

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

На правах рукописи

ДОГУДОВСКИЙ Владимир Владимирович
**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ
ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ
САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ**

Специальность
13.00.05 – Теория, методика и организация
социально-культурной деятельности

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:

кандидат педагогических наук, доцент
Мацукевич О.Ю.

МОСКВА – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Теоретические основы развития пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий	19
1.1. Воспитательный потенциал самодеятельных хореографических студий: историко-педагогический анализ	19
1.2. Пластическая культура как личностное качество участников самодеятельных хореографических студий: на примере балетной самодеятельности	42
1.3. Специфика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.....	63
Глава 2. Педагогические условия формирования пластической культуры участников в инвариантных моделях самодеятельных хореографических студий.....	88
2.1. Анализ состояния формирования пластической культуры участников в инвариантных моделях самодеятельных хореографических студий.....	88
2.2. Экспериментальная методика формирования пластической культуры участников в условиях самодеятельных хореографических студий	111
2.3. Сравнительный анализ эффективности экспериментальной методики формирования пластической культуры участников в условиях самодеятельных хореографических студий.....	131
Заключение.....	151
Список литературы	1588
Приложения.....	1877
Приложение 1.....	1888
Приложение 2.....	1900
Приложение 3.....	1922

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена глубинными процессами, происходящими в отечественной культуре, расширением студийного движения в области хореографии и поиском новых форм пластического самовыражения участников. В досуговой сфере россиян свое место нашли многочисленные модные танцевальные стили и направления, зачастую демонстрирующие вульгарную агрессивность и примитивную пластику массовой культуры. Наряду с учреждениями социально-культурной сферы, в российских городах появилось множество коммерческих танцевальных школ-студий, танцполов, дансингов, фитнес-клубов, досуговых центров, развивающих потребительское отношение к хореографии, но не всегда ориентированных на нормы культуры.

В этих условиях важным становится формирование личности, гармонично сочетающей в себе эстетическую культуру с художественными способностями к хореографическому творчеству. Этой задаче в полной мере способствует социально-культурная деятельность хореографических студий, представляющих собой самостоятельные хореографические коллективы, совмещающие воспитательные и педагогические цели с художественным экспериментом и концертной практикой.

В истории русской культуры показано, что студийное движение в области самостоятельного хореографического творчества начала XX в. отражает творческие эксперименты выдающихся исполнителей в открытии креативных возможностей пластики, попытки освоения опыта предшествующих традиций и создания новых исполнительских стилей.

Поэтому широкими силами любителей изучаются и осваиваются ритмическая гимнастика Жак-Далькроза, эстетическая гимнастика Демени,

английская каллистения, «грамматика художественного жеста» Дельсартра, свободная пластика по Дункан, эвритмия. На их основе создаются самобытные пластические направления: «биомеханика» В. Мейерхольда, «метроритмическая система» Б. Фердинандова, «целесообразное движение» Л. Кулешова, «гармоническая гимнастика» Л. Алексеевой, «выразительное движение» В. Майи, «искусство жеста» И. Чернецкой, «танцы машин» И. Фореггера, «музыкальное движение» С. Рудневой и др.

Так, благодаря активному участию и творческим экспериментам профессиональных исполнителей: Ю. Григоровича, К. Голейзовского, Н. Греминой, И. Чернецкой и др., хореографические студии, школы, театры-студии создавались и развивались в поле художественной самодеятельности и профессионального хореографического искусства советской России.

Как показывает практика, понятие пластической культуры в хореографическом творчестве многомерно и охватывает такие понятия, как музыкальность, свобода движения, выражение эмоций и чувств, которые помогают создать сценический образ в танце. При этом существенное значение приобретают такие качества, как эстетика исполнительского стиля, творческое самовыражение, стремление к самореализации. Это актуализирует поиск педагогических методик развития любительского творчества в области хореографии. В частности, Федеральным законом «Об образовании» № 145-ФЗ предусмотрена реализация дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств, ориентированных на выявление одаренных участников и подготовку их к возможному продолжению образования в области искусства.

Проведенный анализ показывает, что в ходе изучения широкого круга источников по теме диссертации были установлены **противоречия** между:

- потребностью формирования устойчивого интереса к пластической культуре участников в условиях самодеятельных хореографических студий и отсутствием специальных исследований этого явления в теории, методике и организации социально-культурной деятельности;

- необходимостью соблюдения принципов хореографического искусства и любительским подходом к определению уровней пластической культуры в самодеятельной хореографической студии;

- значимостью формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий и отсутствием научно обоснованных рекомендаций по применению с этой целью педагогических технологий ее совершенствования.

Выявленные противоречия позволили сформулировать **научную проблему**, которая заключается в необходимости теоретического и экспериментального обоснования содержания и методики формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

Степень разработанности проблемы. Для нашего исследования важнейшее значение имели работы современных теоретиков и практиков танцевального искусства: Л.Д. Блок, В.М. Богданова-Березовского, А.Я. Вагановой, И.Я. Вершиной, Р.В. Захарова, Ю.Е. Соколовского, В.И. Уральской и др.; труды критиков танца: О. Гердт, И.И. Соллертинского и др.

Эстетические проблемы формирования пластической культуры личности рассматривали В.В. Ванслов, А.Л. Волынский, П.М. Карп и др.; тему движений и правил их исполнения – Н.П. Базарова, В.С. Костровицкая, А.А. Писарев, Н.И. Тарасов и др.; двигательный аспект

хореографических упражнений – М.М. Габович, Е.Г. Котельникова, Н. Чефарова; выявление профессиональной хореографической одаренности – П.Б. Коловарский, И.Г. Соснина.

В контексте изучения форм художественной самодеятельности и любительского искусства выделены труды Т.И. Баклановой, Г.П. Блиновой, Е.И. Григорьевой, А.С. Каргина, Е.М. Ключко, Л.И. Михайловой, Л.Н. Солнцевой, Е.И. Смирновой, Е.Ю. Стрельцовой, Е.В. Литовкина, Э.И. Петровой и др. В указанных исследованиях дифференцируются направления народного художественного творчества (фольклор, художественная самодеятельность), любительского искусства и дилетантизма.

Среди современных педагогических исследований, посвященных проблематике формирования пластической культуры хореографов в условиях художественной самодеятельности и народного творчества, выделяются: докторские диссертации Г.Ф. Богданова, Е.П. Валукина, В.Ю. Никитина, В.Н. Нилова, а также кандидатские диссертации А.А. Алферова, А.Н. Брусницыной, Г.В. Бурцевой, В.В. Геращенко, Т.М. Кузнецовой, А.П. Кириллова, В.В. Королева, Б.Б. Мануйлова, Е.В. Перлиной, С.В. Филатова, М.Н. Юрьевой, Н.П. Яценко и др.

Самостоятельную группу источников представляют исследования социально-культурной деятельности, отражающие закономерности привлечения населения к процессу освоения культурных ценностей на основе самодеятельной активности в сфере культуротворческой деятельности, развивающего досуга, любительства (М.А. Ариарский, Е.И. Григорьева, М.И. Долженкова, В.З. Дуликов, А.Д. Жарков, И.Н. Ерошенков, Т.Г. Киселева, Ю.Д. Красильников, Е.М. Ключко, Е.В. Литовкин, О.Ю. Мацукевич, О.Б. Мурзина, А.А. Сукало, Ю.А. Стрельцов, В.С. Садовская, В.Е. Триодин, В.М. Чижиков, Н.В. Шарковская, Н.Н. Ярошенко и др.).

Вместе с тем, в представленном анализе теоретических источников отсутствуют исследования, посвященные комплексному изучению пластической культуры в условиях самодеятельных хореографических студий. Это определило выбор темы данного диссертационного исследования «Педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий».

Цель исследования: выявление, теоретическое обоснование и экспериментальная апробация педагогических условий формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

Объект исследования: воспитательный потенциал коллективов хореографической самодеятельности, обеспечивающий формирование личностных качеств их участников.

Предмет исследования: педагогический процесс формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

Задачи исследования:

- раскрыть воспитательный потенциал самодеятельных хореографических студий на примере балетной самодеятельности как одного из направлений самодеятельного художественного творчества, предполагающего исполнение произведений хореографического искусства силами любителей;

- на основе историко-педагогического анализа выделить этапы развития балетной самодеятельности в России;

- уточнить понятие «пластическая культура» и определить специфику ее формирования у участников самодеятельных хореографических студий;

- выявить педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий;

- разработать теоретическую модель процесса формирования пластической культуры участников в условиях функционирования самодеятельных хореографических студий;

- апробировать авторскую программу формирования пластической культуры участников в условиях самодеятельной хореографической студии.

Гипотеза исследования заключается в предположении о том, что педагогическая эффективность формирования пластической культуры как личностного качества участников самодеятельных хореографических студий в значительной степени зависит от определения ее содержания и структуры, разработки авторской методики, а также соблюдения педагогических условий:

- преемственность студийных традиций пластического самовыражения в развитии самодеятельных хореографических студий, в том числе балетной самодеятельности;

- комплексность задач в определении содержания эстетического и предпрофессионального развития участников хореографических студий;

- вариативность применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик, эвритмии в процессе воспитания пластической индивидуальности участников;

- учет возрастных особенностей и мотивации участников к пластическим импровизациям;

- активизация художественно-творческого потенциала участников самодеятельных хореографических студий посредством привлечения к сценическим постановкам, фестивальным и конкурсным выступлениям;

- проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических коллективов на основе системы выделенных критериев и показателей.

Методологической основой исследования являются: положения о диалектической взаимосвязи и детерминации одних явлений другими, переходе количественных изменений в качественные; учение о ведущей роли деятельности в процессе формирования личности, объективных и субъективных факторах ее развития; наука о человеке как саморазвивающейся системе, активно взаимодействующей с социумом, способной к саморегуляции и самосовершенствованию; современные психолого-педагогические теории эффективной учебно-познавательной деятельности.

Теоретическую основу исследования составили труды отечественных историков культуры, искусствоведов, педагогов и психологов о роли механизмов научного мышления и интуиции в процессе обучения. В основу положены идеи: о внешней (социальной) и внутренней (личностной) детерминации активности личности в художественно-творческой деятельности; идеи системного, личностно-деятельного подходов Л.С. Выготского, П.Я. Гальперина, В.В. Давыдова, Д.И. Фельдштейна и др.; индивидуально-творческого, культурологического и аксиологического подходов А.А. Аронова, В.Г. Афанасьевой, Е.В. Бондаревской, Е.Г. Силяевой, В.А. Сластенина; психологии творческой деятельности В.И. Андреева, Д.Б. Богоявленской, И.Я. Лернер, А.Н. Лук, Я.А. Пономарева, П.М. Якобсона и др.; о закономерностях развития движения (Н.А. Бернштейн, А.Л. Гройсман, Е.Г. Котельникова, П.Ф. Лесгафт и др.); о специфике отечественной педагогики классической хореографии (А.Я. Ваганова, А.М. Мессерер, А.И. Пушкин, Н.И. Тарасов и др.) и ее интерпретации в педагогике самодеятельного художественного творчества (Е.И. Григорьева, Т.И. Бакланова, М.И. Долженкова, М.С. Жиров, Е.И. Смирнова и др.).

Методы исследования. Решение поставленных задач обусловило использование комплекса взаимодополняющих методов исследования,

среди которых выделяются: методы теоретического анализа культурологической, искусствоведческой, психологической и педагогической литературы; методы системного анализа; методы сравнительного анализа; диагностические методы (наблюдение, анкетирование, интервьюирование, беседа, тестирование, самооценка, экспертная оценка, рейтинг, ранжирование, обобщение независимых характеристик); констатирующий и формирующий педагогические эксперименты; методы статистической обработки результатов экспериментальной работы.

База исследования. Формирующая часть исследования проводилась на базе самодеятельных хореографических студий «Светлячок» и «Вдохновение» г. Красногорска (Моск. область), а констатирующая – на базе самодеятельных хореографических коллективов Москвы, Дубны и Чехова (Моск. область), Рязани. В исследовании принимали участие 210 человек.

Организация и этапы исследования. Организация исследования осуществлялась с 2008 по 2013 г. в несколько взаимосвязанных этапов.

Первый этап (2008-2009 гг.) – организационно-подготовительный, в процессе которого осуществлен теоретический анализ существующей литературы по проблеме формирования пластической культуры в условиях самодеятельных хореографических студий; проведен сравнительный анализ педагогических методик формирования пластической культуры участников в авторских школах любительской хореографии; уточнена гипотеза исследования; дана характеристика базы исследования; сформированы контрольная и экспериментальная группы педагогического эксперимента; проведен массовый опрос участников и педагогов самодеятельных хореографических студий.

Второй этап (2009-2010 гг.) – констатирующий этап педагогического эксперимента, в ходе которого осуществлен анализ уровней пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий гг. Москвы, Дубны и Чехова (Московская обл.), Рязани. На основе полученных результатов разработана педагогическая модель формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий; выявлена система критериев и показателей формирования пластической культуры по уровням, проведен констатирующий этап педагогического эксперимента.

Третий этап (2010-2012 гг.) – формирующий этап педагогического эксперимента, в ходе которого была апробирована и внедрена в учебный процесс самодеятельной хореографической студии «Вдохновение» г. Красногорска Московской области экспериментальная методика формирования пластической культуры участников; осуществлен сравнительный анализ эффективности экспериментальной методики; проведены контрольные и промежуточные срезы формирования пластической культуры участников; проанализированы промежуточные и итоговые результаты педагогического эксперимента.

Четвертый этап (2012-2013 гг.) – заключительный, в процессе которого подведены итоги проведенного педагогического эксперимента; уточнены выводы исследования; подготовлены и внедрены научно-методические рекомендации по совершенствованию процесса формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий; результаты исследования оформлены в виде диссертации.

Научная новизна результатов диссертационного исследования определяется тем, что автор открывает новое направление в теории и методике социально-культурной деятельности, связанное с разработкой

проблемы формирования пластической культуры участников в условиях самодеятельных хореографических студий. При этом:

- впервые рассмотрена балетная самодеятельность как одно из направлений хореографического любительского творчества, предполагающее исполнение произведений хореографического искусства силами любителей, что определяет специфику ассимиляции танцевальных форм балетного искусства в бытовой танцевальной культуре россиян, а также расширяет воспитательный потенциал самодеятельного хореографического творчества;

- выделены этапы развития балетной самодеятельности как направления хореографического любительского творчества, повлиявшие на организацию системы художественной самодеятельности в учреждениях культуры;

- определены содержательные компоненты модели формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий: эстетичность, музыкальность, свобода движения в классических и современных канонах, свободное выражение эмоций и чувств, которые помогают создать сценический образ, в совокупности отражают сформированность навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности;

- выявлены педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий, предполагающие преемственность студийных традиций в развитии хореографического любительского творчества; комплексности задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого и предпрофессионального развития участников; вариативности применения дифференцированных педагогических методик;

- на основе широкой опытно-экспериментальной работы доказана эффективность методики целенаправленного воспитательного

воздействия, ориентированного на формирование пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что:

- выделен комплекс педагогических условий, определяющий эффективность формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий;

- обоснована система диагностических критериев и показателей, позволяющая осуществлять педагогическую оценку уровней формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий;

- разработана теоретическая модель формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий, что существенно расширяет обобщенные представления о ее деятельностной основе и позволяет наметить перспективы ее дальнейшего междисциплинарного изучения;

- экспериментально апробирована авторская программа формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий;

- доказано, что методы активизации художественно-творческого потенциала участников посредством моделирования авторских педагогических методик и форм развития индивидуальной сценической практики участников самодеятельных хореографических студий способствуют формированию пластической культуры.

Практическая значимость исследования определяется тем, что систематизированный материал о содержательных основах формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий позволяет: повысить качественный уровень изучения данного феномена в контексте педагогики социально-культурной деятельности;

привлечь внимание педагогов-хореографов к необходимости дальнейшего теоретического и экспериментального изучения процессов формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий; применить технологический комплекс социально-культурной деятельности как один из педагогических компонентов содержательно-методического обеспечения процесса развития студийных движений в хореографическом любительском творчестве. Материалы исследования могут быть использованы в процессе профессиональной подготовки педагогов дополнительного образования, специалистов по художественно-творческому образованию, педагогической и творческой общественности, в системе повышения квалификации хореографического образования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Студийное движение в самодеятельном хореографическом творчестве нацелено на популяризацию хореографического искусства, всестороннее художественно-творческое и эстетическое развитие личности участников хореографических студий на основе сочетания специальной и общекультурной подготовки. Одним из ведущих направлений в самодеятельном хореографическом творчестве является балетная самодеятельность, предполагающая исполнение произведений хореографического искусства силами любителей. Как самостоятельное направление любительского танцевального творчества балетная самодеятельность возникает в России в 20-е гг. XX в. и развивается в форме самодеятельных народных театров балета, хореографических школ-студий благодаря активному участию и творческим экспериментам профессиональных исполнителей.

2. На основе историко-педагогического анализа студийного движения выделены этапы развития балетной самодеятельности в России: **I этап** (1900-1917 гг.) – становление подходов к возникновению студийного движения; **II этап** (1917-1934 гг.) – расцвет хореографических

студий профессиональной и любительской направленности; **III этап** (1935-1953 гг.) – стагнация студийного движения; **IV этап** (1954-1980 гг.) – трансформация хореографических студий в институциональные формы художественной самодеятельности: народные театры балета, хореографические коллективы и ансамбли классического танца; **V этап** (1980-2013 гг.) – воссоздание студийного движения на основе художественных методов пластического самовыражения в хореографии, в направлениях эстетического развития и предпрофессиональной подготовки участников.

3. Пластическая культура участников самодеятельных хореографических студий, являясь одним из важнейших компонентов общей эстетической культуры личности, представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности. Специфика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий определяется освоением специальных теоретических знаний, практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых для создания художественного пластического образа, в том числе в ходе изучения стилистических особенностей хореодрамы, драмбалета, пантомимы, эвритмии, свободной пластики симфонического и характерного танцев.

4. Модель процесса формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий определяется комплексным характером решения педагогических задач развития физического аппарата участников (мышечная саморегуляция, правильная осанка, ритмичность и координация движений, гармонизация взаимодействия всех частей тела), их эмоциональности и пластической выразительности, а также навыков пластического художественно-образного решения и сценического воплощения. Уровни пластической

культуры дифференцируются в зависимости от сформированности умений и навыков музыкально-пластической интонации при создании хореографического образа. Основным требованием к системе критериев явилось наличие количественных характеристик (показателей), отражающих процесс воспитания пластической индивидуальности участника. Критериями оценки сформированности пластической культуры являются: личностная характерность, танцевальность, координация и художественность. В качестве показателей по каждому из критериев определены: музыкально-пластический слух, ритмичность, интонирование, память, образное мышление, артистизм, пантомима, шаг, осанка.

5. Педагогическими условиями формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий являются: преемственность студийных традиций пластического самовыражения в развитии хореографического любительского творчества; комплексность задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого и предпрофессионального развития участников; вариативность применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик, эвритмии в процессе воспитания пластической индивидуальности участников; учет возрастных особенностей и мотивации участников к пластическим импровизациям; активизация художественно-творческого потенциала участников посредством привлечения к сценическим постановкам, фестивальным и конкурсным выступлениям; проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников на основе системы выделенных критериев и показателей.

6. Авторская методика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий ориентирована на воспитание пластической индивидуальности участников, построена на основе единства средств, форм и методов освоения феномена

пластической культуры как проявления общей эстетической культуры личности и предполагает обеспечение выделенных педагогических условий. Это позволяет эффективно формировать пластическую культуру участников в самодеятельных хореографических студиях на основе расширения диапазона изучаемых предметов и исполнительских стилей, учета специфики разновозрастного состава студии, организации концертно-исполнительской деятельности.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись посредством: выступлений на международных, республиканских и межвузовских научно-практических конференциях, в том числе: Всероссийской научно-практической конференции «Хореографическое образование на рубеже XXI в.: опыт, проблемы, перспективы развития» (Тамбов, 2005); VI Международном симпозиуме «Вузы культуры и искусств в мировом образовательном пространстве: русско-славянские культурные традиции и межкультурное взаимодействие» (Брянск, 30 мая – 2 июня 2012 г.); международной научно-практической конференции «Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России» (Санкт-Петербург, 24-25 января 2013 г.); международной научно-практической конференции «Социально-культурная деятельность как феномен педагогики» (Челябинск, 2013 г.); Всероссийской научно-практической конференции «Русская культура и «Русский мир» «: духовные скрепы российской цивилизации» (Пермь, 14 июня 2013 г.); Московском молодежном форуме «Россия и мир в новой культурной реальности» (Москва, июнь 2013 г.) и др.

Достоверность результатов исследования обеспечивалась методологической обоснованностью исходных позиций, опорой на широкий спектр научно-педагогических источников, обобщающих основные достижения в области педагогики балета, народного художественного творчества, социально-культурной деятельности,

оптимизацией художественно-творческого процесса, проведением сравнительного анализа в процессе педагогического эксперимента и неоднократно апробированными в ходе исследования результатами.

Структура диссертации состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ

1.1. ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ: ИСТОРИКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

История отечественной культуры наполнена интереснейшими фактами развития художественно-творческой активности непрофессионалов. Так, начиная со второй половины XIX века в России все громче заявляет о себе любительское («аматерное») творчество, развивающееся в театральном и музыкальном любительстве¹. Об оценке любительства как социально-культурного феномена свидетельствует мнение исследователя народной художественной культуры Е.Ю. Стрельцовой, утверждающей, что «о его масштабах можно судить по огромному количеству непрофессиональных кружков и студий, по тому, что стали создаваться соответствующие организационно-методические центры, организовывались всероссийские совещания и съезды...»².

В исследованиях В.М. Красовской также подчеркивается, что художественная жизнь России начала XIX столетия отличается бурным развитием и обуславливается редкой в истории мировой культуры

¹ Бакланова Т.И. Педагогика художественной самодеятельности: Учеб. пособие / МГИК. - М., 1992. - 160 с.; Бакланова Т.И. Организация и научно-методическое обеспечение художественной самодеятельности: Учеб. пособие / Москов. гос. ин - т культуры. - М., 1992. - 102 с.

² Стрельцова Е.Ю. Народное художественное творчество как объект научного исследования: Опыт историко-эпистемологического изыскания. - М.: МГУКИ, 2003. - С. 45.

возможностью в исключительно короткие сроки вобрать и переосмыслить достижения европейской мысли XVIII- XIX веков³.

Применительно к развитию школы отечественной хореографии общепризнаны исследования В.П. Арапова, А.А. Бахрушина, М.В. Борисоглебского, Л.Д. Блок, А.Я. Вагановой, А.П. Глушковского, Р.И. Зотова, В.М. Красовской, В.И. Уральской и др. В указанных трудах показано, что историографию развития хореографической пластики следует рассматривать в контексте сложных культурно-образовательных и художественно-эстетических процессов, социальных и этногеографических предпосылок и факторов, повлиявших на ход формирования пластической культуры танца в целостном западноевропейском хореографическом пространстве, включая Россию.

В частности, первое хореографическое представление в России, состоявшееся в XVII столетии, обусловило необходимость не только осваивать технику бального танца – основу хореографии первых балетов, но и соединить соответствующие навыки с традициями национального танцевального фольклора. Петровские ассамблеи – важный шаг на этом пути: светский танец, войдя в бытовую культуру высших слоев русского общества, становится частью национальной культуры. Как следствие, возникает любительский интерес россиян к хореографическим постановкам и освоению танцевальных форм, в основе которых заложена лексика классического (балетного) танца.

Помимо придворных ассамблей русской аристократии существовало множество разновидностей общественных балов, проводимых в провинции: в зданиях Благородного или городского собрания, в театрах, различных клубах, в резиденциях губернаторов. Как правило, круг участников таких балов был широким и пестрым: чиновники, военные,

³ Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины 19 века. - Л.: Искусство, 1971. - С. 68.

помещики, учителя и пр. Средства на такие балы собирались по подписке (в складчину) либо на них продавали билеты, которые мог купить каждый желающий.

Общественные балы устраивались не только дворянством, но и купечеством, ремесленниками, художниками и артистами и т.п. Наиболее веселыми и непринужденными бывали семейные балы. К примеру, полонез, которым открывался бал, вошел в моду при Екатерине II, он длился 30 минут. Вторым танцем был вальс, следом танцевали венгерку, краковяк, падепатинер, падеспань, падекатр и др., кульминацией бала была мазурка, и завершал балы котильон.

Е.В. Перлина, анализируя предпосылки возникновения русской хореографической школы, выделяет ключевые моменты:

а) классический светский танец выходит в самостоятельное искусство;

б) хореографическое искусство достигает своей высшей формы – как балетное представление;

в) определяется статус профессионального исполнителя и балетмейстера;

д) художественно-творческая жизнь России XVIII века готовит почву для развития этого жанра у себя и формирует запросы на подготовку балетмейстеров и исполнителей⁴.

Как следствие, параллельно с профессиональным хореографическим искусством в России развивается и балетная любительская самодеятельность как одна из форм народного художественного творчества, предполагающая исполнение произведений хореографического искусства силами любителей. Проявлениями балетной самодеятельности стали многочисленные школы-студии классического танца, включающие

⁴ Перлина Е.В. Хореографическая координация в педагогике балета: теория, история, методика развития: Монография. - М.: МГУКИ, 2012. - С. 98.

бальные, ритмо-пластические, гимнастические, свободные импровизации и др. танцевальные стили.

В исследовании В.А. Тейдер отмечается, что начиная с 1910 года в России «о студийных поисках новых пластических форм из номера в номер сообщала печать тех лет, вытесняя со страниц все остальное, относящееся к опытам балетных театров Москвы и Ленинграда»⁵.

Согласно определению, студия (итал. studio, от лат. studeo—усердно тружусь) представляет собой хореографический коллектив, совмещающий воспитательные и педагогические цели с экспериментом и концертной практикой. Студия объединяет группу единомышленников, связанных общностью эстетических устремлений, тяготением к определённом жанру, стилю, направлению. Как правило, жизнеспособность студии определяется одарённостью и широтой художественного мышления её руководителя. Участники студий развивают его творческие принципы, ищут новые пути и средства танцевальной выразительности. Нередко студии преобразуются в профессиональные танцевальные коллективы театры, ансамбли. Но бывает и так, что студия, исчерпав себя в эксперименте, прекращает деятельность⁶.

Среди современных педагогических исследований, посвященных проблематике хореографического творчества, выделяются: докторские диссертации Е.П. Валукина, В.Ю. Никитина, В.Н. Нилова, Г.Ф. Богданова, а также кандидатские диссертации А.А. Алферова, А.Н. Брусницыной, Г.В. Бурцевой, В.В. Геращенко, А.П. Кириллова, В.В. Королева, Е.В.Перлиной, С.В. Филатова, М.Н. Юрьевой, Н.П. Яценко и др.,

⁵Тейдер В.А. Хореографические студии в 1920 годы // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М.: МГАХ, 2010. Вып. 12. - С.9.

⁶Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981. - С.493.

посвященные деятельности педагога-хореографа в самодеятельном и профессиональном танцевальном коллективах.

В контексте изучения форм художественной самодеятельности и любительского искусства нами выделены труды Т.И. Баклановой, Г.П. Блиновой, А.С. Каргина, Е.М. Ключко, Л.И. Михайловой, Л.Н. Солнцевой, Е.И. Смирновой, Е.Ю. Стрельцовой, Е.В. Литовкина, Э.И. Петровой и др. В указанных исследованиях дифференцируются направления народного художественного творчества (фольклор, художественная самодеятельность), любительского искусства и дилетантизма. В указанных исследованиях отмечается, что любительское искусство России начала XX в. свидетельствует не просто о живом интересе к пластическим искусствам, попытках освоения опыта всех предшествующих традиций, но и об открытии креативных возможностей пластического самовыражения танцовщика. Пластические искусства телодвижений начинают рассматриваться не только в эстетических параметрах, но и как возможный путь формирования гармонически развитой личности, как революционный способ освобождения духа через раскрепощение тела.

В России первые студии стали создаваться после приезда в 1904 году А. Дункан, выступления которой произвели огромное впечатление на публику, настоящий переворот в умонастроениях и творческих устремлениях. По словам И.И. Соллертинского: «Айседора Дункан была сильна как лозунг, как эстетическая программа»⁷, ее искусство было ярким, но кратковременным проявлением личности, «единственной в своем роде»⁸.

⁷Соллертинский И. И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. История советского театра. - Т. 1. Л.: ОГИЗ, 1933. - С. 332.

⁸Левинсон А. О новом балете. Аполлон. – 1911. - № 8. - С. 46.

Впоследствии, в 1921 году при поддержке наркома просвещения А.В. Луначарского, была открыта авторская школа-студия, куда было принято около шестидесяти девочек. Однако далеко не сразу стало понятным, что данная школа-студия не сможет породить традиции, хотя в первые послереволюционные годы на школу А. Дункан и на студии «свободного» и «пластического» танца возлагались большие надежды как на средство приобщения широких народных масс к искусству.

В эти годы наибольшее значение имела студия Э.И. Рабенек, открывшаяся в Москве в 1910 году, дававшая спектакли («Хризис» Р.М. Глиэра, 1912 г), гастролировавшая в 1912- 1913 годах в Германии. Несомненное влияние на развитие балетных студий оказывали и курсы ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза, открывшиеся в 1911 году в Петербурге и Москве. Большинство руководителей студий поначалу обучались дунканистскому танцу или ритмической гимнастике, а чаще - и тому, и другому.

В 1910-х годах стали открываться частные школы классического танца, среди которых наибольшую известность приобрели школы Л.Р. Нелидовой-Барто, В.И. Мосоловой, Л.Н. Гейтен, М.М. Мордкина и А.М. Шаломытовой, К.А. Бека. На их основе также нередко возникали студии, где обучение и постановки были близки балетным традициям.

Пролетарская революция 1917 года с ее пафосом отрицания «старого мира» и, соответственно, старого «буржуазного» искусства увидела в пластических экспериментах созвучность своим устремлениям и задачам воспитания нового человека для нового общества. По словам А.В. Луначарского, «...это не случайность, что народ со всех сторон тянется к танцам»⁹.

⁹Луначарский А. В. Речь на юбилее Е. В. Гельцер / Культура театра. – 1921. - № 4. - С. 56 - 58.

Таким образом, массовое студийное движение возникает в годы Гражданской войны 1918-1920 годах. В эти годы молодое советское государство, не обладая еще собственным пролетарским искусством, искало, на что бы опереться в своем культурном строительстве. Поэтому художественная самодеятельность и любительское творчество пользовались огромным авторитетом и государственной поддержкой Главполитпросвета, руководимого Н.К. Крупской. Называя танец высокой формой «агитационной поэзии»¹⁰, А.В. Луначарский с огромным вниманием присматривался ко всему, что делалось в области танца, и бережно опекал все молодое и талантливое.

В контексте нашего исследования, представляется целесообразным дать характеристику основным хореографическим студиям, творческие эксперименты которых обусловили развитие современной пластической культуры в хореографическом творчестве. В указанный период 1920-х годов великое множество танцевальных студий открываются в Киеве и Одессе, Харькове и Ялте, Тифлисе и Петрограде. В одной Москве их было около пятнадцати. Студиями пластического танца руководили Франческа Беата, Лидия Редига, Инна Чернецкая, Людмила Алексеева, Валерия Цветаева, Инна Быстренина, Вера Майя. В тех, что возглавлялись Верой Мосоловой, Антониной Шаломытовой, Ниной Греминой и Эдуардом Элировым, обучали хореографическому искусству.

Заметное место в жизни московских студий занимала Мастерская И. Чернецкой. Впервые коллектив был создан в 1914 году, впоследствии в начале 1920-х годов указанная студия сумела стать во главе московского «пластического» направления. Перед началом ее концертов со вступительным словом нередко выступал А.В. Луначарский, который поддерживал многие начинания творческой молодежи тех лет. Своим

¹⁰Сирота Ф.И. Ленинград – город-герой. – Ленинград, 1980. – С.49.

быстрым успехом студия И. Чернецкой обязана довольно крепким исполнительским силам: Л. Алексеевой, И. Быстрениной и «женстудийцев» московского Пролеткульта. Влившись поначалу в состав хореографического отделения ГИТИСа, студия И. Чернецкой « ввиду художественного расхождения» с ним перешла в Хореографическую лабораторию при Российской Академии художественных наук¹¹.

Интересен факт, что И. Чернецкую не устраивала простота пластических средств выражения А. Дункан. В своей статье «О танце» И. Чернецкая подчеркивает, что «каждая часть тела имеет свои эмоциональные функции; изучение законов их сочетания, механическая зависимость этих подчастей должны проверять правильность основного построения свободного танца. Построения, созданного интуитивным проникновением в намеченный образ. И только проверять»¹².

Осваивая революционную тематику, представительницы «пластических» студий стремились усилить технику своего танца и преодолеть его постепенное отставание от художественных тенденций времени, они соотнобили свои поиски с «эволюцией живописи и музыки». В частности, Инна Чернецкая восприняла черты немецкого экспрессионистического танца, выразившего послевоенные настроения Германии. Информация о развитии искусства танца за рубежом поступала через Хореографическую лабораторию, организованную А.А. Сидоровым при ГАХН (Государственной академии художественных наук). Лаборатория вела переписку с зарубежными деятелями танца, организовывала совместные фотовыставки, посвященные танцу, вела переговоры об участии советских студий в международных фестивалях танца.

¹¹ Студия Чернецкой // Зрелища. - 1923. - №65. - С. 17.

¹² Чернецкая И. О танце // Театр и Студия. - 1922. - №1-2. - С.35-36.

В Петрограде роль танцевальных студий была менее значительной, чем в Москве, да и количественно их было несравненно меньше. Отчасти потому, что рядом и почти одновременно с ними начала свою деятельность профессиональная группа Э.И. Элирова «Молодой балет», во второй половине 1920-х годов переименованная в «Вольный балет», которая объединила весь цвет профессионально подготовленной балетной молодежи Петрограда. По сравнению с основной массой студийцев его участники обладали огромным преимуществом, которое им давала профессиональная подготовка: рядом с ними опыты студийцев обнаруживали большую или меньшую степень дилетантизма. Хотя участники «Молодого балета» именовали себя студией, они не преследовали учебных целей, в его составе участвовал Г.М. Баланчивадзе.

Из студии М.М. Мордкина в 1918 году в Москве вырос возглавляемый артисткой балета Н.С. Греминой и композитором С.Н. Рахмановым «Драмбалет»¹³. В 1920 году студия открыла школу и стала называться Государственной опытной студией драматического балета. В студии преподавали балетмейстер Большого театра А.А. Горский, артисты этого же театра М.Н. Горшкова, Л.А. Лащилин, А.М. Мессерер, Г.В. Поливанов, И.В. Смольцов; артисты 1-й студии МХТ С.Г. Бирман, М.А. Успенская, В.А. Попов. Мимику и жест по Ф. Дельсарту преподавал С.М. Волконский, пантомиму - артист Камерного театра Н.М. Церетели.

Руководители студии стремились выявить смысл и оправдать хореографическое действие, исходя из того, что танец и пластика сами по себе ещё не могут осуществить театр, зрелища. Танец, по их мнению, должен был служить лишь одним из средств для воплощения драматической темы, к полному раскрытию которой может привести

¹³ Драмбалет: студия - мастерская - театр – ансамбль // Балет. – 1994. - № 2. - С.47.

только тесное содружество автора, композитора, драматического режиссёра-постановщика, балетмейстера и актёра-танцовщика. Преподавание актёрского мастерства в студии основывалось на принципах школы Московского Художественного театра, поэтому руководители «Драмбалета» ставили своей задачей воспитать «танцующего актёра».

В 1920 году Наркомпросом были организованы Высшие государственные хореографические мастерские, пользующиеся правами специального среднего учебного заведения повышенного типа. Основное ядро этих хореографических мастерских составили студия «Драмбалет» и две частные московские студии под руководством И.С. Чернецкой и А.М. Шаломытовой. Так, на базе мастерских, в 1922 году был образован Государственный практический институт хореографии.

В 1924 году «Драмбалет» включён в состав ГИТИСа в качестве автономного хореографического отделения, а затем преобразован в хореографическое отделение Московского театрального техникума им. А.В. Луначарского (МГТТ). На хореографическом отделении техникума существовали учебный курс для студентов от 16 до 25 лет и детская группа для учеников от 10 до 14 лет.

Активное участие в деятельности самодеятельных хореографических студий принимали артисты и хореографы А.А. Румнев, Э.И. Мей, В.Ф. Друцкая, З.И. Тарховская, И. Дубовская. Эти студии отличались своей эстетической программой, художественными приёмами; поисками нового, смелыми экспериментами и творческим энтузиазмом.

Среди петроградских студий пластического танца известностью пользовались студия З. Вербовой и «Гептахор», созданный в 1918 году при Институте живого слова, которым руководил историк русского театра профессор В.Н. Всеволодский-Гернгросс. В «Гептахоре» занималось примерно пятнадцать девушек, единственным мужчиной - исполнителем и постановщиком танцев являлся Ю. Ван-Орен. Занятия проходили в

слушании музыки и в выполнении несложных упражнений: различных видов бега по кругу, свободных движений руками «к земле», «к воздуху» и т. д., прыжков - типично дункановских приемов: участники танцевали в хитонах и босиком. Следование дункановской традиции проявилось здесь и в выборе музыкального материала произведений Глюка, Шуберта, Бетховена, Брамса, и в античной тематике постановок, которые исполнялись в Экспериментальном театре института. Здесь в 1922 году был представлен «Миф об Артемиде и Алфее» и ряд других программ¹⁴.

Студия Веры Майя была открыта в 1917 году профессиональным музыкантом В.В. Майя, учившейся танцу в 1914-1917годах в Москве у педагога и танцовщицы Ф. Беаты. После первого выступления студия в 1920 году получила название «Студия выразительного движения» при ТЕО Наркомпроса. В дальнейшем название неоднократно менялись: в 1924-1926 годах пластическая секция, в 1926-1927 годах - класс пластического искусства хореографического отделения Московского театрального техникума им. А.В. Луначарского, с 1927 года - ансамбль «Искусство танца», с 1932 года - «Театр танца». С 1924 года студия была связана также с хореологической лабораторией Государственной академии художественных наук (ГАХН).

В. Майя начала с постановки пластических этюдов на классическую музыку, в которой часто использовала акробатические движения. С середины 20-х гг. большое место в репертуаре стали занимать стилизации, основанные иногда на древнеегипетских, индийских изображениях, иногда на фольклоре(к примеру - программа «Наша деревня», 1924 г.). Ещё одно направление - жанровые картинки («Маски города» на муз. О. Тихоновой, С. Харкевича, 1927 г.). Внимание к фольклору, усилившееся в 30-х гг.,

¹⁴История русского театра, т. 1-2, Л.- М., 1929; Игры народов СССР. Сб. материалов.- М.-Л., 1933. -760 с.

дало возможность студии Веры Майя сохраниться в то время, когда остальные пластические студии, курсы ритмики были закрыты.

Осуществленный нами анализ деятельности самодеятельных хореографических студий Советской России показывает, что самыми широкими силами любителей изучаются и осваиваются ритмическая гимнастика Жак-Далькроза, эстетическая гимнастика Демени, английская каллистения, «грамматика художественного жеста» Дельсартра, свободная пластика по Дункан, эвритмия. На их основе и в результате творческого развития и синтеза с классическим балетом, немецким экспрессионистическим танцем Мэри Вигман, актерским мастерством на принципах школы МХТ, пантомимой, акробатикой, гимнастикой, физкультурой создаются самобытные пластические направления: «биомеханика» В. Мейерхольда, «метроритмическая система» Б. Фердинандова, «целесообразное движение» Л. Кулешова, «гармоническая гимнастика» Л. Алексеевой, «выразительное движение» В. Майи, «искусство жеста» И. Чернецкой, «танцы машин» И. Фореггера, «музыкальное движение» С. Рудневой¹⁵.

В рамках студийного движения работали: студия синтетического танца И.С. Чернецкой, работавшей над танцем, объединявшим разные виды пластики, и создавшей многочисленные спектакли; Студия ритмопластики Н.С. Познякова (в 1921 г. в Харькове, в 1923 г. - в Москве); Студия, возглавляемая В.И. Цветаевой; хореомастерская Н.А. Глан (с 1924 г.); Студия, возглавляемая И. Быстрениной, также К.Я. Голейзовский с его Московским Камерным балетом, Л.И. Лукин (Свободный балет) в Петрограде.

В 1920 году в Московском Доме печати Н.М. Фореггер создал студию-мастерскую (Мастфор), просуществовавшую до 1924 года. В 1922

¹⁵ См.: Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. - М.: Прогресс-Традиция, 2010. - 496 с

году Мастфор вошел в состав ГИТИС под названием Мастерская № 2 ГИТИС. Сатира, буффонада, гротеск — стали основными жанровыми приемами эстетики мастерской. Именно Фореггер и Мастфор впервые в советском театре вывели на сцену торговков, нэпманов, разновидности интеллигентов-болтунов, партбюрократов, показав их в одноактных стихотворных буффонадах¹⁶.

В Мастфоре работали заведующие литературной частью В.З. Масс и О.М. Брик, заведующие музыкальной частью М.И. Блантер и Б. Бер, художники С.М. Эйзенштейн и С.И. Юткевич, В.П. Комарденков. Актерами театра были Б. Барнет, С.А. Герасимов, Т. Макарова, Ф.Кнорре, танцовщицы Наталья Глан, Людмила Семенова. Стремясь к воспитанию синтетического актера, Фореггер разработал систему танцевально-физической тренировки «тафизтренажа», поэтому его актеры в совершенстве владели телом, прекрасно двигались, танцевали на профессиональном уровне. Острая театральная форма и пролеткультовский пафос отрицания классического наследия роднили Мастфор с агиттеатром «Синяя блуза». О.Брик называл спектакли Мастфора «агитхоллом» (по аналогии с мюзик-холлом).¹⁷

Фореггер начал сотрудничать с различными театрами миниатюр и коллективами «Синей блузы» - новой формой агитационного театра, взявшего на вооружение некоторые его постановочные приемы, и в частности «парад масок» и динамическое построение действия. В «синяблузном» движении, получившем огромное распространение по всей стране, Фореггер смог увидеть осуществление своей заветной цели: общение боевого, агитационного искусства с многотысячной аудиторией¹⁸.

¹⁶Фореггер Н.М. Русский балет: энциклопедия. - М.: Искусство, 1997. - С.453.

¹⁷Фореггер Н.М. Опыты по поводу искусства танца// Ритм и культура танца. - Л., 1926.- С. 37.

¹⁸Фореггер Н.М. Эмоция и акробатика // Новый зритель. -1927. - №40. - С.6.

Однако, уже с середины 1920-х годов на студии начали оказывать давление. Те из них, которые получили статус государственных, нередко искусственно объединялись, многие были закрыты совсем. В 1924 году специальным декретом в стране была запрещена деятельность всех пластических и ритмопластических студий. Тем не менее, до конца 1920-х годов студийная жизнь продолжалась.

В 1930-х годах всё более решительно проявлялось отрицательное отношение к «свободному» (пластическому, ритмо-пластическому и др.) танцу, была закрыта Государственная академия художественных наук, поддерживавшая многие начинания в области студийного движения. Поиски разных театральных форм были объявлены чуждыми советскому искусству. Правильной считалась только реалистическая психологическая театральная школа, остальное называлось формализмом. В формализме обвинялись также В. Мейерхольд, С. Прокофьев и Д. Шостакович и ещё очень многие талантливые деятели искусства. Как следствие, постепенно экспериментальная работа в области разных видов пластики стала невозможной, сохранялся только традиционный балет и всё более интенсивно развивались и входили в практику ансамбли народного танца¹⁹. В создании сценического народного характерного танца огромную роль сыграл И. Моисеев, адаптировав лексику классического балетного танца к фольклору.

В 1933-1935 годах «Драмбалет» работал в составе Мюзик-холла, участвуя во всех его программах, одновременно подготавливая самостоятельный балетный спектакль «Кармен» на муз. А.А. Шеншина. В 1936 году «Драмбалет» в составе 1-го Госцирка выступал в цирковых программах с танцевальными интермедиями и балетными сюитами на муз. С. Рахманова в постановке П.Е. Кротова. В 1938 году «Драмбалет» вошел

¹⁹ Суриц Е. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России // Советский балет. – 1988. - № 6.

как ансамбль в организацию «Артист-бюро», возобновив концертную программу, и до середины 1941г. выезжал на гастроли по стране. Начало войны прекратило существование ансамбля, а бессменный руководитель «Драмбалета» И.М. Гремина в 1943 году возглавила балетный цех Всероссийского государственного концертного объединения (ВГКО).

Основой и отправной точкой для поисков «Драмбалета» послужили спектакли Горского, стремящегося драматизировать балетное зрелище и применить на хореографической сцене режиссёрские принципы Московского Художественного театра. Горский же стоял и у истоков создания студии, он был одним из её первых педагогов по классическому танцу. Провозглашённая студией понятность и доступность балетного зрелища, отказ от нарочитой условности старого балета были для своего времени явлением прогрессивным. Такие понятия, как «драматизация балета», «образ в танце», «воспитание танцующего актёра», «поиск смысла и оправдания в танце», впервые выдвинутые создателями «Драмбалета», прочно вошли в практику хореографического театра 30-50-х годов.

Из «Драмбалета» вышли хореографы В.П. Бурмейстер, П.П. Вирский, С.С. Холфина и танцовщики М.С. Воронько, А.А. Редель, М.С. Сорокина, З.И. Тарховская, Н.М. Фрейман, М.М. Хрусталева и др.²⁰

В последующие годы студийное движение пошло на спад. Обилие направлений, студий и мастерских требовало определенной организации со стороны государственного аппарата. Разъясняя политику государства, А.В. Луначарский писал: «Во всех областях воспитания мы совершенно отвергли принцип частной школы. Для искусства мы сделали известную уступку»²¹, однако уступка оказалась временной. Часть студий была ликвидирована как школы частного характера, в которых трудно было

²⁰ Холфина С.С. Вспоминая мастеров московского балета. - М., 1990. - С.254.

²¹ Луначарский А.В. Художественная политика советского государства // Жизнь искусства. -1924. - №9. – С.3-4.

контролировать учебный процесс. Но, кроме того, и сама жизнь подсказала новые тенденции развития студий.

Проведенные в середине 20-х годов студийные олимпиады в Москве и Ленинграде выявили несостоятельность большинства студий в качестве профессиональных коллективов. Далекое не все руководители оказались одаренными балетмейстерами, а их ученики - способными танцорами. Утеряли студии и новизну эстетических открытий в области танца, давно освоенных академическим балетом и эстрадой. Поэтому в последующее десятилетие немногие сохранившиеся «пластические» студии постепенно теряют наиболее способных участников, которые переходят работать на эстраду.

Как результат, в конце 30-х годов все хореографические студии, кроме школы-студии имени А. Дункан, просуществовавшей до начала 50-х годов, прекратили свое существование, и только после войны некоторые из руководителей (Л. Алексеева) были привлечены для выработки программы художественной гимнастики в Институт физической культуры и спорта П.Ф. Лесгафта.

Вместе с тем, по нашему мнению, говорить о ликвидации студийного движения было бы некорректно, так как на фоне институционализации художественной самодеятельности в СССР происходит трансформация высокохудожественных хореографических студий в профессиональные коллективы и образовательные учреждения, а также в народные театры балета, танцевальные коллективы и ансамбли классического и народного танца.

К примеру, в 1934 году Н.Н. Шемякин основал детский хореографический кружок при Дворце культуры им. М. Горького в Ленинграде, впоследствии преобразованный в студию, где состоялся балетмейстерский дебют Ю. Григоровича, поставившего в студии балеты «Аистенок» и «Семеро братьев» Варламова в 1948 году. Позднее

хореографическая студия была преобразована в Народный театр балета, имеющего обширный репертуар: балеты на музыку М.П. Мусоргского, Ф. Шопена, Я. Сибелиуса, С.С. Прокофьева и др., а также авторские постановки («Мирандолина» Василенко, 1957г.; «Под солнцем Индии» Б. Александрова, 1960 г., балетмейстер и худ. Н.А. Анисимова.).

В 1936 году была организована хореографическая студия Дворца культуры Кузнецкого металлургического комбината г.Новокузнецка под руководством М.И. Баскакова, затем В.Ф. Павлова. В репертуаре хореографической студии были: «Лебединое озеро» (2-й акт), «Баядерка» (3-й акт), «Франческа да Римини»; «Пер Гюнт» на муз.Э. Грига, «Шурале» и др. За высокую исполнительскую культуру в 1964 году коллектив получил звание Народного театра, а солистке театра В.В. Баратулиной было присвоено звание заслуженного работника культуры РСФСР.

В 1937 году был создан самодеятельный театр оперы и балета Новочеркасского политехнического института, преобразованный в 1959 году в Народный театр оперы и балета. Среди его постановок можно назвать «Фауст» Гуно с балетной сценой «Вальпургиева ночь» (1939г., возобновленный в 1940, 1949, 1956 годы), балеты «Египетские фрески» Луиджини (1941г.), «Коппелия» и «Шехеразада» (1959 г.).

Крупнейший самодеятельный коллектив страны — Народный театр балета завода «Серп и молот» г. Москвы был создан в 1962 году на основе хореографической студии, организованной в 1959 году. Им руководили С.С. Холфина, В.А. Преображенский, Н.В. Спасовская, в оформлении спектаклей участвовал художник В.Ф. Рындин. Шефствовал над коллективом Большой театр СССР. Среди постановок следует выделить: «Каменный цветок» (1963г.), «Аистёнок» (1966г.); «Юность» (1968г.) и «Слуга двух господ» (1969г.) «Муха-цокотуха» Салиман-Владимирова (1973 г.), «Поэма о мужестве» на муз. Д. Шостаковича (1975г.). Данный народный театр гастролировал во Франции, Бельгии, Норвегии,

Финляндии, Польше, ГДР. В 1968 году за высокую культуру исполнения, народный театр балета завода «Серп и молот» был удостоен Премии Московского комсомола.

Фактически в художественной самодеятельности социалистического периода движение балетной самодеятельности начинает обретать огромную силу: среди народных театров балета возникают театры при Дворцах культуры в Ярославле, Ступино (балет «Шурале» был показан в Кремлёвском театре), Березняки, Нижнем Тагиле и др.

В конце 1950-х годов был создан Народный театр балета Меланжевого комбината в Барнауле. В 1974 году звание Народного театра балета присвоено кружку балетного танца при Смоленском областном доме народного просвещения, организованного в 1959 году. В его репертуаре были фрагменты из балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Спартак». Руководителем коллектива с 1939 года являлась заслуженный работник культуры И.К. Джаврова.

География любительских балетных спектаклей включает практически все пространство Советского Союза. Балетные постановки осуществляются хореографическими студиями при Дворцах пионеров в Ленинграде («Наш цирк» Витлина, 1938 г.; «День чудес» Евлахова и Матвеева, 1946 г.; «Четыре времени года» Сироткина, 1954 г.), Москве («Три царства» Бака, 1938 г., балетмейстер Л.В. Якобсон), Архангельске («Встреча» Кольцова, 1940 г.), Тбилиси, Саратове («Снегурочка», 1946 г.; «Василиса Прекрасная», 1950 г.), детские студии Дворцов культуры в Ленинграде имени М. Горького («Заветная яблонька» Петрова, 1953 г., балетмейстер Б.А. Фенстер) и им. Ленсовета («Гуси-лебеди» Ашкенази и Розанова, 1954 г.).

Среди популярных постановок других самодеятельных хореографических коллективов следует назвать: «Конёк-Горбунок» Р. Щедрина, исполненный хореографической группой Народного театра

оперы и балета Ленинградского Дворца культуры им. Кирова и поставленный балетмейстером Н.А. Анисимовой в 1963 году, спектакль «Кармен», подготовленный Выборгским дворцом культуры Ленинграда в 1966 году, балетмейстер, сцен, и худ. Н.А. Анисимова), «Аленький цветочек» Гартмана и «Барышня и хулиган» - оба балета исполнены в Народном театре балета при Дворце культуры им. Ленинского комсомола г. Магнитогорска.

В Казахской ССР известность приобрёл Карагандинский народный театр балета (с 1952 года - танцевальный кружок, с 1955 года - ансамбль танца, с 1962 года - народный театр; основатель и руководитель - заслуженный артист Казахской ССР В.Ф. Ипатова); Театром осуществлены постановки: «Бахчисарайский фонтан» (1960 г.), «Лебединое озеро» (1962г.), «Вальпургиева ночь» (1963г.), «Франческа да Римини» (1964г.), «Болеро» (1965г.), «Щелкунчик» (1969г., фрагменты); «Во имя жизни» Рудянского (1975г.), «Ромео и Джульетта» (1976г.) и др.

В 1960-е гг. была создана хореографическая студия при ДOME культуры Алма-Атинского домостроительного комбината, поставившая под руководством А. Викентьевой балеты «Снежная королева» (1969 г.), «Дорогой мечты» (1970 г.). Различными хореографическими коллективами Эстонской ССР были поставлены балеты «Жизель», «Очарованный лес», «Кошкин дом» и др. Таким образом, по статистическим данным, в 1980 году в Советском Союзе работало свыше 20 народных балетных театров.

Новый этап развития балетной самодеятельности относится к 80-90-м годам. Многие студии обратились к поискам нетрадиционных форм пластики и образности. Из студийных коллективов часто формировались театры танца: театр танца О.В. Бавдилович (г. Владивосток); Муниципальный театр танца (г. Пермь, рук. Е.А. Панфилов); театр пластической драмы «Синтез» (г. Барнаул, рук. В. Кожихин), «Провинциальные танцы» (г. Екатеринбург, рук. Л.В. Шульман).

Фактически, путь демократизации общественно-экономического развития России указанного периода обусловил реконструкцию современного студийного движения.

Более того, высокий исполнительский уровень балетной самодеятельности, воспитание индивидуального стиля и формирование пластической культуры позволили одаренным любителям избрать профессиональный путь и стать кумирами российского балета. В частности, народная артистка СССР, солистка Большого театра, ныне ректор Московской государственной академии хореографии - Марина Леонова многие годы занималась в студии преподавателя С. Холфиной Дворца культуры «Серп и молот» г. Москвы. Великий Рудольф Нуриев до поступления в Ленинградское хореографическое училище занимался в Уфимском фольклорном ансамбле, народный артист СССР, солист Большого театра Владимир Васильев в детстве занимался в танцевальном ансамбле им. Локтева Дворца пионеров и школьников г. Москвы, народный артист СССР, солист Большого театра Вахтанг Чебукиани в детстве занимался в Грузинский танцевальной студии Марии Перрини, народный артист СССР, создатель легендарного ансамбля народного танца Игорь Моисеев в юности занимался в частной балетной студии, наши современницы – примы-балерины Мариинского театра оперы и балета, народные артистки Ульяна Лопаткина и Диана Вишнёва с 6-летнего возраста занимались в Доме пионеров.

Думается, что стратегии развития студийного движения в балетной самодеятельности не только в значительной степени повлияли на приобщение широких народных масс к хореографическому искусству, но и предопределили развитие жанров эстрадного танца, циркового искусства, художественной гимнастики. При этом следует отметить, что успешность творческого эксперимента была обусловлена широким привлечением к

балетной самодеятельности выдающихся профессиональных танцовщиков и постановщиков.

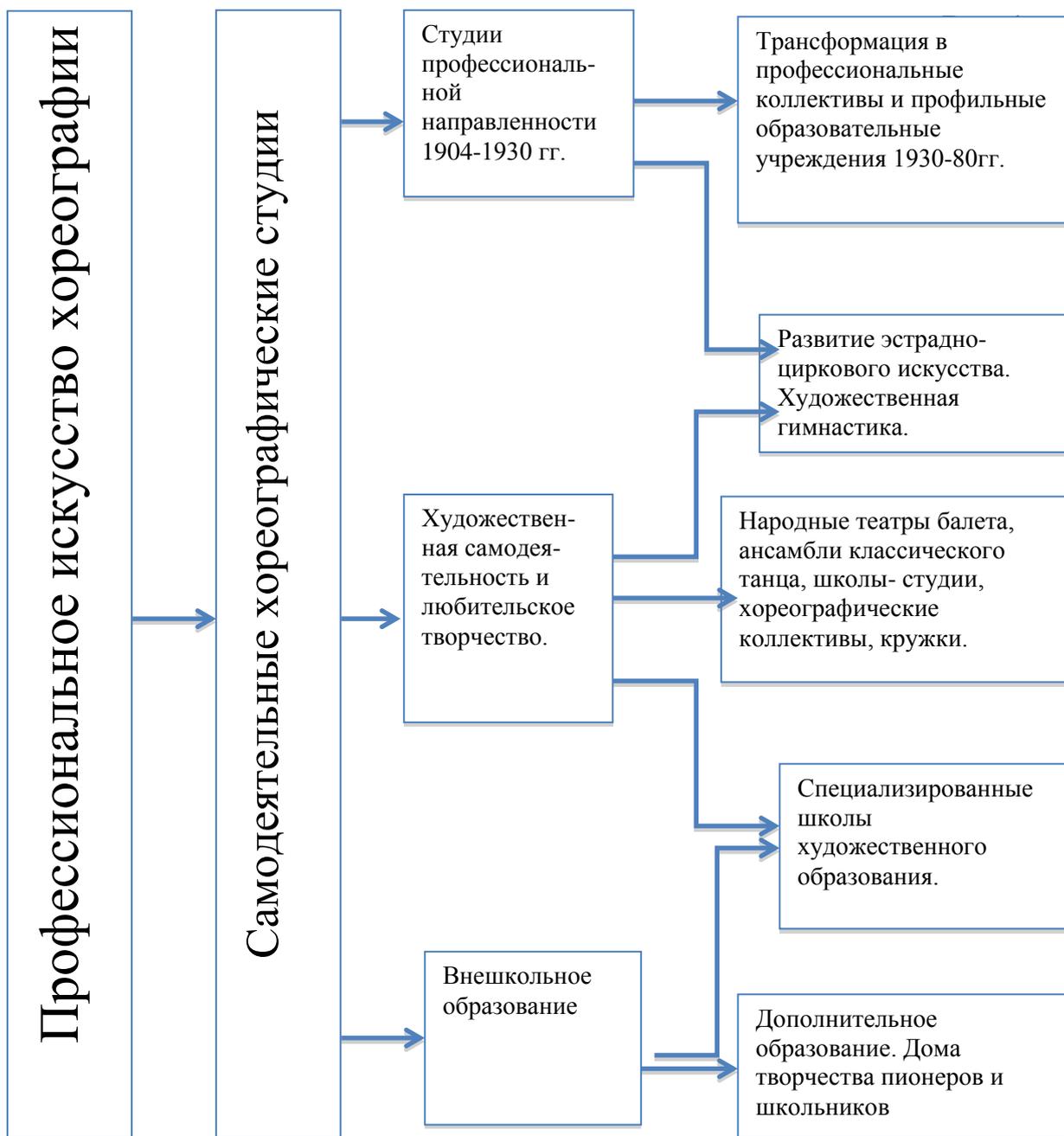


Рисунок 1.

Схематически путь развития балетной самодеятельности как направления любительского хореографического творчества представлен нами на Рисунке 1.

Поэтому мы не в полной мере разделяем точку зрения Т.В. Пуртовой, утверждающей, что «в XX веке в противовес сложившейся системе классического танца возникли новые пластические направления – свободный танец, танец-модерн, джаз-танец и т.д.»²². По нашему мнению, диалектика развития хореографического искусства, развивая традиции классического танца, обусловила развитие новых жанров и направлений. Поэтому сегодня мы считаем классическими постановки М. Фокина, Ролана Пети, Мориса Бежара, Начо Дуато и др., которые в свое время отрицали сложившиеся стереотипы в хореографии.

Таким образом, на основе историко-педагогического анализа студийного движения нами выделены следующие этапы развития балетной самодеятельности как направления любительского хореографического творчества в России:

I этап (1900-1917 гг.) - становление подходов к возникновению студийного движения;

II этап (1917-1934 гг.) – расцвет хореографических студий профессиональной и любительской направленности;

III этап (1935-1953 гг.) - стагнация студийного движения;

IV этап (1954-1980 гг.) – трансформация хореографических студий в институциональные формы художественной самодеятельности: народные театры балета, хореографические коллективы и ансамбли классического танца, кружки;

V этап (1980-2013 гг.) – воссоздание студийного движения на основе художественных методов пластического самовыражения в хореографии, в

²² Пуртова Т.В. Танец в системе эстетического воспитания подрастающего поколения //Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М. :МГАХ, 2011. - Вып. № 2(22).-С.63.

направлениях эстетического развития и предпрофессиональной подготовки участников.

Исходя из вышесказанного, мы можем утверждать, что студийное движение в самодеятельном хореографическом творчестве нацелено на популяризацию хореографического искусства, всестороннее художественно-творческое и эстетическое развитие личности участников хореографических студий на основе сочетания специальной и общекультурной подготовки.

Как самостоятельное направление любительского хореографического творчества, балетная самодеятельность возникает в России в 20-х гг. XX века после Октябрьской социалистической революции и развивается в деятельности самодеятельных народных театров балета, многочисленных балетных школ-студий благодаря активному участию и творческим экспериментам профессиональных исполнителей - Юрия Григоровича, Касьяна Голейзовского, Михаила Горского, Айседоры Дункан, Ростислава Захарова, Леонида Лавровского, Нины Греминой и др.

Балетная самодеятельность представляет собой одно из направлений художественной самодеятельности, предполагающее исполнение произведений хореографического искусства силами любителей. Предпосылками возникновения данного направления явилась ассимиляция танцевальных форм западноевропейского балетного искусства в светской бытовой танцевальной культуре россиян.

Воспитательный потенциал самодеятельных хореографических студий заключается в возможностях просветительской деятельности и популяризации хореографического искусства, всестороннего художественно-творческого и эстетического развития личности в условиях досуга, привлечения к этому процессу профессиональных деятелей культуры и искусства и широкой любительской общественности.

1.2. ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КАК ЛИЧНОСТНОЕ КАЧЕСТВО УЧАСТНИКОВ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ: НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Обращаясь к проблематике формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий, следует а) конкретизировать особенности организации художественно-творческого и образовательного процессов в педагогической среде коллективов студийного типа, б) выявить педагогическую роль профессионального мастерства руководителя в воспитании пластической индивидуальности участников, в) проанализировать специфические компоненты пластической культуры, развиваемые в хореографии.

По нашему мнению, в педагогике досуга наиболее точным является представление о студии как об учебной организации, исполнение хореографических произведений дает участнику любительской самодеятельности возможность активного постижения искусства, творческого действия и развития способностей. Поэтому, исходя из определения студии как экспериментального творческого коллектива художественно-эстетической направленности, представляется целесообразным выделить сущностные признаки организации образовательного процесса в исполнительской самодеятельности.

Мы разделяем точку зрения Е.И. Смирновой, утверждающей, что цель коллективов студийного типа является» приобщение человека к искусству, предоставление возможности всем желающим овладеть навыками художественного исполнительства, развития художественных способностей и всестороннего развития»²³. Поэтому, основными

²³ Смирнова Е.И. Теория и методика и организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительных учреждениях: Учеб. пособие. - М.: Просвещение, 1983. - С. 138.

направлениями работы студии, по мнению исследователя, является учебная деятельность, организация досугового общения на почве разнообразных художественных интересов и установок.

Таким образом, в отличие от профессиональных коллективов, самодеятельные студии общедоступны для всех желающих любителей, независимо от способностей и степени художественной одаренности, что позволяет максимально использовать любительское исполнительское творчество как базу всестороннего и художественно-эстетического развития участников.

Как показывает практика учреждений социально-культурной сферы, мотивация участников студийных коллективов чрезвычайно многообразна. Среди мотивов любительской деятельности присутствуют установки как на предпрофессиональное самоопределение, развитие исполнительских навыков, так и на общение в среде единомышленников и т.д. Поэтому демократизм функционирования самодеятельной студии обуславливает динамические преобразования внутри коллектива, изменяющиеся в зависимости от ориентаций и потребностей участников, их качественного роста исполнительской деятельности, смены состава и др. Как следствие, студия может эволюционизировать в экспериментальную лабораторию, мастерскую, поменять статус самодеятельной организации художественно-образовательной направленности на звание профессионального коллектива.

О тонкой грани взаимодействия любительского дилетантизма и профессионального искусства неоднократно отмечалось в научной литературе исследователями Т.И. Баклановой, А.С. Каргиным, Е.В. Литовкиным, Б.Б. Мануйловым, Е.Ю. Стрельцовой, Е.И. Смирновой, В.С. Цукерманом, В.Я. Суртаевым и др. В частности, Е.Ю. Стрельцовой отмечается, что «процесс развития любительского, или, как его еще называли, аматерного искусства оказался в России весьма своеобразным.

Здесь, прежде всего, поражает феномен параллельности, и особенно те нередкие случаи, когда любители в определенном смысле опережали отечественных профессионалов»²⁴. По мнению исследователя, любительство возникло вслед за проявлением профессионального художественного творчества, которое предполагало авторство, показ достижений и определенные элементы организации любительской деятельности. В данном контексте уместно назвать имена М.С. Щепкина, В.И. Немировича-Данченко, К.С. Станиславского и др., впоследствии профессиональных актеров и режиссеров, начинавших свой путь в искусство с любительской театральной сцены во второй половине XIX века в России.

Принимая во внимание, что жизнеспособность студии определяется одарённостью и широтой художественного мышления её руководителя, необходимо особо выделить организационные, профессиональные и личностные качества мастера, для которого коллектив любителей-единомышленников представляет собой базу художественного творчества. Думается, что именно харизма руководителя самодеятельной студии и определяет вектор развития коллектива исполнительской направленности.

Поэтому мы солидарны с Н.К. Баклановой, впервые давшей развёрнутое определение понятие профессионального мастерства специалиста культуры, в котором отмечается, что « в современных психолого-педагогических исследованиях понятие « профессиональное мастерство» употребляется в нескольких смыслах: как качественный уровень профессиональной деятельности, высокий уровень профессиональных умений и навыков, показатель профессиональной

²⁴ Стрельцова Е.Ю. Народное художественное творчество как объект научного исследования: опыт историко-эпистемологического изыскания. - М.: МГУКИ, 2003. - С. 46.

подготовленности специалиста»²⁵. По мнению автора, сущность профессионального мастерства как деятельности определяется критериями ее профессиональной целесообразности, индивидуально-творческого характера и оптимальности.

Вместе с тем, как справедливо отмечает Г.Ф. Богданов, на практике многие педагоги-хореографы испытывают трудности не в плоскости методических знаний и практических навыков обучения танцу, а «из-за незнания технологии воспитательной работы, невладения педагогической техникой»²⁶. При этом, автор особо подчеркивает педагогическую миссию руководителя самодеятельной студии, который «во-первых, вводит участника коллектива в мир хореографической культуры, в мир искусства; во-вторых, идет рядом, когда участник коллектива, всходя в сложный мир танцевального творчества, нуждается в помощи; в-третьих, помогает участнику разрешать определенные творческие и личные проблемы»²⁷.

И еще чрезвычайно важный аспект педагогического мастерства выделяет ученый и практик Б.Б. Мануйлов в своих исследованиях: «Можно согласиться с тем, что для работы с начинающими танцорами младшего школьного возраста не требуется наличие Международного класса, но в любом случае педагог, приходящий на занятия, независимо от своего класса должен быть красивым. Красивым не столько по природным данным, сколько по тому, как он следит за своим телом, как выглядит, как преподносит себя ученикам, насколько правильна его речь, так как именно

²⁵ Бакланова Н.К. Профессиональное мастерство специалиста культуры: Учебное пособие для аспирантов, слушателей курсов повышения квалификации, преподавателей, студентов. - М.: МГУКИ, 2001. - С.40.

²⁶ Богданов Г.Ф. К вопросу о необходимости знаний в области педагогической техники // Хореографическое образование на стыке веков: Сб. докл. и тез. Всероссийской науч.-практ. конф.(Москва,25-28 апреля 2003 г.). - М.: МГУКИ, 2003. - С.59.

²⁷ Там же. - С.61.

он является тем идеалом, примеру которого следуют его ученики»²⁸.
Данная педагогическая аксиома не подлежит сомнению, ибо по В.А. Сухомлинскому, «Доверие ребенка к хорошему педагогу поистине безгранично. ... став вашим воспитанником, он безгранично верит вам, каждое ваше слово для него - святая истина, ваше поведение для него - живая мудрость и образец нравственности»²⁹.

Таким образом, характерными особенностями формирования пластической культуры участников самодеятельной хореографической студии выделяются:

а) культуротворческая среда студии со свойственными закономерностями художественно-образовательного процесса, репертуарной политики; концертной и постановочной деятельности;

б) профессиональная компетентность руководителя и всего педагогического коллектива в определении стратегий развития коллектива;

в) технологический комплекс хореографических методик эстетического развития, исполнительских способностей участников, технологий социально-культурного воспитания личности.

Резюмируя вышесказанное, подчеркнем важность утверждения Ю.А. Стрельцова о том, что «творческий процесс в сфере любительства не всегда эквивалентен профессиональному творчеству, отличающемуся объективной новизной своих результатов. Очень часто любительская деятельность имеет лишь субъективный эффект, но от этого ее значимость нисколько не уменьшается. ... И если профессиональная творческая

²⁸ Мануйлов Б.Б. Социально-культурные технологии развития личности ребенка в процессе хореографического творчества: Учебное пособие. - М.: МГУКИ, 2003. – С. 22.

²⁹ Сухомлинский В.А. Собр. соч. в 3-т. - Т. 3. - С.380.

деятельность дает обществу принципиально новые материальные и духовные ценности, то любительские занятия обогащают его массой новых творческих личностей»³⁰.

В контексте исследования, данное утверждение приводит нас к ключевому умозаключению, что любительская студия является формой актуализации художественно-творческого потенциала личности и насколько корректно и талантливо будет организован педагогический процесс, настолько будет убедительна и результативна траектория эстетического и предпрофессионального развития участника.

В справочно-информационной литературе существует несколько трактовок заимствованного понятия «потенциал». В частности, в Толковом словаре русского языка (под ред. С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой) потенциал определяется как «возможность того, что существует в скрытом виде и может проявиться при известных условиях»³¹.

В современных психолого-педагогических исследованиях термин «потенциал» активно используется в терминологическом аппарате при характеристиках личностного ресурса. В частности, в трудах В.Н. Маркова, личностный потенциал рассматривается как «самоуправляемая система внутренних возобновляемых ресурсов личности, которые проявляются в ее деятельности, направленной на получение социально-значимых результатов»³². При этом исследователь выделяет внешний и внутренний векторы, определяющие направления

³⁰ Стрельцова Ю.А., Стрельцова Е.Ю. Педагогика досуга: Учебное пособие. - М.: МГУКИ, 2008. - С.135

³¹ Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеол. выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Рос. АН, Ин-т рус. яз., Рос. фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – С.330.

³² Марков В.Н. Личностно-профессиональный потенциал кадров управления: психолого-акмеологическая оценка и оптимизация: дис... д-ра психолог. наук / В. Н. Марков. – М., 2004. – С.55.

реализации потенциала. Внешнее направление ориентировано на биосферу, социум, техносферу и инфосферу; внутреннее, связанное с направленностью личности и имеющуюся иерархическую структуру, которая объединяет различные уровни потенциала (биологический, психофизиологический и личностный) и опирается на переход от энергетической саморегуляции индивида к ценностно-смысловому самоуправлению личности. Наиболее целостно категория личностного потенциала как способности к творчеству, стремление к самосовершенствованию и саморазвитию рассматривается в работах И.Т. Фролова³³.

Обращает внимание концепция А.А. Деркача, выделяющего в потенциале личности ее способности, врожденно обусловленные важные профессиональные качества, позитивные наследственные факторы, и возобновляемые ресурсы (интеллектуальные, психологические, волевые). По мнению автора, такое единство способствует прогрессивному личностному и профессиональному развитию³⁴.

Суммируя высказанные точки зрения исследователей, мы приходим к выводу, что во всех определениях отчетливо прослеживаются характеристики внутреннего и внешнего содержания потенциала: «существует в скрытом виде»; «может проявиться при известных обстоятельствах». Таким образом, существует возможность перехода содержания потенциала (силы, мощи и т.д.) из внутреннего во внешнее состояние.

³³ Человеческий потенциал: опыт комплексного подхода: монография / Н. Н. Авдеева, И. И. Ашмарин, О. И. Генисаретский и др.; под ред. И. Т. Фролова; Рос. акад. наук. Ин-т человека. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 173 с.

³⁴ Деркач А.А. Акмеологические резервы развития творческого потенциала личности. – М.: Флинта, 2001. – 167 с.

Творческим потенциалом принято называть совокупность восполняемых ресурсов, позволяющих создавать новые, оригинальные, качественно иные, но более высокого уровня материальные и духовные ценности. По мнению В.Г. Зазыкина, «важным показателем наличия творческого потенциала является уровень креативности личности. Участники с высоким творческим потенциалом отличаются развитым воображением, сильной интуицией, стремлением к самовыражению, нестандартным и продуктивным мышлением, новаторством, умением мобилизовать свои ресурсы в процессе деятельности»³⁵. Главными детерминантами раскрытия творческого потенциала личности являются способности к определенному виду художественной деятельности. Это, в свою очередь, способствует формированию новых потребностей, целей и мотивов.

Применительно любительским занятиям в балетной самодеятельности мы переходим к анализу специфических категорий пластической культуры в хореографическом творчестве и обосновании необходимости развития определенных исполнительских навыков.

Природа формирования пластической культуры затрагивается многими исследователями в истории, теории и педагогике хореографии. Бесценным материалом по осмыслению пластического воплощения музыки и сегодня остаются мемуарные и аналитические труды выдающихся зарубежных и отечественных балетмейстеров от Ж.-Ж. Новерра до М. Фокина и М. Бежара.

В нашем понимании, пластическая культура участников самодеятельных хореографических студий, являясь одним из важнейших компонентов общей эстетической культуры личности, представляет собой

³⁵ Зазыкин В.Г., Монд О.Л. Акмеология исполнительского художественного творчества. - М.: НО ИЦ «Московведение», 2011. - С. 84

комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности.

Вместе с тем, современная практика освоения новых художественных танцевальных стилей и постижение всей многомерности пластического воплощения музыки на сцене свидетельствует о необходимости предметного исследования формирования пластической культуры в хореографии, ибо язык тела как явление культуры имеет во многом аналогичную естественному языку лексическую структуру, в отличие от естественного языка, пластика приобретает свою специфику, а именно: передает идейное содержание художественного образа в культурно-художественных коммуникациях.

Дискуссии на тему формирования пластической культуры проходят сквозной линией на всех этапах становления отечественного хореографического творчества. В рамках дореволюционного этапа 70-х гг. XIX века проблемы пластики танца разрабатывали В.Г. Всеволодский-Гернгросс, Ф.А. Кони, Л.Р. Нелидова, А.А. Плещеев, В.П. Погожев, К.А. Скальковский, Я.Я. Штелин, С.Т. Худеков и др. При этом в исследованиях С.Т. Худекова неоднократно подчеркивался тезис о том, что эстетика формы или вид танца сообразны духу того или иного исторического времени. В основе концепции С.Т. Худекова отражены три главных элемента: «движения, выразительность и ритм».

Период 20-60-х гг. XX века связан с радикальным изменением подходов к пластической культуре и появлением первых работ Ж.Э. Далькроза, которые ставили под сомнение правомерность академического направления танца. Свое дальнейшее развитие теория ритмопластической организации получила в исследованиях К. Шторк.

Наиболее крупные научные труды по проблеме хореографической культуры и образования в период 20-60-х гг. XX века представлены М.В. Борисоглебским, А.Я. Вагановой, А.Л. Волынским,

Ю.Л. Бахрушиным, А.П. Глушковским, Ф.В. Лопуховым и др. Этими авторами положено начало специального изучения пластической культуры хореографии в России. Дискуссии 60-90-х годов XX века приблизили исследователей к научному пониманию пластической культуры хореографии в широком контексте музыкальной и драматической театральной культуры (В.М. Богданов-Березовский, А.А. Гозенпуд, В.М. Красовская, Г.А. Ларош, А.А. Серов, В.В. Стасов, В.Ф. Одоевский).

Суммируя краткий анализ содержания концепций отечественных теоретиков, практиков и критиков хореографии, мы приходим к выводу, что проблема пластической культуры в России XVIII - начала XX века представлена как комплексно-ориентированная «модель танцевального мышления» в ту или иную историческую эпоху.³⁶

Основную роль в формировании пластической культуры участников хореографических студий играет классический танец, который «... обеспечивает воспитание тела в движении, которое может служить подспорьем в любом танцевальном решении»³⁷. Школа классического танца – основа основ систематического, последовательного, методического формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий. Именно на уроках классического танца и познается язык хореографической пластики. По мнению Н.И. Тарасова: «...чтобы овладеть высоким исполнительским мастерством классического танца, необходимо познать и усвоить его природу, его средства выражения, его школу»³⁸.

³⁶ Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора. - М., 2009. - С. 215.

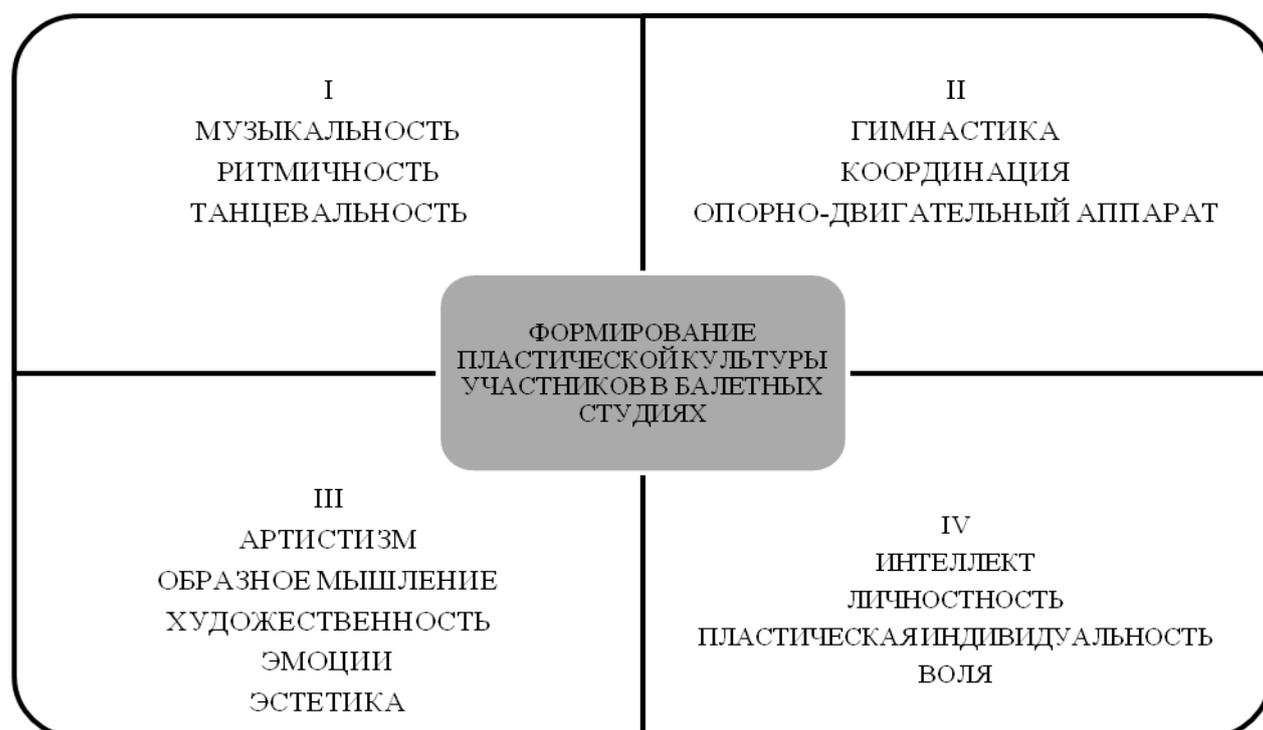
³⁷ Ваганова А.Я. Советский балет и классический танец // Ваганова А.Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. - Л., М.: Искусство, 1958. - С. 67–68.

³⁸ Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. - М.: Искусство, 1971. – С. 20.

В процессе освоения элементов классического танца участники хореографических студий осмысливают эстетику движения, совершенствуют координацию, опосредуют форму и содержание экзерсиса сознанием через тело, чувство, эмоции, т.е. в определенном смысле материализуют их пластически и подводят к освоению содержания движения.

Таким образом, хореографическая пластика охватывает такие понятия, как музыкальность, свобода движения в классических канонах, точность позиций рук, ног, тела, свободное выражение эмоций и чувств, которые помогают создать сценический образ.

Схематически модель формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий представлена нами на рисунке 2.



В нашем понимании, пластическая культура участников балетных студий органично включает четыре блока лексических характеристик пластического выражения языка танца, каждый из которых требует конкретизации и содержательного анализа. Поэтому центральным критерием оценки пластической культуры участников балетных студий

является понятие танцевальности, музыкальности и ритмичности пластики.

Танцевальность является основным сущностным признаком пластической культуры хореографа, особо подчеркивающим взаимосвязь танцевального и музыкального начала и объединяющим в себе и формальные, и содержательные, и чувственные характеристики. В частности, В.В. Ванслов рассматривает танцевальность или дансантичность как «совокупность формальных качеств музыки, делающих ее удобной для танца»³⁹. По мнению исследователя, танцевальность способствует слиянию музыки и танца в художественное целое. Это характеризуется: ясностью метроритмической организации, подчеркнутой акцентировкой сильных долей и опорных моментов в мелодии и в аккомпанементе, замедлением и убыстрением движений, соответствующим характеру танца, использованием пауз, изяществом ритма и связью его с танцевальным движением, квадратностью и симметрией композиционной структуры.

Подчеркивая содержательный и чувственный характер танцевальности, Г.В. Плеханов отмечает, что пластика танца позволяет создать своеобразную атмосферу, ритм общения. Ее смысл заключается в том, что мысли, чувства, переживания человека передаются без помощи речи, выразительными средствами танца (движениями, позициями, положениями, мимикой, жестами и т.д.)»⁴⁰.

По мнению В.В. Ванслова, зачатки пластической выразительности мы можем встретить в обыденных движениях человека в его жестикуляции, действиях и пластических реакциях на действия других, в которых выражаются особенности его характера, строя чувств, своеобразие его личности. Такие «говорящие» характерно-выразительные

³⁹Ванслов В.В. Дансантичность // Русский балет: энциклопедия. - М., 1997. - С.536.

⁴⁰Плеханов Г.В. Письма без адреса. - М.:Гослитиздат, 1956. - С.93.

элементы, рожденные в реальной жизни, принято называть пластическими мотивами или пластическими интонациями, которые сплетаясь и соединяясь, образуют пластические мотивы, темы, повторение которых является свойством хореографического образа. Отбор интонационно близких движений, их последовательность, гармонический строй создают пластическую мелодию танца. Эстетика называет танец и музыку интонационными видами искусств и подобно музыкальным лейтмотивам в хореографическом тексте возникают лейтдвижения ведущей пластической темы.

Мелодика наиболее точно соответствует в хореографии тому, что можно обозначить как рисунок и пластический рельеф танца. Все многообразие типов мелодики, фразостроения и тематических образований трансформируется в линейный контур хореографического рисунка.

Как следствие, пластическая расшифровка различных типов музыкальной фактуры является неиссякаемым источником комбинаторики и пластики движения. Поэтому Л.М. Лавровский неоднократно подчеркивал важность выявления танцевальной выразительности: «Наша задача - воспитать «поющее» тело, чтобы оно было настолько тренировано и настолько свободно управляемо в движениях, что его можно было назвать «поющим». Важным компонентом в процессе воспитания пластической культуры является музыкальный материал. Если мы по мере развития детей, по мере их роста, будем усложнять наряду с техническими задачами и задачи музыкальные, то мы приучим их блестяще слушать и ощущать музыку»⁴¹.

Студийная практика показывает, что понятие танцевальности невозможно рассматривать без свойства музыкальности участника, включающей *ритмичность*.

⁴¹ Лавровский Л.М. Документы. Статьи. Воспоминания.- М.: ВТО, 1983.- 352 с.

Этимологически термин «ритм» происходит от греческого слова *rhythmos* — движение и связан с глаголом *rheo* — течь, быть в постоянном движении. Римляне и первым Цицерон в качестве латинского эквивалента *rhythmos* называли «*numeros*» — число, счет. В области хореографии, ритм рассматривают как один из принципов формообразования, в нем видят «сопоставление любых элементов композиционного характера» и «термин, определяющий некоторые структурные особенности художественного произведения». **Ритм** выступает и как средство изобразительно-выразительное, и как средство психологически-настраивающее, и как принцип эстетически-организующий. Именно в этом и проявляется характерность метрической организации в хореографическом творчестве.

Темп, выражающийся в музыке количеством метрических долей в ту или иную единицу времени, весьма сложно трансформируется в хореографической пластике. Если в узком значении темп — это скорость исполнения музыки, то в более широком он осуществляет развертывание музыкального материала в пространственно-временном измерении. И в этом смысле темп неотделим от ритма. Поэтому танец как смысловая универсалия включает в себя выразительные смыслы составляющих его движений, связанных между собой ритмически, протекающих в определенном временном отрезке и обладающих танцевальностью.

В контексте нашего исследования, **свобода опорно-двигательного аппарата, развитость координации** — это важнейший компонент формирования пластической культуры участников хореографических студий, детерминированный личностными характеристиками танцевальности и музыкальности.

Среди современных исследований необходимо назвать монографию Е.В. Перлиной, посвященную развитию музыкально-хореографической

координации⁴². В переводе с латинского языка, координация движения обозначает со-вместе- ordination, расположение в порядке. Координация – это процесс согласования всего опорно-двигательного аппарата через движение во времени и пространстве в заданном ритмическом рисунке. Движение в хореографии ...основывается на абсолютно другом механическом принципе исполнения, чем принцип исполнения простого бытового движения или движения в спорте⁴³. Для современной хореографии характерна супронация ног, т.е. выворотное положение, которое требует координированной работы таких мышц, которые при обычном бытовом шаге или бытовой стойке вообще были бы не задействованы.

Ритмическая согласованность движения и музыки рождает ее основную форму – танец, которая будет, в свою очередь, наполняться художественной образностью. Это определяет следующие физические способности хореографической координации:

- 1) реагирование в пространстве;
- 2) ориентация в пространстве;
- 3) равновесие;
- 4) дифференцированность в затрате физических сил в отношении пространственных, временных и силовых параметров движения;
- 5) музыкальность.

Мы разделяем точку зрения Е.В. Перлиной, отмечающей, что движение и его механика исполнения выстраивается на согласовании единой работы опорно-двигательного аппарата.

В этой связи актуально мнение известного российского физиолога И.М. Сеченова: «...Все бесконечное разнообразие внешних проявлений

⁴² Перлина Е.В. Хореографическая координация в педагогике балета: теория, история, методика развития: Монография. - М.: МГУКИ, 2012. - С. 81.

⁴³ Котельникова Е.Г. Биомеханика хореографического упражнения. - СПб, 1934. - С.10.

мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению. Вне зависимости от того, нужно ли вам почесать нос или выполнить сложнейшее танцевальное «па», в реализацию движения включаются разные звенья нервной системы от коры мозга до двигательных нервов, приводящих в действие мышцы нашего тела»⁴⁴.

Таким образом, организация движения является функцией головного мозга, осуществляется всеми отделами головного мозга и зависит от мотивированности движения, его временных параметров (музыкально-ритмический рисунок), моторной дифференцированности сложности координационного состава и уровня его автоматизированности.

Каждое танцевальное движение требует согласованности в управлении движениями частей тела. Для того, чтобы это делать, участникам хореографических студий необходимо учиться ощущать свои движения в пространстве и времени, развивать чувство равновесия, «мышечное чувство», восприятие времени, пространства, темпа и ритма, нужные для ощущения собственного тела в движении.

Сложность в развитии координационных способностей состоит в том, что наиболее результативный эффект в развитии пластичности достигается в период 12- 13 лет, поэтому восприятие и воспроизведение движения является наиболее сложным навыком формирования пластической культуры участников хореографических студий.

Образное мышление, артистизм, эмоциональность и художественность отражают театральную природу формирования пластической культуры участников хореографических студий. Поэтому, подчеркивая театральную природу пластической культуры, К.С. Станиславский предложил термин «жизнь человеческого тела роли»

⁴⁴Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. - М., 1952. - С 143-211.

для определения внешней стороны поведения актёра в образе, которая формируется с помощью пластических и речевых средств.

В настоящее время проблема выразительности, проблема создания полноценного художественного образа средствами технически совершенной пластики стоит с прежней остротой. По меткому замечанию Ю. Григоровича, являющегося председателем жюри Московского международного конкурса молодых исполнителей балета, «танец стал агрессивен, на современной сцене зачастую можно видеть спортсменов, а не артистов»⁴⁵.

В одной из своих статей Л.Д. Блок с удивительной глубиной вскрывает проблему, стоящую перед балетным театром в 30-е годы: «..если танцовщица или танцовщик не умеют средствами своего искусства творить, жить, говорить – значит, они находятся на сцене по недоразумению, значит язык танца не их язык, они тут немые и они ничего не видят в танце кроме «техники».⁴⁶

Понятно, что смысл танцевальной образности заключается в реальном воплощении духовного содержания, вкладываемого танцовщиком в создаваемое им произведение искусства каждый образ подразумевает конкретную и единственную форму своего воплощения, в которой его разносторонне-целостное духовное содержание выражается наиболее подлинно и органично. Трудность овладения выразительностью в хореографии заключается в том, что танец несет в себе очень высокую степень эмоциональной жизни человека и его духовных устремлений.⁴⁷

⁴⁵ Григорович Ю. Интервью // [электронный ресурс]: http://vtbrussia.ru/culture/gabt/nositel-traditsiy/?utm_source=yandex&utm_medium=cpc&utm_campaign=bolshoyteatr

⁴⁶ Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. - Л.: Искусство, 1987. - С. 556.

⁴⁷ Сердюков В.П. Классический танец. Методическая разработка для преподавателей детских хореографических школ и школ искусств. - М., 1988. – Вып 1. - С. 28.

Регуляторами движения могут быть не только образы, но мысли и даже чувства человека. Следовательно, кроме процесса усвоения двигательного действия «движение-образ», существует и другой путь «мысль-движение». Под влиянием мыслей мы против своей воли производим мышечные движения.

Одним из выразительных средств пластической культуры участников хореографических студий является *балетная осанка*. К. Блазис в работе «Искусство танца» еще в 1830 г. неоднократно отмечал, что «...красивая походка и красивая осанка – качества весьма полезные, так как они составляют первое достоинство хорошего танцовщика»⁴⁸.

В отличие от обычной осанки человека хореографическая осанка формируется в особом режиме: в выворотном положении ног, определяет пластичность и художественную выразительность движения и поз, способствующих созданию сценического хореографического образа. Еще в Древней Греции скульпторы и художники стремились в своих творениях отразить красоту человеческого тела в полной гармонии его пропорций и физической силы, раскрывая в сложных ракурсах и поворотах выразительные оттенки движений и осанки человеческой фигуры.

Специальная хореографическая подготовка участников студий и состоит в том, чтобы сначала развить, а затем - совершенствовать двигательные навыки, чтобы самые сложные движения исполнялись пластично рационально и красиво. Таким образом, балетная осанка служит своеобразным эталоном, воплощением идеала красоты и гармонии пластических движений. «Художественный образ – это танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания: настроения, чувства,

⁴⁸Блазис Карло. Искусство танца // Классики хореографии. - М.: Искусство, 1937. - С.137.

состояния, действия, проникнутые мыслью и находящие свое проявление в особой системе выразительных движений человека»⁴⁹.

А.Я. Ваганова неоднократно указывала на огромное воспитательное и эстетическое значение упражнений классического танца. Она отмечала, что благодаря упражнениям классического экзерсиса осанка человека приобретает форму, пластичность и выразительность в танце⁵⁰.

По нашему глубокому убеждению, воспитание пластической индивидуальности и личности участников – первоочередная задача формирования пластической культуры участников балетных студий. В этой связи уместно высказывание Р.В. Захарова о том, что в процессе обучения важно: «...развивать в них не только технику внешнюю, но и технику внутреннюю, т.е. умение все эти движения жесты и позы наполнить живым чувством».

Как следствие, возникает вопрос о привитии участникам хореографических студий хорошего вкуса, чувства меры и развития художественного начала, ибо «малейшее стремление ученика пластически изображать, представлять, мимировать своё отношение к содержанию музыкальной темы необходимо немедленно устранять...это порождает фальшь, притворство, безвкусицу, нивелирует творческую индивидуальность»⁵¹.

Таким образом, специфика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий определяется освоением специальных теоретических знаний, практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых для создания художественного пластического образа, в том числе в ходе

⁴⁹Ванслов В.В. Статьи о балете. - М.: Музыка, 1960. - С. 8.

⁵⁰ Ваганова А.Я. Основы классического танца.- Л.: Искусство (ленингр. отд.), 1934. - С.24-26.

⁵¹Тарасов Н.И. Классический танец. - М.: Искусство, 1971. - С. 54.

изучения стилистических особенностей хореодрамы, драмбалета, пантомимы, эвритмии, свободной пластики симфонического и характерного танцев.

На наш взгляд, *художественно-педагогическими принципами*, обеспечивающими физиологический блок подготовки участников хореографически студий, являются:

- 1) саморегуляция - расслабление и концентрация отдельных групп мышц;
- 2) правильная осанка;
- 3) ритмичность и координация движений;
- 4) гармонизация взаимодействия всех частей тела;
- 5) максимальное развитие возможностей человеческого тела, данных природой.

Специальными принципами формирования эмоционально-образного блока являются:

- 1) артистизм исполнения;
- 2) пластическая выразительность;
- 3) музыкальность;
- 4) образность (аллегоричность, метафоричность);
- 5) пластическая трансформация.

Принципы, направленные на формирование сценического образа:

- 1) драматургическая логика;
- 2) перевод вербального задания на язык пластического действия;
- 3) синтетичность пластических видов искусств;
- 4) динамика пластического решения;
- 5) динамика сценического воплощения.

Психолого-педагогические принципы организации воспитательного процесса в самостоятельной хореографической студии являются:

1. развивающий характер обучения;

2. комплексность задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого развития участников;
3. вариативность применения педагогических методик
4. учет возрастных особенностей и мотивации участников
5. активизация художественно-творческого потенциала участников.

Многоаспектность процесса формирования пластической культуры предполагает выделение специфики педагогических подходов в воспитании пластической индивидуальности участников хореографических самодеятельных студий.

Пластическая культура как одно из личностных качеств представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности. Данные навыки могут быть сформированы неоднородно, они зависят от внутреннего мира любителя, его природных способностей. Поэтому воспитание пластической индивидуальности является сверхзадачей формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

1.3. СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ

В данном параграфе нами анализируются возможности обучения классическому танцу участников подготовительного этапа самодеятельной хореографической студии, выявляются социально-культурные факторы мотивации к творческим занятиям. При этом особый акцент сделан на соответствии психофизиологического ресурса детей как участников, их способностей к творчеству и требованиям балетной самодеятельности. Как следствие, выявляются подходы к формированию пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий в различных педагогических системах.

Следует отметить, что в период расцвета художественной самодеятельности 1980-х годов уделялось большое внимание проблеме взаимосвязи и взаимовлияния любительского и профессионального хореографического искусства, признанные мастера хореографии помогали и оказывали шефскую помощь народным коллективам в системе научно-методического обеспечения самодеятельного творчества. Наиболее полно данный аспект отражен в трудах А.Н. Беликовой, Г.Ф. Богданова, О.В. Кветной, Т.В. Пуртовой, В.Н. Нилова, Т.С. Ткаченко, В.И. Уральской, Т.А. Устиновой и др., в которых отражена преемственность традиций хореографического искусства в любительском творчестве.

Мы глубоко убеждены, что выдающимся научным достижением в области педагогики хореографии за прошедшие десятилетия является школа обучения классическому танцу, детально раскрытая в трудах А.Я. Вагановой, Е.П. Валукина, Н.А. Вихревой, С.Н. Головкиной, А.А. Горского, Л.Д. Блок, К.Я. Голейзовского, Р.В. Захарова, В.М. Костровицкой, Л.А. Коленченко, Ф.В. Лопухова, В.П. Мей, А.М. Мессерера, А.А. Писарева, П.А. Пестова, И.В. Смирнова, Н.И. Тарасова и др.

Однако, не ставя под сомнение гениальность отечественной школы классической танца, мы вынуждены признать, что время исторических перемен в значительной мере повлияло на всю систему хореографического творчества и самого ребенка как субъекта творчества, ибо социальные причины, изменившийся менталитет, материальные факторы и ряд других обстоятельств негативно повлияли на процессы, происходящие в сфере хореографического творчества. Хотя объективно, от сохранения этих связей, их обогащения новыми формами дальнейшего развития во многом зависит судьба и профессионализм современной хореографии.

Деятельность большого числа любительских танцевальных коллективов самых различных направлений и уровней, от самых непритязательных танцевальных кружков до студий современного танца, фольклорных коллективов, студий классического танца, народных театров балета и т. д. мотивирует талантливых участников избирать профессию хореографа. Поэтому хореографические студии с различным уровнем танцевального мастерства и художественных результатов представляют собой благодатную почву, на которой произрастает профессиональное искусство.

Вместе с тем, статистика обучения в профессиональных академиях хореографии свидетельствует о высочайшей ротации числа учащихся, от начала поступления до окончания сохраняется лишь 0,1% поступивших, остальной контингент набирается за счет проводимых ежегодно вступительных испытаний и добора на каждый класс и курс обучения. Поэтому широко распространена практика привлечения наиболее талантливых детей самодеятельных хореографических студий, лауреатов хореографических конкурсов к профессиональному обучению.

Думается, что необходимо назвать и другие негативные факторы, влияющие на успешность процесса обучения в специализированных хореографических школах. Прежде всего – демографический, отражающий

уменьшение количества детей, в целом по России. Немаловажным условием является переход начальной школы с 3-летнего на 4 –годичное обучение, что свидетельствует о необходимости здоровьесберегающих программ общего образования. Поэтому мы разделяем точку зрения Л.А. Коленченко в утверждении, что «только 5-10% детей имеют врожденную правильную осанку, а современный образ жизни, эстетические идеалы мало способствуют формированию качеств, необходимых будущим ученицам балетных школ.....все меньше и меньше детей обладают такими качествами, как грациозность, хрупкость, изящество, нежность, трепетность и воздушность».⁵²

Проблематичнее всего обстоит ситуация с уменьшением количества часов на предметы гуманитарного цикла в общеобразовательных школах: музыка и пение, рисование, ритмика и др., что является залогом эстетического мировосприятия и эмоциональной сензитивности. По справедливому замечанию директора Государственного российского дома народного творчества Т.В. Пуртовой, «к сожалению, отсутствие танца как обязательного предмета в школьной программе обедняет процесс эстетического воспитания и физического развития подрастающего поколения. Танцу обучают в школах крайне редко, в основном ограничиваясь введением уроков ритмики в начальном звене, либо очень редкими факультативами»⁵³.

Развивая вышесказанную позицию, Б.Б. Мануйлов обращает внимание и на другой аспект рассматриваемой проблемы. «Серьезный кризис переживает массовое хореографическое образование. С одной

⁵²Коленченко Л.А. Постановка корпуса в классическом танце // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2009. – Вып. 16. - С.28.

⁵³ Пуртова Т.В. Танец в системе эстетического воспитания подрастающего поколения // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2011.- Вып. 2 (22). - С.62.

стороны, его душит резкое сокращение государственного финансирования, а с другой, значительная потеря танцевально-эстетической ориентации, потребительское отношение к хореографическому ремеслу, выражающееся в однонаправленном обучении какому-либо виду исполнительской деятельности»⁵⁴.

В данном контексте Л.А. Коленченко комментирует сложившуюся ситуацию: « Современные дети, возможно, физически более развиты, но эстетическим образом для них по преимуществу является некий спортивный стиль. Многие из них, занимаясь в секциях аэробики, фитнеса и др., порой еще не совсем осознанно пытаются подражать эталонам, предлагаемым средствами массовой информации. Это накладывает отпечаток на характер детей, их внешний вид, манеру поведения, но, главное – лишает их искренности и индивидуальности, необходимых при обучении любому виду искусства»⁵⁵.

Годы поисков и экспериментов в педагогике хореографического творчества доказали, что профессиональное обучение классическому танцу необходимо начинать в возрасте 9–10 лет на базе начального общего образования. Базой в обучении, безусловно, является классический танец, так как только он способен воспитать тело танцовщика и довести его до профессионального совершенства. Это, как известно, достигается многими годами непрерывного тренажа, ограничений и физических испытаний.

Из воспоминаний народной артистки СССР Галины Улановой следует, что «...непросто полюбить то, что трудно. А трудно было всегда, это у всех в нашей профессии: то болит нога, то что-то не получается в

⁵⁴ Мануйлов Б.Б. Социально-культурные технологии развития личности ребенка в процессе хореографического творчества : Учебное пособие.-М.:МГУКИ, 2003. – С. 24.

⁵⁵Коленченко Л.А. Постановка корпуса в классическом танце//Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2009. –Вып. 16. - С.28.

танце...»⁵⁶. Г.С. Уланова много читала, импровизировала и размышляла над образами. Это была уже ее собственная система, в основе которой лежало «обещание самой себе выполнить то-то и то-то. Это было моим принципом, основой всей моей жизни. Такое воспитание воли вошло в привычку и стало источником того, что называют моим успехом»⁵⁷.

В психолого-педагогических исследованиях, младший школьный возраст является периодом интенсивного развития и качественного преобразования познавательных процессов: они начинают приобретать опосредствованный характер и становятся осознанными и произвольными. Ребенок постепенно овладевает своими психическими процессами, учится управлять вниманием, памятью, мышлением и т.д. Согласно Л.С. Выготскому⁵⁸, с началом школьного обучения мышление выдвигается в центр сознательной деятельности ребенка. Поэтому развитие, по мнению Д.Б. Эльконина, словесно-логического, рассуждающего мышления, происходящее в ходе усвоения научных знаний, перестраивает и все другие познавательные процессы: «память в этом возрасте становится мыслящей, а восприятие - думающим»⁵⁹.

По сравнению со специализированными школами, обучение участников большинства хореографических студий имеет некоторые преимущества, так как расширение возрастных рамок участников подготовительного отделения (6-9-лет), позволяет сохранить личностный ресурс детей, преодолеть все тяготы освоения хореографической техники, формирования стиля жизни и мотивированно посвятить себя

⁵⁶ Дайняк А. Галина Уланова. - Минск: Литература, 1998. - 208 с

⁵⁷ Львов-Анохин Б.А. Уланова. - М.: Искусство, 1954.- 32 с.

⁵⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Искусство, 1986. - 573 с.

⁵⁹ Эльконин А. Б., Давыдов В. В. Некоторые психологические проблемы построения учебных программ // Психологическая наука и образование. - М., 1996. - № 1. - С. 42-45.

исполнительскому творчеству. К примеру, народная артистка России, прима-балерина Мариинского театра Диана Вишнева⁶⁰ в шестилетнем возрасте начала заниматься в хореографическом кружке во Дворце пионеров г. Ленинграда, а в 1987 г. поступила в Академию русского балета им. А. Вагановой.

Признанный авторитет в области хореографической педагогики, Н.И. Тарасов, задавая вопрос, с какого возраста надо начинать обучение классическому танцу, утверждает: «Можно смело утверждать, что для будущего артиста балетного театра начинать осваивать школу классического танца необходимо с девяти-десятилетнего возраста... Упущенные детские годы, как начальный период обучения будущего танцовщика, непременно в чем-то и где-то скажутся в его исполнительском искусстве как некая теневая и не до конца раскрытая сторона». Не менее важно, что «детство особенно восприимчиво к прекрасному – музыке и танцу. Именно детство – время огромной эмоциональной насыщенности, впечатляемости, мечты и активности действий»⁶¹, особенно в период начального обучения, когда надо заинтересовать ребенка, разволновать и увлечь его душу и творчески пытливо начать ее развивать.

Данная точка зрения отражена и в трудах методолога хореографии Карло Блазиса: «Для ознакомления с элементами танца восемь лет – наиболее подходящий возраст. Молодой участник в состоянии понять указания наставника, который, умея хорошо взвесить возможности участников, обучает его по наиболее подходящему к случаю способу»⁶².

⁶⁰ Рассказ о Д. Вишневой // [Электронный ресурс]: http://www.mariinsky.ru/company/ballet_mt_women/vishneva/

⁶¹ Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. - М.: Искусство, 1971. – С. 123.

⁶² Классики хореографии. - Л.; М.: Искусство, 1937. – С.130.

Время лишь подтверждает безошибочность данного заверения и лишний раз убеждает в его правильности, о чем свидетельствует следующий факт. Воспитанники Императорского Театрального училища с момента его основания принимались туда именно в возрасте 7–10 лет.

Конечно, здесь в первую очередь физиологические законы диктуют свои правила. «Именно в этом возрастном периоде организм участника наиболее податлив, гибок и восприимчив в своем психофизическом развитии, что позволяет овладеть школой классического танца наиболее естественно, основательно, без спешки, в более стабильном и углубленном плане. Именно с детских лет участник должен основательно вникать, вживаться в технику классического танца и ее элементы, чтобы затем на сцене не думать о преодолении тягот физического напряжения, а все свои морально-волевые и психические силы отдавать созданию образа в танце»⁶³, – с этим высказыванием Н.И. Тарасова невозможно не согласиться.

Занятия классическим танцем требуют оценки педагогами физических данных детей, необходимых для занятия балетом - это выворотность, умение высоко поднимать ноги с целью выработки «шага», умение вытягивать стопу и кончики пальцев, т.е. формировать «подъем», быть гибким и высоко прыгать. Участники должны научиться вытягивать ноги в колене и стопе, прыгать, вытягивая ноги в воздухе, держать спину прямо, не сутулясь, и др. Помимо физических данных, чрезвычайно важны психомоторные и сенсомоторные свойства и качества личности участников.

Поэтому введенное И.М. Сеченовым⁶⁴ понятие психомоторики

⁶³Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. - М.: Искусство, 1971. – С.25.

⁶⁴Ярошевский М.Г. Краткий курс истории психологии / М. Г. Ярошевский. - М.: Междунар. пед. акад., 1995. - С. 103.

характеризует совместное влияние психологических и физиологических механизмов управления движениями, чувственное восприятие образа и его отражение посредством двигательного-пластического акта. Психомоторика включает в себя координацию, апломб, музыкальность, чувство ритма. Само понятие «сенсомоторика» характеризует координацию сенсомоторных (воспринимающих) и моторных (реагирующих) компонентов двигательного акта, осуществляющих запуск, регуляцию, контроль и коррекцию движения.

По данным физиологов, детский организм – весьма тонкая и хрупкая материя. К 7-ми годам кора больших полушарий является в значительной степени зрелой, однако наиболее важные, специфически человеческие отделы головного мозга, отвечающие за программирование, регуляцию и контроль сложных форм психической деятельности, у детей этого возраста еще не завершили своего формирования (развитие лобных отделов мозга заканчивается лишь к 12 годам), вследствие чего регулирующее и тормозящее влияние коры на подкорковые структуры оказывается недостаточным, возрастает риск травм, нервных срывов в силу диетических ограничений и необходимости соблюдения формы.

Несовершенство регулирующей функции коры проявляется в свойственных детям этого возраста особенностях поведения, организации деятельности и эмоциональной сферы: младшие школьники легко отвлекаются, не способны к длительному сосредоточению, возбудимы, эмоциональны. Начало обучения практически совпадает с периодом второго физиологического криза, приходящегося на возраст 7 лет (в организме ребенка происходит резкий эндокринный сдвиг, сопровождаемый бурным ростом тела, увеличением внутренних органов, вегетативной перестройкой).

Это означает, что кардинальное изменение в системе социальных отношений и деятельности ребенка совпадает с периодом перестройки

всех систем и функций организма, что требует большого напряжения и мобилизации его резервов. Отмечается неравномерность психофизиологического развития у разных детей, сохраняются и различия в темпах развития мальчиков и девочек: девочки по-прежнему опережают мальчиков.

Помимо природных данных детей, их физической подготовки важное значение имеет степень концентрации внимания, что является составляющей координационных способностей участников. По этому поводу Н.А. Вихрева утверждает, что важно придавать «... первостепенное значение степени концентрации внимания. Одни могут контролировать свои действия, т.е. исполнять движения по строгим правилам в течение 1,5 часа, другие – в течение 15 минут».⁶⁵ В частности, педагогом Н.А. Вихревой, многие годы возглавляющей подготовительное отделение Московской государственной академии хореографии, был предложен игровой метод, при котором одна ученица, сидя на полу, помогает другой ученице правильно исполнить движение, а потом поменяться ролями. Это развивает внимание и самоконтроль.

Поэтому точность, предопределяемая типом памяти, телосложением, пластичностью мышц, динамичностью нервной системы, развивается в процессе формирования навыков концентрировать внимание на рецепторах двигательного, слухового, зрительного, вестибулярного анализаторов.

Все движения классического танца направлены на развитие физических данных участников. Так, держась за палку, дети ежедневно вырабатывают *plié*, выворотность, подъем, шаг. Кроме этого, экзерсис формирует красивую линию ноги, что подразумевает высокий подъем, тонкую щиколотку, гармонично развитые икроножные мышцы и мышцы

⁶⁵Вихрева Н.А. Классический танец для начинающих. - М. : Театралис, 2004. – С.7.

бедра. Сила ног развивается при многочисленном повторении движений, а также за счет исполнения движений, как в быстром, так и в очень медленном темпах.

Хорошо воспитанная стопа является опорой всего механизма тела, эстетическим завершением ноги в статических позах и в динамике, выполняет амортизационные, толчковые, элевационные, рессорные, сгибательные и разгибательные функции. Ж.-Ж Новерр неоднократно подчеркивал: «Танцовщики должны пользоваться всеми пальцами ног, расходясь, словно ветви, вширь, они значительно увеличивают опорную поверхность, удерживают тело в равновесии»⁶⁶.

Элементы классического экзерсиса создают фундамент для выработки правильной балетной осанки. Выполняя движения экзерсиса, регулярно тренируются мышцы, удерживающие позвоночник и приводящие его в движение. Также укрепляются мышцы брюшного пресса. Таким образом, физические данные ученика постепенно совершенствуются. Гармоничное развитие мышечного аппарата у палки продолжается в упражнениях на середине зала. Комбинации на середине зала развивают устойчивость и еще больше укрепляют связки.

Выдающаяся балерина России, народная артистка СССР Майя Плисецкая всегда утверждала, что танцевать надо всем телом, должны участвовать ноги, голова, корпус и, естественно, руки. «Важно танцевать музыку, а не под музыку». Балерина всегда реагировала на соло музыкальных инструментов и подчеркивала акценты, иногда движением брови или взглядом⁶⁷.

Координация также важна в освоении прыжковых движений. При исполнении маленьких и средних прыжков руки и голова только украшают

⁶⁶НOVERP Ж.-Ж. Письма о танцах. - М., 1963. - С. 132.

⁶⁷Плисецкая М.М. Я, Майя Плисецкая. — М.: Новости, 1994. — 496 с.

движение, двигаясь плавно и точно. При исполнении больших, полетных прыжков слаженная работа корпуса и помощь рук обеспечивают сильный посыл вверх и должный уровень элевации. Как следствие, освоение искусства классического танца обуславливает наличие у детей силы, выносливости, скорости и точности выполнения движений.

Таким образом, экзерсис – это постоянная и последовательная тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психологическая настройка обучающегося, способствующая развитию волевых качеств, двигательной памяти, выносливости, музыкальности⁶⁸. Во время выполнения движений экзерсиса происходит постепенное освоение танцевальной техники, закладываются основы выразительного исполнения.

Одной из главных традиций отечественной школы классического танца является воспитание не просто исполнителей, но самостоятельных художников, всесторонне развитых личностей, творческих индивидуальностей. Совершенная техника танца никогда не была самоцелью русской школы. Во главе угла всегда стоял артист-художник, основная задача которого заключалась в том, чтобы средствами танца создавать содержательные хореографические образы, ведь только «художественное качество делает танец образцовым, то есть так называемым классическим»⁶⁹.

В частности, наша современница прима-балерина Мариинского театра, народная артистка России Ульяна Лопаткина с детства любила рисовать. Она продолжала рисовать и позже, когда школьный курс завершился. Поэтому скульптурность пластического самовыражения

⁶⁸Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – С.479

⁶⁹Ваганова А.Я. Советский балет и классический танец // Ваганова А.Я. Статьи. Воспоминания. - Материалы. - Л., М.: Искусство, 1958. - С. 67–68.

балерины всегда демонстрирует внутреннюю сосредоточенность, погруженность в создаваемый образ. Она как бы чуть отстраняется от зрителя, не впускает его в свой внутренний мир и становится от того еще загадочней и глубже. По мнению Ульяны Лопаткиной, «важна глубина происходящего на сцене и контакт исполнителя со зрительным залом»⁷⁰.

В данном контексте, важным элементом, организующим внутренний мир участников, является музыка. По мнению Н.А. Вихревой, «для маленьких детей она должны иметь незамысловатую мелодию при четком ритмическом рисунке. Не исключено повторение одной и той же мелодии, чтобы дети привыкли к ней и лучше различали начало и доли такта. Полезно по очереди каждому ребенку вслух отсчитывать начало и доли такта».⁷¹ В данном аспекте, более совершенная методика раскрытия внутренней музыкальности П.А. Пестова на уроках классического танца воспитывает музыкально-пластический слух участников, трансформируя язык музыки в язык хореографического движения. В процессе воспитания пластической индивидуальности, для Пестова было важно не только ритмически грамотное исполнение и попадание в сильную долю, но исполнение, отражающее саму природу музыкального интонирования.

Особенность методики П.А. Пестова состояла в том, что он на уроках часто интонировал, пел мелодический материал, выделяя голосом главные точки в сложной кардиограмме ритмо-агогического развертывания. Пропевая голосом важнейшие музыкальные эпизоды, педагог стремился к тому, чтобы музыкальная акцентуация самым

⁷⁰ Из интервью Лопаткиной // [Электронный ресурс]: http://www.uliana-lopatkina.com/ru_main/biography/

⁷¹ Вихрева Н.А. Классический танец для начинающих. - М.: Театралис, 2004. – С. 7.

непосредственным образом отражалась в работе мышц его воспитанников⁷².

Таким образом, обзор исследований в педагогике хореографии выявляет дефицит методических разработок по работе с младшими школьниками, возраста 6-9 лет. Хотя именно данная группа детей составляет контингент подготовительных отделений самодеятельных хореографических студий. В указанный период происходит дальнейшее физическое и психофизиологическое развитие ребенка, обеспечивающее возможность систематического обучения: совершенствуется работа головного мозга и нервной системы в целом.

Начало систематических занятий в хореографической студии предъявляет высокие требования к умственной работоспособности детей, которая у младших школьников еще неустойчива, сопротивляемость утомлению низкая. И хотя на протяжении возраста эти параметры повышаются, в целом продуктивность и качество работы младших школьников примерно наполовину ниже, чем соответствующие показатели старшеклассников.

Включение ребенка в процесс занятий в хореографической студии приводит к коренному изменению социальной ситуации его развития, так как учебная деятельность становится ведущей. Поэтому вся система жизненных отношений ребенка перестраивается и во многом определяется тем, насколько успешно он справляется с новыми требованиями. Зачастую, практика удовлетворительных оценок от 3- до 3+ в первых балетных классах хореографических академий напрочь отбивает желание детей развиваться дальше и они смиряются с имиджем посредственности и лишением возможности выходить на сцену.

⁷² Кузнецов И.Л. О некоторых особенностях музыкального содержания уроков П.А. Пестова // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2011. – Вып. 2(22). - С.13.

Вместе с тем, по мнению В.Н. Куликовой, «участие детей в подготовке к концерту дает возможность решить одновременно несколько задач, которые стоят перед педагогом. Во-первых, поддержать творческую атмосферу в классе, это очень не просто, так как дети обладают разными физическими возможностями. Совместное творчество заставляет всех подтягиваться, равняясь на лучших. Во-вторых, сценическая практика развивает потенциальные актерские данные каждого ребенка. В-третьих, выступление участников в концерте – своеобразный отчет о проделанной работе перед родителями. Для родителей же – это возможность увидеть своего маленького «артиста» на сцене и при необходимости помочь ему не сворачивать с выбранного пути и двигаться к поставленной цели».⁷³

В рамках любительских занятий складываются психологические новообразования, характеризующие наиболее значимые достижения в развитии младших школьников и являющиеся фундаментом, обеспечивающим развитие на следующем возрастном этапе.

Данная характеристика участников подготовительного отделения чрезвычайно важна, ибо принцип изустно-пластического обучения является основополагающим в хореографических студиях. Несмотря на историю почти трехсотлетнего профессионального обучения, знания, умения, навыки в учебном процессе передаются ученикам из поколения в поколение из «рук в руки». Поэтому педагог классического танца – «живая нить передачи опыта, традиций» – передает свои знания не только через рассказ, но и обязательный педагогический показ, т.е. изустно-пластически. «Каждый шаг, каждая поза и каждое движение исходят от учителя, указываются им и должны быть поняты, усвоены,

⁷³ Куликова В.Н. О концертах профессиональной практики, прошедших 5 и 12 марта в учебном театре МГАХ // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2010. – Вып. 18. - С.51.

прорепетированы и выполнены»⁷⁴. Только таким образом наряду со знаниями, умениями и навыками можно постичь целый комплекс явлений, связанных с пластической культурой, определяющих ее своеобразие, тенденции развития, характерные черты стиля, т.е. то, что отличает отечественную балетную школу.

Усвоение в процессе творческих занятий основ теоретического сознания и мышления ведет к возникновению и развитию таких новых качественных образований, как рефлексия, анализ, внутренний план действий. В этот период качественно изменяется способность к произвольной регуляции поведения. Происходящая в этом возрасте «утрата детской непосредственности» (Л.С. Выготский)⁷⁵ характеризует новый уровень развития мотивационно-потребностной сферы, что позволяет ребенку действовать не непосредственно, а руководствоваться сознательными целями, социально выработанными нормами, правилами и способами поведения.

Весьма примечательно, что в вальдорфской педагогике, основанной на антропософском учении Р. Штейнера, учебный процесс построен таким образом, чтобы до 10 лет максимально развивать творческую природу детей, в целях сохранения креативности восприятия. Р. Штайнер писал: «Обычная физиологическая гимнастика исходит, так или иначе, из устройства человеческого тела. ... обычно стремясь к одушевлению гимнастики, имеют в виду только лишь физиологический или в лучшем случае психологический аспект. Свообразие эвритмии заключается в том, что каждое совершаемое ребенком движение – одушевленно. Движения перестают здесь быть просто движениями тела, но каждое движение –

⁷⁴ Классики хореографии. - Л.; М.: Искусство, 1937. –С. 246.

⁷⁵ Выготский Л. С. Психология искусства. - М.: Искусство, 1986. - С. 373.

подобно звукам человеческого голоса – становится выражением происходящего в душе»⁷⁶.

В основе эвритмии отражены идеи гимнастики Ботмера, решающей задачи гармонизации физического воспитания в соответствии с возрастными особенностями развития, а также художественного развития человеческого тела. В понимании Ботмера, гимнастика должна быть не дрессурой тела, не просто усвоением неких навыков, а должна воспитывать человека, его художественный вкус, его чувства.

Поэтому ритмика Ж. Далькроза, осмысленная в антропософских понятиях, превратилась в так называемую эвритмию. Она явилась важнейшим элементом, имела в виду не пантомиму и не танец, а совершенно новое искусство, ставящее своей целью в точных формах движений выразить индивидуальное своеобразие звуковых и словесных форм. Источник эвритмии заключался в движении, скрытом в слове и звуке. Школы и Академии эвритмического искусства, готовящие специалистов для сценического искусства, хорошо известны во всем цивилизованном мире – Европе, Англии, Америке, Японии, Австралии. Развивая данное направление, известная немецкая танцовщица Пина Бауш создала свой стиль в современной балете.

Фактически данная педагогическая концепция определила подходы к развитию креативности детей в способности привносить нечто новое в опыт (Ф. Баррон), порождать оригинальные идеи (М. Уаллах), осознавать проблемы и противоречия, формулировать гипотезы (Е. Торренс), отказываться от стереотипных способов мышления (Дж. Гилфорд). Одним из критериев креативности является метафоричность сознания, проявляющаяся в готовности работать в фантастическом, «невозможном» контексте, склонность использовать символические, ассоциативные

⁷⁶ Штайнер Р. Вальдорфская педагогика. - М.: 2012. - С. 608.

средства для выражения своих мыслей, а также умение в простом видеть сложное и, напротив, в сложном - простое.

Как следствие, в данном возрасте начинает складываться новый тип отношений с окружающими людьми. Безусловный авторитет взрослого постепенно утрачивается, все большее значение для ребенка начинают приобретать сверстники, возрастает роль детского сообщества и досугового общения. В условиях жесткой конкуренции специализированных школ, детская среда становится агрессивной и психологически опасной, ибо на деструктивном поведении в младшем возрасте вырастают интриги, безнравственность и преступления в профессиональных труппах.

Период младшего школьного возраста является сенситивным для формирования мотивов учения, развития устойчивых познавательных потребностей и интересов, «умения учиться»; раскрытия индивидуальных особенностей и способностей; развития навыков самоконтроля, самоорганизации и саморегуляции; становления адекватной самооценки, развития критичности по отношению к себе и окружающим; усвоения социальных норм, нравственного развития; развития навыков общения со сверстниками, установления прочных дружеских контактов.

В традиционной детской психологии принято было считать, что для детей 6-10 лет характерно лишь наглядно-образное мышление, опирающееся на конкретные представления об окружающих предметах. Однако в условиях творчества, наряду с наглядно-образным мышлением формируются простейшие приемы отвлеченного мышления, вскрывающего причины наблюдаемых явлений и дающего им объяснение. Этому способствуют занятия импровизацией и актерскими этюдами, что

соответствует потребности к игровой деятельности, формированию произвольности поведения⁷⁷.

Таким образом, младший школьный возраст участников самодеятельных хореографических студий - это период позитивных изменений и преобразований. Поэтому так важен уровень достижений, осуществленный каждым ребенком на данном возрастном этапе. Если в этом возрасте ребенок не почувствует радость творчества на балетной сцене, не приобретет умения учиться, дружить, а не конкурировать со сверстниками в репетиционном зале, не обретет уверенность в своих исполнительских способностях и возможностях, сделать это будет значительно труднее и потребуются неизмеримо более высокие душевные и физические затраты.

Несомненно, осознание целостности и переживание связи ребенка с миром происходит в сложнейшей сфере хореографического творчества, где постановка духовных проблем бытия, художественное мышление, исполнительская направленность осознаются как заданные профессиональные характеристики, выражают определенную концепцию человека и, вместе с тем, обретают бытийный контекст. Поэтому Ростислав Захаров неоднократно подчеркивал, что «танец всегда должен быть содержательным, иначе он превратится в абстрактное, холодное сочетание телодвижений. Состояние человека, образ которого воплощает исполнитель, выражается в танцевальных движениях определенного характера, благодаря чему зритель воспринимает мысль и чувство, вложенные в танец. При подлинном мастерстве и артистизме ...

⁷⁷ Педагогика: Большая современная энциклопедии // Сост. Е.С. Рапацевич. - Мн.: Современное слово, 2005. - С. 319.

танцовщика мысли и чувства, наполняющие его, овладевают зрительным залом»⁷⁸.

В современной педагогической деятельности вопросы воспитания пластической культуры, выразительности и актерско-сценических умений признаются актуальными и находят отражение в работах целого ряда исследователей – О.А. Апраксиной, Л.С. Майковской, К.Н. Федоровой, Г.А. Гариповой и др., однако задачи воспитания пластической индивидуальности участников хореографических студий в младшем школьном возрасте практически не становились предметом самостоятельного исследования.

Более того, в поисках оптимальных моделей обучения классическому танцу велись дискуссии и педагогические эксперименты. В связи с рассматриваемыми проблемами следует привести исторический факт, что еще в 1938 году многие вопросы обсуждались на первом Всесоюзном совещании по хореографическому образованию. На совещании выступали известные деятели балета - А.Я. Ваганова, П.А. Гусев, М.М. Габович, К.М. Сергеев, М.В. Васильева и другие. Уже тогда был поставлен вопрос о целесообразности перехода с 9-летнего на 6-летний срок обучения. Однако, А.Я.Ваганова высказала на этот счет свои сомнения: «Мы должны быть очень осторожны, потому что мы можем впасть в такой дилетантизм. Мы представляем школу академическую, и наша академия должна прогрессировать, а не суживать, комкать и преобразовываться во что-то мелкое... Скороспелая работа меня пугает».⁷⁹

Опасения А.Я. Вагановой, как показала жизнь, подтвердились, и 6-летнее образование, как она и предполагала, было отменено: в 1974 году состоялся последний выпуск с шестилетним обучением.

⁷⁸ Захаров, Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224 с.

⁷⁹ Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. - Л.-М.: Искусство, 1958. - 344 с

Экспериментальные классы вели опытнейшие мастера - Е.П. Гердт, М.А. Кожухова, Н.И. Тарасов, а также Е.А. Лапчинская, О.А. Ильина, М.М. Каверинский, М.М. Леонтьева, Г.П. Петрова. Обучение учеников по ускоренной программе протекало непросто. Это потребовало пересмотра учебных программ, разработки новых педагогических средств и методик. Хореографические училища страны вновь вернулись к 9-летней учебе, продолжавшейся до 1967 года включительно. Заметим попутно, что по восьмилетней программе училища работали с 1961 года, и обучение с девятилетней программой было свернуто.

Сегодня, как и полвека назад, перед хореографическими студиями стоят, по существу, те же задачи. Учебный процесс самодеятельных хореографических студий должен учитывать в своей работе множество обстоятельств: и организационных, и творческих. Поэтому приведенные исторические факты свидетельствуют о возможности варьирования педагогических стратегий, разработки педагогических технологий, наполнения новыми учебными дисциплинами, а также применения социально-культурных методик (игровых, ассоциативных, импровизационных и др.), адекватных возрасту участников любительских коллективов.

Таким образом, результаты теоретического анализа процесса формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий, представленные во втором и третьем параграфе данной диссертации, позволили построить педагогическую модель.

Модель процесса формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий определяется комплексным характером решения педагогических задач развития физического аппарата участников (мышечная саморегуляция, правильная осанка, ритмичность и координация движений, гармонизация взаимодействия всех частей тела), их эмоциональности и пластической выразительности, а также навыков

пластического художественно-образного решения и сценического воплощения.

Таблица 1. Модель формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

Цель	воспитание пластической индивидуальности посредством раскрытия художественно-творческого потенциала участников
Подходы	Деятельностный, аксиологический, личностно-ориентированный, средовой
Задачи:	<p>Обучающие задачи: Освоение танцевальной лексики; пластических стилей;</p> <p>Развивающие задачи: развитие чувства ритма, эмоциональной отзывчивости на музыку; развитие танцевальной выразительности, координации движений, ориентировки в пространстве; развитие фантазии, способности к пластической импровизации;• развитие артистизма, умение исполнять ролевые танцы.</p> <p>Воспитательные задачи: воспитывать художественный вкус, интерес к танцевальному искусству разных народов; сплотить коллектив, строить в нем отношения на основе взаимопомощи и сотворчества; принимать участие в концертной и досуговой жизни студии.</p>
Принципы	<p>Общепедагогические принципы:</p> <p>развивающий и воспитывающий характера обучения; систематичность и последовательность в практическом овладении основами хореографического мастерства; движение от простого к сложному как постепенное усложнение инструктивного материала, упражнений, элементов классического, народного, бального танца; наглядность, привлечение чувственного восприятия, наблюдения, показа;</p> <p>опора на возрастные и индивидуальные особенности участников; доступность и посильность; прочность обучения как возможность применять полученные знания во внеурочной деятельности, в учебных целях.</p> <p>Художественно-педагогические принципы, обеспечивающие физиологический блок подготовки участников: саморегуляция - расслабление и концентрация отдельных групп мышц; правильная осанка; ритмичность и координация движений; гармонизация взаимодействия всех частей тела; максимальное развитие возможностей человеческого тела, данных природой.</p>

	<p>Специальные принципы формирования эмоционально-образного блока: артистизм исполнения; пластическая выразительность; музыкальность; образность (аллегоричность, метафоричность); пластическая трансформация.</p> <p>Принципы, направленные на формирование сценического образа: развитие драматургической логики; перевод вербального задания на язык пластического действия; синтетичность пластических видов искусств; динамика пластического решения и сценического воплощения</p>
Педагогические условия	<p>преимущество студийных традиций пластического самовыражения в развитии самодеятельных хореографических студий, в том числе балетной самодеятельности; комплексность задач в определении содержания эстетического и предпрофессионального развития участников хореографических студий; вариативность применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик, эвритмии в процессе воспитания пластической индивидуальности участников; учет возрастных особенностей и мотивации участников к пластическим импровизациям; активизация художественно-творческого потенциала участников самодеятельных хореографических студий посредством привлечения к сценическим постановкам, фестивальным и конкурсным выступлениям; проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических коллективов на основе системы выделенных критериев и показателей.</p>
Методы	<p>Изустно- практическое обучение, освоение основных умений и навыков, связанных с постановочной, репетиционной работой; показа; активного слушания музыки, где происходит проживание интонаций в образных представлениях: импровизация, двигательные упражнения – образы; наглядного восприятия, способствует быстрому, глубокому и прочному усвоению программы, повышает интерес к занятиям;</p>
Критерии оценки	<p>Танцевальность (Для компонента балетной органичности) Координация (для компонента технического воплощения) Художественность (для компонента балетной эстетики) личность (для компонента индивидуализации)</p>

Показатели	Количественные и качественные по каждому их выделенных критериев: музыкальность; ритмичность ; интонирование ; память; апломб; музыкально-пластический слух; исполнительская воля; эстетика движения; образное мышление; артистизм; пантомима ; опорно-двигательный аппарат; шаг; осанка; интеллектуальное развитие.
-------------------	--

Специфика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий определяется освоением специальных теоретических знаний, практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых для создания художественного пластического образа, в том числе в ходе изучения стилистических особенностей хореодрамы, драмбалета, пантомимы, эвритмии, свободной пластики симфонического и характерного танцев.

Пластическая культура участников самодеятельных хореографических студий, являясь одним из важнейших компонентов общей эстетической культуры личности, представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности.

Возрастные особенности формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий в значительной степени влияют на процесс воспитания пластической индивидуальности. В отличие от специализированных школ, в практике студийного движения широко распространен опыт раннего развития (от 2,5 до 5 лет), подготовительных отделений (5-10 лет), что в значительной степени развивает адаптивные механизмы детей к физическим и психологическим нагрузкам, способствует гармоничному личностному развитию.

Выводы по I главе:

Подводя итоги первой главы исследования, следует отметить, что балетная самодеятельность как направление самодеятельного художественного творчества представляет собой социально-культурный феномен, отражающий закономерности историко-культурного развития России. Инкультурация жанра балетного искусства обусловила развитие любительского творчества россиян, проявившееся в балетном студийном движении начала 20-х годов XX века. Генезис развития студийного движения выявил этапы развития балетной самодеятельности, создания новых жанров и направлений. Модераторами любительского балетного искусства являлись признанные авторитеты профессионального балета - Ю. Григорович, К. Голейзовский, Н. Гремина, А. Дункан, И. Чернецкая и др.

Студийное движение в самодеятельном хореографическом творчестве нацелено на популяризацию хореографического искусства, всестороннее художественно-творческое и эстетическое развитие личности участников хореографических студий на основе сочетания специальной и общекультурной подготовки. Одним из ведущих направлений в самодеятельном хореографическом творчестве является балетная самодеятельность, предполагающая исполнение произведений хореографического искусства силами любителей. Как самостоятельное направление любительского танцевального творчества балетная самодеятельность возникает в России в 20-е гг. XX в. и развивается в форме самодеятельных народных театров балета, хореографических школ-студий благодаря активному участию и творческим экспериментам профессиональных исполнителей.

На основе историко-педагогического анализа студийного движения выделены этапы развития балетной самодеятельности в России: **I этап** (1900-1917 гг.) – становление подходов к возникновению студийного

движения;

II этап (1917-1934 гг.) – расцвет хореографических студий профессиональной и любительской направленности; **III этап** (1935-1953 гг.) – стагнация студийного движения; **IV этап** (1954-1980 гг.) – трансформация хореографических студий в институциональные формы художественной самодеятельности: народные театры балета, хореографические коллективы и ансамбли классического танца; **V этап** (1980-2013 гг.) – воссоздание студийного движения на основе художественных методов пластического самовыражения в хореографии, в направлениях эстетического развития и предпрофессиональной подготовки участников.

Пластическая культура является одним из важнейших смыслообразующих компонентов исполнительской деятельности участников хореографических самодеятельных студий, интегрирующей многообразный комплекс характеристик. В нашем понимании пластическая культура представляет комплекс специальных теоретических знаний и практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых участникам хореографических студий для художественного пластического образа события.

Формирование пластической культуры зависит от возрастных особенностей участников способностей к творчеству и требованиям хореографической самодеятельности. Это обуславливает необходимость разработки методик воспитания пластической индивидуальности участников самодеятельных хореографических студий в различных педагогических системах.

ГЛАВА 2. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ В ИНВАРИАНТНЫХ МОДЕЛЯХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ

2.1. АНАЛИЗ СОСТОЯНИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ В ИНВАРИАНТНЫХ МОДЕЛЯХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ

Исходя из теоретических положений, рассмотренных нами в первой главе диссертационного исследования, в данном параграфе мы раскрываем программу опытно-экспериментальной работы: цель, задачи, этапы, содержание и условия проведения педагогического эксперимента, критерии и показатели, характеризующие уровни сформированности пластической культуры участников балетных студий, методы их диагностики. Кроме того, мы представляем результаты констатирующего этапа эксперимента, состоящего из анализа деятельности балетных студий Москвы и Подмосковья, стилистических направлений, и возрастного состава участников.

Экспериментальная работа проводилась с 2008 по 2013 годы базе самодеятельных хореографических студий «Светлячок» и «Вдохновение» г. Красногорск (Моск. область), а констатирующая – на базе самодеятельных хореографических коллективов Москвы, Дубны и Чехова (Моск. область), Рязани. В исследовании принимали участие 210 участников.

Дворец культуры «Подмосковье» в г. Красногорск Московской области, который уже много лет подряд считается главным культурно-

развлекательным комплексом Красногорского района, в котором проходят сотни праздников, концертов звезд отечественной эстрады, выступления фольклорных, джазовых, народных и других коллективов, официальные мероприятия, театральные спектакли и др. Для детей и взрослых работают различные самодеятельные творческие коллективы, которые ведут активную концертную деятельность как на сцене ДК «Подмосковье» так и в учреждениях культуры Московской области, принимают участие в различных областных, республиканских и международных фестивалях и конкурсах.

В Московской области выстроена двухуровневая система предпрофессиональной подготовки хореографов. Первые азы юные танцоры получают в 5-ти хореографических школах и студиях, на хореографических отделениях в 42-х детских школах искусств, расположенных в разных городах Подмосковья.

С 2000 года во Дворце культуры «Подмосковье» работает творческий коллектив Красногорской хореографической студии «Вдохновение». Это учебное заведение дополнительного образования объединило любителей классического танца, педагогический коллектив которой работает в традициях русской балетной школы. Участники хореографической студии неоднократно представляли Московскую область на международных, всероссийских конкурсах в области балета, завоёвывая призовые места, демонстрируя высокий уровень профессиональной подготовки. Среди воспитанников студии - лауреаты и дипломанты многих профессиональных конкурсов артистов балета, в том числе лауреаты конкурса Юрия Григоровича в Сочи, «Арабеск» в Перми, в Шанхае, в Нью-Йорке, в Берлине и мн. др. Участники выступали на «Гала-концерте» в Большом театре в честь 235-летия Московской государственной академии хореографии (МГАХ).

Таким образом, в формирующем эксперименте принимали участие хореографические студии «Светлячок», «Вдохновение», г. Красногорск Московской области, констатирующая – на базе самодеятельных хореографических коллективов Москвы, Дубны и Чехова (Моск. область), Рязани по специальной методике (Приложение 1). Проверка отдельных положений экспериментальной работы осуществлялась на базе студии «Родные просторы» Дворца культуры «Подмосковье». Во всех экспериментальных группах реализовывались педагогические условия, находящиеся в тесной взаимосвязи, в контрольных группах образовательно-воспитательный процесс осуществлялся в традиционной форме. В общей сложности, в исследовании участвовало 210 участников.

На основе анализа научной литературы⁸⁰, посвященной организации и проведению эксперимента, всю экспериментальную работу мы разделили на три этапа: констатирующий, формирующий и заключительный. На каждом из этапов были определены соответствующие задачи и адекватные средства их решения (Таблица 2).

Уточнение, обоснование и проверку указанных решений мы осуществляли в ходе экспериментального исследования, представляющего собой «метод познания, при помощи которого в контролируемых и управляемых условиях исследуются явления действительности»⁸¹

⁸⁰Климова Т.Е. Педагогическая диагностика: Учеб. пособие / Т.Е. Климова. – Магнитогорск: Лаборатория проблем непрерывного образования, 2000. – 126 с.

⁸¹Загвязинский, В.И. Методология и методы психолого-педагогического исследования: учеб.пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / В.И. Загвязинский, Р.Атаханов. – М.: «Академия», 2003. – С. 171.

Таблица 2. Этапы, задачи и методы экспериментальной работы

Этапы	Сроки	Задачи	Методы
Констатирующий	2009-2010 гг.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Четкое определение принципов организации и проведения экспериментальной работы; 2. Описание условий, в которых будет проходить педагогический эксперимент; 3. Разработка критериев, показателей и методов их диагностики; 4. Проведение констатирующего эксперимента 5. Уточнена гипотеза исследования; 6. Дана характеристика баз исследования; 7. Разработана педагогическая модель формирования пластической культуры участников хореографических студий; 	<p>Массовый опрос и анкетирование педагогов и учащихся студий;</p> <p>Тестирование и беседы с участников;</p> <p>Педагогическое наблюдение;</p> <p>Теоретический анализ, обобщение и синтез</p> <p>Сравнительный анализ педагогических методик формирования пластической культуры участников в авторских школах балетной самодеятельности</p>
Формирующий	2010-2012гг.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Определение контрольных и экспериментальных групп; 2. Подготовка тестовых материалов для проведения эксперимента; 3. Проведение эксперимента в соответствии с целями и задачами; 4. Обработка материалов исследования и обоснование полученных данных 5. Апробация экспериментальной методики формирования пластической культуры участников, 6. Проведение контрольных и промежуточных срезов формирования пластической культуры участников. 	<p>Педагогический эксперимент;</p> <p>Наблюдение;</p> <p>Тестирование;</p> <p>Обобщение и систематизация полученных материалов;</p> <p>Статистические методы обработки данных осуществлен сравнительный анализ эффективности экспериментальной методики,</p> <p>анализ промежуточных и итоговых результатов педагогического эксперимента</p>
Заключительный	2012–2013 гг.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Теоретическое осмысление результатов экспериментальной работы педагогический анализ и интерпретация; 2. Оформление результатов эксперимента; 3. Уточнение выводов исследования; 4. Разработка научно-методических рекомендаций по совершенствованию процесса формирования пластической культуры участников хореографических студий. 	<p>Обобщение и систематизация материалов;</p> <p>Методы математической и статистической обработки результатов;</p> <p>Методы графического представления результатов</p>

В процессе проведения экспериментальной работы имели место трудности следующего характера:

1. Отсутствие в психолого-педагогической науке достаточно проработанных материалов исследования процесса формирования пластической культуры участников в условиях хореографических самодеятельных студий;

2. Дефицит методической литературы для педагогов-хореографов, оказывающей помощь в воспитании пластической индивидуальности участников хореографических студий;

3. Академическая консервативность методик классического танца, трудно адаптируемая к воспитанию пластической индивидуальности участников в условиях хореографической самодеятельности.

Цель опытно-экспериментальной работы: проверить комплекс педагогических условий, обеспечивающий эффективность формирования пластической культуры участников хореографических студий.

В работах Ю.К. Бабанского, Г.В. Воробьева, В.И. Загвязинского, В.С. Лазарева А.И. Пискунова, А.Я. Найна, дается определение и характеристика педагогического эксперимента. Мы придерживаемся утверждения В.И. Загвязинского⁸², что педагогический эксперимент преследует цель – проверить ценность нового метода работы для решения конкретной педагогической и управленческой проблемы. При этом он подчеркивает, что в ходе педагогического эксперимента упор должен быть сделан не на внедрение новшества самого по себе, а на решение проблемы, вызывающей его к жизни.

При организации и проведении опытно-экспериментальной работы мы опирались на следующие принципы, отражающие общие требования к осуществлению педагогического эксперимента:

⁸²Загвязинский В.И. Практическая методология педагогического поиска. - Тюмень, 2005. - С. 74.

Принцип целостного изучения педагогического явления, который предполагает:

- 1) использование системного подхода;
- 2) четкое определение места изучаемого явления в педагогическом процессе;
- 3) раскрытие движения изучаемого явления. (Данным принципом мы руководствовались при моделировании этапов педагогического эксперимента);

Принцип объективности, который предполагает: проверку каждого факта несколькими методами; фиксацию всех проявлений изменения исследуемого качества личности; сопоставление данных своего исследования с данными других исследований. Эти принципом мы руководствовались при проведении констатирующего и формирующего экспериментов, в ходе разработки диагностической программы, анализируя и оценивая полученные результаты;

Принцип эффективности. Это и принцип и одновременно конечная цель исследования. Сущность данного принципа заключается в том, что полученные результаты должны быть выше результатов, полученных в типичных, стандартных условиях за одно и то же время. Данным принципом мы руководствовались при планировании условий проведения экспериментальной работы, отслеживании получаемых экспериментальных данных.

Разработка диагностической программы осуществлялась в три этапа.

На **первом этапе** решались две задачи:

- а) теоретический анализ объекта измерения;
- б) выбор критериев, показателей и методов их диагностики, которые дают возможность судить о состоянии данного объекта.

На **втором этапе** решалась задача поиска протяженности выделенных в качественном анализе критериев и показателей.

На третьем этапе обосновывался перевод качественных критериев и показателей в количественные эквиваленты, которые позволяют использовать математический аппарат для статистического анализа полученной педагогической информации.

Проблема измерения сформированности пластической культуры участников балетных студий связана с проблемой критериев, уровней и показателей ее сформированности.

Под критерием (от греч. *Kriterion* – «средство для суждения») понимают признак, на основании которого производится оценка, определение или классификация чего-либо, мерило суждения, оценки.⁸³

Так, опираясь на работы Н.В. Кузьминой⁸⁴, мы пришли к выводу, что критериями могут быть количественные характеристики, качества, свойства, признаков изучаемого объекта. Показатели – это исчерпывающая характеристика каждого качества, свойства, признака изучаемого объекта, являющиеся мерой сформированности того или иного критерия. По точному замечанию И.П. Подласого⁸⁵ под показателем понимается то, что доступно восприятию.

При выборе критериев мы опирались на принцип адекватности, суть которого в том, что доверять полученной информации можно только в том случае, если она адекватна объекту измерения.⁸⁶

⁸³Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.И. Педагогический словарь: Сл. для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений. - М., 2001. - С. 176.

⁸⁴ Кузьмина Н.В. Методы исследования педагогической деятельности. - Л., 1970. - С. 114.

⁸⁵Подласый И.П. Педагогика: Учеб. для студентов высших пед. учеб. заведений. - М., 1996. - С. 432.

⁸⁶Кустов Л.М. Профессионально-педагогическая диагностика. - Челябинск, 1999.

Опираясь на данный принцип, мы для каждого компонента модели пластической культуры определили критерий, наиболее четко его характеризующий:

- | | |
|--|-------------------|
| для компонента балетной органичности - | танцевальность; |
| для компонента технического воплощения - | координация; |
| для компонента балетной эстетики - | художественность; |
| для компонента индивидуализации - | личностность. |

Выделенные критерии отражают абстрактный (теоретический) уровень описания объекта измерения – пластической культуры участника. Тем не менее, ответы, которые мы хотим получить в ходе эксперимента, носят конкретный характер. Переход от абстрактного уровня к конкретным наблюдениям осуществляется с помощью эмпирических индикаторов, которые обеспечивают операционализацию теоретических понятий.

Эмпирический индикатор – это внешне хорошо различимый показатель измеряемого критерия. Показатель – это количественная или качественная характеристика выбранного критерия изучаемого объекта. Количественными называют показатели, значения которых выражаются числами. Качественные – это описательные показатели, значения которых выражаются не числовой, а словесной характеристикой.

На основе теоретического анализа научно-педагогической литературы и эмпирических данных, полученных нами на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы, были выделены показатели и критерии сформированности навыков пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий и определены методы их диагностики (Таблица 3).

Таблица 3. Критерии и показатели уровней сформированности пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий

Уровень	Критерии	Показатели
Низкий	<i>танцевальность</i>	Музыкальность (плохой музыкальный слух) Ритмичность (неправильное исполнение ритмического рисунка музыкального материала) Интонирование (движения расхлябаны и не отражают музыки) Память (плохо запоминает структуру хореографической комбинации)
	<i>координация</i>	Апломб (нет природного «чувства позы») Музыкально-пластический слух (все движения при исполнении корявы и немзыкальны) Исполнительская воля (не проявляет должного усилия в преодолении физических недостатков)
	<i>художественная выразительность</i>	Эстетика (нет понимания красоты и элегантности) Образное мышление (нет связи прочитанного или услышанного в исполнении образа) Артистизм (нет навыка перевоплощения) Пантомима (плохая мимика лица)
	<i>пластическая индивидуальность</i>	Опорно-двигательный аппарат (плохие физические данные, непропорционально сложена фигура, «сухие мышцы», плохой низкий подъём стопы, выпуклые колени, искривление ног «О» или «Х» образные, короткая шея, плохая пластичность спины, тучность и рыхлость) Шаг (плохая «растяжка», нет паховой выворотности) Осанка (горбатость, сколиоз, кифоз, лордоз) Интеллектуальность (мало читает, плохо слушает, много отвлекается, не проявляет интереса к познанию нового)
Средний	<i>танцевальность,</i>	Музыкальность (средний музыкальный слух)

Уровень	Критерии	Показатели
		<p>Ритмичность (сбивчивое исполнения ритмического рисунка музыкального материала)</p> <p>Интонирование (движения не всегда собраны и не всегда отражают интонаций в музыке)</p> <p>Память (не всегда чётко запоминает структуру хореографической комбинации)</p>
	<i>координация,</i>	<p>Апломб («чувства позы» есть, но при исполнении не всегда позы выразительны)</p> <p>Музыкально-пластический слух (движения при исполнении иногда не закончены и не всегда музыкальны)</p> <p>Исполнительская воля (усилия в преодолении физических недостатков недостаточно)</p>
	<i>художественная выразительность</i>	<p>Эстетика (понимания красоты и элегантности не всегда проявляются в исполнении)</p> <p>Образное мышление (связь прочитанного или услышанного в исполнении образа неяркая)</p> <p>Артистизм (перевоплощение - не достаточно отражает образ)</p> <p>Пантомима (средняя мимика лица)</p>
	<i>пластическая индивидуальность</i>	<p>Опорно-двигательный аппарат (средние физические данные, не очень пропорционально сложена фигура, низковат подъём стопы, слегка невтянутые колени, не достаточно длинная шея, неплохая пластичность спины)</p> <p>Шаг (средняя «растяжка», паховая выворотность есть)</p> <p>Осанка (плохой мышечный каркас)</p> <p>Интеллектуальность (читает, слушает, практически не отвлекается, проявляет интерес к познанию нового)</p>
Высокий	<i>танцевальность</i>	<p>Музыкальность (хороший музыкальный слух)</p> <p>Ритмичность (правильное исполнение ритмического рисунка, музыкального материала)</p>

Уровень	Критерии	Показатели
		<p>Интонирование (движения чёткие и отражают музыку)</p> <p>Память (хорошо и правильно запоминает структуру хореографической комбинации)</p>
	<i>координация,</i>	<p>Апломб («чувства позы» есть и всегда поза выразительна)</p> <p>Музыкально-пластический слух (все движения при исполнении правильны и музыкальны)</p> <p>Исполнительская воля (всегда преодолевает физические недостатки)</p>
	<i>художественная выразительность</i>	<p>Эстетика (все движения красивы, закончены и элегантны)</p> <p>Образное мышление (всё что прочитано или услышано находит в исполнении яркого образа)</p> <p>Артистизм (хороший навык перевоплощения)</p> <p>Пантомима (хорошая мимика лица)</p>
	<i>пластическая индивидуальность</i>	<p>Опорно-двигательный аппарат (хорошие физические данные, пропорционально сложена фигура, «эластичные мышцы», хороший высокий подъём стопы, колени втянутые, длинная шея, хорошая гибкость спины)</p> <p>Шаг (хорошая «растяжка», паховая выворотность хорошая)</p> <p>Осанка (хороший мышечный каркас)</p> <p>Интеллектуальность (много читает, хорошо слушает, не отвлекается, проявляет повышенный интерес к познанию нового)</p>

Для апробации разработанной нами методики формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий, необходимо было разработать уровни исследуемого качества.

В научной литературе «уровень» определяется как дискретное, относительно устойчивое, качественно своеобразное состояние материальных систем, как отношение «высших» и «низших» ступеней

развития структур каких-либо объектов или процессов (В. Кардашев, В. Н. Сагатовский, Н. М. Яковлева и др.).

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

Анализ научно-педагогических исследований по формированию пластической культуры участников показал, что ученые при выделении уровней используют «принцип маятника». Суть данного принципа заключается в дихотомическом ограничении разнообразных представлений о явлении, т.е. выделении границ на основе максимального и минимального проявления состояния изучаемого явления с выделением его среднего состояния. Опираясь на данную точку зрения, на основе разработанных критериев мы определили уровни сформированности пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

При определении количества уровней протяженности показателей необходимо обосновать точность и правильность их выделения. Это можно сделать на основе расчета относительной ошибки измерения по методу Г. И. Саганенко⁸⁷, что позволит определить чувствительность эталона измерения.

Для этого мы исследовали чувствительность десятичной, семичленной и пятичленной шкалы по уровням протяженности критерия.

⁸⁷Саганенко Г.И. Надежность результатов социологического исследования. – Л., 1983. – С.63-66.

Основанием выбора стали эмпирические наблюдения: 10-ти балльная шкала нередко применяется при оценке учащихся хореографических школ, профессиональных академий. Мы сочли возможным использование данной оценочной шкалы и при оценке участников самодеятельных хореографических студий.

Согласно логике следующего этапа констатирующего эксперимента нами проанализирована деятельность балетных студий Москвы и Подмосковья, осуществляющих программы предпрофессиональной подготовки, а также ориентированные на эстетическое развитие участников различных возрастов (см. Приложение 3).

В национальном аналитическом докладе «Художественное образование в Российской Федерации: развитие творческого потенциала в XXI веке», подготовленного в рамках проекта ЮНЕСКО указывается, что «в качестве актуальных целей художественного образования в РФ определены: содействие праву человека на образование и на участие в культурной жизни, развитие индивидуальных способностей, улучшение качества образования, поддержку культурного разнообразия»⁸⁸. Дополнительное образование в сфере культуры и искусства также является основой самодеятельного творчества людей всех возрастов.

В настоящее время в Российской Федерации функционируют 5370 детских школ искусств, что составляет около одной трети всех учреждений дополнительного образования детей. Согласно статистическим данным 2012 года, в культурных центрах, дворцах и домах культуры, клубах Москвы осуществляют свою деятельность более 7 тысяч творческих любительских объединений. Численность их участников превышает 122 тысячи человек⁸⁹. В системе образования Московской области в настоящее

⁸⁸ Стратегические ориентиры развития художественного образования в странах СНГ/ Московский государственный университет культуры и искусств. - М., 2013. - С.103.

⁸⁹ Государственная программа г. Москвы «Культура Москвы на 2012-2016 годы».

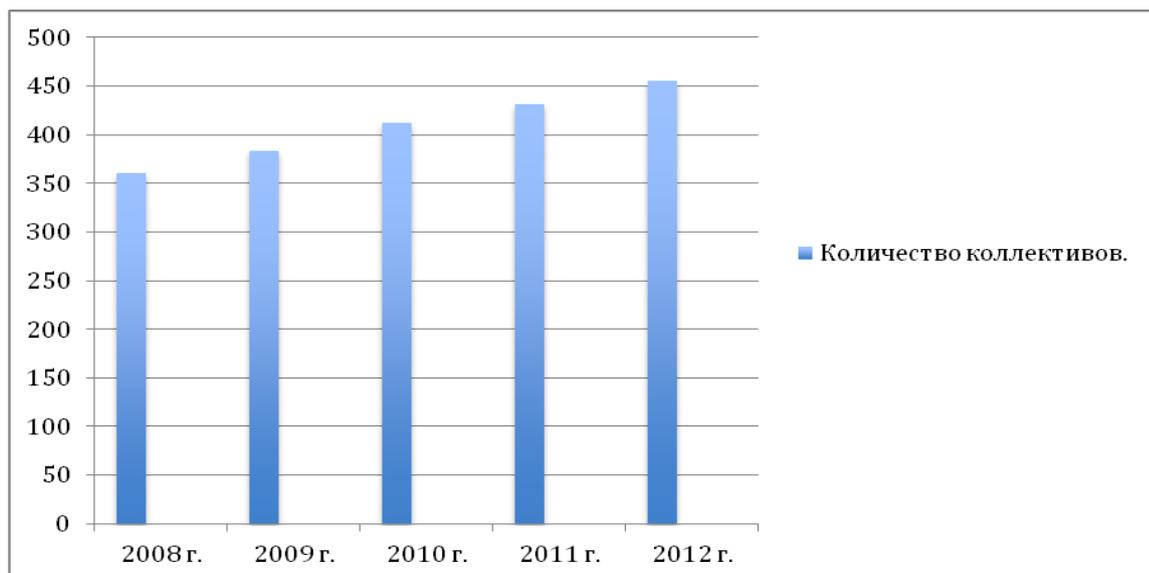
время функционирует 310 учреждений дополнительного образования детей с общим охватом 287964 обучающихся, что составляет 48,9 % от общего числа учащихся общеобразовательных учреждений.

Среди субъектов Российской Федерации, московская область лидирует по числу образовательных учреждений сферы культуры и искусств. В настоящее время в системе Министерства культуры Московской области 6 государственных образовательных учреждений среднего профессионального образования и 231 муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования детей, в которых обучаются свыше 70 тыс. детей и юношества. О положительной тенденции развития системы дополнительного образования в сфере самодеятельного художественного творчества в Московской области свидетельствует то, что количество учреждений дополнительного образования с 2001 года (258 учреждений) по 2011 год (310 учреждений) увеличилось на 25, 6 % (52 учреждения); соотношение количества детей, посещающих учреждения дополнительного образования, к общему числу учащихся области с 2001 года (33,06%) по 2011 год (47,3 %) увеличилось⁹⁰ (рисунок 3).

Рис.3.

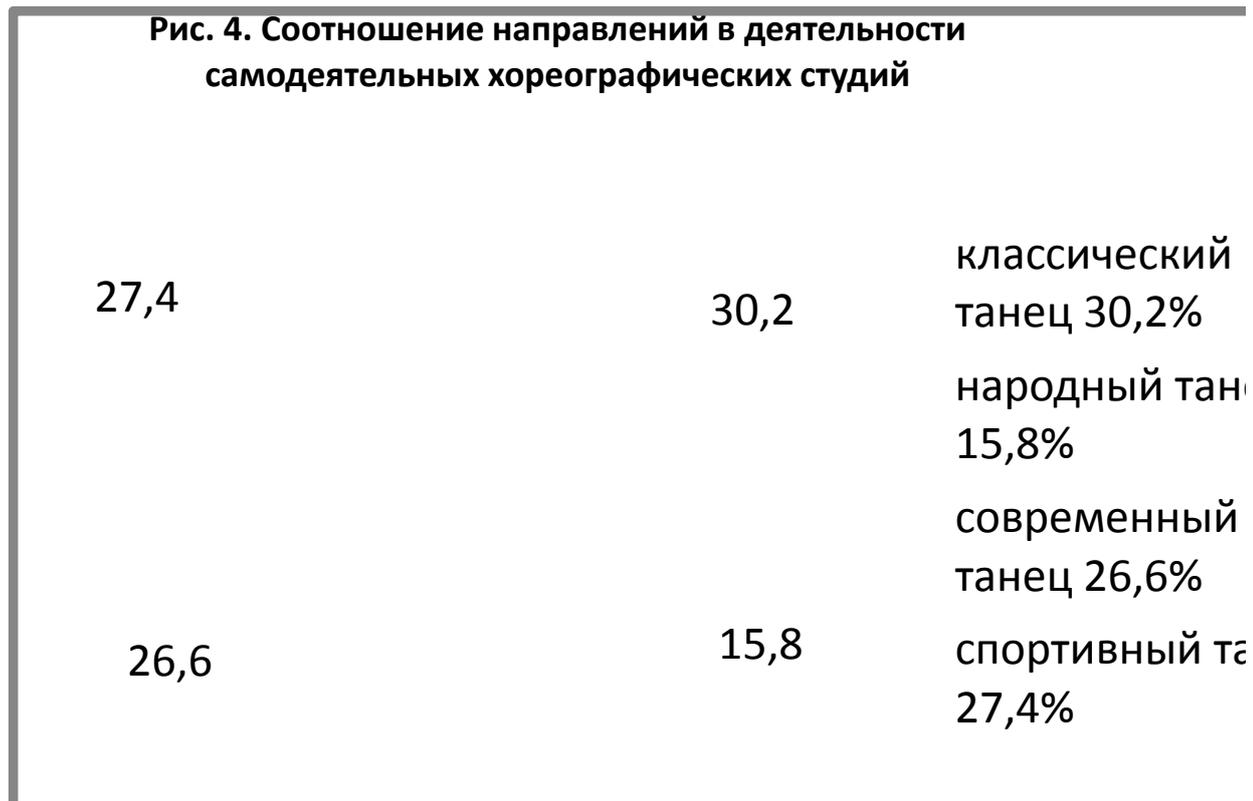
Число учреждений дополнительного образования Московской области

⁹⁰ О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств : в 2 ч. : монография : сборник материалов для детских школ искусств / Авт.-сост. А.О. Аракелова. – Москва : Минкультуры России, 2012. - Ч.1. – 118 с.



Нами проанализированы эстетические предпочтения участников самодеятельных хореографических студий в выборе танцевальных направлений, при этом выяснилось, что занятия классическим танцем имеет весьма высокий показатель. Здесь необходимо подчеркнуть, что практикum классического танца является базовой основой большинства хореографических направлений.

**Рис. 4. Соотношение направлений в деятельности
самодеятельных хореографических студий**



Обратимся к примерам деятельности самодеятельных хореографических студий, осуществляющих предпрофессиональную подготовку и эстетическое развитие участников. Анализ деятельности хореографических студий направлен на: уточнение возраста участников; соответствие образовательным программам, наличие экспериментальных направлений, сценической практики и т.д.

В частности, традиционной формой предпрофессиональной подготовки является деятельность Образцового коллектива Детской экспериментальной студии «Балет Дубны» имени Анастасии Орловой, созданной в 1993 г. выпускницей Московского государственного института культуры М.Н. Владимировой. Образовательный процесс соответствует стандартам предпрофессионального образования в области хореографии. В студии занимается около 100 детей в возрасте от 5 до 16 лет. Обучение детей ведётся по следующим дисциплинам: классический

танец, народно-сценический танец, современный танец, гимнастика, история музыки и балета, фортепиано.

Из числа лучших участников студии сформирован ведущий концертный состав с обширным классическим и народным репертуаром. Помимо учебного процесса студия «Балет Дубны» ведёт активную концертную деятельность, является лауреатом Областных, Всероссийских и Международных фестивалей и конкурсов. Концертный состав хореографической студии ярко проявил своё исполнительское мастерство во время гастрольных выступлений в Америке, Болгарии, Польше, Франции, Чехии, Швейцарии.

Студия «Балет Дубны» является единственным подобным учреждением в городе Дубне, имеющим в своём репертуаре балетные постановки и разнообразный репертуар на основе классического танца. Поэтому ярким событием в культурной жизни г. Дубны стали премьеры коллектива: постановка (хореография и режиссура) балета «Щелкунчик» на музыку П.И. Чайковского (2000 г.); постановка (хореография и режиссура) спектакля «Вечер одноактных балетов» (2002 г.); юбилейный концерт студии «10 лет в танце» (2003 г.).

Последними высокими достижениями студии стали диплом 1 степени и Гран-при конкурса «Пражский звездопад 2006» в номинации классический танец и последняя премьера студии балет на музыку К. Хачатуряна «Чиполлино» (2007 г.). Вся работа «Балета Дубны» направлена на гармоничное эстетическое развитие личности участников. И этому способствует молодой, творческий, профессиональный, работоспособный коллектив педагогов.

Фактически, в хореографической студии дается предпрофессиональное и начальное классическое академическое образование. Серьезное обучение классике, основам классического балетного искусства – ключевой принцип, характерный для

хореографического отделения студии. Преподаватели «Балета Дубны» (основатель и выпускницы этой студии) учат воспитанниц в первую очередь классическому танцу, сохраняя и развивая традиции русского балета. Хотя немало внимания уделяется народно-сценическому и современному танцам, однако ядром обучения в хореографической студии «Балет Дубны» остается классическая хореография. Подготовительное отделение начинается с (4–6 лет), организованы занятия по истории музыки и балета, основам мировой и отечественной классической танцевальной культуры. Анализ деятельности данной хореографической студии подтвердил наши подходы в целесообразности и оправданности расширения возрастных границ участников.

К экспериментальному типу самодеятельных хореографических студий относится деятельность **Школы-студии Илзе Лиела** — уникальной организации дополнительного художественного образования, сохраняющей традиции великого русского балета и являющейся первооткрывателем в области Пилатеса в России. Уникальность данной хореографической студии состоит в том, что в ней осуществляется разработка хореографических программ для всех возрастов. В частности, для взрослых студия работает по трем направлениям. Первое из них - балет и хореография, куда включены балетные классы, а также танцы различных стилей, включая JazzModern и Фламенко; работает студия пилатеса, где можно заняться различными видами этой системы упражнений, среди которых пилатес на матах, «Пилатес+» — это система занятий на базе классического Pilates с применением дополнительных приспособлений, антистрессовая программа. Есть также специальные группы пилатеса для будущих мам и индивидуальная программа «Пилатес 50+», ориентированная на людей старшего возраста. Кроме того, есть отдельная услуга «пилатес на дому», с выездом тренера на дом.

Третье направление для взрослых называется «Илзе Лиела метод» (ILM) и включает в себя комплекс упражнений, построенный на своеобразном синтезе пилатеса и хореографии, в котором любое движение — не физкультурное, а танцевальное. По нашим оценкам, данное направление очень близко к философии выразительного движения Алексеевой, о котором мы писали в предыдущих параграфах.

В хореографической студии также проводится ряд занятий для детей, по двум направлениям — «хореография и балет» и пилатес. В балетных классах дети в возрасте 3-5 лет осваивают специальную программу подготовки к балету, включающую балетную гимнастику, обретают навыки слушания и понимания музыки. Дети в возрасте от 6 до 8 лет занимаются балетной гимнастикой уже по более усложненной системе и осваивают балетные движения, основы классического танца, и основные движения.

Следует обратить особое внимание на педагогическое условие: дети в возрасте от 9 до 12 лет постепенно переходят от гимнастики непосредственно к балету и к хореографии, а дети от 12 уже могут индивидуально заниматься с педагогом, оттачивая технику и готовя сольные танцевальные номера. Большое значение на всех этапах обучения отдается укреплению здоровья через танец. Более того, при хореографической студии существует школа раннего развития для детей от 2.5 до 5 лет. На занятия пилатесом принимаются дети, начиная с 5 лет. В течение первого года занятия происходят в игровой форме путешествия по сказкам, после чего участники начинают осваивать более сложные техники. Так, наряду с хореографией, ритмикой и пилатесом, в программу обучения включаются программы развития речи, обучение грамоте и математике, а также занятия в творческой мастерской и английским языком. В программе обучения используются методики М. Монтессори,

Колесникова, Л. Петерсон. Занятия проводятся в группе из 6-9 человек, в первой половине дня, 6 раз в неделю.

Изучение опыта данной хореографической студии также подтверждает наши исследовательские позиции о необходимости изменения подходов к раскрытию художественно-творческого потенциала участников всех возрастов и пересмотру некоторых позиций в отношении подготовительного отделения хореографических студий.

Подчеркивая преемственность целей студийного движения, нами изучен опыт профессиональной студии - **Танцевального центра «Дункан»**, который представляет собой профессиональную студию, которая работает в Москве уже более 12 лет. В танцевальном центре «Дункан» проводится обучение по направлениям: Джаз-модерн; Классический танец; Народный танец; Современный танец; Восточный танец; DivaDance (стрип-пластика, латина, реггетон); Клубная парная латина. Фактически, Танцевальный Центр «Дункан» является репетиционной базой для российских звезд эстрады. Так, шоу-балет «Дункан» участвовал во многих известных проектах: «Песня года», «Золотой граммофон», «Бомба год», «Стопудовый хит», 10-летие «Авторadio» в Кремле, «Энергия Mega Dance» и др.... Коллектив работает с эстрадными исполнителями: Игорь Николаев, Наташа Королева, InGrid, Benny Bennasy, Жасмин, Филипп Киркоров, Лолита, Борис Моисеев Анастасия Стоцкая и др. При этом, в центре также существуют группы, в которых занимаются танцоры-любители разных возрастов и разных уровней подготовки. Занятия в детских группах начинаются от 2-х лет.

Это достаточно распространенный тип коммерческих студий, среди которых и школа-студия «Тодес» А. Духовой, «До-Ми-Соль», в деятельности которых функционируют модели взаимодействия профессиональных коллективов и самодеятельных студий-сателлитов,

которые предполагают возможность воспитания и будущих исполнителей для восполнения труппы, а также для спонсирования деятельности.

Весьма интересен опыт Школы-студии классического русского балета «Балет для всех», не имеющей аналогов в Москве. Данная студия была основана в 2001 году, у истоков создания которой стоял заслуженный артист России Сергей Радченко, который в прошлом был один из самых ярких и своеобразных танцовщиков Большого театра, прославившийся дуэтом с Майей Плисецкой в «Кармен-сюите». Он и стал первым художественным руководителем школы-студии.

Для желающих посещать групповые уроки хореографии, педагоги студии предлагают программы для начинающих, для любителей, для будущих профессионалов классического танца. Также в балетной студии ведется индивидуальная подготовка к поступлению в профессиональные танцевальные школы России и за границей.

Школа-студия «Балет для всех» приглашает на занятия балетом людей любого возраста, как уже знакомых с классической хореографией, так и тех, кто впервые решил попробовать себя в балете. Для детей очень важно всестороннее эстетическое и физическое развитие личности, приобщение к миру балета с раннего возраста. Поэтому занятия с детьми в студии построены на традиционных идеях, принятых в русской балетной школе.

В приведенных примерах школы-студии Илзе Лиепы и «Балет для всех» мы также прослеживаем преемственность традиций студийного движения и закономерность привлечения состоявшихся профессиональных исполнителей к хореографическому творчеству и развитию любительства.

Таким образом, в результате констатирующего эксперимента нами была подтверждена актуальность исследования. Нами доказано, что студийное движение в области хореографической самодеятельности

развивается во всем многообразии стилей и жанров хореографии, имеет положительную динамику развития. Нами также проанализированы балетные студии Москвы и Подмосковья, что позволило выявить наиболее распространенные формы балетной самодеятельности: школы-студии, театр-студии, центры, в которых, наряду с традиционными направлениями осуществляются творческие эксперименты с пластическим языком танца. Помимо традиционных направлений, в указанных студиях осваиваются новые хореографические стили, гимнастические методики, совершенствующие пластику движений.

Выполняя задачи эстетического развития и предпрофессиональной подготовки, студии осуществляют большую работу на подготовительных отделениях, закладывая основы пластической культуры будущих танцовщиков. В отличие от специализированных школ, в практике студийного движения широко распространен опыт раннего развития (от 2,5 до 5 лет), подготовительных отделений (5-10 лет), что в значительной степени развивает адаптивные механизмы детей к физическим и психологическим нагрузкам.

Основными задачами дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области хореографии являются формирование грамотной, заинтересованной в общении с искусством молодежи, а также выявление одаренных детей и подготовка их к возможному продолжению образования в области искусства в средних и высших учебных заведениях соответствующего профиля. Они реализуются как в балетных студиях, так и в школах искусств.

Вместе с тем, анализ современных документов в области дополнительного образования выявляет некоторое противоречие и дискуссионность в постановке вопроса о предпрофессиональной подготовке. В частности, Федеральным законом № 145-ФЗ предусмотрена реализация дополнительных предпрофессиональных

общеобразовательных программ в области искусств только в детских школах искусств, а студии относятся только лишь к досуговому и общеэстетическому направлению. Однако анализ деятельности большинства хореографических студий свидетельствует, что студии не в меньшей степени приобщают детей к искусству, развивают их творческие способности и начальные профессиональные навыки. Думается, что сама природа студийности предполагает творческую свободу и экспериментирование профессиональных педагогов-хореографов, что в значительной степени определяет их конкурентноспособность в предпрофессиональной подготовке.

Итак, в данном параграфе мы рассмотрели критериально-диагностический инструментарий формирования пластической культуры участников хореографических самодеятельных студий. Методика его формирования представлена в следующем параграфе.

2.2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ В УСЛОВИЯХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ

Как показывает практический опыт деятельности самодеятельных хореографических студий, да и всего хореографического образования, ориентированного на эстетическое развитие и предпрофессиональную подготовку участников, многие проблемы формирования пластической культуры связаны с реализацией природного артистического потенциала, прогрессивным личностным творческим развитием. Отсюда и парадоксальные явления в становлении пластической индивидуальности исполнителя. Об этом неоднократно говорил К.С. Станиславский: «... талант застенчив и робок, особенно при первых своих проявлениях. В полную противоположность ему посредственность и бездарность смелы и наглы. Вот почему посредственность имеет часто больший успех на вступительных экзаменах, чем истинное дарование»⁹¹.

Подтверждение этому суждению являются систематизированные исследования по проблемам профессионального отбора учащихся для исполнительской, художественно-творческой деятельности, проводимые в 20-е годы прошлого века. По данным Н.В. Рождественской⁹², еще в 1921 году В.О. Перцов представил секцию театрального отдела Наркомпроса «Материалы по профотбору в искусстве, в которых отмечалось, что «... не существует единого мнения о том, какими же способностями должен обладать человек, чтобы стать актером. Очевидно, что помимо

⁹¹ Станиславский К.С. Работа актера над ролью. М.: Искусство, 1957. - С. 61.

⁹² Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. - СПб.: СПбГУ, 1995. - С. 96.

выразительности лица и голоса, ладного тела и координированных движений, актеру присуще «какое-то особое устройство нервной системы, своеобразный психологический склад личности, позволяющие ему воспроизводить на сцене, под взглядами сотен зрителей тонкие душевные движения своего героя»⁹³.

Как следствие, возникает потребность в разработке инновационных методик и студийных моделей альтернативных хореографических школ - муниципальных, частных, экспериментальных и др. образовательных учреждений, обучающих балетному искусству⁹⁴. Помимо большого выбора хореографических направлений: классики, современного, характерного танца, свободной пластики и др., в которых участники могут найти себя и «реализоваться», в указанных школах у учащихся отсутствует постоянный страх быть исключенным, как это принято в специализированных школах.

В ходе теоретического осмысления проблемы мы выдвинули предположение, согласно которому педагогическая эффективность формирования пластической культуры участников хореографических студий в значительной степени зависит от определения ее содержания и структуры, разработки авторской методики вариативного применения комплекса современного классического танца, гимнастических и театральных пластик, а также соблюдения педагогических условий: интеллектуализации образовательного пространства, активного привлечения к фестивальным и конкурсным выступлениям; вариативности применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик; комплексности задач эстетического и предпрофессионального развития участников; проведения постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников на основе

⁹³ Перцов В.О. Материалы по вопросу о профессиональном подборе в искусстве. - М.: Искусство, 1921.-С.3.

⁹⁴ Сердюков В. Новое - альтернативное// Студия Пяти-па.-2002.-№1(3).- С.20-21.

системы выделенных критериев и показателей; активизации художественно-творческого потенциала участников посредством моделирования авторских педагогических методик формирования пластической культуры; приоритетности индивидуальной сценической практики участников как фактора формирования пластической культуры.

Теоретическое обоснование выделенных педагогических условий представлено нами в первой главе исследования.. В данном параграфе мы рассмотрим методику реализации предложенных педагогических условий. Но прежде чем подходить к представлению методики, необходимо обратиться к самому понятию «методика».

В современной научно-педагогической литературе данное понятие рассматривается в широком и узком смыслах. В широком смысле методика – это отрасль педагогической науки, предметом которой является сложный педагогический феномен, интегрирующий процессы обучения-самообучения, воспитания-самовоспитания, развития-саморазвития, образования - самообразования личности ⁹⁵.

Методика как наука исследует закономерности функционирования различных методических систем. Понимание методики в узком смысле этого слова связано с конкретной педагогической деятельностью, имеющей в своей основе целенаправленный комплекс методов, приемов и средств, обеспечивающих эффективное решение педагогических проблем (В.И. Андреев, В.И. Загвязинский, А.Ю. Коджаспиров, Г.М. Коджаспирова и др.).

Отметим, что под методической системой или целостной методикой понимают единство целей, содержания, внутренних механизмов, методов и средств конкретного способа или типа обучения-самообучения, воспитания- самовоспитания, развития-саморазвития. В методической

⁹⁵Педагогика: учеб. пособие для студентов педагогических учеб. заведений / В. А. Сластенин [и др.]. – М.: Школа-Пресс, 2000. – 260 с.

системе методы, приемы и средства выступают способами (методическими механизмами) реализации цели и содержания на конкретных этапах педагогического процесса.

Думается, что решение проблемы разработки методики формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических балетных студий заключается не в изолированном подборе методических механизмов для каждого условия, а в построении целостной педагогической технологии, т.е. определенной методической системы. В данном контексте уместно привести мнение выдающегося педагога современности Ю.П. Азарова, что «технология - это жесткий расчет, наполненный духовным содержанием. Педагог, разрабатывая технологию и не упуская из виду развитие всей системы отношений, мыслит этическими категориями и подчиняет все развитие самостоятельности воспитанию у детей высокой нравственности»⁹⁶.

Для достижения цели нашего исследования весьма привлекательной является идея Н.М. Яковлевой⁹⁷, полагающей, что формирование любых качеств у личности является результатом их включения в специально организованную деятельность в смоделированной художественно-творческой среде самодеятельной хореографической студии.

Под специально организованной деятельностью мы понимаем организацию подготовки участников, при которой реализуются дополнительные (специальные) педагогические условия, создающие наиболее благоприятную мотивационную среду для формирования пластической культуры, о чем шла речь в первой главе.

⁹⁶ Азаров Ю.П. Искусство воспитывать. - М., 1987. - С. 193.

⁹⁷ Кашина Н.И. Методологические основы музыкального образования в казачьих учебных заведениях // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 1.

Обоснование концепции
экспериментальной программы формирования пластической культуры
участников подготовительного отделения самодеятельной
хореографической студии «Вдохновение» г. Красногорск Московской
области

Актуальность и педагогическая целесообразность программы:
Актуальность проблем эстетического развития и предпрофессиональной подготовки участников обусловлена современным социальным заказом на образование и задачами художественного образования, которые выдвигаются в концепции модернизации российского образования (Мин. обр. РФ от 29.11.12). В ней подчеркивается важность художественного образования, использования познавательных и воспитательных возможностей предметов художественно-эстетической направленности, формирующих у участников студии творческие способности, чувство прекрасного, эстетический вкус, нравственность.

Пластическая культура участников самодеятельных хореографических студий является одним из важнейших смыслообразующих компонентов исполнительской деятельности и представляет собой многообразный комплекс хореографических характеристик: сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности. Пластика в хореографии охватывает такие понятия как музыкальность, свобода движения в классических канонах, точность позиций рук, ног, тела, свободное выражение эмоций и чувств, которые помогают создать сценический образ. Процесс формирования пластической культуры в условиях балетных студий включает элементы специальных теоретических знаний и практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых участникам

самодеятельных хореографических студий для художественного пластического образа события.

Подготовительное отделение самодеятельной хореографической студии осуществляет программу эстетического развития и предпрофессиональную подготовку детей младшего школьного возраста (6-10 лет) к занятиям балетной самодеятельностью, помогает максимально развивать опорно-двигательный аппарат, координацию, музыкальность и образность мышления, расширить эстетические представления о пластической выразительности в балетном искусстве, воспитать потребность сценического самовыражения. Данный возраст является наиболее сензитивным в развитии творческих способностей,

Методика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий обусловлена целью воспитания пластической индивидуальности исполнителя и предполагает: а) единство целей, средств, форм и методов освоения феномена пластической культуры как целостности; б) специфическую природу хореографического творчества и художественно-педагогическую направленность учебного процесса хореографических студий. При составлении программы использован опыт ведущих специалистов хореографии, учтены современные тенденции, рассмотрены различные танцевальные стили и направления.

Цель программы: воспитание пластической индивидуальности участников в условиях самодеятельной хореографической студии. Для осуществления поставленной цели необходимо решать следующие задачи.

Учебные задачи:

- дать участникам хореографическую подготовку, выявить их склонности и способности;
- осваивать основы народного, классического, бального танцев;

- ознакомить участников с хореографическими терминами и понятиями;
- научить взаимосвязи музыки и движения, дать основы музыкальной грамоты;
- учить мыслить хореографическими категориями, слушать, уметь исправлять неточности в исполнении;
- привить участникам любовь к танцу,
- развивать танцевальные способности (музыкально-двигательные, художественно-творческие).

Развивающие задачи:

- развивать чувство ритма, эмоциональную отзывчивость на музыку;
- совершенствовать танцевальную выразительность, координацию движений, ориентировку в пространстве;
- пробуждать фантазию, способность к пластической импровизации;
- проявлять артистизм, умение исполнять ролевые танцы.

Воспитательные задачи:

- воспитывать художественный вкус, интерес к танцевальному творчеству разных народов;
- сплотить коллектив, строить в нем отношения на основе взаимопомощи и сотворчества;
- принимать участие в концертной жизни и досуговых мероприятиях студии.

На основе модели формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий выделены принципы воспитания пластической индивидуальности.

Художественно-педагогические принципы, обеспечивающие физиологический блок подготовки участников хореографической студии:

- саморегуляция - расслабление и концентрация отдельных групп мышц;
- правильная осанка;
- ритмичность и координация движений;
- гармонизация взаимодействия всех частей тела;
- максимальное развитие возможностей человеческого тела, данных природой.

Специальные принципы формирования эмоционально-образного блока:

- артистизм исполнения;
- пластическая выразительность;
- музыкальность;
- образность (аллегоричность, метафоричность);
- пластическая трансформация.

Принципы, направленные на формирование сценического образа:

- развитие драматургической логики;
- перевод вербального задания на язык пластического действия;
- синтетичность пластических видов искусств;
- динамика пластического решения и сценического перевоплощения

Общепедагогические принципы организации образовательного процесса в самодеятельной хореографической студии являются:

- развивающий и воспитывающий характер обучения;
- систематичность и последовательность в практическом овладении основами хореографического мастерства;

- движения от простого к сложному как постепенное усложнение инструктивного материала, упражнений, элементов классического, народного, бального танца;

- наглядность обучения, привлечение чувственного восприятия, наблюдения, показа;

- опора на возрастные и индивидуальные особенности участников;

- доступность и посильность ;

- прочность усвоения учебных задач как возможность применять полученные знания во внеурочной деятельности, в учебных целях.

Для реализации программы в работе с участниками применяются следующие **методы**:

1. Метод практического обучения, где в учебно-тренировочной работе осуществляется освоение основных умений и навыков, связанных с постановочной, репетиционной работой, осуществляется поиск художественного и технического решения.

2. Метод активного слушания музыки, где происходит проживание интонаций в образных представлениях: импровизация, двигательные упражнения – образы.

4. Метод использования слова, с помощью которого раскрывается содержание хореографических произведений, объясняются элементарные основы музыкальной грамоты, описывается техника движений в связи с музыкой, терминология, историческая справка и др.

5. Метод наглядного восприятия, способствует быстрому, глубокому и прочному усвоению программы, повышает интерес к занятиям.

Учебный материал программы носит адаптивный характер, в значительной степени учитывает индивидуальные возможности участников к обучению, что позволяет корректировать задания соответствии с уровнем подготовки детей. Тематические планы составляются в расчете на конкретных детей. Однако характер материала

содержит возможность включать в работу «новичков». Это, в свою очередь, дает возможность новым участникам на практике перенимать мастерство у «опытных» студийцев, что благотворно влияет на профессиональные и межличностные отношения участников, способствует укреплению коллектива.

Методика формирования пластической культуры участников самодеятельной хореографической студии направлена на поиск оптимальных методов и способов развития музыкальности, художественной образности, свободы опорно-двигательного аппарата, стилистической индивидуальности исполнителя. Соответственно экспериментальная методика разработана с учетом определения индивидуального потенциала пластических возможностей конкретного участника. Это выдвигает перед педагогом определенные проблемы, решение которых требует не только профессиональных знаний в области хореографического образования, но и владения знаниями в области физиологии, анатомии, психологии творчества и т.д.

Работая над пластикой участника, педагог стремится развить физические данные как шаг, прыжок, выворотность, наработать силу мышц. С первых занятий на уроке классического танца перед педагогом встает сложнейшая задача, точно определить уровень пластической культуры и способность участника к восприятию учебного процесса. Также необходимо учесть и специфику преподавания классического танца, который является самым сложным видом хореографических занятий.

Анализ практики наблюдения за процессом формирования пластической культуры исполнителей показывает, что больший процент участников, приходящих в хореографическую студию, имеют средний уровень. Соответственно только за счет физических данных ребенок не сможет в полном объеме усвоить необходимый учебный материал по формированию пластической культуры. Поэтому возможность

варьирования пластических решений дает возможность участнику грамотно воспроизводить учебные комбинации, несмотря на недостаточно подготовленный опорно-двигательный аппарат.

Как правило, большинство участников владеют определенными музыкальными способностями, но с увеличением физической нагрузки и изменением музыкального темпа, не могут своевременно скоординировать движения с музыкой, как в статике, так и в динамике. Таким образом, мы еще раз подтверждаем обоснованность структурных компонентов педагогической модели формирования пластической культуры, таких как: механика, музыка, пластичность, психомоторика, образность и пластическая индивидуальность исполнителя.

Как показывает многолетний педагогический опыт работы автора в самодеятельной хореографической студии, многие участники не до конца понимают функциональное значение основных структурных компонентов формирования пластической культуры. Подтверждением служат данные анкет, полученных в процессе опросов участников самодеятельных хореографических студий Москвы, Подмосковья, Рязани: 50% - в Дворце культуры «Подмосковье» г. Красногорск, 10% - студия «Балет Дубны» Московской области, 20% - в школе-студии Илзе Лиепы г. Москва, 10% - хореографическом коллективе Культурного центра «Москвич» г. Москва, 10% студии «Семь Плюс» Рязани. Общее число опрошенных составило 210 человек.

Среди всех опрошенных 35% опрошенных имеют опыт обучения в специализированных хореографических школах, что определяет достаточно продвинутый уровень подготовки. 50% респондентов занимались хореографических студиях и представляют средний уровень подготовки, 15% опрошенных являлись участниками самодеятельных хореографических коллективов и кружков, что обусловило низкий уровень хореографической подготовки. Данное процентное соотношение выводит

основную педагогическую задачу - необходимость дифференциации обучения в хореографической студии.

Определенная сложность процесса формирования пластической культуры обусловлена тем, что участники студии с низким уровнем подготовки и от части со средним, имеет уже определенный стереотип воспроизведения движения, который к сожалению, не соответствует академическим канонам классического танца. Поэтому перед участниками стоит задача переучить неправильное исполненное движение, добиться технически грамотного исполнения движения путем совершенствования пластического решения.

Следующий этап диагностики пластической культуры предопределен психолого-педагогическими характеристиками участника хореографической студии. Согласно данным анкет, только 40% респондентов, из тех, кто имеет низкий и средний уровни, имеют адекватную самооценку, положительно воспринимают замечания и реагируют на них. Считают, что им действительно не хватает исполнительских навыков, с полной отдачей работают на индивидуальных занятиях с педагогом, а также занимаются самостоятельной работой.

К сожалению, только 5% участников смогли определить сущность пластической культуры, 2% респондентов упомянули помимо физических данных, музыкальность, 25% опрошенных, имеющих низкий и средний уровни подготовки, во главу формирования пластической культуры поставили только развитие физических данных, забыв о музыке, о пластике движений, тем самым ограничили себя в полном художественном развитии.

Для этой группы все вопросы сводились только к развитию физических данных (шага), пластика приравнивалось только к растяжке. Думаются, что такая группа будет представлять определенную сложность в освоении учебного процесса студии, так как любое замечание,

высказанное педагогом по усовершенствованию пластики исполнения, не касающихся физических данных, будут восприниматься не сразу. Однако педагог должен добиться желаемых результатов и за более короткий срок и вывести участника на необходимый уровень.

Разнообразие ответов имеет и группа респондентов, относящихся к высокому уровню сформированности пластической культуры. Опрошенные данной группы имеют хорошие физические данные. Благодаря полученному подготовительному этапу хореографических занятий, они имели исполнительскую сценическую практику из классического репертуара. Вследствие этого, у них сформированы определенные понятия как музыка, выразительность, артистичность, т.е. осознание важности художественной пластичности. В определении пластической культуры 5% респондентов выделили музыкальные способности и 5% - физические, 3% - затронули область художественного исполнения.

Интерпретируя полученные результаты, можно констатировать факт, что респонденты не всегда могут определить сущность и значение пластического решения в танце. Подтверждение этому выводу дается именно в характеристике исполнительского мастерства через вариацию или комбинацию. По мнению респондентов, если исполнитель не раскрыл художественно-выразительную сторону своего мастерства, то это объясняется несовершенством технического исполнения. А почему во внимание не берется музыкальность исполнения, выразительность, пластичность движения, определяющая его красоту? Ведь именно согласование техники движения, музыки, выражение художественно-выразительного потенциала самого исполнителя определяет специфику пластической культуры.

Проведенное анкетирование помогло многим участникам понять основные структурные компоненты пластической культуры в

хореографии, в развитии индивидуального художественно-творческого потенциала, ибо классический танец представляет собой не просто движение в пространстве, а красоту движения в музыке, определяющегося академическими правилами.

На основе методов включенного наблюдения (множественные варианты комбинаций в хореографическом зале, сценического исполнения вариаций или других танцевальных форм), нам удалось выяснить, что работа в учебном репетиционном зале для участников представляет большую проблему, чем выступления на сцене. Дело в том, что занятия в зале требуют от участников методических знаний исполнения движения, соответствующим четким правилам. Конструктивная форма комбинаций в классе ежедневно меняется, тем самым требуя от участников максимальных физических сил и одновременно предоставляя возможность в развитии как физических, художественно-творческих, так и психомоторных способностей.

Весьма интересны ответы респондентов на вопрос: «Какие исполнительские качества развиваются на учебных занятиях?». 10% респондентов не смогли ответить на этот вопрос, 20% - ответили с акцентом на общие задачи, а это укрепление опорно-двигательного аппарата, 30% - выделили музыкальность, физические данные. Однако, каждая комбинация, даже если она направлена на выполнение чисто учебно-тренировочных задач, требует индивидуальной пластической реализации.

В результате было выявлено соотношение основных компонентов, определяющих пластическую культуру хореографа (рисунок 5):

1. Механика движения – 70%
2. Музыкальность – 20%
3. Художественная пластичность – 10 %

**Рис. 5. Соотношение основных компонентов,
определяющих пластическую культуру хореографа**

Механика движения
– 70%

Музыкальность – 20%

Художественная
пластичность – 10 %

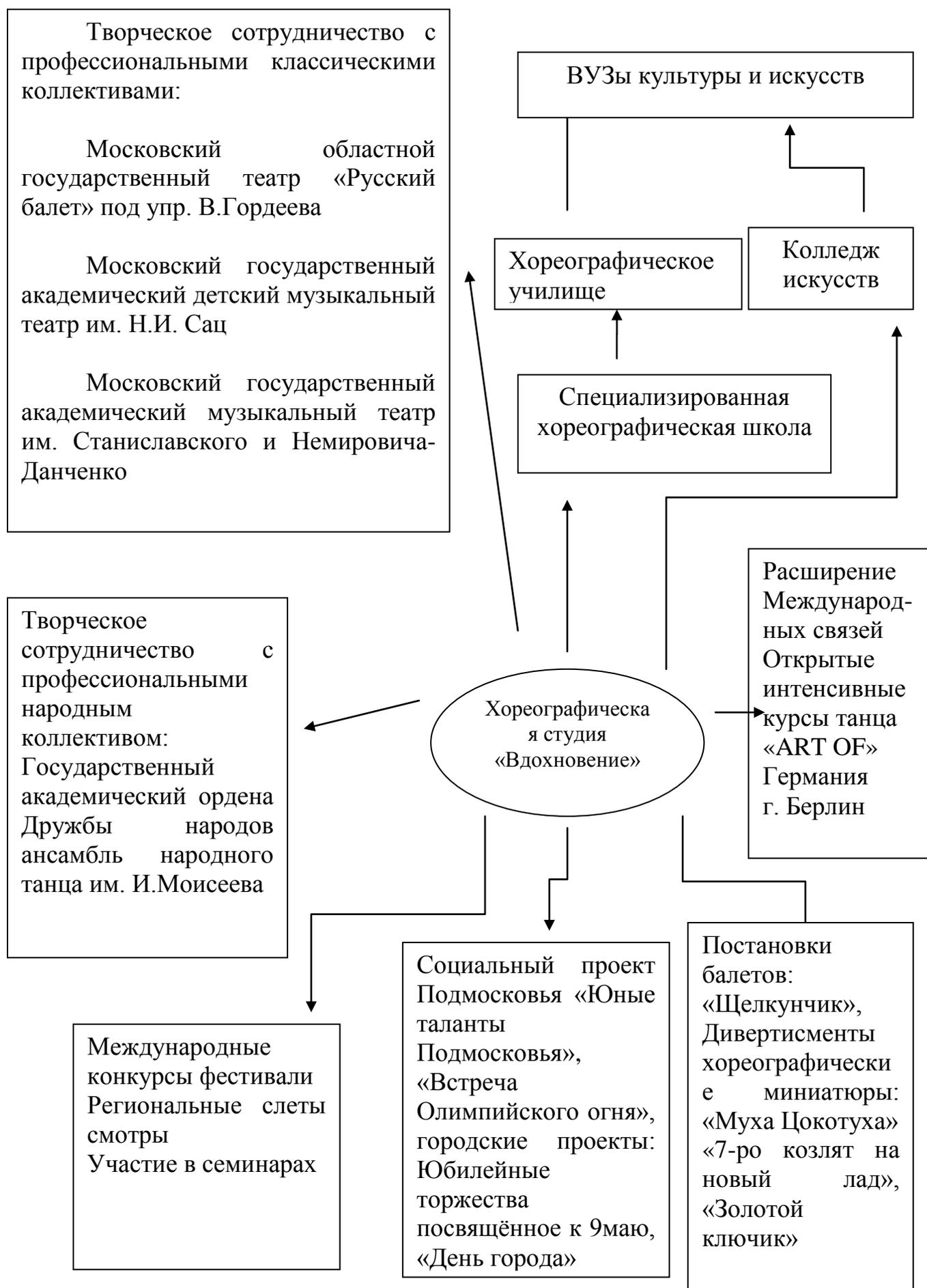
Эти данные подтверждают необходимость целенаправленной самодеятельных хореографических студий не только на занятиях классического танца, но и внедрения оптимальных педагогических условий, развивающих пластическую индивидуальность каждого участника, независимо от уровня подготовленности.

Как следствие, в контексте нашего исследования, определяющими **педагогическими условиями** формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий должны стать подходы:

- преемственность студийных традиций пластического самовыражения в развитии хореографического любительского творчества;

- комплексность задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого и предпрофессионального развития участников;
- вариативность применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик, эвритмии в процессе воспитания пластической индивидуальности участников;
- учет возрастных особенностей и мотивации участников к пластическим импровизациям; активизация художественно-творческого потенциала участников посредством привлечения к сценическим постановкам, фестивальным и конкурсным выступлениям;
- проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников на основе системы выделенных критериев и показателей.

Реализация педагогических условий в рамках экспериментальной программы, внедренной в деятельность хореографической студии «Вдохновение» г. Красногорска представлено на рисунке 6.



В обосновании *условия №1: преемственность студийных традиций пластического самовыражения в развитии хореографического любительского творчества* заложена идея организации художественно-творческой среды, формирующей представления о хореографическом творчестве, образе жизни и творчества балетных артистов, их личностного и профессионального роста. Соответственно творческое сотрудничество с ведущими театральными коллективами «Русский балет» В. Гордеева, Детского музыкального театра им. Н. Сац, Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, Ансамбля танца И. Моисеева реализуется в форме систематического привлечения участников хореографической студии к посещениям спектаклей, мастер-классам и генеральным репетициям, творческим встречам с ведущими исполнителями и др.

Формирование культуротворческой среды хореографической студии органично предполагает соблюдение *условия №2-комплексность задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого и предпрофессионального развития участников.* Путь в хореографические профессии тернист и непредсказуем, ибо сопутствующие травмы, необходимость соблюдения формы, поиска амплуа и др. детерминируют ценности эстетического развития, что собственно не менее значимо в формировании личности участника: быть ценителем высокого искусства.

С целью раскрытия творческого потенциала и формирования пластической индивидуальности участников в образовательном процессе необходимо соблюдать *условие № 3- использовать вариативность применения стилистических методик современного классического танца, театральной пантомимы, спортивных пластик, ритмическая гимнастика Жак-Далькроза, эстетическая гимнастика Демени, английская*

каллистения, «грамматика художественного жеста» Дельсартра, свободная пластика по Дункан, эвритмия и гимнастика Ботмера, «биомеханика» Мейерхольда, «метроритмическая система» Б. Фердинандова, «целесообразное движение» Л. Кулешова, «гармоническая гимнастика» Л. Алексеевой, «выразительное движение» В. Майи, «искусство жеста» И. Чернецкой, «танцы машин» И. Фореггера, «музыкальное движение» С.Рудневой, пластика современного танца П.Бауш и др. Данное условие ставит перед педагогическим коллективом студии постоянно повышать профессиональный уровень. В частности, популяризируются выезды участников и педагогов на обучающие летние программы «Artof» г.Берлин.

Как следствие, у участников формируется мотивация участвовать в постановках и развивать свой личностный исполнительский потенциал в разучивании самостоятельных номеров, вариаций и др., что поддерживается в привлечении студийцев к участию в конкурсах и фестивалях и обуславливает соблюдение педагогического *условия №4-приоритетность индивидуальной сценической практики участников как фактора формирования пластической культуры*. Наиболее целостно данные задачи решаются в художественно-творческой постановочной деятельности студийцев, где каждому есть роль и место на сцене. Это постановки: «Щелкунчик»; «Муха-Цокотуха», «Волк и семеро козлят на новый лад», Дивертисменты, и др.

Заметим, что всем участникам представляется возможность участвовать в конкурсных программах международного, федерального и регионального уровней в качестве солистов и группового исполнения. За прошедшие годы традиционными партнерами хореографической студии «Вдохновение» стали программы: Международных конкурсов балета «Танцолимп»(Германия, г. Берлин), «Непоседы приглашают друзей» (Эстония г. Таллинн), «Волшебные мосты Праги»(Чехия, г. Прага) ,

«Волшебные мосты Вены» (Австрия г. Вена), «Золотая пуанта» (Франция г. Париж), Дельфийские игры и др..

Педагогическая практика хореографической студии подтвердила необходимость соблюдения педагогического *условия №5 – организация постоянного мониторинга формирования пластической культуры учащихся на основе системы выделенных критериев и показателей*, разработки индивидуальных карточек наблюдения за исполнительскими достижениями участников. Как следствие, организация процесса постоянной диагностики формирования пластической культуры позволяет ориентировать наиболее талантливых участников в специализированные школы, колледжи искусств, вузы исполнительской направленности.

Экспериментальное подтверждение выделенных педагогических условий приведено нами в параграфе 2.3., посвященного анализу эффективности авторской методики формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

2.3. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЭФФЕКТИВНОСТИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МЕТОДИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАСТНИКОВ В УСЛОВИЯХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЙ

В соответствии с программой проведения опытно-экспериментальной работы по формированию пластической культуры участников в условиях самодеятельной хореографической студии нами был проведён констатирующий этап опытно-экспериментальной работы, который показал в целом средний уровень пластической культуры участников, поэтому формирующий этап был направлен на проверку эффективности разработанной нами педагогической модели, а также выявлению педагогических условий, оптимизирующих процессы пластического развития участников.

В опытно-экспериментальной работе мы использовали ряд методик для изучения отношения участников хореографической студии к проблемам пластической культуры, развития мотивации к исполнительской деятельности, а также раскрытию художественно-творческого потенциала участников. Ведущими исследовательскими методами являлись: педагогическое наблюдение, метод экспертных оценок, опросы, интервью, тестирование, методы математической статистики.

На данном этапе опытно-экспериментальной работы мы применяли метод педагогического эксперимента. В первой (ЭГ-1) и второй (ЭГ- 2) опытных группах, выбранных с целью получения более достоверной информации о процессах формирования пластической культуры участников хореографической студии «Светлячок» г. Красногорска, реализовывалась традиционная модель развития хореографической пластики, кроме программы, с последующей диагностикой результатов на

завершении обобщающего этапа опытно-экспериментальной работы. В третьей (ЭГ-3) и четвёртой (ЭГ- 4) опытных группах студии «Вдохновение» г. Красногорска реализовывалась экспериментальная модель формирования пластической культуры участников с выделенными педагогическими условиями. В выделенной контрольной (проверочной) группе (КГ) осуществлялась проверка полученных результатов. В общей сложности, в эксперименте участвовало 210 участников балетных студий «Светлячок» и «Вдохновение» г. Красногорска Московской области, балетных студий г. Москвы и Московской области.

Интерпретация полученных данных позволила проанализировать мнения участников о сущности пластической культуры и мотивов ее формирования. В частности, если в 2008 году у участников в основном преобладали суждения, что в основе пластической свободы заложено «техническое совершенство» (17,1 %), «двигательная свобода» (15,6 %), «артистизм» и «эмоциональность» (по 14,8 %), то в 2012 году суждения ранжировались следующим образом: «артистизм» (17,1 %), «эмоциональность» (15,6 %), «двигательная свобода» (14,8 %). Рост суждений о приоритете «технического совершенства» произошел незначительно, на 0,8 %, но он сохраняет ведущую позицию в рейтинге суждений участников о сущности пластической культуры.

Мы также изучили мотивы участия участников хореографической студии в сценических постановках, концертах, фестивалях и конкурсах, представляющих важнейший фактор формирования пластической культуры респондентов. В представленной Таблице 4 указана география конкурсов и достижений самодеятельной хореографической студии «Вдохновение» в период опытно-экспериментальной работы (2008-2013 гг.).

Таблица 4. Достижения участников самодеятельной хореографической студии «Вдохновение» г. Красногорска в мероприятиях, конкурсах, соревнованиях.

№ п/п	Название мероприятия	Уровень	Год проведения	Результаты
1	2	3	4	5
1.	Международный конкурс балета «Танцолимп» г. Берлин (Германия)	Международный	2008	2-ое место С.Абилмажинева
2.	Межрегиональный конкурс классического танца в г. Клин	Межрегиональный	.2008	2-ое место Д. Горбацевич
3.	Московский областной конкурс народного танца «Воскресенские вензеля»	Областной	2008	2-ое место Младшая группа
4.	Покровский православный Фестиваль	Районный	2009	Лауреаты Средняя группа
5.	Международный фестиваль «Непоседы приглашают друзей» г. Таллинн (Эстония)	Международный	2009	Лауреаты Средняя группа
6.	Зональный конкурс классического танца «Золотая пуанта», г. Москва	Зональный	2009	2-ое место А. Валиева И. Пронин
7.	Областной конкурс классического танца «Пируэты Подмосковья», г. Серпухов	Областной	2009	1-ое место Е. Силантьева 1-ое место Старшая группа
8.	I Межрегиональный конкурс «Хрустальный башмачок», г. Луховицы	Межрегиональный	2009	2-ое место Младшая группа
9.	III Межрегиональный конкурс «Таланты Красногорья», г.	Межрегиональный	2010	1-ое место Младшая и старшая

	Красногорск			группы
10	Международный конкурс-фестиваль «Волшебные мосты Праги» г. Прага (Чехия)	Международный	2010	2-ое место Старшая группа
11	II Межрегиональный конкурс «Хрустальный башмачок», г. Луховицы	Межрегиональный	2010	2-ое место Младшая группа
12	X Международный конкурс хореографических коллективов «Петербургская метелица» г. Санкт-Петербург.	Межрегиональный	2011	2-ое место Средняя группа 2-ое место В. Лопатин К. Вычужанинов А. Валиева Л. Жукова
13	Международный конкурс-фестиваль «Волшебные мосты Вены» г. Вена (Австрия)	Международный	2011	1-ое место Старшая группа
14	III Межрегиональный конкурс «Хрустальный башмачок», г. Луховицы	Межрегиональный	2011	2-ое место Средняя группа
15	Зональный конкурс классического танца «Золотая пуанта», г. Москва	Зональный	2012	1-ое место Л. Жукова С. Гуришкин
16	Четвертый Международный фестиваль-конкурс детского и юношеского хореографического искусства «Одесские жемчужинки-	Международный	2012	1-ое место А. Валиева Л. Жукова И. Пронин К. Сарычева К. Дадамян А. Борисова Е. Смирнова

	2012»г.Одесса(Украина)			
17	V Межрегиональный конкурс «Таланты Красногорья», г. Красногорск	Межрегиональный	2012	1-ое место Младшая, средняя и старшая группы
18	II Международный конкурс детского и юношеского творчества «Звездный дождь» Россия г.Астрахань.	Международный	2013	Лауреат 2-ой степени И. Пронин М. Пороменко Е. Томилина
19	Международный конкурс классического балета «Золотая пуанта» г. Париж (Франция)	Международный	2013	Лауреат 3-ей степени А. Борисова
20	IV Международный летний фестиваль-конкурс творческих коллективов «Содружество таллинских талантов» г. Таллин(Эстония)	Международный	2013	Гран при Младшая, средняя и старшая группы 1-ое место К. Сарычева К. Дадамян

В 2008 году мотивы участия в конкурсных программах располагались в следующей последовательности: общественные, художественно-творческие, личные (Таблица 5).

Таблица 5. Выбор мотивов участия участников хореографической студии в творческих мероприятиях

Мотивы	Количество участников, выбравших варианты ответов			
	Нулевой срез		Итоговый срез	
	Кол-во	%	Кол-во	%
Престиж	29	17,1	17	13,2
Лидерство	20	15,6	14	10,9
Компетентность	19	14,8	22	17,1
Ответственность	19	14,8	20	15,6
Индивидуализм	17	13,2	18	14,0
Исполнительский опыт	16	12,5	19	14,8
Коллективное сотворчество	8	6,2	18	14,0

Таблица 6. Мотивы участия участников в фестивалях и конкурсах.

Мотивы	Количество участников, выбравших варианты ответов			
	Нулевой срез		Итоговый срез	
	Кол-во	%	Кол-во	%
Общественные мотивы	58	45,3	45	35,1
Художественно-творческие Мотивы	41	32,0	34	26,5
Личные мотивы	29	22,6	49	38,2

На итоговом срезе опытно-экспериментальной работы мы имеем изменения – личные мотивы (38,2 %), общественные (35,1 %), художественно-творческие (26,5 %)

Промежуточные срезы оценки уровней пластической культуры участников проводили на формирующем этапе опытно-экспериментальной работы в 2008 и 2012 годах, которые были направлены на уточнение и конкретизацию основных положений гипотезы, доработку содержания, форм, методов и средств воспитания пластической культуры участников.

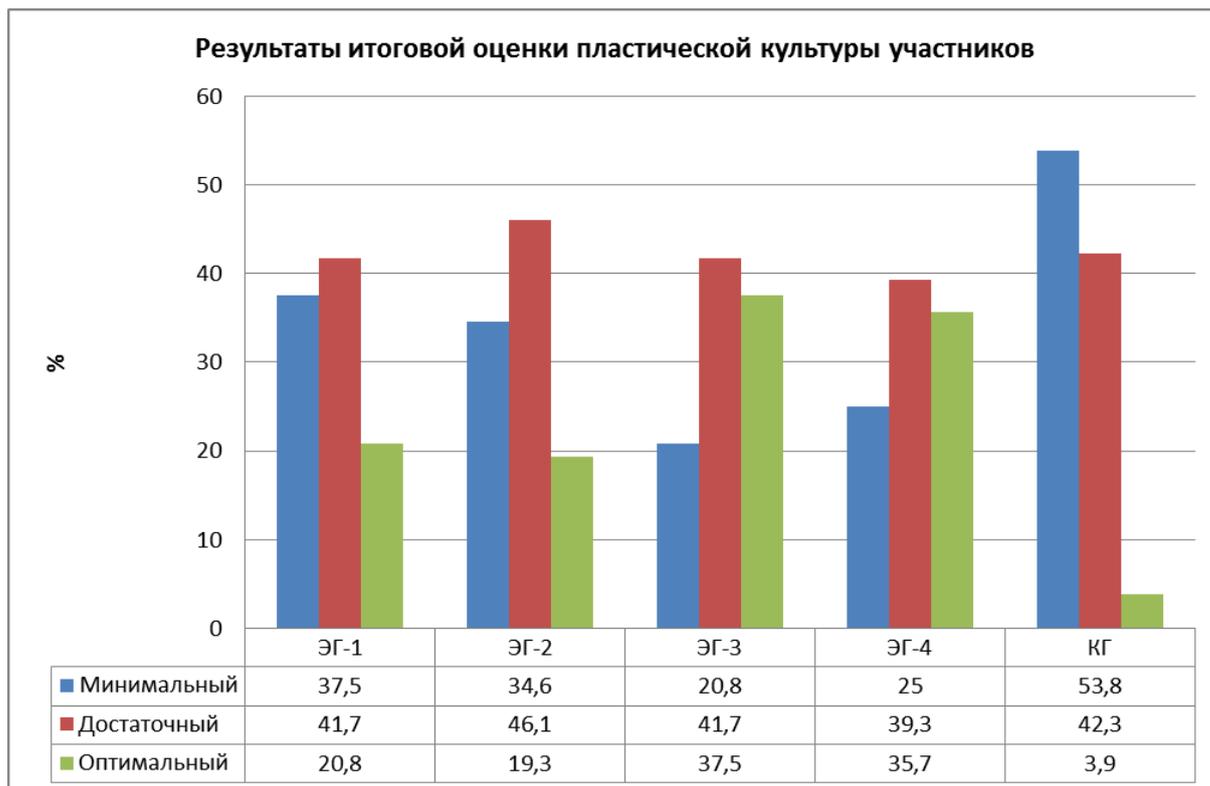
Результаты промежуточных срезов подтвердили наличие положительной динамики во всех опытных группах.

Обобщающий этап опытно-экспериментальной работы был направлен на обработку, анализ, обобщение результатов, соотнесение их с целью и задачами опытной работы.

При завершении опытно-экспериментальной работы на обобщающем этапе был проведен итоговый срез уровня формирования пластической культуры участников, результаты которого представлены в Таблице 7 и на диаграмме (рис. 6).

Таблица 7. Уровень сформированности пластической культуры участников (итоговый срез) (2012 г.).

Группа	Кол-во чел.	Уровни						X
		Минимальный		Достаточный		Оптимальный		
		Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%	
ЭГ-1	24	9	37,5	10	41,7	5	20,8	0,30
ЭГ-2	26	9	34,6	12	46,1	5	19,3	0,29
ЭГ-3	24	5	20,8	10	41,7	9	37,5	0,30
ЭГ-4	28	7	25,0	11	39,3	10	35,7	0,28
КГ	26	14	53,8	11	42,3	1	3,9	0,33



Результаты итогового среза подтвердили наличие положительной динамики во всех опытных группах, в большей степени проявившейся в ЭГ-3 и ЭГ-4. Необходимо отметить, что по результатам итогового среза позитивные изменения в ЭГ-3 и ЭГ-4 имеют место по всем критериям формирования пластической культуры, что полностью согласуется с концептуальными положениями нашего исследования, подтверждает правильность выбранной тактики организации педагогического процесса и свидетельствует о результативности опытно-экспериментальной работы по проверке педагогической модели формирования пластической культуры учащихся балетной студии.

Сравнительный анализ данных нулевого и итогового срезов позволяет сделать вывод о том, что в результате проведенной опытно-экспериментальной работы по апробации педагогической модели формирования пластической культуры участников хореографической студии, количество участников, имеющих низкий уровень пластической

культуры, снизилось в ЭГ- 1 на 33,3 %, в ЭГ-2 – на 34,6 %, в ЭГ- 3 – на 45,9 %, в ЭГ- 4 – на 42,9 %, в КГ – на 15,4 % . .

Количество участников, находящихся на среднем уровне, увеличилось в ЭГ- 1 на 12,5 %, в ЭГ-2 – на 15,3 %, в ЭГ-3 – на 8,4 %, в ЭГ- 4 – на 7,2 %, в КГ – на 11,5 %. Следует иметь в виду, что незначительный прирост по данному показателю в ЭГ-3 и ЭГ- 4 является следствием перераспределения в этих группах большего количества участников с высоким уровнем пластической культуры, о чем свидетельствуют следующие количественные данные: в ЭГ-1 число участников повысилось на 20,8 %, в ЭГ-2 – на 19,3 %, в ЭГ-3 – на 37,5 %, в ЭГ-4 – на 42,3 %. В проверочной (контрольной) группе данный показатель существенно не изменился.

Отметим тот факт, что опытно-экспериментальная работа проводилась под нашим руководством группой экспертов: ведущими педагогами хореографической студии «Светлячок» и «Вдохновение» г. Красногорска, привлекались независимые эксперты из разных учреждений дополнительного образования детей а также из Областного колледжа искусств г. Химки, однако по ее окончании были получены сопоставимые высокие результаты, на основании чего мы можем сделать предварительный вывод об их достоверности и воспроизводимости.

Таким образом, на основании сравнительного анализа нулевого и итогового срезов по выявлению уровней пластической культуры участников в условиях самодеятельной хореографической студии, мы делаем вывод о положительных результатах проводимого исследования, что наглядно представлено на круговых диаграммах.

Таблица 8. Показатель высокого уровня пластической культуры участников.

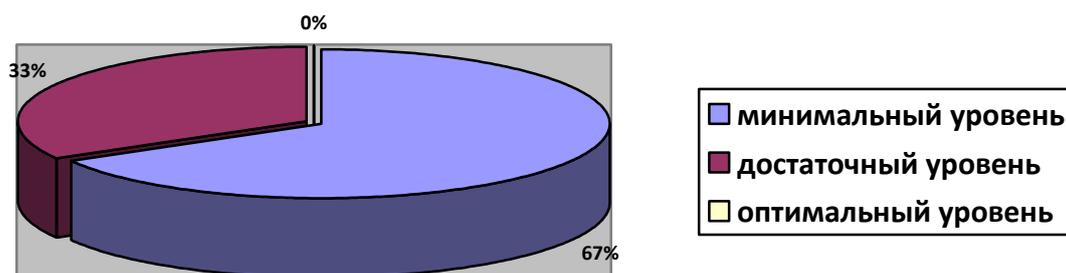
Группы	Кол-во человек	Нулевой срез		Итоговый срез	
		Кол-во	%	Кол-во	%
ЭГ - 1	24	0	0	5	20,8
ЭГ – 2	26	0	0	5	19,3
ЭГ – 3	24	0	0	9	37,3
ЭГ – 4	28	0	0	10	35,7
КГ	26	0	0	1	3,9

Рисунок 7.

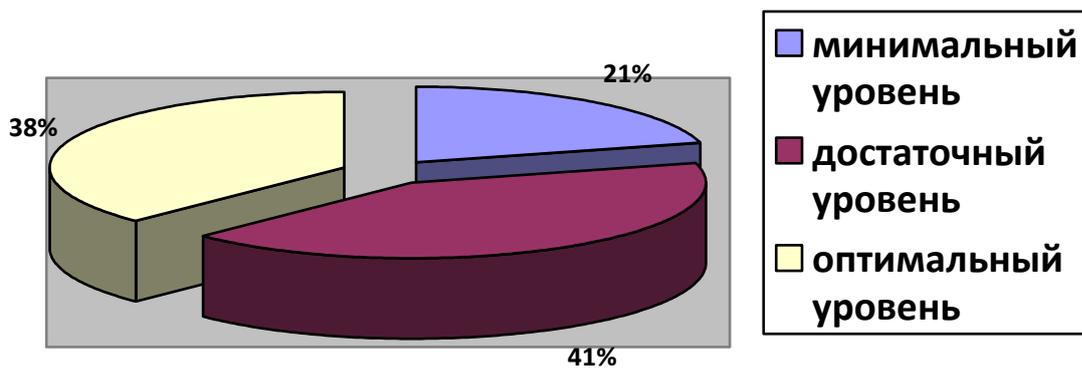


Рис. 8. Сравнительные данные оценки уровней пластической культуры участников в ЭГ-3

Нулевой срез



Итоговый срез



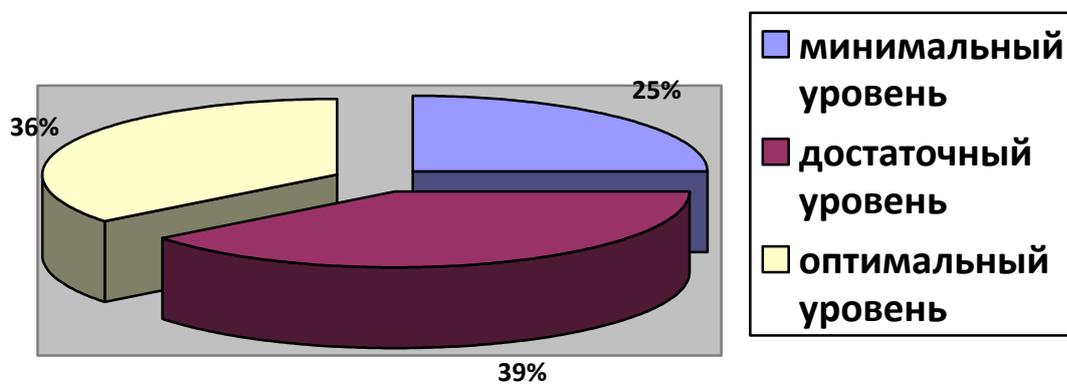
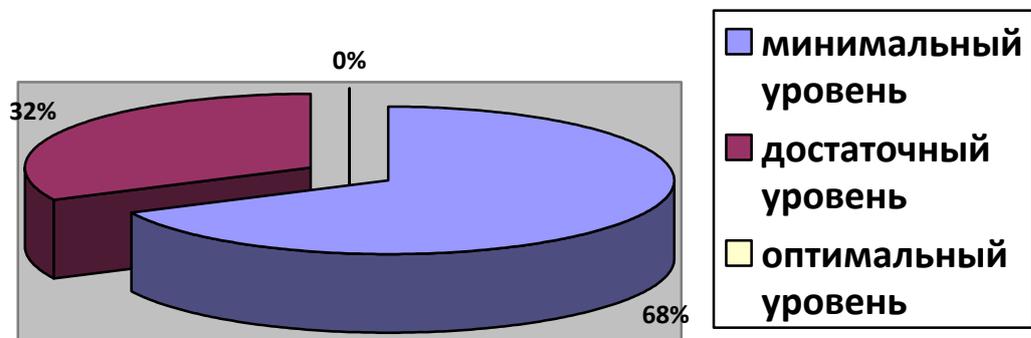


Рис. 9. Сравнительные данные оценки уровней пластической культуры участников в ЭГ-4.

Уровни пластической культуры участников в экспериментальных группах ЭГ – 3 и ЭГ – 4, где реализовывалась педагогическая модель формирования пластической культуры участников и педагогические условия, включая педагогическую программу, значительно повысились.

Таблица 9. Показатель достаточного уровня пластической культуры участников.

Группы	Кол-во человек	Нулевой срез		Итоговый срез	
		Кол-во	%	Кол-во	%
ЭГ - 1	24	7	29,2	10	41,7
ЭГ – 2	26	8	30,8	12	46,1
ЭГ – 3	24	8	33,3	10	41,7
ЭГ – 4	28	9	32,1	11	39,3
КГ	26	8	30,8	11	42,3

Динамика достаточного уровня пластической культуры участников всех групп на двух срезах представлена также на диаграмме (Рисунок 10).

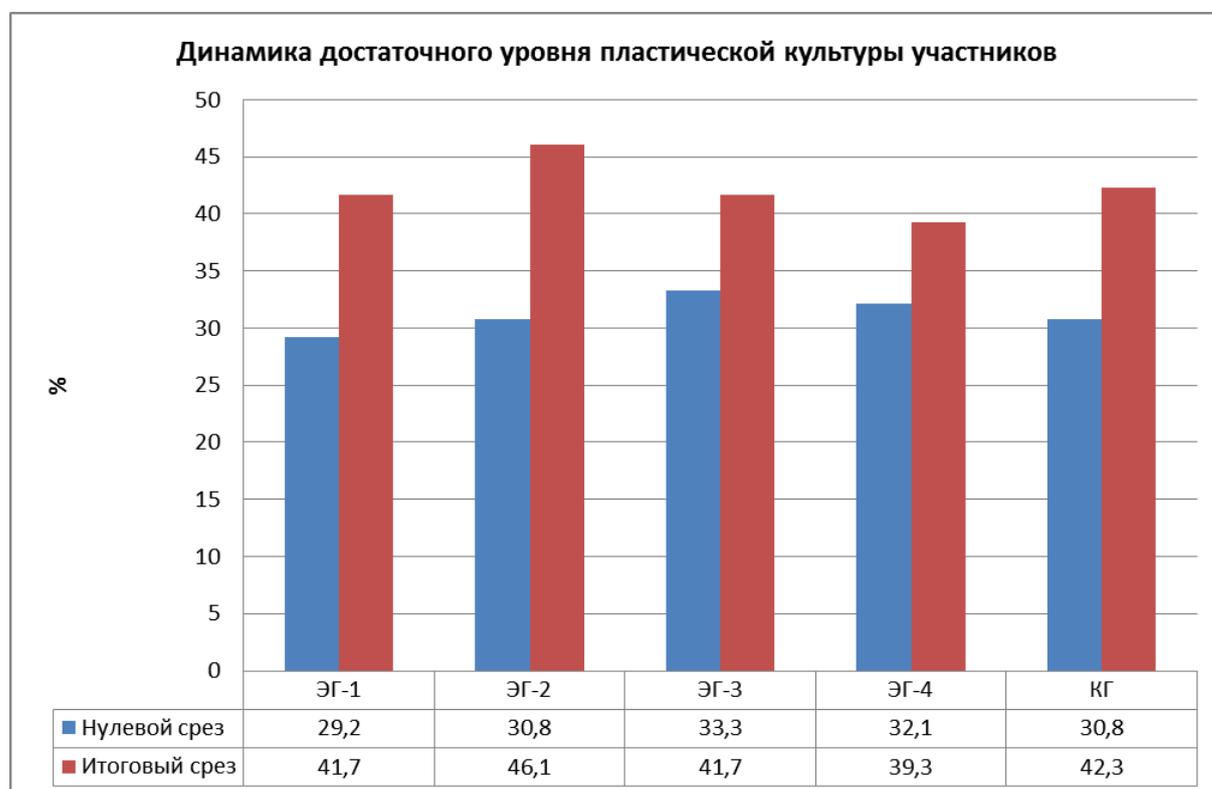


Таблица 10. Показатель минимального уровня пластической культуры участников.

Группы	Кол-во человек	Нулевой срез		Итоговый срез	
		Кол-во	%	Кол-во	%
ЭГ - 1	24	17	70,8	9	37,5
ЭГ – 2	26	18	69,8	9	34,6
ЭГ – 3	24	16	66,7	5	20,8
ЭГ – 4	28	19	67,9	7	25,0
КГ	26	18	69,2	14	53,8

Динамика низкого уровня пластической культуры участников всех групп на двух срезах представлена также на диаграмме (Рисунок 11).

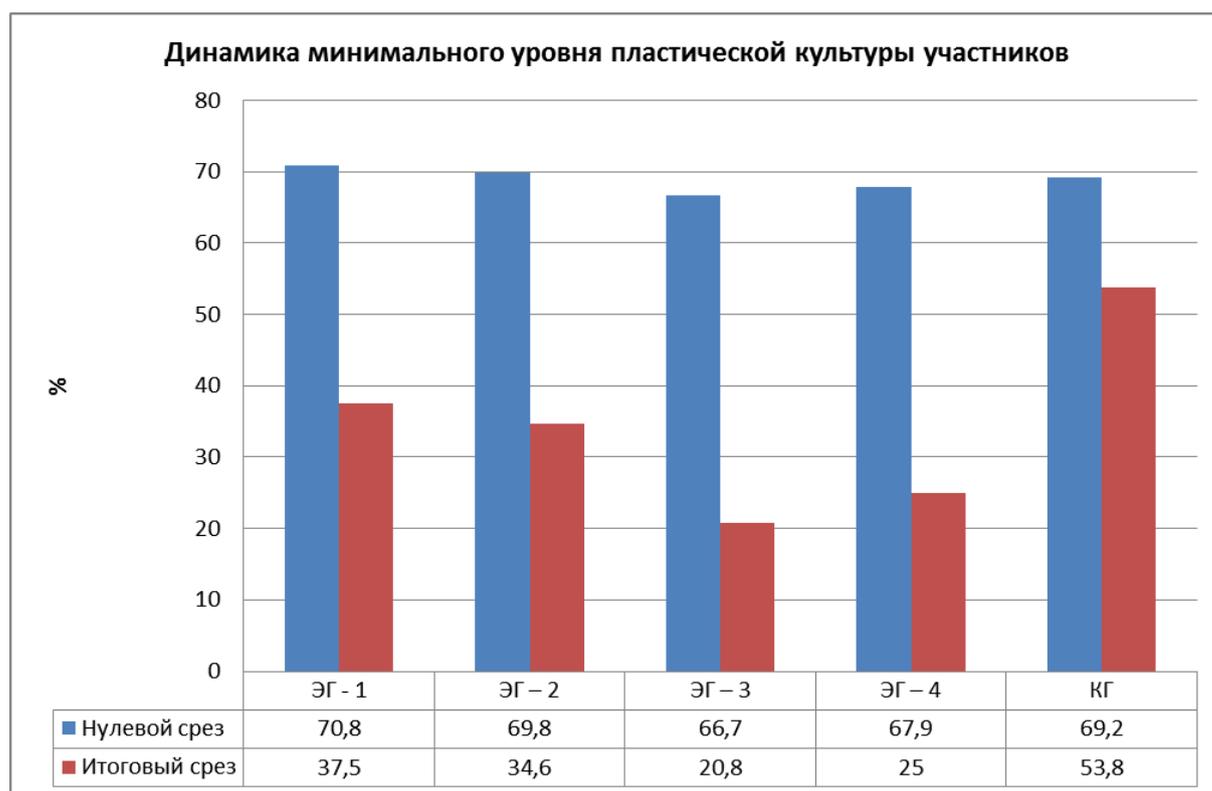


Рис. 11. Динамика показателей минимального уровня пластической культуры участников.

Количественные доказательства научной обоснованности, объективности и достоверности результатов исследования данные, полученные в ходе опытно-экспериментальной работы, были подвергнуты обработке методами математической статистики.

Количественные результаты были зафиксированы на карточках наблюдений экспертов по каждому участнику педагогического эксперимента (см. Приложение 2). Каждый из выделенных показателей оценивался по 10-бальной шкале, что позволяет выделить среднеарифметический показатель.

Из всех возможных критериев оценивания правдоподобия выдвинутой гипотезы мы выбрали критерий Стьюдента, учитывающий средние значения и значения среднеквадратичных отклонений, что позволило ответить на вопрос: имеются ли различия в уровнях пластической культуры участников опытных и проверочной групп и каковы причины этого различия, если таковые имеются. Критерий Стьюдента вычисляется по формуле:

$$t = \frac{|\bar{x} - \bar{y}|}{\sqrt{\frac{S_1}{n_1} + \frac{S_2}{n_2}}}, \text{ где}$$

- \bar{x} - средний балл первой группы;
- \bar{y} - средний балл второй группы;
- S_1 - среднеквадратическое отклонение по первой группе;
- S_2 - среднеквадратическое отклонение по второй группе;
- n_1 - количество человек в первой группе;
- n_2 - количество человек во второй группе.

Рассмотрим нулевую гипотезу H_0 : отсутствие достоверных различий в конечных результатах уровней пластической культуры участников опытных и проверочной групп.

В качестве альтернативной гипотезы H_1 примем: наличие достоверных различий в конечных результатах уровней пластической культуры участников опытных и проверочной групп.

Повышение уровня пластической культуры участников могло произойти либо вследствие случайных факторов, либо под влиянием целенаправленного педагогического воздействия. Если различие в уровнях пластической культуры респондентов опытных и проверочной групп существенно, то есть $t_{\text{набл}} > t_{\text{крит.}}$ ($t_{\text{крит.}}$ – табличная величина), то согласно критерию Стьюдента оно не может быть объяснено случайными причинами, а является следствием специально организованной деятельности. В этом случае нулевая гипотеза отвергается, а истинной считают альтернативную гипотезу.

Таблица 11. Данные значения критерия Стьюдента.

Группы	t набл.	t крит. ($\alpha=0,05$)
ЭГ-1 и КГ	2,0794	2,01
ЭГ-2 и КГ	2,1373	2,01
ЭГ-3 и КГ	4,2218	2,01
ЭГ-4 и КГ	4,0478	2,01

На основании данных, представленных в таблице, мы сделали вывод о том, что статистическая значимость различий, наблюдаемых в проверочной и опытных группах доказывает справедливость принятой гипотезы по окончании формирующего этапа опытно-экспериментальной работы.

Таким образом, во всех группах повысился оптимальный уровень пластической культуры участников. Системный, средовой, аксиологический, деятельностный и личностно-ориентированный подходы в исследовании позволили добиться значительных результатов в решении

проблемы формирования пластической культуры участников в условиях самодеятельной хореографической студии.

При анализе результатов необходимо отметить изменения, которые произошли в балетной студии «Вдохновение» Дворца культуры «Подмосковье» г. Красногорска Московской области, которая являлась центром опытно-экспериментальной работы. Изменилась эмоциональная атмосфера в студии, снизилось количество конфликтов как между участниками, так и между участниками и педагогами.

Таблица 12. Отношение педагогов к процессу формирования пластической культуры участников самодеятельной хореографической студии.

Варианты ответов Педагогов	Количество педагогов, выбравших варианты ответов			
	В начале работы		В настоящее время	
	Кол-во	%	Кол-во	%
Формальное отношение	30	60	13	26
Ответственное отношение	17	34	31	62
Не определили свое отношение	3	6	6	12

В педагогическом коллективе в результате внедрения модели формирования пластической культуры участников произошли следующие изменения.

Таблица 13. Уровень владения педагогами инновационными пластическими методиками современного хореографического творчества.

Варианты ответов	Количество педагогов, выбравших варианты
------------------	--

педагогов	ответов			
	В начале работы		В настоящее время	
	Кол-во	%	Кол-во	%
Владею на достаточном уровне	11	22	19	38
Владею	19	38	23	46
Владею, но ...	20	40	8	16

Использование педагогами методов, форм, единых требований в общении помогло снять в первую очередь многие стрессообразующие факторы, мотивировать участников на самовоспитание в отношении необходимости формирования пластической культуры.

Таким образом,

1. С целью подтверждения выдвинутой гипотезы исследования в ходе констатирующего и формирующего этапов опытно-экспериментальной работы были проведены нулевой и итоговый срезы для выявления динамики формирования пластической культуры участников самодеятельной хореографической студии и определения результативности реализации педагогической модели формирования пластической культуры при использовании педагогических условий.

2. Сравнительный анализ нулевого и итогового срезов позволяет сделать вывод, что в опытных группах, где реализовывалась педагогическая модель формирования пластической культуры участников, были получены результаты, отражающие достижение более высокого уровня формирования пластической культуры участников по сравнению с другими группами.

3. Объективность и достоверность полученных результатов была доказана с помощью методов математической статистики, что подтверждает правильность выдвинутой гипотезы исследования.

Выводы по главе II:

Сравнительный анализ деятельности балетных студий Москвы, нескольких городов Подмосковья и Рязани выявил инвариантные модели балетных студий, развивающих различные жанры хореографического творчества, осуществляющих предпрофессиональную подготовку и эстетическое развитие участников. Основными задачами дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ балетных студий являются формирование грамотной, заинтересованной в общении с искусством молодежи, а также выявление одаренных детей и подготовка их к возможному продолжению образования в области искусства в средних и высших учебных заведениях соответствующего профиля. В отличие от специализированных профессиональных балетных школ, начинающих обучение с 10 лет, балетные студии включают подготовительный этап с 4-10 лет, позволяющий максимально подготовить опорно-двигательный аппарат, координацию и музыкальность и образность мышления, расширить эстетические представления о пластической выразительности в балетном искусстве, воспитать потребность сценического самовыражения.

Анализ деятельности самодеятельных хореографических студий Москвы и Подмосковья выявил тенденцию преобразования студий в профессиональные танцевальные коллективы театры, ансамбли. Основываясь на академических программах профессиональных хореографических школ, хореографические школы-студии решают вопросы эстетического воспитания и предпрофессиональной подготовки на основе расширения диапазона изучаемых предметов, возрастного состава участников, концертно-исполнительской деятельности.

Анализ результатов опытно-экспериментальной работы на базе балетной студии «Вдохновение» г. Красногорска подтвердил наше

предположение, что методика формирования пластической культуры участников хореографических самодеятельных студий обусловлена целью воспитания пластической индивидуальности исполнителя и предполагает:

- а) единство целей, средств, форм и методов освоения феномена пластической культуры как целостности;
- б) специфическую природу хореографического творчества и художественно-педагогическую направленность учебного процесса самодеятельных студий.

Как показало наше исследование, уровни пластической культуры дифференцируются в зависимости от сформированных умений и навыков музыкально-пластической интонации при создании хореографического образа. Критериями оценки сформированности пластической культуры являются: танцевальность, координация, художественность и личностная характеристика.

Результативность авторской методики формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий обусловлено соблюдением педагогических условий: преемственность студийных традиций пластического самовыражения в развитии хореографического любительского творчества; комплексность задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого и предпрофессионального развития участников; вариативность применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик, эвритмии в процессе воспитания пластической индивидуальности участников; учет возрастных особенностей и мотивации участников к пластическим импровизациям; активизация художественно-творческого потенциала участников посредством привлечения к сценическим постановкам, фестивальным и конкурсным выступлениям; проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников на основе системы выделенных критериев и показателей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Включение пластической культуры в круг проблем педагогики социально-культурной деятельности продиктовано развитием современного хореографического творчества и вызвано расширением студийного любительского движения в данной области. Либерализация ценностей культуры в досуговой сфере россиян в значительной степени повлияла на эстетические предпочтения в любительской хореографии и восстребованность многих стилей и направлений в бытовой культуре.. Появилось множество танцевальных направлений и стилей, демонстрирующих вульгарность и примитивизм. Поэтому актуальность исследования проблем формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий подтверждается тем, что воспитывая пластическую индивидуальность участников художественной самодеятельности, мы прежде всего эстетически формируем личность, закладываем базу предпрофессиональной подготовки.

В ходе исследования была изучена и выявлена разработанность проблемы формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий. Данная проблема является одной из актуальных в педагогической теории, методике и организации социально-культурной деятельности, что обусловлено повышением требований к развитию личности в условиях досуга, а также недостаточной теоретической разработкой данных вопросов в педагогике хореографии.

На основе теоретического анализа установлено, что пластическая культура участников самодеятельных хореографических студий, является одним из важнейших компонентов общей эстетической культуры

личности, представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности.. Ее отличительными чертами является освоение специальных теоретических знаний, практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых для создания художественного пластического образа, в том числе в ходе изучения стилистических особенностей хореодрамы, драмбалета, пантомимы, эвритмии, свободной пластики симфонического и характерного танцев.

Как результат - рассмотрены характерные особенности студийного движения в области балетной самодеятельности как ведущего направления в самодеятельном хореографическом творчестве, предполагающего исполнение произведений хореографического искусства силами любителей. Данное направление возникает в России в 20-е гг. XX в. и развивается в форме самодеятельных народных театров балета, хореографических школ-студий благодаря активному участию и творческим экспериментам профессиональных исполнителей.

В основе разработки модели формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий отражен комплексный характер решения педагогических задач развития физического аппарата участников (мышечная саморегуляция, правильная осанка, ритмичность и координация движений, гармонизация взаимодействия всех частей тела), их эмоциональности и пластической выразительности, а также навыков пластического художественно-образного решения и сценического воплощения.

Педагогическими условиями формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий являются: преемственность студийных традиций пластического самовыражения в развитии хореографического любительского творчества; комплексность

задач в определении содержания эстетического, художественно-творческого и предпрофессионального развития участников; вариативность применения стилистических методик современного классического танца, гимнастических пластик, эвритмии в процессе воспитания пластической индивидуальности участников; учет возрастных особенностей и мотивации участников к пластическим импровизациям; активизация художественно-творческого потенциала участников посредством привлечения к сценическим постановкам, фестивальным и конкурсным выступлениям; проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры участников на основе системы выделенных критериев и показателей.

Методика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий ориентирована на воспитание пластической индивидуальности участников, построена на основе единства средств, форм и методов освоения феномена пластической культуры как проявления общей эстетической культуры личности и предполагает обеспечение выделенных педагогических условий.

Проведенное исследование осуществлялось в период с 2008 по 2013 годы на базе самодеятельных хореографических студий Москвы и Подмосковья, Рязани. В эпицентре внимания оказались ведущие коллективы художественной самодеятельности Красногорска, Дубны, Чехова и других городов. Анализ полученных результатов экспериментальной работы показал, что выдвинутая гипотеза нашла свое подтверждение, задачи научного поиска решены, цель исследования достигнута.

Таким образом, научным результатом осуществленного исследования являются следующие утверждения.

Студийное движение в области любительского хореографического творчества в России начала XX в. представляет социально-культурный

феномен, свидетельствующий об открытии креативных возможностей пластического самовыражения участников. Его проявлением стали многочисленные школы-студии классического танца, экспериментирующие в поисках жанра, эстетики стиля и исполнительской пластики благодаря активному участию и творческим экспериментам профессиональных хореографов и исполнителей.

На основе историко-педагогического анализа составлена периодизация развития балетной самодеятельности в России, в который выведены этапы становления(1900-1917), расцвета(1917-1934 гг.), студийного движения; стагнации(1935-1953 гг.) и трансформации (1954-1980 гг.) хореографических студий в институциональные формы художественной самодеятельности:, а также воссоздания студийного движения(1980-2013 гг.) в современных условиях..

В диссертации доказано, что пластическая культура участников самодеятельных балетных студий как одно из личностных качеств представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности. В этих условиях основную роль в подготовке участников хореографических студий играет классический танец. Именно на уроках классического танца и познается язык пластики.

Своеобразие отечественных педагогических хореографических методик обучения классическому танцу обусловлено влиянием факторов: усовершенствования профессионального мастерства; синтеза техники движения, артистизма, чувственности и духовности исполнения на основе музыкальной выразительности, что определяет процесс личностного становления участников самодеятельной хореографической студии. Поэтому воспитание пластической индивидуальности является сверхзадачей формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий.

Учитывая традиции студийности процесс формирования пластической культуры в условиях самодеятельных хореографических студий обуславливает включение различных стилистических особенностей хореодрамы, драмбалета, пантомимы, эвритмии, свободной пластики симфонического и характерного танцев.

Определены подходы воспитания пластической индивидуальности исполнителей и возможностей обучения классическому танцу на подготовительном и последующих этапах в самодеятельной хореографической студии, раскрываются сущностные характеристики мотивации участников к занятиям. При этом особый акцент сделан на соответствии психофизиологического ресурса участников, их способностей к творчеству и требований балетного любительского искусства.

В исследовании выделены возрастные особенности формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий. В отличие от специализированных школ, в практике студийного движения широко распространен опыт раннего развития (от 2,5 до 5 лет), подготовительных отделений (5-10 лет), что в значительной степени развивает адаптивные механизмы детей к физическим и психологическим нагрузкам.

Уровни пластической культуры дифференцируются в зависимости от сформированности умений и навыков музыкально-пластической интонации при создании хореографического образа. Основным требованием к системе критериев явилось наличие количественных характеристик (показателей), отражающих процесс воспитания пластической индивидуальности участника. Критериями оценки сформированности пластической культуры являются: личностная характерность, танцевальность, координация и художественность. В качестве показателей по каждому из критериев определены: музыкально-

пластический слух, ритмичность, интонирование, память, образное мышление, артистизм, пантомима, шаг, осанка.

Авторская методика формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий ориентирована на воспитание пластической индивидуальности участников, построена на основе единства средств, форм и методов освоения феномена пластической культуры как проявления общей эстетической культуры личности и предполагает обеспечение выделенных педагогических условий. Это позволяет эффективно формировать пластическую культуру участников в самодеятельных хореографических студиях на основе расширения диапазона изучаемых предметов и исполнительских стилей, учета специфики разновозрастного состава студии, организации концертно-исполнительской деятельности.

В результате диссертантом был сделан вывод, что, основываясь на стандартах специализированных хореографических школ, самодеятельные хореографические студии решают задачи личностного развития и предпрофессиональной подготовки на основе расширения диапазона изучаемых предметов, возрастного состава участников, концертно-исполнительской деятельности, подготовки наиболее талантливых участников к профессиональной деятельности.

В исследовании рассмотрены характерные особенности современных хореографических студий, представляющих собой хореографические коллективы, совмещающие воспитательные и педагогические цели с экспериментом и концертной практикой. Анализ деятельности студий подтверждает закономерности развития студийных форм любительского творчества, которые могут преобразовываться в профессиональные танцевальные коллективы театры, ансамбли.

Вышеизложенное позволяет утверждать, что:

– студийное движение в любительском хореографическом творчестве России представляет собой уникальное социально-культурное явление, сочетающее творческие эксперименты профессиональных хореографов в поисках новых танцевальных стилей и пластических решений с педагогическими задачами личностного развития студийцев;

– исторически самодеятельные балетные студии определили становление большинства направлений самодеятельного хореографического творчества в учреждениях культуры. В современных условиях происходит воссоздание студийного движения на основе художественных методов пластического самовыражения в хореографии, в направлениях эстетического развития и предпрофессиональной подготовки участников;

– творческая свобода самовыражения участников самодеятельных хореографических студий способствует всестороннему художественному и эстетическому развитию личности, активизации творческого потенциала в поиске новых пластических направлений в современном танце;

– сочетание мотивированного интереса к творчеству, учет возрастных и психологических особенностей участников и реализация педагогических условий формирования культуротворческой среды студии оптимально формирует пластическую культуру как показатель эстетического развития и социально-культурного воспитания личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии : пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. – М., 2009. - 26 с.
2. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора. М., 2009. - 215 с.
3. Аванесова Г.А. Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации : Учебное пособие для студентов вузов / Г. А. Аванесова. - М.: Аспект Пресс, 2006. - 236 с.
4. Адис Л. Гимнастика театрального танца // Классики хореографии / Пер. с франц. под ред. Л.Д. Блок. - М.-Л.: Искусство, 1937. - С.195-219.
5. Алиев Г.А. Художественное творчество в контексте взаимодействия культур: Дис. ... докт. культурологии. - М., 2002. – 277 с.
6. Алиева Е.Г. Творческая одаренность и условия ее развития // Психологический анализ учебной деятельности. - М.: ИП РАН, 1999. - С. 7-17.
7. Алферов А.А. Педагогические условия использования видеотехники в процессе обучения классическому танцу: диссертация ... кандидата педагогических наук. – М., 2007. - 188 с.
8. Альберт Г. Александр Пушкин. Школа классического танца. - М.: АРТ. 1996.
9. Ананьев Б.Г. Избранные психологические труды. В 2т. - Т.1. М.: Педагогика, 1980. - 230с.
10. Андреев В.И. [и др.] Духовность, здоровье и творчество в системе мониторинга качества воспитания: Материалы XI Всерос. науч.-практ.

- конф. / [Под науч. ред. В.И. Андреева]. - Казань; Йошкар-Ола : Центр инновац. технологий, 2003 (Ризограф Инновац. технологий). - 366 с.
11. Андреев В.И. Педагогика творческого саморазвития: Инновационный курс. В 2 кн.: Кн. 1. Казань. 1996. 568 с.; Кн. 2. Казань. 1998. -320 с.
12. Андреева А.А. Работа балетмейстера с учащимися в системе дополнительного образования // Специалист культуры XXI века: Профессионализм, творчество, духовность: Материалы межвуз. науч.-практ. конф. кафедры педагогики и психологии. Москва, 23 апр. 2001 г. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств; Науч. ред. Бакланова Н.К. - М., 2001. - С. 13 - 15.
13. Аракелова А.О. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств : в 2 ч. : монография : сборник материалов для детских школ искусств. – Москва : Минкультуры России, 2012. - Ч.1. – 118 с.
14. Ариарский М.А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления. – СПб., 2008. – 792 с.
15. Аркина Н.Е. Артисты балета : (Время, роли, стиль) / Н. Е. Аркина. - М.: Знание, 1983. - 56 с.
16. Аркина Н.Е. Языком танца / Н. Е. Аркина. - М.: Знание, 1975. - 56 с.
17. Аронов А.А. Воспитывать патриотов: Кн. для учителя / А. А. Аронов. - М.: Просвещение, 1989. – 172 с.
18. Аронов А.А. Культурный ренессанс в России : учебное пособие для гуманитарных вузов / А. А. Аронов ; Московский гос. ун-т культуры и искусств, Международная пед. акад. - Москва : Экон-Информ, 2006. - 130 с.
19. Архипова М.Л. Индивидуальные особенности психической деятельности учащихся хореографических училищ в процессе специальных занятий: Автореф. ... канд. психол. наук. - М., 1991. – 16с.
20. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс.- Л., 1971. -376 с.

21. Асмолов А.Г. Психология личности. - М., 1990. – 367 с.
22. Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительных движений к «движению» смыслов: Дис. ... канд. филос. наук.- Саранск, 2001. - 163 с.
23. Бабанский Ю.К. Проблемы повышения эффективности педагогических исследований: (Дидактический аспект). - М.: Педагогика, 1982. – 192 с.
24. Базарова Н.П. Классический танец. - Л.: Искусство, 1975.
25. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца. Л., Искусство. 1983.
26. Бакланова Т.И. Педагогика художественной самодеятельности: Учеб. пособие / МГИК. - М., 1992. - 160 с.
27. Бакланова Т.И. Искусство, врачующее душу: арт-терапия и современное художественное образование // Ученые записки / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М.: МГУКИ. - 2004. - Вып. 26. - С. 168-185.
28. Бакланова Т.И. Народная художественная культура: Программа курса / МГИК; Сост. Бакланова Т.И. - М., 1994. - 23 с.
29. Бакланова Т.И. Организация и научно-методическое обеспечение художественной самодеятельности: Учеб. пособие / Москов. гос. ин - т культуры. - М., 1992. - 102 с.
30. Бакланова Т.И. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Учеб. пособие / Моск. гос. ин - т культуры. - М., 1986. - 79 с.
31. Бакланова Т.И. Специальность "Народно-художественное творчество" и направление "Народная художественная культура" // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. - 2005. - № 3 (11). - С. 21-24.
32. Бакланова Т.И. Музыка для детей : Музыкальные инструменты и основы пения : книга для семейного чтения и творческого досуга / Т.И. Бакланова. - М. : АСТ : Астрель, 2009. - 127 с.

33. Бакланова Т.И. Этнокультурное образование и повышение этнокультурной компетентности кадров в регионах Российской Федерации / Бакланова Т.И. // Этнокультурная деятельность в современных социокультурных условиях : материалы междунар. науч.-практ. конф., 25 сент. 2010 г., Москва. - М. : Коллаж, 2010. - С. 5-13.
34. Балет. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 624 с.
35. Барышникова Т. Азбука хореографии: Метод. указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов балетных школ и студий. - СПб.: РЕСПЕКС: ЛЮКСИ, 1996. - 256 с.
36. Бежар Морис Мгновение в жизни другого: Мемуары / Морис Бежар; [Пер. с фр. Л. Зониной; Послесл. В. Гаевского]. - М.: В/О Союзтеатр, 1989. – 237 с.
37. Безруких М.М. Возрастная физиология : (Физиология развития ребенка): Учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / М.М. Безруких, В.Д. Сонькин, Д.А. Фарбер. - М.: Academia, 2002. - 412 с.
38. Безуглая Г.А. Единство музыки и хореографии: роль выразительных средств музыки в постижении знаковой образности лексики классического танца / Г.А. Безуглая, Л.В. Ковалева // Хореографическое образование на рубеже XXI в.: опыт, проблемы, перспективы развития: Матер. и статьи 1-й Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред. М.Н. Юрьева. - Тамбов: Першина, 2005. - С. 107–111.
39. Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. - Л.: Наука, 1975. - С. 75.
40. Блазис К. Искусство танца // Классики хореографии. - М.: Искусство, 1937. - 137 с.
41. Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. - М., 1864. – 225 с.

42. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность: Сборник / Л. Д. Блок; Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. - М.: Искусство, 1987. - 556 с.
43. Богданов Г.Ф. Самобытность русского танца. - М.: МГИК, 2001. – 221 с.
44. Богданов-Березовский В.М. Оперное и балетное творчество Чайковского [Текст]: Очерки. - Ленинград; Москва: Искусство, 1940. - 120 с.
45. Богомолова Л.В. Основы танцевальной культуры. - М.: Нов. школа, 1993. – 78 с.
46. Богоявленская Д.Б. [и др.] Основные современные концепции творчества и одаренности: [Сб. ст.] / М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации; [Сост. Ю. Д. Бабаева, Д. Б. Богоявленская]; Под ред. Д. Б. Богоявленской. - М.: Молодая гвардия, 1997. - 402 с.
47. Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. - СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2004. – 672с.
48. Бондаревская Е.В. Теория и практика личностно-ориентированного образования / Е. В. Бондаревская. - Ростов-на-Дону: Булат, 2000. - 351 с.
49. Борисов А.И. Психолого-педагогические аспекты подготовки педагога-хореографа: Дис. ... кан.психол.наук. - Самара, 2001. – 233 с.
50. Бурнаев А.Г. Культура этноса, воплощенная в танце / А. Г. Бурнаев. - Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 2002. - 49 с.
51. Бурцева Г.В. Развитие творческого мышления специалиста хореографа. - Барнаул: Изд-во Алтай. ун-та, 2001. – 145с.
52. Ваганова А.Я. Основы классического танца. - Л.-М.: Искусство. 1980. – 203 с.
53. Ваганова А.Я. Советский балет и классический танец // Ваганова А.Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. - Л.-М.: Искусство, 1958. - С. 67–68.

54. Ваганова А.Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л., М. Искусство. 1958. – 344 с.
55. Валеева М.А. Развитие профессионализма педагога дополнительного образования: Автореф. ... канд. пед. наук. - Оренбург, 1999. – 18с.
56. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. - М.: ГИТИС. 1999. – 421 с.
57. Валукин Е.П. Система обучения мужскому классическому танцу: Автореф. ... докт. пед. наук. - М., 1999. – 52с.
58. Валукин М.Е. Личность педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу / М.Е. Валукин; Междунар. акад. информатизации. Отд-ние психологии МАИ. Ин-т пробл. сознания, Рос. акад. театр. искусства. Балетмейстер. фак. - М.: Импринт-Гольфстрим, 1998. - 87 с.
59. Ванслов В.В. Дансантичность // Русский балет: энциклопедия. - М., 1997. - С. 536.
60. Ванслов В.В. Статьи о балете: Муз.-эстет. пробл. балета / В. Ванслов. - Л.: Музыка : Ленингр. отд-ние, 1980. - 191 с.
61. Вихрева Н.А. Классический танец для начинающих / Вихрева Н.А.; М-во культуры Рос. Федерации, Моск. гос. акад. хореографии. - Москва : Театралис, 2004. - 111 с.
62. Вихрева Н.А. Экзерсис на полу : для подготовки к занятиям класс. танцем / Вихрева Н. А. ; М-во культуры Рос. Федерации, Моск. гос. акад. хореографии. - М., 2004. - 86 с.
63. Вольнский А. Статьи о балете. СПб. Гиперон. 2002.
64. Вольнский А.Л. Книга ликований : Азбука классич. танца / А. Л. Вольнский; [Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. Гаевского]. - М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 297 с.
65. Воспитание увлечением: Формирование и деятельность клуб. об - ний / Сост. Триодин В.Е. - М.: Профиздат, 1987. - 144 с.

- 66.Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. – М., 1956. – 250 с.
- 67.Выготский Л.С. К вопросу о динамике детского характера // Выготский Л.С. Собр. соч. в 6 т. - Т. 5. -М.: Педагогика, 1983. - С. 153-165.
- 68.Выготский Л.С. Педагогическая психология. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 534с.
- 69.Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 3-е. М.: Искусство. 1986.- 573 с.
- 70.Гальперин П. Я. Введение в психологию: учебное пособие / П. Я. Гальперин. - Изд. 7-е. - Москва: КДУ, 2007. - 336 с.
- 71.Гальперин П. Я. Лекции по психологии : учебное пособие / П. Я. Гальперин. - Изд. 3-е. - Москва : КДУ, 2007. - 400 с.
- 72.Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. - 1998. - № 4. – С.50-63.
- 73.Герасимова Ю.А. Развитие педагогических качеств в профессиональной подготовке хореографов в вузах культуры и искусств. - М., 2007. - 232 с.
- 74.Гердт О. Школа танцев О.К.: Опыт работы Школы современного танца (Москва) // Семья и школа. - 1997. - № 5. - С. 43 - 45.
- 75.Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. - Л.-М.: Искусство, 1940. - С.163-165.
- 76.Годовский В.М. Взаимосвязь художественного и педагогического взаимодействия в детском хореографическом коллективе: Дис. .. канд.пед.наук в форме науч. докл. - Л., 1990. –21 с.
- 77.Голейзовский К.Я. Образцы русской народной хореографии. - М.: Искусство, 1964. – 368 с.
- 78.Головкина С.Н. Уроки классического танца в старших классах. М. Искусство, 1989.
- 79.Голтсдинер А.Л. Музыкальная психология. - М.: 1993. - С.68-80.
- 80.Голубовский Б. Пластика в искусстве актера. - М. 1986. - 123 с.

81. Грановская Р.М., Крижанская Ю.С. Творчество и преодоление стереотипов. - СПб.: OMS. 1994. – 192 с.
82. Грибкова Г.И. Социально-педагогические основы формирования художественной культуры молодежи в учреждениях культуры: Автореф. ... канд. пед. наук. - М., 1995 - 18 с.
83. Гривицкас В.В. Искусство танца: Дис. ... канд. искусствовед. - Вильнюс, 1965. – 222 с.
84. Григорьева Е.И., Тюрина Л.А. Культуротворческие технологии как фактор формирования досуговой культуры молодежи [Текст] = Cultural and creative technologies as the factor of leisure time formation of youth : монография / Л. А. Тюрина, Е. И. Григорьева ; М-во образования и науки Российской Федерации, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования "Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина". - Тамбов : Изд-во ТГУ, 2010. - 156 с.
85. Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. - 2-е изд., исправ. - СПб.: Лань: Планета музыки, 2011. –150 с.
86. Гусев Г.Н. Методика преподавания народного танца. - М.: Владос, 2003. - 206 с.
87. Давыдов В.В. и др. Философско-психологические проблемы развития образования / [А. С. Арсеньев, Э. В. Безчеревных, В. В. Давыдов и др.]; Под ред. В. В. Давыдова. - М. : Педагогика, 1981. - 176 с.
88. Дадианова Т.В. Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества. - Ярославль, 1993.- 130 с.
89. Дайняк А. Галина Уланова. - Минск: Литература, 1998. - 208 с
90. Джозеф С. Хавилер. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. – М.: Новое слово, 2004.
91. Добровольская Г.Н. Танец. Пантомима. Балет. - Л. Искусство. 1975. - 125 с.

92. Догудовский В.В. Развитие танцевальности в процессе формирования пластической культуры хореографа/В.В. Догудовский //Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: сборник статей по материалам научно-практической конференции 24-25 января 2013г. - Труды СПбГУКИ. Т. 195 2013.- С. 110-114.
93. Догудовский В.В. Балетная осанка как основа формирования пластической культуры хореографических училищ // В.В. Догудовский //Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2012. №.3.-.С.183-186.
94. Догудовский В.В. Балетные студии в России: историко-педагогический анализ становления балетной самодеятельности/Социально-культурная деятельность: опыт исторического исследования: Сборник статей/ науч. ред. Е.М. Ключко, Н.Н. Ярошенко. – М.: МГУКИ, 2013. – Вып. 3. - С.133-146.
95. Догудовский В.В. Влияние лексики свободного немецкого танца на развитие пластической культуры исполнителя / В.В. Догудовский //Вузы культуры и искусств в мировом образовательном пространстве: русско- славянские культурные традиции и межкультурное взаимодействие. Материалы VI Международной симпозиума 30 мая – 2 июня 2012г.- Брянск, 2012. - С. 151-156.
96. Догудовский В.В. Поиск пластических форм самовыражения исполнителей в балетных студиях 1920-х годов в России /Догудовский В.В.//Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.. 2013. №5– С. 160-166.
97. Догудовский В.В. Танцевальная пластика хип-хоп и брейк-данса как смысловая универсалия молодёжной субкультуры/ Догудовский В.В.//Формирования ценностей ориентации молодёжи в процессе взаимодействия социально-культурных институтов общества. Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных,

- аспирантов и соискателей (Орёл 12-14 февраля 2013г). Орёл: Горизонт.- 2013. - С.237-241.
98. Догудовский В.В. Танцевальность как основа формирования пластической культуры хореографа /В.В. Догудовский//Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011.- №6. - С.156-159.
99. Догудовский В.В. Формирование пластической культуры учащихся балетных студий: психолого-педагогический аспект/В.В. Догудовский // Социально-культурная деятельность как феномен педагогики. Материалы международной научно-практической конференции. - Челябинск ЧГАКИ, 2013. - С. 114-116.
100. Догудовский В.В. Педагогические условия формирования пластической культуры участников самодеятельных хореографических студий / В.В. Догудовский // Социально-культурная деятельность: поиски, проблемы, перспективы: сборник научных статей. М.: МГУКИ, 2014. С. 133-139.
101. Догудовский В.В. Самодеятельные балетные студии как ресурс предпрофессиональной подготовки хореографов / В.В. Догудовский // Стрельцовские чтения – 2013: труды межвузовской научно-практической конференции (Москва, 18 декабря 2013 г.). М.: МГУКИ, 2014. С. 211-217.
102. Долженкова М.И. Социально-культурное проектирование: Учеб. пособие / Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. - Тамбов: Першина, 2005. - 152 с.
103. Долженкова М.И. Социально-педагогические особенности становления и развития системы подготовки кадров для музыкальной самодеятельности : Автореф. ... канд. пед. наук. - М. , 1993. - 16 с.

104. Долженкова, М.И. Тамбовская художественная культура : учеб. пособие / М.И. Долженкова, Ю.А. Толмачев. - Тамбов : Нобелистика, 2010. - 205 с.
105. Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. - М. Смысл, 1997. – 424 с.
106. Драмбалет: студия - мастерская - театр – ансамбль // Балет. – 1994. - № 2 . - С.47.
107. Дубник И.О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве: Дис. ... канд. филос. наук. - М., 1984. – 189 с.
108. Дуликов В.З. Организационный процесс в социокультурной сфере: Учебное пособие. – М.: МГУКИ, 2003. – 160 с.
109. Духовная безопасность молодежи : социокультурный аспект : кол. моногр. / М.С. Жиров, Д.А. Калабухов, Е.И. Мозговая, А.Е. Таранова. - Белгород : Изд-во БелГУ, 2009. - 124 с.
110. Евин И.А. Синергетика искусства. - М. 1993. - 171 с.
111. Егорова Э.Н. Эстетические аспекты становления хореографического восприятия: (От истоков до начала XX века): Дисс. ...канд. филос. наук. - М., 1996. – 163 с.
112. Еремина М.Ю. Роман с танцем. - СПб.: Созвездие, 1998. – 252с.
113. Ермакова О.А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века: Творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. - Санкт-Петербург, 2003. - 20 с.
114. Ершов П.М. Сочинения.-Т. 1 Технология актерского искусства. / Отв. Ред. Бутаков В.М. М. ТОО «Горбунок». 1992. – 288 с.
115. Ершова О.В. Теоретические и методические основы пластико-хореографической подготовки специалистов социально-культурной

- деятельности в вузе культуры и искусств: Автореф. ... дис.канд.пед. наук по спец. 13.00.05 - теория, методика и организация культурно-просветительной деятельности. - Москва 2000. – 16 с.
116. Ершова О.В. Теоретические и методологические основы пластико-хореографической подготовки специалистов социально-культурной деятельности в вузе культуры и искусств: Дис. ..канд.пед.наук. - М., 2000. -159с.
117. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности. - М.: Профиздат, 2002. – 247с.
118. Жаркова А.А. Развитие личности в условиях социально-культурной деятельности на основе парадигмального подхода: теоретические аспекты: Монография. – М.: МГУКИ, 2011. – 177 с.
119. Жаркова Л.С. Деятельность учреждений культуры. - М., МГУКИ,2003.
120. Жаркова Л.С. Организация деятельности учреждений культуры: Учебник для студентов вузов культуры и искусств. – М.: Издательский дом МГУКИ, 2010. – 396 с.
121. Жиров М.С. Народная хореография [Белгородского] края // Жиров М.С. Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры: Учеб. пособие / Белгор. гос. ун - т. - Белгород, 2003. - С. 114-120.
122. Жиров М.С. Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры: Учеб. пособие / Белгор. гос. ун-т. - Белгород, 2003. - 312 с.
123. Жиров М.С. Региональная система сохранения и развития традиций народной культуры: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М., 2001. - 35 с.
124. Жиров М.С., Жирова О.Я. Методическое обеспечение развития народной художественной культуры // Социокультурное пространство

- регионов: традиции и современные тенденции: Материалы и докл. Всерос. науч.-практ. конф., 25 мая 2009 г. - Белгород: БГИКИ, 2009. - С. 76-80.
125. Загвязинский В.И. Практическая методология педагогического поиска. - Тюмень, 2005. – 74 с.
126. Загвязинский, В.И. Методология и методы психолого-педагогического исследования: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / В.И. Загвязинский, Р. Атаханов. – М.: «Академия», 2003. –172 с.
127. Захаров В.М. Вечно живой родник: (Региональная культура: обычаи, обряды, песня, танец): Дис. ... канд. культурологии. - М., 2003. – 456 с.
128. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224 с.
129. Захаров Р.В. Искусство балетмейстера. - М.: Искусство, 1954. - 432 с.
130. Захаров Р.В. Слово о танце. - М. Молодая гвардия. 1977. - 150 с.
131. Зорилова Л.С. Духовные идеалы личности: теория, история и современные проблемы формирования: Дис. ..докт.культурологии. - М., 1999. – 559 с.
132. Ивата О.А. Организационно-педагогические условия преподавания классического балета в хореографических студиях Японии : автореф. дис.... канд. пед. наук / Ивата Ольга Альбертовна; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М., 2009. - 17 с.
133. Ивлева Л.Д. Методика обучения хореографии в старшей возрастной группе. - Челябинск, 1997. - 86 с.
134. Игры народов СССР. Сб. материалов, М. — Л., 1933
135. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. - Москва [и др.]: Питер, 2009 (СПб.: Печатный двор им. А. М. Горького). - 444 с.
136. История русского театра, т. 1—2, Л. — М., 1929;

137. Каган М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. - 406 с.
138. Каргин А.С. Фольклор в современном социокультурном пространстве. От повседневной практики до элитарного досуга // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: материалы (1 февр. 2006; Москва). - М. : Гос. Респ. центр русского фольклора, 2006. - Т. 3. - С. 6-20.
139. Каргин А.С. Молодежь и фольклор : конфликт и взаимодействие традиций / Каргин А.С., Костина А.В. // Культура России : 2009-год молодежи : информ.-аналит. сб. - М., 2009. - С. 122-132.
140. Карп П.М. Балет и драма. - Л.: Искусство, 1980. – 109 с.
141. Карпова Н.К. Теоретические основы синтеза искусств как способа эстетического познания и моделирования личности в условиях информационных технологий: Автореф. ... докт. пед. наук. - Ростов н/Д., 1995. - 43 с.
142. Кафарова Т.Г. Специфика образности в хореографическом искусстве: Дис. ... канд. филос. наук. - М., 1969. – 188 с.
143. Кашина Н.И. Методологические основы музыкального образования в казачьих учебных заведениях // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 1.
144. Кириллов А.П. Языковые аспекты художественно-образной природы танцевального движения: Дис. ... канд. искусствовед. - М., 1988. – 176 с.
145. Киселева Т.Г. Стрельцов Ю.А., Стрельцова Е.Ю. Культура и революция: историческая хроника первых послеоктябрьских десятилетий: Курс лекций для студентов гуманитарных вузов. – М.: МГУК, 1998. – 203 с.
146. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Основы социально-культурной деятельности. - М.: МГУК, 1995. – 134 с.

147. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Социально-культурная деятельность: Учебник. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
148. Классики хореографии. - Л.; М.: Искусство, 1937.
149. Классический танец. 1-8 год обучения. Программы. С-Пб, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой. 2000-2001.
150. Клименко В.В. Психомоторные способности юного спортсмена.- Киев: Здоровье, 1987.- С.100, 104.
151. Климов А.А. Основы русского народного танца. - М.: МГИК,1994.- 320 с.
152. Ключко Е.М. Культурно-досуговая деятельность населения России (май 1945 – 1985 гг.): Теоретико-методологический и исторический аспекты: Учебное пособие. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: МГУКИ, 2007. – 161 с.
153. Ковальчук А.С. Социально-культурная деятельность – Орел: ОГИИК, 1997. – 172 с.
154. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.И. Педагогический словарь: Сл. для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений.- М., 2001. – 176 с.
155. Коленченко Л.А. Постановка корпуса в классическом танце//Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2009. –Вып. 16. - С.28.
156. Комиссаренко С.С. Культурные традиции русского общества: Учеб. пособие. – СПб., 2003. – 304 с.
157. Королев В.В. Формирование творческой активности студентов хореографов в процессе вузовской подготовки: Дис. ... канд. пед. наук. - М., 2003. – 180 с.
158. Королева Э. А. Творчество артиста балета: (Опыт систем. анализа на прим. молд. балет. труппы) / Э. А. Королева; Отв. ред. В. И. Уральская. - Кишинев: Штиинца, 1983. - 235 с.

159. Костровицкая В.С. 100 уроков классического танца. Л. Искусство. 1968.
160. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. Л. Искусство. 1968.
161. Котельникова Е.Г. Биомеханика хореографического упражнения. С-Пб. 1934.
162. Краевский В.В., Бережная Е.В. Методология педагогики: новый этап. - М.: Изд. центр «Академия», 2006. - 400 с.
163. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Л. Искусство. 1971. -С. 7-17,128.
164. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. - Л.: Искусство,1971.-316с.
165. Краткий психологический словарь. Ред.-сост. Л.А. Карпенко. Под общ. Ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. 2-е изд., расш., испр.и доп. Ростов на-Дону: Феникс, 1998 – 512 с.
166. Кузнецов И.Л. О некоторых особенностях музыкального содержания уроков П.А. Пестова // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. М., 2011. – Вып. 2(22).-С.13-17.
167. Кузнецова Т.М. Индивидуальный стиль педагога-хореографа и его формирование: Автореф.... канд. пед. наук. - Нижний Новгород, 1992. - 25 с.
168. Кузьмина Н.В. Методы исследования педагогической деятельности. - Л.,1970. - 114 с.
169. Куликова В.Н. О концертах профессиональной практики, прошедших 5 и 12 марта в учебном театре МГАХ // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2010. – Вып. № 18. -С.51.

170. Культурно-досуговая деятельность: Учебник / Под научной редакцией академика РАЕН А.Д. Жаркова и профессора В.М. Чижикова. – М.: МГУК, 1998. – 461 с.
171. Куракина Н. Феномен танца: (Социально-философский и культурологический анализ): Дис. ... канд. филос. наук. - Ростов н/Д., 1994. – 132 с.
172. Кустов Л.М. Профессионально-педагогическая диагностика. Челябинск, 1999.
173. Лавровский Л. М. Документы. Статьи. Воспоминания. — М.: ВТО, 1983. — 352 с.
174. Левинсон А. Мастера Балета. – СПб, 1914.
175. Левинсон А. О новом балете. Аполлон. – 1911. - № 8. - С. 46.
176. Леонова М.К. "От школы зависит театр будущего!" / Беседа вела Уральская В. // Балет. - 2008. - № 2. - С. 2-3.
177. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975. - 302с.
178. Леонтьев Д.А. Осмысленность искусства. / Искусство и эмоции: Материалы международного научного симпозиума (под ред. Л.Я. Дорфмана, Д.А. Леонтьева, В.М. Петрова, В.А. Созинова).- Пермь. 1991. -С. 57-70.
179. Лернер И.Я. [и др.] Прогностическая концепция целей и содержания образования / Рос. акад. образования. Ин - т теоретич. педагогики и междунар. исследований в образовании. ; Ред.: Лернер И.Я., Журавлев И.К. - М., 1994. - 131 с.
180. Лернер П.С. Психолого-педагогические особенности руководства художественной деятельностью учащихся колледжей // Одарен. ребенок. - 2005. - № 2. - С. 18-34.

181. Литовкин Е.В. Культурно-просветительная работа России послевоенного периода в историко-педагогическом контексте: Монография. – М.: МГУКИ, 2004. – 352 с.
182. Лихачев Б.Т. Педагогика: Курс лекций. - М. Юрайт, 1999. - С. 223.
183. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. - М. Искусство. 1972.
184. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. - М. Искусство, 1966.
185. Лотман Ю. М. Беседы по русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начала XIX века). — СПб.: Искусство, 1996.- С.125
186. Лукьянова Е.А. Дыхание в хореографии.- М. 1979.
187. Луначарский А. В. Речь на юбилее Е. В. Гельцер Культура театра. – 1921. - № 4. - С. 56 - 58.
188. Луначарский А.В. Художественная политика советского государства // Жизнь искусства.- 1924. - № 9. – С.3-4
189. Львов-Анохин Б. А. Уланова. — М.: Искусство, 1954. — 32 с.
190. Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. - М.: Прогресс-Традиция, 2010. - 496 с
191. Майстрова Л.Ф. Воспитание эмоционально-нравственного отношения к природе у младших школьников средствами хореографии: Дис. ..канд. пед. наук. - М., 2003. –216 с.
192. Макаренко А.С. Методика организации воспитательного процесса // Собр. соч.: В 8 т.. М.: Педагогика, 1983. – Т.1. – С.267–330.
193. Макаренко А.С. Некоторые выводы из педагогического опыта. М.: Просвещение, 1964. – 115с.
194. Макарова Л.П., Юрьева М.Н. Инновационная подготовка педагога хореографа в вузе. - М: Тамбов: Тамбов.гос.ун-т им. Г.Р. Державина, 2001. –190 с.

195. Марков А.П. Отечественная культура как предмет культурологии: Учебное пособие для студентов вузов культуры, искусства, педагогических и гуманитарных вузов. – СПб: Изд-во Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, 1996. – 286 с.
196. Маркова С.В. Формирование пластической культуры студентов-режиссеров театрализованных представлений и праздников в условиях высшего художественно-педагогического образования: Автореф. дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. - Краснодар, 2004. - 23 с.
197. Маслоу А.Г. Мотивация и личность. Пер. с англ. -С.Пб.: Евразия. 1999. – 497с.
198. Мацукевич О.Ю. Социально-культурная ресоциализация личности: учебное пособие. - М.: МГУКИ, 2012. - 150 с.
199. Медынский Е.Н. Энциклопедии внешкольного образования: Лекции, читанные на педагогическом факультете Уральского ун-та в 1919–1922 гг.: в 2-х т. – М.; Пг.: Госиздат, 1923. – Т.1: Общая теория внешкольного образования – 138 с.; Т. 2.: Отдельные виды содействия внешкольному образованию. – 171 с.
200. Мейерхольд В.Э. О мастерстве актера / Записки по биомеханике-технике сценических движений. - М.: ЦГАЛИ. 1921.
201. Мессерер А.М. Танец, мысль, время. - М. 1990. - С. 214-220.
202. Методика воспитательной работы: Учеб. пособие / Ред. Сластенин В.А. - 4-е изд., испр. и доп. - М.: Академия, 2006. - 160 с.
203. Морина Л.П. Мифология и феноменология танца: Дис... канд. филос. наук. - СПб., 2003. –С.191. 151 .
204. Мосалев Б.Г. Досуг: Методология и методика социологических исследований: Учеб. пособие. – М.: МГУК, 1995. – 96с.
205. Мурашко М.П. Танцы марийского края. - Йошкар-Ола: Марий. Кн.изд-во, 1995.- 295 с.

206. Мурзина О.Б. Фольклорно-игровые традиции в организации художественно-творческой деятельности детей и подростков / О.Б. Мурзина, А.Н. Прошин // XIV Державинские чтения. Институт искусств : материалы Общерос. науч. конф., февр. 2009 г. / Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. - Тамбов : ТГУ, 2009. - С. 162-164.
207. Немерович-Данченко В.И. Театральное наследство./ Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство. 1952. Т.1. -С. 200-203.
208. Нилов В.Н. Хореография коренных народов Севера России: теоретико-методологический анализ: Дис. ... докт. пед. наук. - М., 2007. – 462 с.
209. Новер Ж.-Ж. Письма о танцах. - Л. Музыка. 1973. -С.7-10,132.
210. Новерр Ж-Ж. Письма о танце и балетах.- Л.-М.:Искусство,1965. - С.42-43
211. Новикова Г.Н. Технологические основы социально-культурной деятельности. – М.: МГУКИ, 2004. – 212 с.
212. Опыт словаря танцев / Авт. - сост. Е.Ю. Асмолова и др. - М: МГУС, 2001. - С. 146.
213. Парадовская Г.П. Музыкально-хореографическая форма в структуре обрядово-праздничного комплекса братчина: (на мат-ле восточных районов Вологод.области): Дис. ... канд. искусствоведения. - СПб., 2002. – 158 с.
214. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца. - М., 1995. – 223 с.
215. Педагогика // Большая современная энциклопедии / Сост. Е.С. Рапацевич. - Мн.: Современ. слово, 2005. - С.319.
216. Педагогическая аксиология: Моногр. / Сиб. гос. технол. ун-т; Отв. ред.: Чижакова Г.И., Сластенин В.А. - Красноярск, 2008. - 294 с.
217. Педагогическая поддержка ребенка в образовании: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Авт.: Михайлова Н.Н. и др.; Ред.: Сластенин В.А., Колесникова И.А. - М.: Академия, 2006. - 283 с.

218. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система – М.: Языки русской культуры, 1998. – 371 с.
219. Перлина Е.В. Развитие музыкально-хореографической координации в системе профессионально-педагогического мастерства хореографа// Вестник МГУКИ. - 2007. - № 5. - С.189-191.
220. Перлина Е.В. Хореографическая координация в педагогике балета: теория, история, методика развития: Монография. - М.: МГУКИ, 2012.- 298 с.
221. Перцов В.О. Материалы по вопросу о профессиональном подборе в искусстве. -М.: Искусство, 1921. - С.3.
222. Петрова Э.И. Народная художественная культура в современных исследованиях // Время культуры и культурное пространство: Сб. тез. докл. междунар. науч.-практ. конф.(11-13 дек. 2000; Москва) / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М., 2000. - С. 180-182.
223. Плеханов Г.В. Письма без адреса. - М.: Гослитиздат, 1956. - С.93.
224. Плисецкая М.М. Я, Майя Плисецкая. - М.: Новости, 1994. - 496 с.
225. Плохов А.В. Синтез искусств и инвариантность в исполнительстве в сфере взаимодействия музыки и танца: Дис. ... канд. искусствоведения. - М, 2002. – 161 с.
226. Подласый И.П. Педагогика: Учеб. для студентов высших пед.учеб.заведений. -М.,1996. - 432 с.
227. Пономарев В.Д. Педагогика игры в сфере досуга: теория, технология, профессиональная культура / В.Д. Пономарев. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2008. – 290 с.
228. Пономарев Я.А. Психология творчества / Акад. наук СССР, Ин-т психологии. - Москва : Наука, 1976. - 302 с.
229. Психология творчества: школа Я. А. Пономарева / ред.-сост. Д. В. Ушаков. - Москва: Ин-т психологии РАН, 2006. - 622 с.

230. Пуртова Т.В. Танец в системе эстетического воспитания подрастающего поколения // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М., 2011.- Вып. 2(22).-С. 62.
231. Пуртова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. Учите детей танцевать. - М.:Владос, 2003. – 256 с.
232. Разумова Г.П. Взаимодействие педагога дополнительного образования с родителями воспитанников хореографической студии // Семья и учреждения дополнительного образования: опыт и проблемы взаимодействия: Материалы Третьих Брудновских чтений / Курск. гос. пед. ун-т; Ред. Репринцев А.В. - Курск, 2002. - С. 155 - 160.
233. Рахимов А.З. Педагогические технологии творческого развития. - Уфа, 2003. – 142 с.
234. Реан А.А., Бордовская Н.В., Розум С.И. Психология и педагогика. — СПб.: Питер, 2002. — 432 с.: ил. — (Серия «Учебник нового века»).
235. Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. - СПб.: СПбГУ, 1995. - 96 с.
236. Российская педагогическая энциклопедия: В 2-х томах. Т.1. А-М / Гл. ред. В.В. Давыдов. М.: Большая Российская энциклопедия. 1993. - 608с.
237. Рубаненко А.М. Социокультурный потенциал спонтанного танца: Дис. ... канд. филос. наук. - Н.-Новгород, 2001. - 173 с.
238. Рубаненко А.М. Танец длиною в жизнь. - Н-Новгород: ННГАСУ, 2001.
239. Савченко А.М. История культурно-просветительной работы в СССР: курс лекций для студентов-заочников. – М.: МГИК, 1970. – 168 с.
240. Саганенко, Г.И. Надежность результатов социологического исследования. – Л., 1983. – С. 63-66.
241. Сапин М.Р. Анатомия человека. - М. 1996.

242. Секрет танца / Сост. Т.К.Васильева. - СПб.: Диамант; Зол.век, 1997.- 480 с.
243. Сердюков В. Новое – альтернативное // Студия Пяти-па.-2002. - №1(3).- С. 20-21.
244. Сердюков В.П. Классический танец. Методическая разработка для преподавателей детских хореографических школ и школ искусств. - М., 1988. – Вып. 1. - 28 с.
245. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. М., 1952. -С 143 – 211.
246. Слостенин В. А. Педагогика: учеб. пособие для студентов педагогических учеб. заведений [Текст]. – М.: Школа-Пресс, 2000. – 260 с.
247. Слостенин В.А., Чижакова Г.И. Введение в педагогическую аксиологию: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. - М.: Изд. центр "Академия", 2003. - 192 с.
248. Современные технологии социально-культурной деятельности : Учеб. пособие для студентов гуманитар. вузов и учеб. заведений культуры и искусства / М-во образования Рос. Федерации. Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина; [Е.И. Григорьева и др.]. - Тамбов : Изд-во ТГУ, 2002. - 503 с.
249. Соковикова Н.В. Психологические условия оптимизации развития специальных танцевальных способностей: Дис. .. канд. психол. наук. Новосибирск, 2003. – 306 с.
250. Соколов А.В. Феномен социально-культурной деятельности. — СПб.: СПбГУП, 2003. - 204 с.
251. Соколовский, Ю.Е. Коллектив художественной самодеятельности: вопросы теории и практики / Ю. Е. Соколовский. - М. : Сов. Россия, 1984. - 157 с.

252. Соллертинский И.И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. История советского театра. - Т. 1. Л.: ОГИЗ, 1933. - С. 332.
253. Солодухина Т.К. Этнокультурное образование русских школьников в полиэтническом регионе: Учебное пособие к курсу « Педагогика народного художественного творчества». – Москва-Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИ, 2005. - 191 с.
254. Социально-культурная работа за рубежом = Social and cultural work abroad : учебное пособие / Под науч. ред. Е. И. Григорьевой; Федеральное агентство по образованию, Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина. - Тамбов: Изд-во ТГУ, 2007. - 383 с.
255. Станиславский К.С. Работа актера над ролью. - М.: Искусство., 1957.-С.61.
256. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. - С.299.
257. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 2. Дневники. Записные книжки. Заметки / Сост., вступит.ст., подгот. текста, комм. И. Н. Соловьевой. -С.375.
258. Стратегические ориентиры развития художественного образования в странах СНГ/ Московский государственный университет культуры и искусств. - М.:2013.
259. Стрельцов Ю.А., Стрельцова Е.Ю. Педагогика досуга: Учебное пособие. – М.: МГУКИ, 2008. – 272 с.
260. Студия Чернецкой// Зрелища.-1923.-№65.-С. 17.
261. Суриц Е. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России // Советский балет. – 1988. - № 6
262. Сухомлинский В.А. Познание красоты и воспитание чувств // Хрестоматия по педагогической аксиологии: Учеб. пособие для

- студентов высш. учеб. заведений / Моск. психол.-соц. ин-т РАО; Сост.: Слостенин В.А., Чижакова Г.И. - М.; Воронеж, 2005. - С. 470-475.
263. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. - Киев: Радянська шк., 1974.- 288 с.
264. Сытова Э.В. Хореографическое искусство и дети: эстетические и нравственные аспекты воспитания: Дис. ... канд. искусствовед. - Ярославль, 2001. - 200 с.
265. Танцы для детей. - М., Просвещение, 2000. - 158 с.
266. Танцы, игры, упражнения для красивого движения. М., 2000. - 184с.
267. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. - М. : Искусство, 1971. - 617 с.
268. Тейдер В.А. Хореографические студии в 1920 годы //Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. - М. :МГАХ, 2010. - Вып. 12. - С. 9.
269. Телегина М.А. Психологическая подготовка педагогов-хореографов к будущей профессии: Дис. ... канд. психол. наук. - Казань, 2004. - 198 с.
270. Триодин В.Е. Теория и история социально-культурной деятельности / С.-Петерб. гуманит. ун-т профсоюзов. - СПб., 2000. - 248 с.
271. Тульчинский Г.Л. Менеджмент в сфере культуры: Учебное пособие. -СПб.: Лань, 2001. -384 с.
272. Тульчинский Г.Л. Технология менеджмента в сфере культуры. - СПб.: СПбГАКИ, 1996. - 192 с.
273. Уральская В. Самозабвенная красота / Валерия Уральская // Балет. - 2009. - № 6. - С. 34-35.
274. Уральская В. Школа Михаила Мессерера // Балет. - 2007. - № 6 (148) (Нояб.-дек.). - С. 26-27.
275. Устинова Т. А. Избранное русского народного танца. - М.: Искусство, 1996. - 592 с.

276. Ушинский К.Д. Избранные пед соч. - Т.1. - М. 1953. – 378 с.
277. Фельдштейн Д.И. Психология взросления: структурно-содержательные характеристики процесса развития личности: Избранные труды / Д.И. Фельдштейн. – 2-е изд. – М.: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 2004. – 672 с.
278. Фельдштейн, Д.И. Хрестоматия по возрастной психологии [Текст]: Учебное пособие для студентов: Сост. Л.М. Семенюк. Под ред. Д.И. Фельдштейна. - Издание 2-е, дополненное. - М.: Институт практической психологии, 1996. - 364 с.
279. Философский словарь. Под ред. И.Т. Фролова. 6-е изд., перераб. И доп. - М. : Политиздат, 1991. – 560 с.
280. Флиер А.Я. Введение в историю культуры. - М., 2006. - 344 с.
281. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. – М.: Согласие, 2010. – 672 с.
282. Фореггер Н.М. // Русский балет: энциклопедия.- М.: Искусство, 1997. - С.453.
283. Фореггер Н.М. Опыты по поводу искусства танца // Ритм и культура танца. - Л., 1926. - С.37.
284. Фореггер Н.М. Эмоция и акробатика // Новый зритель.-1927. -№40.- С.6.
285. Холфина С.С. Вспоминая мастеров московского балета. - М., 1990.- 254 с.
286. Хренов Н.А. Социальная психология искусства. Теория, методология, история. - М.: Государственный институт искусствознания, 1998. - 278 с.
287. Хрестоматия по психологии художественного творчества. Сост. А.Л. Гройсман. - М., 1998. – 200 с.

288. Художественно-творческие технологии в социальной работе : моногр. / М.С. Жиров, Д.А. Калабухов, Е.И. Мозговая, А.Е. Таранова. - Белгород : Изд-во БелГУ, 2009. - 200 с.
289. Ценностно-смысловое содержание социально-культурной деятельности в условиях современной России: [коллективная монография] / [Н. Н. Ярошенко и др.]; под науч. ред. Н. Н. Ярошенко; ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет культуры и искусств»; НИИ МГУКИ; кафедра СКД МГУКИ. – М.: Изд. Дом МГУКИ, 2012. – 220 с.
290. Чеккетти Г. Школа Энрике Чеккетти. Полный учебник классического танца. -М: АСТ. Астрель. 2007.
291. Чернецкая Инна. О танце// Театр и Студия.-1922.-№1-2.-С.35-36.
292. Шамсутдинова, Д.В. Национально-культурные объединения как форма развития национальной художественной культуры России / Д.В. Шамсутдинова // Возрождение и развитие традиционной художественной культуры России : материалы Всерос. науч.-практ. конф., февр. 2010 г. / ред. Е.И. Григорьева ; Тамбов. гос. ун - т. - Тамбов : Изд-во ТГУ, 2010. - С. 56-60.
293. Шарковская, Н.В. Теоретико-методологические основы научного исследования социально-культурной активности личности: Монография. – М., МГУКИ, 2007. – 110 с.
294. Штайнер Р. Вальдорфская педагогика И. Лонгин 2012. - С.608.
295. Эльконин А. Б., Давыдов В. В. Некоторые психологические проблемы построения учебных программ // Психологическая наука и образование. - М., 1996. - № 1. - С. 42-45.
296. Юрьева М.Н. Профессионально-педагогическое взаимодействие субъектов в процессе подготовки педагога-хореографа в вузе: Дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08. - Тамбов, 2001. - 192 с.

297. Якобсон П.М. Эмоциональная жизнь школьника / П.М. Якобсон. – М.: Просвещение, 1966. – 203 с.
298. Ярошевский М.Г. Краткий курс истории психологии / М. Г. Ярошевский. - М. : Междунар. пед. акад., 1995. - 144 с.
299. Ярошевский М.Г. Л. С. Выготский: в поисках новой психологии / М. Г. Ярошевский ; предисл. Е. Е. Соколовой. - Изд. 2-е, доп. - Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. - 300 с.
300. Ярошенко Н.Н. История и методология теории социально-культурной деятельности: Учебник. – М.: МГУКИ, 2007. – 360 с.
301. Ярошенко Н.Н. Педагогические парадигмы теории социально-культурной деятельности: Дис. ... докт. пед. наук. - М., 2000. – 414 с.
302. Яценко А.С. Хореографическая подготовка детей в учреждениях дополнительного образования как основа дальнейшего формирования их профессиональной направленности // Специалист культуры XXI века: Профессионализм, творчество, духовность: Материалы межвуз. науч.-практ. конф. кафедры педагогики и психологии. Москва, 23 апр. 2001 г. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств; Науч. ред. Бакланова Н.К. - М., 2001. - С. 55 - 58.
303. Яценко Н.П. Основные направления совершенствования деятельности учреждений культуры в развитии самодеятельного хореографического творчества: Дис. ... канд. пед. наук. - М., 1994. – 197 с.
304. Kalliopuska M Dancers` psyche // Paper presented at International Symposium on dance and medicine. Helsinki. 1995.
305. Konecni V. J Psychology of theater/ Paper presented at 12 th International Congress of International Association for Empirical Aesthetics .– Berlin. 1992.
306. Lancaster, S., Foddy, M. Self – extensions: A conceptualization // Journal for the Theory of Social Behaviour .- 1988 – 18. 1.- P. 77-94.

307. Thulin Karin . I am seen but i do not exist. Emotional problems in dancers- – dancepsychthearapy as a treatment. / Paper presented at International Symposium on dance and medicine. – Helsinki. 1995

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

АНКЕТА

Уважаемые участники хореографической студии!

Мы обращаемся к Вам с просьбой ответить на вопросы.

1. На Ваш взгляд, от чего зависит свободная пластика хореографа? (Выберите свой ответ)

Свобода опорно-двигательного аппарата

Мастерство перевоплощения

Музыкальные впечатления

Творческая фантазия

Художественный образ

2. Какие современные стили пластического танца Вы знаете и хотели бы исполнять? _____

—

3. Назовите Ваших кумиров, блистательно владеющих искусством хореографической пластики _____

4. Как Вы думаете, пластику можно ли развивать только занятиях классическим танцем?

Да

Нет

Не только

Затруднюсь ответить

5. По Вашему мнению, можно ли развивать пластическую культуру самостоятельно?

Читая методическую литературу

Подражая видеозаписям

Придумывая собственные импровизации

6. Кому из современных исполнителей Вы бы хотели подражать?

7. Знаете ли Вы кто такая Айседора Дункан? (выберите свой ответ)

Жена Сергея Есенина

*Автор стиля свободного танца
Революционерка*

8. На Ваш взгляд, нужно ли развивать собственный стиль пластического самовыражения на сцене или достаточно хорошо сформированной универсальной техники классического танца?

Да

Нет

Затрудняюсь ответить

9. Подчеркните имена современных балетмейстеров, которых Вы знаете:

<i>Мариус Петипа</i>	<i>Юрий Григорович</i>	<i>Морис Бежар</i>
<i>Михаил Горский</i>	<i>Айседора Дункан</i>	<i>Леонид Лавровский</i>
<i>Пина Бауш</i>	<i>Касьян Голейзовский</i>	<i>Начо Дуато</i>
<i>Ростислав Захаров</i>	<i>Ролан Пети</i>	<i>Игорь Моисеев</i>
<i>Сергей Филин</i>	<i>Гидеминес Таранда</i>	<i>Сергей Дягилев</i>

10. На Ваш взгляд, имеет ли смысл участвовать в постановках, выезжать на фестивали-конкурсы или достаточно своих студийных концертов?

Да

Нет

Затрудняюсь ответить

Несколько слов о себе:

Мой Возраст

Сколько лет я занимаюсь в студии

Мои планы на будущее: продолжать учиться дальше или танцевать в свободное время для души

Благодарим за ответы.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3***Балетные студии Москвы и Московской области***

№	Название коллектива город	Профилирующие направление танца	Возраст учащихся
1	Балетная школа-студия «Балет Грация» г. Можайск Московской обл.	Классический танец	4-18 лет
2	Театр студия “Светлячок” г. Красногорск Московской обл.	Классический танец	4-14 лет
3	Театр студия им. Ильзы Лиэпа Г.Москва	Классический танец Современный танец	4-38 лет
4	Балетная школа-студия «Балет Дубны» г. Дубна Московской обл.	Классический танец	4-18 лет
5	БАЛЕТ ДЛЯ ВСЕХ г. Москва	Классический танец	4-35 лет
6	Балет для взрослых Студия изящных танцев “MaueJtick” г.Москва	Классический танец	14-40 лет
7	Театр студия современной хореографии г. Москва	Современный танец	4-38 лет
8	Танцевальный центр»ДУНКАН» г.Москва,	Современный танец	4-30 лет

Балетные школы, осуществляющие предпрофессиональную подготовку учащихся

№	Название коллектива город	Профилирующие направления подготовки	Возраст учащихся
1	Подготовительное отделение МГАХ г. Москва	Классический танец	6 – 11 лет
2	Подготовительное отделение Хореографического училища им. Н. Нестеровой г. Москва	Классический танец	6 – 11 лет
3	Детская школа-студия «АРАБЕСК» г.Москва,	Классический танец	6 – 11 лет
4	МОУ ДОД КСХШ «Вдохновение» г. Красногорск Московской обл.	Классический танец	6 – 11 лет
5	МОУ ДОД «Люберецкая школа народного танца» г. Люберцы Московской обл.	Народный танец	6 – 15 лет
6	Подготовительное отделение Хореографического училища им. Г. Ледях	Классический танец	6 – 11 лет
7	театр-школа современного танца «ВОРТЭКС» г.Москва	Современный танец	5 – 15 лет
8	школа современного танца Николая Огрызкова г.Москва	Современный танец	6 – 15 лет
9	Театр- студия им. Ильзе Лиёпа	Классический танец	4 – 11 лет
10	Школа- студия им. И. Моисеева	Народный танец	11 – 15 лет

Балетные студии и ансамбли, осуществляющие подготовку с 3 до 16 лет.

№	Название коллектива, город	Профилирующие направления танца	Возраст
1	Ансамбль им. Локтева на Воробьевых Горах., г. Москва	Народный танец Классический танец	от 3 до 16 лет
2	Академия танца г. Москва.	Классический танец Народный танец	от 3 до 16 лет
3	«Арабеск» студия классического танца г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
4	АРИАДНА школа г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
5.	БОМС школа танцев г. Москва	современные стили, Латина стандарт	с 5 лет
6	«ВДОХНОВЕНИЕ» школа-студия г. Истра Московской обл.	Классический танец Народный танец	от 3 до 16 лет
7	«ДЭНС ДРАЙВЕР» школа современных танцев г. Москва,	Современные стили	с 3 лет
8	«ИВЕРИЯ» центр эстетического воспитания детей г. Москва,	Классический танец Народный танец	от 3 до 16 лет
9	«КОЛХИДА» хореографический ансамбль г. Москва	Народный танец Классический танец	от 3 до 16 лет
10	«МАРТЭ» г. Москва	джаз-модерн, латино, современные стили,	от 3 до 20 лет
11	«МАРЬИНА РОЦА» театр-студия; Москва	современные стили, хореография	с 2 лет
12	«МОЗАИКА» центр культуры танца Москва	Народные, современные танцы	с 5-17 лет
13	«НА ЧИСТЫХ ПРУДАХ» студия	Народные,	с 3-20 лет

	танцевальной терапии г.Москва	современные танцы. Классический танец	
14	Общероссийская танцевальная организация (ОРТО)Москва	Джаз-модерн, латино, современные стили, стандарт, хореография	с 3-20 лет
15	«ОГНИ» танц-группа г. Москва	Джаз-модерн, латино, современные стили, стандарт, хореография	с 3-20 лет
16	«ОКТАВА» танцевальный клуб г. Москва	Латино, современные стили, стандарт	с 3 лет
17	«ОРФЕЙ» музыкально-хореографический театр г. Москва	Отделения: хореографии, балетное, актерское.	с 4 лет
18	«ПИРУЭТ-ПЛЮС» детский хореографический клуб г. Москва	Народные, современные танцы. Классический танец	от 3 до 16 лет
19	«РОВЕСНИК» образцовый детский ансамбль танца г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
20	«РОВЕСНИК» спортивно-танцевальный клуб г. Москва	Народные, современные танцы. Классический танец	от 5 до 16 лет
21	«РОКСОЛАНА» студия г. Москва	Современные стили	с 5 лет
22	«РОСИНКА» образцовый хореографический коллектив г.Луховицы Московской обл.	Классический танец Народный танец	от 3 до 16 лет
23	«СЕВЕРНАЯ ЗВЕЗДА» продюсерский центр г. Москва,	Отделения: хореографии, балетное, актерское.	с 5 лет
24	«СТРЕМЛЕНИЕ» фонд развития	Современные стили	с 4 лет

	танцевальной культуры Москва		
25	«СУВЕНИР» детский ансамбль классического танца г. Лобня Московской обл.	Классический танец Народный танец	от 3 до 16 лет
26	«ТОДЕС» студия г. Москва	Современные стили	с 4 лет
27	«ФАВОРИТ» танцевально-спортивный клуб Москва	Народные, современные танцы. Классический танец	3-20 лет
28	«ФАНТАЗИЯ» танцевальный коллектив г. Москва	Народный танец Классический танец	от 3 до 16 лет
29	«ФАРАОН» театр танца г. Москва	Современные стили	с 4 лет
30	«ФЕНИКС» детская балетная студия г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
31	«ФОРУМ» танцевально-спортивный центр г. Москва,	Современные стили	с 4 лет
32	«ФУЭТЕ» хореографическая школа г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
33	«ХРУСТАЛЬНАЯ ТУФЕЛЬКА» студия г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
34	Центр танца Тимофеевой; г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
35	Школа классического танца; г. Москва	Классический танец	от 3 до 16 лет
36	«ЭДЕМ» дом танца г. Москва,	Современные стили	с 4 лет
37	«ЭТУАЛЬ» спортивно-танцевальный клуб г. Москва	Современные стили Классический танец	с 4 лет 3-20 лет

Коллективы балетной самодеятельности от 15 лет и старше.

№	Название коллектива город	Профилирующие направления	Возраст участников
1	Народный Ансамбль танца «Русская сторона» г.Красногорск Московской обл.	Классический танец Народный танец	16-35 лет
2	Народный Ансамбль танца «Россия» г. Красногорск Московской обл.	Народный танец	16-35 лет
3	Народный Ансамбль танца «Россия» г. Люберцы Московской обл.	Народный танец	16-35 лет
4	Народный Ансамбль танца «Фантазия» г. Наро-Фоминск Московской обл.	Классический танец Народный танец	16-35 лет
5	Московский центр современного танца; г.Москва	Современный танец	12-40 лет
6	школа бальных танцев «ЭНТУЗИАСТ»; г. Москва	Латиноамериканские танцы, стандарт	12-45 лет
7	САЛЬСА-РОВЭСТА -центр; г. Москва	Латиноамериканские танцы, стандарт	15-45 лет
8	Академия танцаг..Москва,	Латиноамериканские танцы, стандарт	10-45 лет
9	Народный Ансамбль танца «Сувенир» г. Воскресенск Московской обл.	Классический танец Народный танец	16-45 лет
10	«Элегия» г.Москва	Классический танец	16-30 лет