопления и передачи опыта старших поколений.

Список литературы

1. Ласковенко, Л. М. Методика работы в детском хореографическом коллективе / Л. М. Ласковенко. – Текст : электронный // Методические рекомендации для руководителей хореографических коллективов, педагогов дополнительного образования. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/narodnaya-khudozhestvennaya-kultura/library/2016/02/04/metodika-raboty-v-detskom> (дата обращения: 23.12.2018).
2. Макаренко, А. С. Сочинения : в 7-ми томах / А. С. Макаренко. – М. : Изд-во АПН РС, 1957-1958. – Т. 5. – 225 с.
3. Немов, Р. С. Психология : в 3-х книгах / Р. С. Немов. – М., 2003. – Кн. 1. – 575 с.
4. Педагогический энциклопедический словарь. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2013. – 527 с.
5. Сгурская, Л. В. Диагностика межличностных отношений подростков и старшеклассников / Л. В. Сгурская, Г. С. Тамарский. – Калининград : Изд-во КГУ, 2003. – 44 с.

Квасова Юлия Владимировна,

педагог ДО МАОУ лицей № 100, Екатеринбург, Россия;

e-mail: raduga-ekb2013@mail.ru

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ
ДВИГАТЕЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ТАНЦЕ У ДЕТЕЙ
МЛАДШЕЙ ГРУППЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА**

Аннотация. В статье дается понятие «педагогические средства», анализируются проблемы в обучении детей – участников хореографического коллектива созданию танцевально-го образа, представлены основные методы и приемы обучения детей младшего школьного возраста созданию хореографического образа. Описаны физические и психологические особенности младших школьников и возможности обучения их выразительным движениям. Автор приводит некоторые примеры работы с детьми хореографического коллектива из собственного опыта.

Ключевые слова: хореографические образы; хореография; хореографическое искусство; хореографические коллективы; выразительные движения; методы обучения; младшие школьники; танцы; пластика; пластические образы.

Kvasova Yulia Vladimirovna,

Teacher of Additional Education of the “Lyceum No. 100”, Ekaterinburg, Russia

**PEDAGOGICAL MEANS OF CREATING
A MOTOR-PLASTIC IMAGE IN DANCE FOR CHILDREN
OF THE YOUNGER GROUP OF A CHOREOGRAPHIC COLLECTIVE**

Abstract. The article gives the concept of “pedagogical means”, analyzes the problems in teaching children participating in the choreographic collective to create a dance image, and presents the main methods and techniques for teaching children of primary school age to create a choreographic image. The physical and psychological characteristics of primary school children and the possibilities of teaching them expressive movements are described. The author gives some examples of working with children of a choreographic group from his own experience.

Keywords: choreographic images; choreography; choreographic art; choreographic groups; expressive movements; teaching methods; younger students; dancing; plastic; plastic images.

Под педагогическими средствами в широком смысле понимают совокупность методов, форм, приемов, содержания, все то, что способствует достижению поставленных педагогом целей. Практика обучения хореографии младших школьников показывает, что дети в танце мало эмоциональны, не выразительны, не способны к созданию хореографического образа. Для того чтобы дети овладели языком танцевальных и пантомимических движений, они должны не только овладеть навыками их выполнения, но и понимать их значение, уметь с помощью этих движений выражать отношение, настроение.

Танец как вид искусства имеет образную природу и обладает исключительной способностью порождать образы: «Хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера» [1, с. 379]. Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце характер или действие, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания.

Хореографический образ создается благодаря выразительным средствам, свойственным хореографическому искусству. Главным средством выразительности при создании хореографического образа выступает пластика. Выразительные движения, пластические мотивы являются ее первоэлементами. Хореографический образ строится из множества выразительных движений в различных сочетаниях и развитии.

В дошкольном и младшем школьном возрасте происходят значительные изменения в физическом развитии и деятельности всех физиологических систем детского организма: увеличивается скорость роста тела, быстрота и сила движений, появляется «фаза полета» в беге, улучшаются координационные способности, гибкость и ловкость, однако, дети еще не обладают большой выносливостью, движения их несовершенны [2].

Воображение ребенка шести-семи лет имеет произвольный характер. В процессе работы по созданию замысла, его планированию и реализации, ре-

бенок осваивает приемы и средства создания образов. Таким образом, уровень физического и психического развития детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста позволяет успешно обучать их выразительным движениям и созданию пластического хореографического образа.

Основными методами обучения детей выразительным движениям являются следующие:

1. Метод практического обучения, когда освоение детьми основных умений и навыков выполнения выразительных движений, поиск технического и художественного решения происходит в учебно-тренировочной работе.

2. Метод активного слушания музыки, когда педагог организует проживание интонаций детьми в образных представлениях: двигательные упражнения-образы, импровизация.

3. Метод использования слова, с помощью которого раскрывается содержание хореографических произведений и этюдов, описывается техника исполнения движений в ее связи с музыкой, разъясняются элементарные начала музыкальной грамоты, дается терминология, историческая справка и др.

4. Метод наглядного восприятия движений способствует быстрому, прочному и глубокому усвоению, повышает интерес к занятиям [4].

Названные методы могут реализовываться с помощью различных приемов на различных этапах занятия. Так, обучение детей простейшим элементам пантомимы проводится с использованием приема контрастного сопоставления, с пропеванием слов, с помощью игровых упражнений, с использованием предметов или игрушек. С помощью простейших упражнений и этюдов, включающих жесты, дети обучаются приемам игрового взаимодействия в танце. Например, для сравнения жестов «прошу» и «не надо» детям предлагается упражнение на их чередование без музыки. При этом сначала дети сопровождают жесты проговариванием соответствующих слов с контрастной интонацией. Затем жест «прошу» отрабатывается в игровом упражнении «Просьба». Ребенок жестом просит у товарища игрушку, которую тот держит в руках, выступая при этом в качестве «судьи», оценивающего выразительность обращенного к нему жеста.

Если «судья» считает, что ребенку удалось передать ласковую просьбу в пластике и мимике, то он отдает игрушку. Если нет, то объясняет, почему ему не понравилось исполнение, в чем его недостатки [3].

Чтобы развивать у детей осмысленность движений, выразительность и музыкальность исполнения могут использоваться воображаемые ситуации и прием придумывания композиции. Одним из эффективных средств развития выразительности и создания двигательного образа является танцевальная импровизация. Чтобы вызвать у детей желание участвовать в импровизациях, можно использовать разные методы: выступление педагога перед детьми, «сотворчество» педагога с детьми в совместном танце. Дети танцуют вместе с педагогом, повторяя за ним движения; затем они продолжают танцевать самостоятельно. В другом случае педагог импровизирует в танце одновременно с детьми, но не требует обязательного подражания своему образцу. Младшие школьники по желанию пробуют танцевать по-своему, или как показывает взрослый.

На основе бесед, знакомства детей с музыкальным материалом, работы с этюдами происходит далее постановка танцев в младшей группе коллектива.

Список литературы

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Безруких, М. М. Возрастная физиология (Физиология развития ребенка) / М. М. Безруких, В. Д. Сонькин. – М. : Издательский центр «Академия», 2002. – 416 с.
3. Горшкова, Е. В. От жеста к танцу. Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5-7 лет творчества в танце / Е. В. Горшкова. – М. : Издательство «Гном и Д», 2002. – 120 с.
4. Догудовский, В. В. Педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий : дис. ... канд. пед. наук / Догудовский В. В. – М., 2014. – 197 с.

Кульманов Андрей Иванович,

педагог, хореограф, Красноярск, Россия;

e-mail: kulmanovdance@mail.ru

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ И СОВРЕМЕННОСТЬ: А БЫЛ ЛИ КРИЗИС? РАЗВИТИЕ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С СОВРЕМЕННЫМИ ДЕТЬМИ

Аннотация. В данной статье рассматривается несколько актуальных на данный момент тем для народно-сценического танца. Формировавшаяся многовековыми традициями танцевальная народная культура сегодня нуждается в бережном отношении к своим истокам.

Ключевые слова: народные танцы; народная культура; эстетическое воспитание; исполнительская практика; хореография; хореографическое искусство; методы работы; работа с детьми.

Kulmanov Andrey Ivanovich,

Teacher, Choreographer, Krasnoyarsk, Russia

FOLK DANCE AND MODERNITY: HAS THERE BEEN A CRISIS? DEVELOPMENT AND METHODS OF WORKING WITH MODERN CHILDREN

Abstract. This article discusses several topics of current interest for folk-stage dance. The folk dance culture, formed by centuries-old traditions, today needs a careful attitude towards its origins.

Keywords: folk dances; folk culture; aesthetic education; performing practice; choreography; choreographic art; working methods; work with children.

Через призму меняющихся ценностей народная культура занимает свое особенное место в развитии государства. Важно понимать, что мы с вами, как носители народной культуры, не имеем права пренебрегать ее законами традициями и именно нам, современным хореографам, выпала участь задумываться о многих вопросах.

Еще в советское время в нашей стране ведущими специалистами в области народной хореографии была задана определенная инерция, которая продержалась довольно долгое время. Практически в каждом населенном пункте суще-

ствовал свой народный (будь то танцевальный или фольклорный) коллектив. С развитием технологий и потока информации начали образовываться новые направления танца, которые пришли к нам из других стран, и многие хореографы обратились к новым стилям. Начался процесс естественного выбора своей деятельности, и хореографов народного танца стало значительно меньше. Влияние моды наложило свой отпечаток и на народный танец, он стал более техничным, динамичным, с яркими костюмами и уже по подаче эмоций более открытым. Современные подходы часто диктуют свои правила, так, например, СМИ (особенно телевидение) начали активное продвижение популярных танцевальных проектов, где место народному танцу почему-то не находится. Аудитория телезрителей огромна и естественным образом поддается влиянию увиденной информации, дети массово идут обучаться танцу в школы современной хореографии, забывая, а порой и не зная, о существовании русского народного танца, им кажется, что это старомодно и не интересно. Отсюда возникает вопрос: «Как привлечь в народный коллектив ребенка?» Далее возникают проблемы с сохранением контингента воспитанников, с творческим развитием, с интересом к танцу и другие. Такая взаимосвязь накладывает свой отпечаток и на профессиональные учебные заведения, и на профессиональные коллективы. Ведущие специалисты и эксперты народной хореографии повсеместно говорят о кризисе в народно-сценическом танце, о том, что жанр находится на стадии чуть ли не вымирания, что актуальность и интерес падают с каждым днем. Являясь артистом Красноярского государственного ансамбля танца Сибири им. М. С. Годенко, я часто выезжаю с коллективом на гастроли по стране и за рубеж, на собственном опыте вижу аншлаги на концертах и восторженные отзывы. Разве это кризис? Когда любой коллектив нашей страны выезжает за рубеж на Международный конкурс или фестиваль народного творчества, с каким любопытством и интересом иностранцы смотрят на нашу русскую культуру. Народный танец был во все времена, и говорить о том, что он несовременен не стоит, у него всегда была своя особенная ниша, к нему всегда обращались современные деятели искусства в различных областях. Ни один крупный национальный праздник не обходится без

народного танца и песни, люди хотят видеть это в своем обществе, хотят видеть красивые народные костюмы и танцы. Если народный танец является частью нашей жизни, то почему он несовременен?

Кризис – это уже неконтролируемая составляющая, которая не поддается адекватному пониманию ситуации. Если перенести этот термин на нашу тему, то можно заметить некоторые несоответствия. Следует говорить о проблемах, которые действительно накопились в народном танце, и если их не решать, возможно, до кризиса недалеко. Проблемы лежат намного глубже, чем мы себе представляем, и я всегда говорил о кризисе в наших душах. Мы являемся гражданами Великой державы, и во многих из нас угас интерес к патриотизму в целом. Мы считаем, что бесполезно на что-то надеяться, и что все наши старания никому не нужны. При этом нам предыдущих поколений досталось огромное богатство, когда-то нас это воодушевило, и мы избрали для себя путь хореографов. Многие для себя выбрали народный танец и теперь столкнулись с проблемами и трудностями, которые почему-то не хотят решать. И здесь срабатывает принцип «сделай за меня» при этом не задумываясь, что каждый из нас является частью общего дела под названием «народная танцевальная культура». И почему же мы, современные хореографы, не можем оставить после себя то наследие, которое когда-то досталось нам? Разве мы имеем на это право: лишать будущие поколения своей собственной культуры? Отсюда вопрос к себе: «Каков Ваш личный интерес и вклад в общее дело?» Мне кажется, проблема кроется в отношении к делу и любви к своей стране. Возможно, в чем-то я не прав, но уверен, что в нашей стране настоящих энтузиастов своего дела очень много, и уверен, что многим из нас далеко не безразлична судьба народного танца.

В данной публикации мы уже частично столкнулись с вопросами современности, но в народно-сценическом танце без уже сложившихся традиций не обойтись. Сформированные более 40 лет назад методики и по сей день остаются актуальными, это уже своего рода классика преподавания, но и в наше время появляются методики, которые успешно используются во многих коллективах народного танца. В этом вопросе всегда много споров и на сегодняшний день

можно выявить два типа: консерваторов и новаторов. Мне кажется, что первая категория – это более взрослое поколение, а вторая – молодые преподаватели, стремящиеся развить направление. На мой взгляд, здесь нет ничего страшного, потому как все варианты одинаково хорошо работают, и главная задача – это правильно научить и развить учащегося, при этом не забывая о его физиологии, морально-нравственных качествах и т. д.

В век технологий у людей формируется «клиповое восприятие» – это когда мы видим только самое яркое и интересное, желательно, чтобы мы в короткое время увидели как можно больше «фишек», и тогда интерес к воспринимаемому сформируется вновь. Вот и в современных методах преподавания часто можно встретить такой прием. Например, педагог показывает технически сложный элемент, воспитанники смотрят и сразу пытаются скопировать увиденное. Они увидели «фишку», им понравилось, они стремятся ее повторить. Если это им удалось, то вновь вызвать интерес становится проблематично, а нам, как преподавателям, важна еще красивая форма исполнения. Здесь требуется придумать педагогические приемы, чтобы выученный элемент получил свое развитие. Можно попытаться сделать это лучше учеников (что не всегда возможно), а можно просто устроить между ними некоторый соревновательный процесс. Вы обязательно увидите того, у кого это получается лучше всех, и цель достигнута. Далее важно грамотно применить этот метод в исполнительской практике и не останавливаться на достигнутом.

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

Часто случается, что развитие и методы работы нам диктуют современные образовательные стандарты. В этом случае важно грамотно продумать свои привычные подходы и уделять время самообразованию, обращаться за помо-

щью к специалистам народного танца, хореографам, преподавателям, балет-мейстерам для личного роста и роста учеников через призму новых знакомств и общения. Таким образом, можно очень хорошо выстроить работу в своем коллективе, а участникам показать нечто новое со стороны.

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

Хотелось бы уделить внимание такому важному вопросу, как воспитание будущего поколения артистов, хореографов, преподавателей. В нашей стране имеется огромное количество профессиональных учебных заведений и коллективов, которые всегда рады притоку участников. Многие руководители коллективов не помогают своим ученикам реализовывать себя в этом направлении и не отпускают учиться их дальше. Если вы даете возможность талантливому ученику развиваться, вы вносите вклад в престижность своего коллектива и себя лично. Если вашему ученику захочется связать свою судьбу с хореографией, то нужно оказать ему поддержку и учить грамотно, профессионально. От вас как от наставника зависит очень многое. Не стоит забывать и о здоровьесохраняющей функции: часто руководители и педагоги не обращают внимания на данный аспект, дети получают травмы из-за неграмотного преподавания. Ребята часто не могут продолжить свой профессиональный рост из-за травмы, виной же тому – халатность преподавателя, поэтому не стоит форсировать события и брать в свою работу элементы, которые исполняются на более поздних сроках развития.

Бердникова Наталья Павловна,

преподаватель МАУК ДО ЕДШИ № 4 «АртСозвездие»,

Екатеринбург, Россия;

e-mail: dshi4-ek@mail.ru

Нечаева Татьяна Борисовна,

заместитель директора МАУК ДО ЕДШИ № 4 «АртСозвездие»,

Екатеринбург, Россия;

e-mail: dshi4-ek@mail.ru

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Аннотация. В статье рассматривается развитие эмоциональной выразительности обучающихся на уроках народного танца по предпрофессиональным программам в области хореографического искусства в условиях детской школы искусств.

Ключевые слова: эмоциональная выразительность; эмоциональные состояния; хореография; хореографическое искусство; дополнительное образование; учреждения дополнительного образования; детские школы искусств; дополнительные образовательные программы; народные танцы; сценические танцы.

Berdnikova Natalia Pavlovna,

Teacher of Choreography of the Ekaterinburg Children's Art School No. 4

“ArtSozvezdie”, Ekaterinburg, Russia

Nechaeva Tatyana Borisovna,

Deputy Director of the Ekaterinburg Children's Art School No. 4

“ArtSozvezdie”, Ekaterinburg, Russia

DEVELOPMENT OF STUDENTS EMOTIONAL EXPRESSIVENESS IN FOLK DANCE LESSONS

Abstract. The article deals with the development of emotional expressiveness of students in folk dance classes on pre-professional programs in the field of choreographic art in the children's art school.

Keywords: emotional expressiveness; emotional states; choreography; choreographic art; additional education; institutions of additional education; children's art schools; additional educational programs; folk dances; stage dances.

Эмоциональная выразительность – неотъемлемое профессиональное качество любого артиста, в том числе танцовщика, которое делает его творческий посыл понятным для зрителя, позволяет установить с ним эмоциональный контакт, включиться в творческий диалог. Именно поэтому, при формировании фонда оценочных средств по учебному предмету народно-сценический танец по предпрофессиональным программам в области хореографического искусства, одним из критериев оценки становится эмоционально-выразительное исполнение.

В основе эмоциональной выразительности лежит природный темперамент. Холерики и сангвиники ярче и доступнее для окружающих выражают свои эмоции в жизни и, опираясь на свой обыденный опыт, переносят их в танец, кроме того обладают ярко выраженной экстраверсией, что также соответствует природе хореографического искусства. Именно им отдают предпочтение преподаватели при отборе детей на предпрофессиональные программы в области танцевального искусства. И, несмотря на это, зачастую, при освоении учебной программы по народно-сценическому танцу дети не могут продемонстрировать эмоционально-выразительное исполнение, как на рядовых уроках, так и на зачетах и экзаменах. Поэтому работа над эмоциональной выразительностью исполнения начинается с самых первых уроков и требует особого внимания преподавателя.

Народный танец сам по себе всегда несет яркую эмоциональную окраску, что проявляется в ярких, образных движениях, особенностях мимики и жестов, национальной музыке. Рассказывая детям об особенностях быта, того или другого народа, показывая видеофрагменты с исполнением танца, знакомя с особенностями национальных костюмов, можно пробудить интерес учащихся к народной культуре, показать ее ценность и красоту, сделать значимой. Обращение внимания учащихся на нюансы исполнения движений в народных танцах, их изначальный образный смысл и эмоциональную характеристику делает

их более понятными детям, введение в танец игровых элементов, помогает учащимся найти необходимую для исполнения эмоцию. Важной составляющей становится и качественный эмоциональный показ движений преподавателем и его любовь к народному танцу.

При подготовке к занятиям преподавателю следует учитывать психологические особенности детей младшего и среднего школьного возраста. Однообразие приводит к быстрому утомлению, выполнение слишком трудных технических задач требует муштры, что снижает интерес к занятиям, в свою очередь, слишком простые задания заставляют детей скучать на уроках. Поэтому, разрабатывая план урока по народно-сценическому танцу, следует разнообразить задания, включая разные национальные характеры, интересные движения, чередовать темпы исполнения, учитывать индивидуальные технические возможности исполнителей.

Растущий детский организм не переносит переутомления, эмоциональное восприятие при этом притупляется, поэтому при проведении урока нужно избегать чрезмерных физических нагрузок. Погоня за техникой танца, большое количество трудновыполнимых трюков на данном этапе приводят к эмоциональной зажатости, так как ребенок сосредоточен на правилах исполнения. В свою очередь, правильная постановка задач и преодоление технических трудностей в процессе занятия дают возможность учащимся почувствовать свои силы и получить удовольствие от танца и сделать его эмоционально выразительным.

Использование в работе атрибутов (тамбуринов, ложек, кастаньет, лент и т. п.) и элементов костюмов (платки, фартуки, венки) делает хореографический образ более ярким и понятным детям, в их исполнении появляются новые эмоциональные окраски исполнения.

В 5-6 классах в смешанных группах мальчиков и девочек зачастую начинаются конфликты, дети испытывают трудности при постановке в пару, стесняются, исполнение хореографических композиций выглядит при этом эмоционально зажатым. Чтобы уменьшить эмоциональную нагрузку мы предлагаем выстраивать танцевальные композиции для детей этого возраста, используя пе-

реходы от партнера к партнеру, сокращая время общения в парах. Как правило, к 7 классу эти трудности проходят, и общение в парах становится естественным и эмоциональным.

Все это сделает урок более продуктивным и даст возможность детям проявлять себя более эмоционально.

Немалую роль в развитии эмоциональной выразительности учащихся играет сотрудничество преподавателя и концертмейстера. Подбор музыкального материала доступного для детского восприятия, яркое образное исполнение музыки концертмейстером, его эмоциональная поддержка исполнителей, помощь в расстановке акцентов движения, регулирование темпов – упрощает выполнение технических задач учащимися и способствует развитию их эмоциональной отзывчивости на музыку и, как следствие, приводит к совершенствованию эмоционально-выразительного исполнения народно-сценического танца на уроках.

В ходе проведения урока обязательным условием развития эмоциональной выразительности является создание положительной эмоциональной атмосферы. Авторитарные методы проведения занятий, психологическое давление на обучающихся приводят к блокировке эмоций, появлению физических и психологических зажимов, что неблагоприятно сказывается на развитии эмоциональной выразительности учащихся. В свою очередь, возможность для естественного выражения эмоций на уроке, гармоничность творческого процесса, приведет выработке у детей навыков самовыражения в народном танце.

Кожемякин Василий Агеевич,
президент Sportéco Inc, Монреаль, Канада;
e-mail: myathleticnotebook@outlook.com

ИГРОВАЯ ФОРМА В МОТИВАЦИИ ДЕТЕЙ

Аннотация. В статье рассказывается о преимуществах игровой формы в обучении и развитии детей. Для дополнительного развития дошкольников и школьников эффективно применяются пособия с игровыми упражнениями. Об их положительном влиянии автор говорит на примере дневников для юных спортсменов и танцоров.

Ключевые слова: игровая форма; игровые упражнения; игровая деятельность; мотивационная сфера; дневники; юные спортсмены; юные танцоры; дошкольники; школьники.

Kozhemyakin Vasilii Ageevich,
President of the Sportéco Inc, Montreal, Canada

GAME-BASE LEARNING IN KIDS MOTIVATION

Abstract. This article is about game form benefits in education and kids development. For the additional development of preschoolers and schoolchildren, using aid containing game-base exercises is very effective. The author talks about their positive influence on the example of journals for young athletes and dancers.

Keywords: game form; play exercises; play activity; motivational sphere; diaries; young athletes; young dancers; preschoolers; pupils.

Если у ребенка есть желание и стремление, он успешно обучится любому делу – науке, творчеству, спорту и так далее. Что делать, если ситуация противоположная? Или малыш быстро загорается, но потом бросает новое увлечение на полпути? Помочь ему найти и укрепить мотивацию. Эта задача зачастую требует усердия и времени, но дети, как правило, не переносят рутины.

Что же делать? Стоит обучать детей в их любимой форме – игровой. Такие упражнения широко используются в педагогике. Обучение в игровой форме помогает ребенку быстрее и легче усвоить новую информацию, адаптироваться в стрессовой ситуации. Например, когда он:

– поступает в первый класс;

– начинает заниматься каким-либо делом с нуля (изучать новый предмет в школе, приходит в кружок или секцию);

– оказывается в незнакомом коллективе.

Также это незаменимый инструмент для работы с младшими школьниками, которым тяжело усваивать большое количество новой информации самостоятельно.

Игровая форма лишена чрезмерной строгости и формализма. Она раскрепощает мальчиков и девочек, помогает преодолевать неуверенность в себе, стимулирует воображение. Согласно исследованиям, во время игры настроение ее участников повышается как минимум на 40%.

Обычно педагоги включают элементы игры практически в каждое занятие. Обязательно такой формат присутствует и в обучающих материалах для школьников младших и средних классов. В учебниках, пособиях, различных рабочих тетрадях.

В качестве дополнительного развивающего материала всё чаще используются красочно оформленные дневники с упражнениями в игровой форме. На их страницах ребенок оставляет записи о полученном опыте и выполняет задания, которые помогают ему осознать и проанализировать успехи и неудачи. Это могут быть дневники на тему учебы, творчества или спорта.

Вести дневник – полезная привычка. Ребенок, который регулярно и самостоятельно с ним занимается, приобретает множество важных навыков:

– развивает мышление, речь, навыки чтения и письма;

– активизирует фантазию, воображение;

– укрепляет память, концентрацию, внимание;

– учится более лаконично формулировать мысли;

– становится более грамотным;

– избавляется от негативных эмоций;

– начинает замечать больше позитивных моментов, которые происходят с ним за день или другой период;

– фиксирует воспоминания;

- анализирует себя, поступки, перечитывая написанное ранее;
- развивает критическое мышление.

Психологи и педагоги рекомендуют именно бумажные дневники, потому что их ведение лучше развивает мозг. Не стоит думать, что они покажутся скучными современным школьникам, привыкшим к гаджетам. Авторы мотивирующих дневников постоянно придумывают новые игровые элементы и добавляют их на страницы. Это позволяет заинтересовать ребенка и обучить знаниям и навыкам в доступной форме.

Например, в дневниках от Sporteco перед тренировкой дети оценивают свои эмоции, определяют цели, планируют действия. После занятия думают о том, чего достигли в этот раз, а чему стоит уделить больше внимания в следующем. Также в понятной и увлекательной форме, без долгих и скучных нравоучений, они усваивают понятия и навыки, необходимые для счастливой жизни и эффективной деятельности, например, уверенности, коммуникабельности и так далее.

За каждый выполненный урок в качестве награды ребенок получает условные смайлики и похвалу от персонажей в дневнике. В конце каждого раздела он видит нарисованный путь к цели и то, в каком его месте сейчас находится. Эти позитивные и соревновательные моменты поощряют ребенка к активной учебе. Процесс можно сравнить с прохождением компьютерной игры. По страницам ребенка ведут красочные персонажи, он словно находится в компании друзей, которые остаются рядом всегда, даже во время выполнения сложных и больших задач.

В дневниках Sporteco, выполненных на заказ, применяется еще один инструмент геймификации – персонализация. Он реализуется так: на страницах дневника художник изображает героя мультфильма, очень похожего на самого ребенка. Когда малыш видит самого себя в качестве активного персонажа, это повышает его настроение, интерес. Он знает, что дневник уникальный, создан специально для него, понимает его ценность, чувствует себя важным творцом истории. У него возникает доверие к дневнику и той информации, с которой

ему предстоит поработать. Обучение превращается в приключение. Ребенок возвращается к заданиям снова и снова, потому что хочет продолжить свой путь. Он быстрее привыкает к занятиям с дневником, за короткое время они входят в привычку.

Изначально компания Sporteco выпускала дневники только для юных спортсменов. Однако положительные результаты заинтересовали широкий круг специалистов и родителей. Со временем авторы разработали дневники для мальчиков и девочек, которые занимаются танцами. При этом была учтена специфика данной творческой сферы.

Согласно нашим исследованиям, родители и педагоги считают, что ведение дневника помогает детям не только достигать более высоких результатов в любимых и важных делах, но и расти как личность. Мальчики и девочки становятся более прилежными, внимательными, уравновешенными и самостоятельными. У них высокая работоспособность и мотивация. Дневники с заданиями в игровой форме приводят к цели быстрее и позволяют закрепить успех.

Щербакова Екатерина Александровна,
концертмейстер МАУК ДО ДШИ № 5, Екатеринбург, Россия;
e-mail: dshi5@yandex.ru

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ:
СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, ВОЗМОЖНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
И СПОСОБЫ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ**

Аннотация. В статье рассматриваются основные аспекты деятельности концертмейстера при работе в балетном классе, а также различные проблемы и способы их решения.

Ключевые слова: концертмейстеры; хореография; музыка; музыкальная деятельность; музыкальное искусство; хореографическое искусство; аккомпанемент; импровизации; балет.

Shcherbakova Ekaterina Alexandrovna,
Accompanist of the Ekaterinburg Children's Art School No. 5,
Ekaterinburg, Russia

**CONCERTMASTER IN THE CLASS OF CHOREOGRAPHY:
SPECIFIC ACTIVITIES, POSSIBLE PROBLEMS
AND WAYS TO OVERCOME THEM**

Abstract. This article explores ways to address the problem of the main aspects of the concertmaster's activities when working in a ballet class, various problems and ways to solve them.

Keywords: accompanists; choreography; music; musical activity; musical art; choreographic art; accompaniment; improvisation; ballet.

«Главное в танце – умение слышать музыку, чувствовать её скрытый смысл. Именно музыка рождает осмысленность движения. Если танцуем не в музыке, то никакого успеха не будет», – считала Майя Плисецкая.

Начиная свой творческий путь, многие концертмейстеры в классе хореографии наверняка не раз задавали себе вопрос: «Что первично: музыка или танец?.. Хореограф создает композиции, вдохновившись музыкальным шедевром или концертмейстер, увидев комбинации движений и, прочувствовав пульс

танца, подбирает необходимый материал?...» Однозначного ответа на этот вопрос не сможет дать ни один человек.

Танец и музыка – два вида искусства, неразрывно связанные друг с другом. Советский балетмейстер Р. В. Захаров писал: «В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля».

Чтобы достичь идеального исполнения, следует добиться слияния движения с музыкой, быть одним целым. В этой ситуации концертмейстер является некой точкой пересечения музыки и движения, поэтому огромную роль играет мастерство человека, который будет грамотно и выразительно исполнять музыкальный материал.

Несмотря на то, что концертмейстер очень распространённая профессия среди пианистов, попадая на урок хореографии, они сталкиваются с целым рядом проблем. Аккомпанемент танцу – особый вид концертмейстерства. Основные трудности связаны с различием специфики аккомпанемента солисту, чему учат на кафедре концертмейстерского мастерства, и аккомпанемента танцу, что приходится изучать самостоятельно.

Попадая в балетный класс, начинающему концертмейстеру очень важно найти взаимопонимание с педагогом-хореографом, который в свою очередь должен объяснить всю терминологию, специфические особенности учебного предмета и манеру исполнения движений. Концертмейстеру необходимо внимательно наблюдать за упражнениями в стадии разучивания их педагогом-хореографом с учениками, «примеряя» их на себя – мысленно «протанцовывая» движения вместе с детьми, постигая всю азбуку хореографического искусства. Это очень важно – четко представлять себе, как то или иное движение будет «ложиться» на музыку. В этом случае очень важно наблюдать одновременно за нотным текстом, хореографом и учащимися. Аккомпанируя, я все время как будто вглядываться сквозь ноты в отражение фортепиано или зеркала, чтобы хорошо видеть танцоров. Таким образом, мне становится ясно, как сочетается

движение с музыкой, которую я исполняю. Музыкальное сопровождение всегда должно подсказывать учащимся характер исполнения, помогать танцевать.

Огромное значение имеет наличие разнообразной нотной литературы в арсенале концертмейстера, а также расширенный кругозор в области балетного искусства. Задача концертмейстера – помочь прочувствовать характер исполняемых композиций, приобщить к лучшим образцам классической музыки разных эпох, развить слух и образное мышление учащихся. В то время как хореограф дает задание детям, концертмейстеру нужно сориентироваться и мгновенно найти подходящий фрагмент для той или иной комбинации. Для концертмейстера важно не столько постоянное пополнение своего репертуарного багажа, сколько умение самостоятельно его обрабатывать, опираясь на требования педагога-хореографа. Предлагая практический материал, я советую использовать его творчески, адаптируя нотный текст под ту или иную комбинацию или танец, по необходимости изменяя отдельные фрагменты произведения, обогащать или упрощать фактуру, урезать музыкальную ткань с целью достижения квадратности.

Концертмейстеру следует учиться импровизировать, помогать своим аккомпанементом учащимся: дотянуть каждое приседание, бросить выше ногу, «допеть» рукой музыкальную фразу. Например, если в комбинации в какой-то момент идет движение *grand battment jete*, музыкой необходимо это подчеркнуть – удвоить бас или сделать акцент на необходимую долю; в момент самой низкой точки *plie* чуть затянуть движение музыки, чтоб учащиеся могли как можно лучше прочувствовать работу мышц... В результате дети намного отзывчивее реагируют, услышав подтверждение слов хореографа в музыке. Это воспитывает музыкальный слух танцора. В аналогичном же другом моменте ученикам достаточно уже будет слышать нужный акцент или агогику, чтобы без участия педагога своим уже воспитанным музыкальным слухом уловить смысл того или иного движения, что очень ускоряет учебный процесс. Таким образом, способность концертмейстера создавать необходимый на уроке музы-

кальный материал и является, на мой взгляд, основным моментом специфики работы концертмейстера в классе хореографии.

Успех работы с детьми во многом зависит и от того, насколько правильно, выразительно и художественно пианист исполняет музыку, доносит ее содержание до детей. Ясная фразировка, яркие динамические контрасты – всё это помогает детям услышать музыку и отразить ее в танцевальных движениях. Посредством музыкального сопровождения концертмейстер помогает педагогу-хореографу организовать внимание учащихся, развивает у них чувство ритма, музыкальность выполнения движений, передачу характера музыки, выступая не на второстепенном плане, как ошибочно принято считать концертмейстера, а в роли партнера педагогу-хореографу и детям. Очень важно, чтоб дети слышали не простую ритмично исполненную схему, а именно музыку, помочь им эмоционально откликнуться на нее.

Большое значение имеет качественное исполнение вступления – «preparations». Если оно не прописано в нотах, то можно использовать окончание музыкального произведения (2 или 4 такта с конца, в зависимости от требования хореографа). Вступление следует играть в характере, размере и темпе исполняемой комбинации. При завершении упражнений (возвращение рук и ног и корпуса в исходную позицию) также следует сопровождать музыкой, обычно исполняются два последних аккорда произведения, либо доминанта и тоника той тональности, в котором оно написано.

Общение концертмейстера с учащимися через музыку обогащает их внутренний мир, приобщает к своим ценностям, эстетическим и духовным устремлениям, формирует мировоззрение, воспитывает художественное мышление.

Концертмейстерам необходимо постоянно расширять кругозор в области хореографического искусства, читать книги по методике преподавания учебных предметов, на которых он аккомпанирует. Вместе с учащимися на уроке постигать всю азбуку хореографии, только в этом случае работа будет приносить радость, удовольствие и плодотворные результаты.

Зачастую хореографы требуют от концертмейстера мгновенного результата своей деятельности, не давая возможности адаптироваться и вникнуть в процесс обучения, это приводит к психологическому зажиму пианиста, нежеланию работать в классе хореографии. В этой ситуации начинающим концертмейстерам необходимо заранее поприсутствовать на занятиях в качестве зрителя, спросить совета у опытных концертмейстеров, если есть возможность, посмотреть видеозаписи открытых уроков. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелюбия, взаимопонимания. Важно, чтобы концертмейстер был другом и партнером педагогу-хореографу. Только с позиции творческого подхода можно осуществить все замыслы, добиться высокой результативности в исполнительской деятельности учащихся.

В мире очень много талантливых пианистов, но не каждый может стать выдающимся концертмейстером балета. В чем секрет успеха? Наверно, все-таки необходимо терпение и трудолюбие, абсолютное чувство меры, а самое главное – желание учиться. Учиться, чтобы чутко разгадать малейшие изменения, которые произойдут в движении танца, песни или любого инструментального произведения. Дети должны знать, что с ними их надежный друг, и пусть это придаст им силы и уверенность. Можно быть не плохим концертмейстером, смотреть в ноты и не отвлекаться на зрительный контакт, но это неправильно. Мы должны быть вместе с каждым звуком, движением. Именно в таком триединстве – хореограф, концертмейстер и юные танцоры, рождается мастерство, только такая творческая работа приносит удовольствие и соответствующие результаты.

Крыжановская Светлана Евгеньевна,
концертмейстер МАУК ДО ДШИ № 5, Екатеринбург, Россия;
e-mail: dshi5@yandex.ru

ЗНАНИЯ, УМЕНИЯ И НАВЫКИ, НЕОБХОДИМЫЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРУ ДЛЯ РАБОТЫ В ДШИ

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые навыки концертмейстера, которые необходимы для работы в школе искусств.

Ключевые слова: концертмейстеры; фразировка; дыхание; интонирование; аккомпанемент; музыкальное искусство; музыкальная деятельность; дополнительное образование; учреждения дополнительного образования; детские школы искусств; профессиональные знания; профессиональные умения; профессиональные навыки.

Kryzhanovskaya Svetlana Evgenievna,
Accompanist of the Ekaterinburg Children's Art School No. 5,
Ekaterinburg, Russia

KNOWLEDGE, SKILLS AND SKILLS NECESSARY FOR A CONCERTMASTER TO WORK AT THE ART SCHOOL

Abstract. This article explores key accompanist skills that are required to work at the school of the art.

Keywords: accompanists; phrasing; breath; intonation; accompaniment; musical art; musical activity; additional education; institutions of additional education; children's art schools; professional knowledge; professional skills; professional skills.

Практика работы концертмейстера в ДМШ и ДМИ является важным составляющим средством приобщения учащихся к живому музицированию. Исполнение произведения вместе с концертмейстером обогащает слух юного музыканта, будит фантазию.

В то же время на занятиях с учеником концертмейстер должен быть хорошо подготовлен, т. е. владеть правилами фразировки, дыхания, интонирования, уметь использовать разнообразные пианистические приёмы, чутко реагировать на перемены в характере музыки. Концертмейстер в классах ДМШ и

ДШИ играет большую роль. Он должен всегда быть «форме»: знать партии, проявлять творческое отношение к исполняемому, помогать в обучении и самое главное – воодушевлять своей игрой. Присутствие концертмейстера на уроке «подстёгивает» ученика. Мнение концертмейстера важно так же, как и мнение педагога. Они вместе решают вопрос об оценке и характеристике ученика.

Говоря о работе концертмейстера, мы прежде всего обращаемся к искусству аккомпанемента. Сольная партия и аккомпанемент – это творческое содружество, в котором рождается художественный образ музыкального произведения. Многие выдающиеся музыканты и педагоги с большой теплотой и восхищением отзываются о своих главных помощниках-концертмейстерах, с которыми делили успех. При помощи различных способов прикосновения, разнообразия штрихов пианист овладевает приемами имитирования на фортепиано оркестровых красок. Особо следует обратить внимание на роль метроритма, который является воплощением музыкального движения, стимулом для проявления дирижерского начала.

В зависимости от специальности учащегося концертмейстер сталкивается с большим разнообразием и особенностью форм работы. Например, на занятиях с учеником-вокалистом начинающий концертмейстер встречается с особым типом ведения звука – длительной распевностью, протяженностью фразы, её эмоциональной вибрацией. К тому же, образное содержание произведения раскрывается не только через музыку, но и через слово. Поэтому концертмейстеру следует хорошо знать не только музыкальную партию солиста, но и литературный текст. Он должен чувствовать себя исполнителем сольной партии, то есть ощущать логику, смысл и интонационную выразительность музыкальной линии. Большие интервальные сдвиги в мелодии всегда подчёркивают определённое эмоциональное состояние и требуют от певца некоторой затраты энергии, тогда как у пианистов часто встречается «вялое интонирование». Творческое общение с вокалистами помогает начинающему концертмейстеру ярче ощутить интонационную наполненность интервала.

При работе же над инструментальным произведением концертмейстеру необходимо знать и мелодию солиста. При совместном исполнении произведения концертмейстер должен уметь охватывать взглядом всю фактуру, включая вокальную (инструментальную) строчку. Иными словами, превращать вокальное произведение в фортепианное. Это умение является обязательным в профессиональной работе концертмейстера. Оно позволяет уже при первом знакомстве с сочинением услышать его в наиболее полном звучании.

При игре с солистом очень важно уделять внимание навыку работы над звуковым балансом. Прежде всего концертмейстер анализирует совместно с учеником структуру произведения и обозначает такие понятия, как вступление, заключение, сольные эпизоды. В исполнении сольных эпизодов необходимо сохранять общее эмоциональное настроение, не теряя всей формы произведения. Вступление, проигрыши и заключение являются частью целого и должны подчиняться единому художественному замыслу. Также важно сразу определиться с основным темпом произведения и обратить внимание на темповые отклонения, цезуры, ферматы и т. д. Такие отступления основываются на стилистических требованиях и особенностях индивидуальной интерпретации произведения у солиста. Важно добиваться свободы исполнения за счёт прослушивания всей фактуры. При этом концертмейстер выполняет не только функцию аккомпаниатора, но и функцию дирижера. Пианисту-концертмейстеру необходимо стремиться к тембровой красочности звука в своем исполнении, это особенно важно в произведениях, где концертмейстер исполняет партию оркестра.

Еще одним важным моментом для концертмейстера является умение играть в динамке меццо-пиано, пиано, пианиссимо и при этом сохранять тембральное звучание инструмента, не обесцвечивать партию аккомпанемента на тихих нюансах.

Большое значение в аккомпанементе занимает линия баса. Бас всегда поддерживает партию солиста. Следует также обратить внимание на совпадение фразировки с солистом, на точность в длительностях, в паузах, на заполне-

ние выдержанных звуков, а также очень важно совпадать в началах и окончаниях фраз. В музыке кантиленного склада главная задача концертмейстера не дробить длинные фразы солиста сильными долями, а также владеть приемом бережного звучания в партии фортепиано. В течение всей работы над произведением концертмейстеру важно проследить связь между технической и художественной сторонами исполнения.

Пожалуй, самым необходимым аспектом деятельности концертмейстера является способность к беглому «чтению с листа». Нельзя стать концертмейстером-профессионалом, если не обладать этим навыком. В учебной практике ДМШ довольно часто возникают ситуации, когда у пианиста нет времени для предварительного знакомства с нотным текстом. От аккомпаниатора требуется быстрота ориентирования в нотном тексте, внимание и чуткость к фразировке солиста, умение тут же охватить настроение и характер произведения. Прочтение материала мысленно является результативным методом для освоения навыка чтения с листа. По сути, воспроизведение только что прочитанного текста совершается как бы по памяти, так как все внимание должно быть сосредоточено на дальнейшем материале. Поэтому опытный концертмейстер переворачивает страницу на один или два такта заранее-до того, как она доиграна до конца.

При чтении с листа исполнитель должен так хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не приходилось все время поглядывать на нее, и он мог бы сосредоточить все свое внимание на осознании читаемого текста. Аккомпанируя с листа солисту-инструменталисту, запрещаются любые остановки и поправки, так как это сразу же приведет к нарушению ансамбля и вынудит солиста остановиться. Концертмейстеру необходимо постоянно упражняться в чтении с листа для того, чтобы привести эти умения до автоматизма.

Для овладения навыками чтения с листа нужно обеспечить развитие внутреннего слуха, аналитических способностей, музыкального сознания. Важно быстро уловить художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа;

необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить второстепенное от главного в любом материале. В результате получается читать текст не постепенно ноту за нотой, а цельно, крупными звуковыми комплексами так же, как при чтении словесного текста.

При игре любого музыкального произведения с листа чрезвычайно важно упрощать текст, выбирая самое необходимое. Сложно бывает тем пианистам, которые судорожно хватаются за все ноты, безнадежно пытаются исполнить всю фактуру. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – темпа, характера, тональности, фактуры, динамики, и так далее. Кроме напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. При чтении с листа необходимо сразу находить удобную аппликатуру для исполнения технических пассажей. Для этого нужно мысленно расчленять пассаж на группы, находить в нем опорные точки и представлять себе аппликатуру, а именно каким пальцем нужно попасть на опорную точку. Владея множеством комплексных знаний и умений, постоянно совершенствуя и развивая их, концертмейстер становится незаменимым помощником в работе с учащимися-музыкантами в ДМШ и ДШИ.

Список литературы

1. Корчинская, К. Е. Методические рекомендации по развитию навыков аккомпанемента и чтению с листа / К. Е. Корчинская, А. Г. Бажанова. – Свердловск, 1981.
2. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М., 1971.
3. Кубанцева, Е. И. Концертмейстерский класс : учебное пособие / Е. И. Кубанцева. – М., 2002.
4. Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л., 1961.

5. Лидская, С. М. Педагогические заметки об искусстве аккомпанемента / С. М. Лидская. – 1972.

6. Шендерович, Е. М. Об искусстве аккомпанемента / Е. М. Шендерович // С.М. – 1969. – № 4.

7. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – М., 1996.

Щербаков Андрей Сергеевич,

концертмейстер МАУК ДО ДШИ № 5, Екатеринбург, Россия;

e-mail: dshi5@yandex.ru

НАВЫК ЧТЕНИЯ С ЛИСТА КАК ФАКТОР ТВОРЧЕСКОГО РОСТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Аннотация. В статье подробно рассматривается базовый аспект концертмейстерской деятельности – чтение с листа с точки зрения развития музыканта.

Ключевые слова: концертмейстеры; нотные тексты; музыкальная деятельность; навыки чтения; чтение с листа; агогика.

Shcherbakov Andrey Sergeevich,

Accompanist of the Ekaterinburg Children's Art School No. 5,

Ekaterinburg, Russia

SHEET READING SKILL AS A FACTOR OF THE CONCERTMASTER'S CREATIVE GROWTH

Abstract. This article explores the basic aspect of accompanist activity – sheet reading from the point of view development of a musician.

Keywords: accompanists; musical texts; musical activity; reading skills; sight reading; agogy.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность «бегло читать с листа». В учебном процессе ДМШ и ДШИ зачастую случаются ситуации, когда у пианиста нет времени на предварительное ознакомление с нотным текстом. Поэтому большое значение в работе концертмейстера имеет наличие навыков быстроты реакции, мгновенного безошибочного ориентирования в нотном тексте, внимания к партии солиста, умения сразу охватить все особенности произведения.

Когда знаменитого пианиста Иосифа Гофмана спросили, как легче всего научиться читать с листа, он ответил: «Нужно много играть с листа, причем как можно быстрее, хотя бы на первых порах и вкрадывались кое-какие мелкие не-

точности. При быстром чтении вы разовьете способность глаза, как говорится, «схватывать», а это, в свою очередь, облегчит вам чтение деталей».

Усовершенствовать навык свободного чтения с листа можно только при систематической работе. Однако чтение с листа представляет собой не только «проглатывание» текста, оно предполагает и логический анализ того, что вы читаете. Помните, в начальных классах у учащихся проверяют скорость чтения? Помимо беглого прочтения текста, необходимо уловить смысл и суметь пересказать текст. В музыке то же самое: мы бегло читаем с листа, одновременно анализируя музыкальную ткань, проникая в ее художественную сущность.

Прежде чем начать аккомпанировать, концертмейстер должен мысленно охватить весь нотный текст – не только фортепианную, но и партию солиста, подумать о характере, определить тональность, обсудить с педагогом или солистом темп, в котором исполняется произведение, так же следует обратить внимание на агогику, изменение динамики. Все это происходит в тот момент, пока преподаватель распевает или разыгрывает ученика, либо во время настройки исполнителя. Определяющую роль здесь играют музыкально-слуховые представления. Благодаря внутреннему слуху происходит «озвучивание» нотного текста, и его осмысленное восприятие. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа.

Во время исполнения текста, концертмейстер все время должен смотреть вперед, оставшийся текст доигрывая по памяти, не случайно, концертмейстеры перелистывают страницу, не доигрывая 1-2 такта, это тренирует и музыкальную память пианиста. Не следует пытаться сыграть весь нотный текст при первом проигрывании, необходимо расчленив фактуру, оставив минимальную основу партии. Нужно помнить, что в процессе игры необходимо следить не только за своей партией, но и партией солиста, а также за самим исполнителем, координируя с ним свою игру. Ни в коем случае нельзя останавливаться или исправляться, это нарушает ансамбль, приводит к вынужденным остановкам.

В работе с начинающими вокалистами концертмейстерам часто приходится играть мелодию учащихся вместе с аккомпанементом, в этом случае

необходимо импровизировать, так как не всегда возможно физически охватить весь аккомпанемент и партию солиста. Следует стремиться, чтобы музыкальное произведение не пострадало от сокращений. В этом случае обязательно исполняется линия баса, это опора фактуры, и мелодическая линия учащегося, фактуру необходимо приспособлять исходя из возможностей своих рук, сохраняя гармоническую основу партитуры – часть фигураций, либо аккордов. Если учащийся справляется со своей партией, можно постепенно переходить к исполнению только своей партии, но делать это осторожно, все время прислушиваясь к солисту.

Как мы видим, в работе концертмейстера во время чтения нот с листа одновременно задействуются зрительные, слуховые, двигательные, аналитические и психологические процессы. При систематической работе этот навык способен улучшить память, концентрацию внимания, а также развить способность к импровизации.

Во вступительной статье к сборнику «О работе концертмейстера» М. Смирнов пишет: «Вопросы чтения с листа приобретают сегодня особенно острое, истинно драматическое звучание – и отнюдь не для одних аккомпаниаторов. Отсутствие у подавляющего большинства студентов этих необходимых умений – тревожный симптом слабого интереса молодых пианистов к музыкальному искусству в широком плане, а часто и показатель их низкого профессионального уровня. Обилие звуковоспроизводящих средств рождает опасность пассивного восприятия музыки – изучения ее только на слух. Истинное же знание литературы возможно лишь там, где студент самостоятельно проигрывает произведение за инструментом. Наконец, трудно сделаться и подлинным педагогом, если не владеешь большим и разнообразным репертуаром. А этого нельзя достичь без свободного, беглого чтения нот».

При систематической работе над чтением с листа, пианист начинает «видеть» нотный текст подобно тому, как мы «видим» слово, а не читаем его, складывая из букв и слогов. Научиться аккомпанировать с листа, безусловно, не просто, но при ежедневных тренировках, проявляя инициативу и требова-

тельность к себе, можно добиться высоких результатов и получать огромное удовольствие от работы.

Список литературы

1. Смирнов, М. О работе концертмейстера / М. Смирнов. – М. : Музыка, 1974.
2. Шендерович, Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога / Е. Шендерович. – М. : Музыка, 1996.
3. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М., 1961.

Матвеева Светлана Валентиновна,
заведующий хореографическим отделением
МАУК ДО ЕДШИ № 4 «АртСозвездие», Екатеринбург, Россия;
e-mail: dshi4-ek@mail.ru

Нечаева Татьяна Борисовна,
заместитель директора МАУК ДО ЕДШИ № 4 «АртСозвездие»,
Екатеринбург, Россия;
e-mail: dshi4-ek@mail.ru

**ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ
ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ В ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА С ПРИМЕНЕНИЕМ
ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ**

Аннотация. В статье рассматривается опыт Екатеринбургской ДШИ № 4 «АртСозвездие» по применению дистанционных образовательных технологий в процессе обучения по предпрофессиональным программам в области хореографического искусства в период в период действия режима повышенной готовности и принятии дополнительных мер по защите населения от новой коронавирусной инфекции.

Ключевые слова: хореография; хореографическое искусство; дополнительные образовательные программы; танцы; детские школы искусств; учреждения дополнительного образования; информационные технологии; дистанционное обучение.

Matveeva Svetlana Valentinovna,
Head of the Choreography Department
of the Ekaterinburg Children's Art School No. 4 "ArtSozvezdie",
Ekaterinburg, Russia

Nechaeva Tatyana Borisovna,
Deputy Director of the Ekaterinburg Children's Art School No. 4 "ArtSozvezdie",
Ekaterinburg, Russia

THE EXPERIENCE OF IMPLEMENTING THE PROGRAM OF ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL PROGRAM IN THE AREA OF CHOREOGRAPHIC ART THROUGH DISTANT LEARNING

Abstract. The article deals with the experience of Ekaterinburg children's art school No. 4 "ArtSozvezdie" using distant learning technologies in the process of learning according to the pre-professional programs in the area of choreographic art during the period of high alert and taking additional measures to protect the population from the new coronavirus.

Keywords: choreography; choreographic art; additional educational programs; dancing; children's art schools; institutions of additional education; information technology; distance learning.

На основании Указа Губернатора «О введении на территории Свердловской области режима повышенной готовности и принятии дополнительных мер по защите населения от новой коронавирусной инфекции (2019-nCoV)» в марте 2020 года в детских школах искусств было введено дистанционное обучение как мера по снижению рисков распространения новой коронавирусной инфекции.

Переход на дистанционное обучение стал серьезным испытанием как для обучающихся, так и для преподавателей, администрации школы искусств и родителей. В короткие сроки пришлось устанавливать и осваивать новое программное обеспечение всем участникам образовательного процесса. Родителям пришлось экстренно создавать условия для обучения ребенка хореографии в домашних условиях, необходимо было освободить пространство, обеспечить подключение к электронным образовательным ресурсам, согласовать расписание всех занятий. Особенно сложно это было сделать семьям, где двое и более детей и родители, которые работали удаленно. Составить расписание дистанционной работы родителей и обучения детей без накладок, в некоторых случаях, было просто невозможно, ряд учащихся так и не смогли подключиться к онлайн-урокам, педагогам пришлось переключаться на индивидуальное консультирование. Проверка домашних заданий, круглосуточно присылаемых на телефон преподавателям, невозможность подключения к конференции сразу всех учащихся группы, увеличило время работы преподавателей в четыре раза. Техническое оборудование не справлялось, пришлось срочно совершенствовать

материально-техническую базу как преподавателям, так и родителям, никаких средств на это выделено не было, более того в ДШИ резко снизились доходы получаемые из внебюджетных источников финансирования, а значит, упали доходы преподавателей. И, тем не менее, в сложившейся ситуации, все участники образовательного процесса сделали все от них зависящее, чтобы образовательный процесс не прекращался в период эпидемии.

Уроки классического, народного, современного танца, ритмики, гимнастики проводились в формате видеоконференций в режиме онлайн с использованием платформ Skype, Zoom, Class.Tutor.ru, Google Duo, прямой трансляции на канале YouTube. Что стало возможным только благодаря тому, что дистанционное обучение попало на четвертую четверть, когда основной учебный материал уже был пройден, и в основном шло повторение и закрепление. Освоение нового учебного материала в области хореографического искусства в формате дистанционного обучения мы считаем невозможным, так как освоение новых движений требует особых условий и соблюдения техники безопасности, детального показа и разбора преподавателя, что при дистанционном обучении не создать. В данных условиях возможно только весьма относительно поддерживать хореографическую форму, выучить текст отдельных комбинаций, поработать над самостоятельными творческими заданиями. Что и было сделано в рамках дистанционного обучения. Тем не менее, дети приняли участие в нескольких дистанционных проектах, посвященных Дню танца, Дню Победы и Дню России, с помощью преподавателей создали видеоролики на тему дистанционного обучения и даже прошли промежуточную аттестацию. Промежуточная аттестация по учебным предметам «Слушание музыки и музыкальная грамота», «Музыкальная литература», «История хореографического искусства» проводилась в форме тестирования с помощью Google Форм. Промежуточная аттестация по учебным предметам «Классический танец», «Народный танец», «Современный танец», «Ритмика», «Гимнастика» прошла в формате видеоконференций в режиме онлайн с использованием тех же платформ Zoom и Google Duo. Оценочные листы, ведомости, протоколы промежуточной аттестации заполня-

лись преподавателями в электронном виде, а после снятия ограничительных мероприятий оформлены, как обычно, на бумажных носителях.

Выход детей на занятия в обычном формате показал, что дистанционное обучение хореографическому искусству невозможно, и даже его краткосрочная реализация имеет больше негативных последствий, нежели положительных результатов. И главное из них – ухудшение здоровья, как преподавателей, так и обучающихся, которым пришлось проводить за компьютером огромное количество времени, учитывая нагрузки в общеобразовательной школе и школе искусств. Так 100% преподавателей жалуются на ухудшение зрения в процессе реализации дистанционных образовательных технологий, обострение хронических заболеваний и т. д., что подтверждено данными периодического медицинского осмотра.

Целесообразное применение информационно-коммуникационных технологий при обучении хореографическому искусству, видится нам, прежде всего в создании единой информационной системы, наподобие электронной библиотеки, содержащей видеоуроки для каждого класса, по каждому предмету в исполнении учащихся ведущих академий хореографического искусства, номеров классического наследия и современных постановок для учащихся школ, видеофонда по истории хореографического искусства, фонотеки, которые необходимы в формате традиционного (офлайн) обучения.

НАШИ АВТОРЫ

Абдурахманова Александра Андреевна, хореограф, руководитель коллектива, студенческий Дворец культуры, ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет», Россия, Пермь.

Бердникова Наталья Павловна, преподаватель МАУК ДО ЕДШИ № 4 «АртСозвездие», Россия, Екатеринбург.

Вольфович Татьяна Владимировна, редактор журнала «Балет», кандидат педагогических наук, Россия, Москва.

Квасова Юлия Владимировна, педагог дополнительного образования, МАОУ лицей № 100, Россия, Екатеринбург.

Кожемякин Василий Агеевич, президент Sportéco Inc, автор интерактивных дневников для детей, Канада, Монреаль.

Крыжановская Светлана Евгеньевна, концертмейстер МАУК ДО ДШИ № 5, Россия, Екатеринбург.

Кульманов Андрей Иванович, заслуженный работник культуры Красноярского края, артист Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири им. М.С. Годенко, художественный руководитель Образцового художественного коллектива хореографического ансамбля «Кедровые орешки», балетмейстер народного ансамбля песни и танца «Метелица», педагог, хореограф, Россия, Красноярск.

Ломова Алена Петровна, директор ЧОУ ДПО «Гимназия искусств и культуры», Россия, Барнаул.

Матвеева Светлана Валентиновна, заведующий хореографическим отделением МАУК ДО ЕДШИ № 4 «АртСозвездие», Россия, Екатеринбург.

Меркульева Мария Евгеньевна, обучающая 3 курса направления 52.03.01 Хореографическое искусство АНО ВО «Гуманитарный университет», Россия, Екатеринбург.

Мурзина Екатерина Валерьевна, педагог дополнительного образования, руководитель Школы танцев «К.У.Р.А.Ж.» МБОУ ДО ДДТ «Искорка», Россия, Томск.

Нестерова Ксения Валерьевна, педагог ДО МБОУ «Лицей № 1», руководитель театра современного танца «Соло», кандидат педагогических наук, Россия, Шадринск.

Нечаева Татьяна Борисовна, кандидат педагогических наук, заместитель директора по учебно-методической работе МАУК ДО ЕДШИ № 4 «Арт-Созвездие», Россия, Екатеринбург.

Полякова Анна Сергеевна, старший преподаватель кафедры хореографического искусства и художественной культуры факультета современного танца АНО ВО «Гуманитарный университет», Россия, Екатеринбург.

Чудакова Галина Владимировна, педагог дополнительного образования, руководитель хореографического коллектива «Жемчужина» МАОУ гимназия № 56, Россия, Томск.

Щербаков Андрей Сергеевич, концертмейстер МАУК ДО ДШИ № 5, Россия, Екатеринбург.

Щербакова Екатерина Александровна, концертмейстер МАУК ДО ДШИ № 5, Россия, Екатеринбург.

Научное издание

**СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В СИСТЕМЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Подписано в печать 01.12.2020. Формат 60x84¹/₁₆.
Бумага для множ. аппаратов. Печать на ризографе.
Гарнитура «Times New Roman».
Усл. печ. л. 5,2. Уч.-изд. л. 3,8.
Тираж 500. Заказ

Оригинал-макет отпечатан в издательском отделе
Уральского государственного педагогического университета.
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.me