

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Базарон Пётр Александрович

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ОБУЧАЮЩИХСЯ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания
(художественное образование и эстетическое воспитание;
уровень дополнительного образования)

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук,
профессор Н. Г. Тагильцева

Екатеринбург 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ.....	14
1.1. Исполнительская культура в системе художественного образования	14
1.2. Исполнительская культура в системе дополнительного хореографического образования	36
1.3. Локальный образовательный контент как понятие педагогики хореографического образования.....	52
Выводы по первой главе.....	68
ГЛАВА 2. ПРАКТИКА ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ..	71
2.1. Диагностика сформированности исполнительской культуры учащихся школы балета «Щелкунчик»	71
2.2. Методика формирования исполнительской культуры учащихся школы балета «Щелкунчик»	97
2.3. Итоговая диагностика сформированности исполнительской культуры учащихся школы балета «Щелкунчик»	109
Выводы по второй главе.....	122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	125
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	128
РАСШИФРОВКА ТЕРМИНОВ, АББРЕВИАТУР И СОКРАЩЕНИЙ...	141
ПРИЛОЖЕНИЯ И ИЛЛЮСТРАЦИИ	142

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Система дополнительного образования в Российской Федерации нацелена на приобщение детей к искусству, приобретение ими начальных профессиональных навыков, формирование ценностных ориентаций и творческой активности.

В Федеральных государственных требованиях художественного образования указываются направления реализации системы дополнительного образования детей в Российской Федерации, задачами которых стали: формирование у обучающихся комплекса знаний, умений, технических навыков, развитие таких исполнительских качеств, как артистизм, выразительность, что в целом позволяет говорить о формировании исполнительской культуры.

Сегодня исполнительская культура является устоявшимся понятием в педагогике художественного образования, а именно в практике обучения детей музыкальному, фольклорному и театральному творчеству. Однако исполнительская культура и способы ее формирования не стали предметом серьезных научных изысканий в педагогике хореографического образования.

Формирование исполнительской культуры в традиционной системе хореографического образования отличается крайне длительным и трудоемким процессом, в который включены одаренные дети, прошедшие тщательный отбор по физическим, музыкальным, психоэмоциональным качествам. Но помимо специальных хореографических школ в России сегодня существует много хореографических учреждений дополнительного образования. В отличие от профессионального, дополнительное (любительское) хореографическое образование, осуществляемое балетными студиями, танцевальными кружками, балетными школами, дает возможность детям (в возрасте от 3 до 18 лет) осваивать предпрофессиональные знания, умения, навыки хореографического исполнительства и учиться в средних общеобразовательных школах. И в этих учреждениях системы дополнительного хореографического образования педагоги формируют у обучающихся исполнительскую культуру.

В теории художественного образования способы развития исполнительской культуры в фольклорном и театральном творчестве рассматривают А. А. Шибанова, В. В. Иванова, А. А. Ивахненко, Р. З. Комурджи. В педагогике музыкального образования (Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева) понятие «исполнительская культура» рассматривается как наличие у обучающихся способностей, необходимых знаний, собственного представления об исполнительской интерпретации музыкального произведения и оценочных суждений качества его исполнения. Н. И. Мигунова, И. С. Кобозева характеризуют исполнительскую культуру в ракурсе музыкально-инструментальной деятельности как знание текста музыкального произведения и умение его интерпретировать в исполнительстве. Исполнительская культура вокалистов в период и после обучения зависит от мастерства (Т. Д. Смелкова), музыкальной соразмерности всех элементов исполнения и их качественных характеристик. Приемы формирования исполнительской культуры обучающихся в вузе вокально-джазовому пению раскрываются в работах Т. И. Стражниковой и В. Ю. Фоломеева. В рассмотрении данного феномена авторы обращают особое внимание на технические умения учащихся, без которых, по мнению авторов, исполнительская культура невозможна.

Исполнительская культура и способы ее формирования в хореографическом образовании являются предметом обсуждения различных авторов. Так, А. Я. Ваганова утверждала, что для формирования исполнительской культуры необходимо формирование технических навыков. О необходимости соблюдения баланса методов практического показа и словесных объяснений, совмещении творчества и техники для формирования исполнительской культуры говорила Т. В. Пуртова. Н. И. Тарасов связывает процесс формирования исполнительской культуры с освоением технических умений, сформированность которых способствует осознанию выразительности жеста исполнителя. О. Б. Буксикова, И. А. Климова, Л. С. Илюшина-Андрусенко, С. П. Михеева обращают внимание на такие компоненты исполнительской культуры, как освоенность основ классического танца, сформированность технических навыков и выразительность исполнения. Т. А. Ястребова и М. Н. Юрьева рассматривают формирование испол-

нительской культуры в системе хореографического образования, включая в ее содержание умения выполнения экзерсиса, учебных танцевальных этюдов, концертных номеров, фрагментов спектаклей.

Авторы, изучающие процесс формирования исполнительской культуры в хореографическом образовании, указывают, что он эффективно реализуется при работе над определенным «локальным» хореографическим спектаклем с разнообразием художественных образов, персонажей и сюжетных коллизий. В связи с этим содержание хореографического образования, его репетиционной работы и теоретических предметов должно быть связано с постановкой определенного балетного спектакля. Это положение дает основание рассматривать формирование исполнительской культуры у детей в определенной локальной образовательной форме, связанной с хореографическим спектаклем. Такое «локальное» содержание образования определяется понятием «контент», трактуемым как конкретизация определенного педагогического проектирования (Е. В. Егорова), как содержание, реагирующее на конкретные требования, постоянно меняющиеся в процессе образования (И. А. Кречетов), учитывающее возрастные и личностные особенности обучающихся (А. Н. Ксенофонта и А. В. Леденев).

Разработкой образовательного контента в педагогике занимается В. В. Бова, которая считает необходимым определение стандартов образования с учетом не только технического, но образовательного компонента, содержащего соответствующие теоретические образовательные программы.

В практике постановки балетного спектакля, к сожалению, главным компонентом, на который прежде всего обращают внимание педагоги-хореографы, является балетная техника, а формирование знаний о балете, как и интерпретационных умений, не всегда является важной задачей в процессе осуществления таких постановок. Обозначенные позиции определяют необходимость разработки локального образовательного хореографического контента в процессе постановки определенного спектакля, что предоставляет педагогу-хореографу возможность не только создавать спектакль в процессе репетиционной работы, но и формировать исполнительскую культуру участников спектакля.

Анализ программы дополнительного хореографического образования (школа балета «Щелкунчик» г. Екатеринбурга) показывает, что содержание образования реализуется по возрастам: с первой четырехлетней подготовительной ступени обучения «Антре» (с 5 лет); второй семилетней ступени «Детская хореографическая школа» (с 9 лет); третьей двухлетней ступени «Группы ранней профессиональной ориентации» (15–18 лет) и по разным предметам: «Основы классической хореографии», «Теория хореографического искусства», «Сценическая практика», «Актерское мастерство». Однако связи между этими предметами при постановке определенного спектакля не обнаруживается, что влияет на формирование основ исполнительской культуры у обучающихся и проявится в противоречиях между формированием технических навыков и знаниями о балетном искусстве.

Таким образом, возникают противоречия:

- на *социально-педагогическом уровне* – между недостаточной разработанностью содержания хореографического дополнительного образования в плане исторических и общекультурных знаний и необходимостью комплексного развития у обучающихся технических, интерпретационных навыков и знаний о балетном искусстве;

- на *научно-педагогическом уровне* – между разработанностью путей и средств формирования исполнительской культуры в художественном образовании и недостаточной их разработанностью в системе дополнительного хореографического образования детей;

- на *научно-методическом уровне* – между необходимостью разработки методик, способствующих формированию исполнительской культуры в условиях дополнительного хореографического образования в процессе работы над определенным балетным спектаклем в единстве: исполнительская деятельность – знание о хореографическом искусстве и недостаточностью разработок положений о локальном образовательном контенте, сформированном в опоре на это единство.

Данные противоречия определили **проблему исследования**: поиск путей для формирования в дополнительном хореографическом образовании исполнительской культуры обучающихся.

Обозначенные противоречия и проблема исследования позволили сформулировать его **тему**: «Формирование исполнительской культуры обучающихся в учреждениях дополнительного хореографического образования».

Цель исследования: теоретически обосновать, разработать и апробировать методику формирования исполнительской культуры у обучающихся в учреждениях системы дополнительного хореографического образования.

Объект исследования: процесс формирования исполнительской культуры обучающихся в школе балета (учреждении дополнительного хореографического образования) при работе над балетным спектаклем.

Предмет исследования: методика формирования исполнительской культуры обучающихся в дополнительном хореографическом образовании в процессе работы над балетным спектаклем.

Гипотеза исследования: формирование исполнительской культуры у обучающихся в условиях работы над определенным хореографическим спектаклем будет успешным, если:

- педагогом-постановщиком будет разработан локальный образовательный контент, который будет представлен как структурированное содержание образовательного процесса, сконцентрированного на упорядоченном формировании комплекса знаний, технических и интерпретационных умений, способствующих сформированности исполнительской культуры;

- в основу образовательного локального контента в процессе работы над спектаклем будет положен принцип деятельностного подхода, реализуемого диалогичностью: «балетная практика – знания о балете» и «знания о балете – интерпретационное мастерство»;

- будет разработана методика формирования исполнительской культуры обучающихся в процессе работы над спектаклем, включающая модули, содержание которых выстроено с учетом возрастных особенностей детей младшей, средней и старшей групп, пола, времени дополнительного образования, опыта участия обучающихся в балетных спектаклях.

Для достижения цели были определены следующие **задачи**:

1. Сформулировать применительно к проблематике исследования понятие «исполнительская культура».
2. Определить понятия «контент», «локальный образовательный контент» при работе над формированием исполнительской культуры в процессе работы над определенным хореографическим спектаклем.
3. Разработать диагностический инструментарий для выявления уровня сформированности исполнительской культуры у разновозрастных обучающихся в учреждении дополнительного хореографического образования.
4. Разработать содержание трех этапов методики, включающих модули для обучающихся разных возрастных групп.
5. Проверить успешность применения методики формирования исполнительской культуры в процессе постановки балетного спектакля.

Теоретико-методологическую базу исследования составили: концепция деятельностного подхода, способствующего освоению знаний через практическую художественную деятельность (С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев), положения музыкального и художественного образования о формировании исполнительских навыков обучающихся (Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева, А. А. Шибанова, В. В. Иванова, А. А. Ивахненко, Р. З. Комурджи), идеи о формировании исполнительской культуры в хореографическом образовании (А. Я. Ваганова, Т. В. Пуртова, Н. И. Тарасов, О. Б. Буксикова, И. А. Климова, Л. С. Илюшина-Андрусенко, С. П. Михеева, Т. А. Ястребова и М. Н. Юрьева).

Методы исследования:

- теоретические: анализ и обобщение научных знаний в области хореографии, психолого-педагогических исследований по проблеме дополнительного хореографического образования;
- эмпирические: анкетирование, тестирование, творческие задания.

Этапы исследования. Диссертационное исследование проводилось в три этапа на протяжении 2017–2022 гг.

На первом этапе (2017–2018 гг.) осуществлялись сбор, анализ и обобщение научных знаний: в области исторического развития стилей хореографии в постановках известных балетных спектаклей XIX–XXI вв.; педагогических и искусствоведческих исследований; формулировались проблема и тема исследования, определялись его цель, задачи, объект, предмет, гипотеза, научный аппарат. Созданы: хореография балетного спектакля с участием детей младшего, среднего и старшего возрастов; диагностический инструментарий исследования.

На втором этапе (2018–2020 гг.) осуществлялась опытно-поисковая работа. Проводилась диагностика сформированности исполнительской культуры у младших, средних и старших обучающихся по программам дополнительного хореографического образования; разрабатывалась и апробировалась методика формирования исполнительской культуры разновозрастных обучающихся в любительском хореографическом учреждении.

На третьем, итоговом, этапе (2020–2022 гг.) были проведены обработка результатов исследования, анализ, обобщение результатов проведенной работы, формулировались выводы, производилось оформление диссертации.

Научная новизна исследования:

1. Сформулировано понятие «исполнительская культура в хореографическом образовании», трактуемое как комплекс сформированных знаний о балетном искусстве, технических хореографических и интерпретационных умений, способствующих творческому постижению и воплощению обучающимися замысла хореографа и композитора.

2. Разработана методика формирования исполнительской культуры обучающихся дополнительного хореографического образования, предназначенная для разновозрастного коллектива, построенная по модульному принципу: для обучающихся младшей, средней и старшей групп. Она включает три этапа, имеющие общие задачи по каждому модулю: на *подготовительном* – ознакомление детей с созданным педагогом-постановщиком сценарием и хореографией балетного спектакля; на *техническом* – освоение хореографической техники учениками каждой возрастной группы, формирование у каждой возрастной группы знаний об авто-

рах и композиторах балетов разных эпох; на *демонстрационном* – объединение всех обучающихся младшей, средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры в процессе репетиционной работы, на премьерном и последующих показах балетного спектакля.

3. Определены методы, используемые в процессе реализации методики по всем модулям: на *подготовительном* этапе – беседы по искусству, наглядный (младшая группа), исторической ретроспективы, сравнения (средняя группа), анализ, обобщение, проектирование (старшая группа); на *техническом* – репродуктивный, словесный, практический, игровой (младшая группа), упражнения по формированию технических умений, сравнения, обобщения, наглядный, творческих заданий, презентации по истории балета (средняя группа), упражнения по формированию технических умений, анализа, «моделирование художественно-творческого процесса», творческих заданий, презентации по теории и истории балета (старшая группа); на *демонстрационном* – ассоциативный (младшая группа), продуктивный (средняя группа), реминисцентный (старшая группа).

Теоретическая значимость:

1. Доказано, что в основе подготовки балетного спектакля с участием разновозрастного коллектива обучающихся балетной школы лежит деятельностный подход, способствующий формированию исполнительской культуры и реализуемый дихотомией «балетная практика – знания о балете» и «знания о балете – интерпретационное мастерство».

2. Установлено, что локальный образовательный контент является структурированным, построенным на взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических предметов содержанием, включаемым в дополнительную предпрофессиональную общеобразовательную программу в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» с учетом тематики и основной идеи балетного спектакля.

3. Определено, что локальный образовательный контент, являющийся условием внедрения методики формирования исполнительской культуры обучающихся, включает взаимосвязь технических навыков и знаний обучающихся о балет-

ном искусстве, воплощенных в разработке конкретного сценария балетного спектакля педагогом-постановщиком.

4. Выявлено содержание образовательного контента балетного спектакля для детского хореографического коллектива, способствующего формированию исполнительской культуры в единстве технических и интерпретационных умений, знаний о специфике балетного искусства: история балетного исполнительства, особенности хореографической стилистики известных постановщиков, специфика языка современного хореографического спектакля.

Практическая значимость:

1. Разработана тематика детских балетных спектаклей для разновозрастных обучающихся хореографической школы: «Снежная королева» (история балетного искусства), «Царевна-Лягушка» (особенности хореографической стилистики известных постановщиков), «Снеговик» (специфика языка современной хореографии).

2. Разработан диагностический инструментарий замеров сформированности уровня исполнительской культуры у обучающихся младшей, средней и старшей групп, включающей критерии: технические умения; знания; умения творческой интерпретации идей авторов.

3. Создан видеоматериал для обучающихся младшей, средней и старшей групп по истории балетного искусства, стилистике современной хореографии и специфике танцевальных стилей разных эпох.

База исследования: в опытно-поисковой работе приняли участие 76 обучающихся школы балета «Щелкунчик» г. Екатеринбурга: младшая группа – 8–10 лет (28 чел.), средняя группа – 11–13 лет (12 чел.), старшая группа – 14–18 лет (36 чел.).

Апробация и внедрение основных идей и результатов исследования осуществлялись на базе школы балета «Щелкунчик» г. Екатеринбурга. Материалы диссертационного исследования опубликованы в сборниках научных трудов и конференций разного уровня (9 публикаций), в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК МНиВО РФ (4 публикации). Основные теоретические и методиче-

ские положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедр музыкального образования, художественного образования Института искусств ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет».

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Исполнительская культура обучающихся в системе дополнительного хореографического образования трактуется как комплекс сформированных знаний о балетном искусстве, технических хореографических и интерпретационных умений, способствующих творческому постижению и воплощению замысла хореографа и композитора.

2. Условием реализации методики формирования исполнительской культуры обучающихся хореографии в процессе постановки балетного спектакля является разработка локального образовательного контента, содержание которого зависит от созданного педагогом-постановщиком сценария балетного спектакля, с учетом взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических предметов учебного плана дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области хореографического искусства «Хореографическое творчество».

3. Методика формирования исполнительской культуры реализуется в процессе создания балетного спектакля, включает модули для обучающихся младшей, средней и старшей групп и состоит из этапов:

– *подготовительный* (задача: ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в младшей группе, – беседы по искусству, наглядный; в средней группе – исторической ретроспективы, сравнения; в старшей группе – анализа, обобщения, проектирования);

– *технический* (задачи: освоение хореографической техники учениками каждой возрастной группы, формирование у каждой возрастной группы знаний об авторах и композиторах балетов разных эпох, их хореографических стилях в процессе репетиций; методы, используемые в младшей группе, – репродуктивный, словесный, практический, игровой; в средней группе – упражнения по формированию технических умений, сравнения, обобщения, наглядный, творческих заданий,

презентации по истории балета; в старшей группе – упражнения по формированию технических умений, анализа, «моделирование художественно-творческого процесса», творческих заданий, презентации по теории и истории балета);

– *демонстрационный* (задачи: объединение детей младшей, средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры на репетициях, на премьерном и последующих показах балета; методы, используемые в младшей группе, – ассоциативный; в средней группе – продуктивный; в старшей группе – реминисцентный).

Достоверность результатов исследования обоснована выводами, обеспеченными методологической базой, включающей в себя научные разработки в области методологии и методики хореографического образования с использованием теоретических и эмпирических методов исследования, соответствующих целям и задачам исследования, личным участием автора в опытно-поисковой работе.

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

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

В данной главе рассмотрено понятие «исполнительская культура», которое формулируется в опоре на обобщение работ А. Я. Вагановой, Т. В. Пуртовой, Н. И. Тарасова, В. П. Мей, Н. П. Базаровой, О. Б. Буксиковой, И. А. Климовой, Л. С. Илюшиной-Андрусенко. Определяется, что исполнительская культура является основой для творческого постижения и воплощения танцовщиком замысла хореографа и композитора за счет сформированного комплекса технических хореографических умений, наличия теоретических знаний об искусстве балета и мастерства интерпретации. В главе рассмотрены понятия «образовательный контент» и «локальный образовательный контент», раскрыто значение деятельностного подхода в формировании исполнительской культуры обучающихся в школе балета.

1.1. Исполнительская культура в системе художественного образования

В педагогике художественного образования имеются различные понятия, которыми пользуются исследователи тех или иных педагогических процессов в этой сфере. Одним из специфических понятий является «исполнительская культура» (далее — ИК), которое используется во многих работах различных авторов [1; 72; 15]. Можно отметить, что данный термин уже является устоявшимся в педагогике музыкального, фольклорного и театрального образования. Однако на сегодняшний день это понятие не рассмотрено подробно авторами в русле хореографического образования, поэтому оно и не стало предметом серьезных научных изысканий, хотя используется педагогами в педагогической практике обучения детей хореографическому искусству.

Проблемы художественного образования детей и юношества всегда были в центре внимания педагогов и исследователей. Данные проблемы, как считает В. А. Мельников, всегда оставались в центре внимания общества. Автор в резуль-

тате анализа педагогической литературы приходит к выводу о том, что среди этих проблем важное место занимают обучение ребенка искусству, его художественное образование, которое направлено на формирование культуры восприятия окружающего мира, развитие способностей личности к преобразованию себя и действительности. «Образование и культура находятся в прямой зависимости друг от друга. Если образование – это культура индивида, то художественное образование – это художественная культура индивида» [67, с. 313].

Не оставили без внимания проблемы художественного образования и психологи, связывая состояние художественного образования с культурным потенциалом общества и личности. Л. С. Выготский говорил, что рост художественной культуры личности определяет рост культурного потенциала общества [19].

Художественное образование различно по своему содержанию. Оно включает музыкальное, хоровое, живописное образование и т. д. Помимо множества видов образования, оно включает и хореографическое образование, которое в России на всех уровнях выстраивается на школе классического балета и нацелено на сохранение традиций, освоение обучающимися опыта предыдущих поколений и одновременно на выработку новых подходов к решению проблем обучения и воспитания современного поколения танцовщиков. Анализ практической работы учреждений хореографического образования показал, что на современном этапе оно подразделяется на профессиональное и дополнительное (любительское).

Профессиональная система хореографического образования отличается крайне длительными, трудоемкими методами, способствующими профессионально-творческому развитию личности исполнителя в процессе обучения одаренных детей, прошедших отбор по физическим, музыкальным и профессиональным качествам.

Дополнительное образование дает возможность ученику изучать общеобразовательные программы средней школы и осваивать ИК – знания, навыки, умения в хореографическом исполнительстве у детей с 3 до 18 лет.

Получив общеобразовательное и дополнительное образование, имея багаж знаний средней школы и умений хореографического исполнительства, выпускни-

ки увеличивают в разы возможности выбора будущей профессии, связанной с искусством, что делает востребованным данный вид обучения.

Образовательные программы в учреждениях хореографии, как профессиональных, так и любительских, сконцентрированы на формировании у детей знаний, технических навыков и творческих умений, основными исполнительскими дисциплинами при обучении являются классический танец и сценическая практика. Передача знаний в данных учреждениях основывается исключительно на принципе освоения хореографических умений в соответствии с программой изустно-пластического обучения технике исполнения, что способствует развитию творческих возможностей, выразительности, артистизма юного артиста [69].

Одним из важных понятий хореографического образования является «исполнительская культура», которое используется в практике обучения танцевальному искусству. Для определения и рассмотрения содержания понятия ИК обратимся сначала к справочной литературе. В соответствии со словарем паронимов «исполнительный» трактуется как старательный, точно и хорошо выполняющий свои обязанности, поручения, имеющий своей задачей исполнение решений, постановлений, осуществляющий управление чем-либо [8].

Слово «исполнительский», по заключениям Ю. А. Бельчикова и М. С. Панюшиной, «относится к исполнителю какого-либо художественного (музыкального, литературного, драматического) произведения» (исполнительский стиль, исполнительский талант, исполнительское мастерство, искусство, творчество, исполнительская манера) [8, с. 241].

А. С. Гавриловой в словаре «Синонимов и антонимов современного русского языка» понятие «исполнение» определено как осуществление, реализация, проведение в жизнь, воплощение в жизнь, претворение в жизнь, материализация превращение замысла в реальность [20].

Исходя из этих определений, можно понять, что слово «исполнительская» подразумевает какого-то субъекта или субъектов, осуществляющих какие-то действия по воплощению собственных замыслов.

«Исполнение», как утверждает В. А. Фролкин, возможно не только в художественной, но и в абсолютно разных областях человеческой деятельности. «Закономерности в области исполнительских искусств являются аналогичными закономерностям успешной деятельности в других областях человеческой жизни. Тщательный анализ, сопоставление условий и обстоятельств исполнения в различных сферах человеческой деятельности способствует более глубокому осмыслению сущности исполнительства как обобщающей категории всех явлений жизни человека» [101, с. 63].

Таким образом, понятие «исполнение» означает воплощение субъектами чего-то, а исполнение в искусстве – это воплощение задуманного субъектом в разных видах художественной деятельности.

«Исполнитель» (автор исполнения) – физическое лицо, творческим трудом которого создано исполнение: «артист – исполнитель, певец, музыкант, танцор или другое лицо, которое играет роль, читает, декламирует, поет, играет на музыкальном инструменте или иным образом участвует в исполнении» произведения [24, с. 42].

В понимании Р. М. Шамаевой исполнитель должен обладать несомненными талантами воплощения, именно от исполнителя во многом зависят успех и жизнеспособность произведения. «От уровня исполнительской трактовки во многом зависит бытие произведения искусства в культуре, поскольку чаще всего шедевры способны на диалог с эпохами, благодаря величайшему таланту своих исполнителей» [102, с. 177].

Во многом такое положение дел связано прежде всего с такими видами искусства, которые разворачиваются во времени, к таковым относятся музыка, хореография, театр, кино.

Помимо необходимости воплощать что-то свое в искусстве, исполнитель должен, конечно, следовать авторской задумке, учитывать авторскую интерпретацию. В связи с этим Ю. В. Капустин считает, что профессиональная интерпретация состоит из постижения и воплощения авторского замысла, когда «исполнитель актуализирует произведение, “перемещает” его в ту эпоху и среду, к которой

принадлежит сам, трактуя в соответствии с объективными историко-социальными требованиями» [51, с. 36-37]. В понимании автора индивидуализация – это переосмысление произведения, связанное с личным отношением артиста к произведению, переживанием исполнителем авторского замысла, с проявлением творческого потенциала.

С другой стороны, какая бы ни была авторская трактовка, без исполнительской интерпретации, своего видения этого воплощения художественное произведение не состоится, а будет только некой репродукцией или точной копией идей автора. «Благодаря автору произведение появляется на свет, но существует лишь потенциально, а оживают и звучат благодаря мастерству исполнителя» [10, с. 73].

Высказанное не раз отмечалось не только педагогами-музыкантами, но и педагогами-хореографами. Так, И. Г. Есаулов в своем труде указывает, что исполнитель, с одной стороны, выступает не только как носитель традиций технических приемов стиля школы, но и как активный участник создания нового, как индивидуальный интерпретатор авторской задумки хореографа. Лишь в процессе систематического обучения и воспитания исполнитель приобретает техническое мастерство и выразительность [34].

Рассмотренные позиции авторов позволяют сделать заключение, что исполнитель является физическим лицом или, можно сказать, персоной, осуществляющей действия по воплощению замыслов автора художественного произведения и обладающей талантами профессиональной интерпретации – постижения и воплощения авторского замысла, от творческого труда которого зависит жизнеспособность произведения.

Тема исполнительства затронута в трудах многих исследователей. Понятие «исполнительство» в русле художественной деятельности раскрывается в справочной литературе. Так, например, в толковом словаре русского языка С. И. Ожегова исполнительство трактуется как деятельность музыкантов, певцов-исполнителей [73]. Авторы, например М. С. Каган, считают, что исполнительство является полноценным видом художественного творчества, наряду с деятельностью композитора и дирижера [48]. В этой связи можно привести пример идеи

Д. Б. Кабалевского о произведении искусства, жизнь которого невозможна без исполнителя, композитора и слушателя, а вхождение в их деятельность каждым ребенком является способом освоения музыкальной культуры [47].

Исполнительство в искусстве может быть выражено в двух формах: как репродуктивное – воспроизведение того, что есть в произведении и продуктивное, которое подразумевает создание исполнителем новых художественных форм по тому или иному содержанию. По мнению Л. В. Деминой, в музыкальной песенной практике есть понятие «аутентичное исполнительство», которое характеризуется как внутренне хорошо организованная деятельность, в рамках одной певческой традиции, в опоре на лидера. Что касается исполнительства как воспроизводства, автор считает, что в традиционной культуре всегда сочетались репродуктивные формы деятельности, направленные на усвоение уже известных культурных явлений известными способами, и продуктивные, связанные с созданием новых ценностей и выработкой новых средств [30].

Еще одна характерная особенность исполнительства, о которой говорит, например, В. С. Соловьев, – это исполнительство сценическое и бытовое. В бытовом исполнительстве передается богатство художественного опыта. Оно может происходить в бытовых условиях. Сценическое исполнительство подразумевает воспроизведение уже созданного, но с включением своего собственного видения тех или иных обстоятельств, воплощенных в произведении искусства [86].

Исполнительство имеет свои особенные признаки. Так, А. В. Бибикина и С. Б. Нехорошков, исследуя специфику исполнительства, пишут о том, что специфическим признаком исполнительства является наличие художественной интерпретации уже существующего, но лишь в потенции музыкального/драматического текста. Зритель «понимает, что исполнитель воспроизводит нечто уже существующее в потенции, актуализируя вещь, до исполнения не существовавшую» [10, с. 134].

Из приведенных выше идей можно заключить, что проблема исполнительства и интерпретации является одной из основных в решении вопроса содержания понятия «исполнительский», но «исполнительство» определяется в общем как

практическая деятельность музыкантов, певцов, танцоров, как полноценный вид художественного творчества, признаком которого являются действия по воплощению замыслов автора художественного произведения в преломлении своего видения произведений, своей интерпретации.

Интерпретируя автора, исполнитель, так или иначе, вынужден создавать что-то новое, поэтому с понятием исполнительства тесно связано понятие «творчество». Действительно, одним из ведущих личностно значимых качеств исполнительской культуры является творчество – специфическая деятельность, порождающая новое видение, новые продукты, новые процессы, реализующаяся во всех сферах человеческой деятельности.

«Главная цель любой интерпретации – это понимание смысла» [50, с. 76].

По мнению Е. А. Капичина, творческим результатом процесса интерпретации является «понимание – особый тип знания, не имеющий самостоятельного значения и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть смысл» [50, с. 81]. Понимать – усвоить смысл и пережить то духовное состояние, которое пережил автор текста в процессе творческого акта. Кроме того, автором понимание рассматривается как «способ познания и способ бытия человека» [50, с. 81].

«Интерпретация» позволяет развивать у маленького артиста умение проектировать создание хореографического образа в опоре на освоенные знания, технические умения и музыку. «Именно наличие художественной интерпретации является тем обязательным критерием, которое возвышает музыкальное исполнение до ранга произведения исполнительского искусства» [37, с. 52]. «Исполнять – значит интерпретировать, давать трактовку художественной идеи, соотносимую с авторской, но необязательно тождественной ей» [37, с. 53], т. е. вносить что-то свое в проект танца.

Понятие «интерпретация» вошло в обиход в середине XIX в. и трактуется как индивидуализированное прочтение произведения, тогда как значение слова «исполнение» в большей степени указывает на точную передачу авторского текста [36].

Термин интерпретация (от латинского *interpretation* «разъяснение, истолкование», заимствован из французского *interprétation* – толкование; исполнение роли) впервые был обозначен в словаре Д. Н. Ушакова в первой трети XX в. и трактовался как толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-нибудь, основанное на собственном толковании, творческое исполнение какого-нибудь музыкального, литературного произведения или драматической роли [83].

Энциклопедический словарь трактует интерпретацию в искусстве как творческое освоение художественных произведений, связанное с его избирательным прочтением (порой полемическим): в обработках и транскрипциях, в художественном чтении, режиссерском сценарии, актерской роли, музыкальном исполнении. В словаре Т. Ф. Ефремовой интерпретация – творческое раскрытие образа, темы или музыкального произведения, основанное на собственном ощущении исполнителя [84]. Поэтому в процессе обучения молодых артистов в хореографических школах, в том числе и в программах дополнительного хореографического образования, нужно учить не только технически правильно и точно выполнять сложные движения и жесты, но и развивать технику внутреннюю. Важно, чтобы будущие артисты балета умели движения, жесты, позы разводить живыми чувствами. «Необходимо заронить в будущего танцора стремление к созданию, а не интуитивному творчеству» [93, с. 27].

В настоящее время наука о театре рассматривает интерпретацию как взаимоотношения между режиссером и постановкой (текстом пьесы), видением режиссера и пониманием актерами, постановкой и зрителями. Интерпретация имеет целью определение смысла и значения «и подразумевает процесс воспроизводства произведения “авторами” спектакля и его восприятие публикой». Понятие «интерпретация» в балете дано в «Словаре театра», где П. Павис говорит, что «интерпретаторской можно считать деятельность как постановщика, так и исполнителей-артистов и зрителей» [74, с. 159].

Интерпретационная деятельность начинается с осмысления (постижения) художественного произведения как объекта интерпретации. Но если в скульптуре или живописи художественное произведение представляет собой некий матери-

альный объект, фиксирующий результаты художественной деятельности, то в исполнительских искусствах этот четко выраженный объект отсутствует [37, с. 53].

По мнению Г. А. Карцевой, произведение может иметь множество правомерных прочтений [49]. Интерпретация в исполнительском искусстве есть творческое переосмысление замыслов автора, однако авторский вариант произведения и вариант исполнительский могут не совпадать. Главное, чтобы найденная трактовка не выходила за рамки поля интерпретации художественной идеи [36].

В оперном или драматическом спектакле первоисточник зафиксирован в знаковой форме, в балетном же спектакле текст зафиксирован лишь в виде программы или либретто и никак не отражается в самой партитуре. По словам С. Ю. Лысенко, он «является не константой, а вариативной составляющей» [63, с. 311] и способен претерпевать большие изменения, сохранив лишь верность музыкальной концепции. Природа балетного театра допускает изменение вербальной составляющей исполнения. Хореограф, работая с партитурой, может интерпретировать как музыку, используя перестановки, компиляции с другими музыкальными сочинениями и др., так и либретто, предложив иную хореографию или новые характеристики героев. Интерпретацию в детской хореографии можно понимать как «добавление» ребенком в танец чего-то своего.

Для настоящего времени характерен рост количества хореографических постановок, где первоначальный текст подвергается всевозможным метаморфозам, что вносит неясность и приводит к стиранию ценностных основ оригиналов, «современная эстетика постмодернизма стремится к пересмотру смыслов первоисточников и нередко приводит к стиранию ценностных основ оригиналов» [55, с. 49].

Несмотря на то, что в современном мире каждый спектакль, как правило, имеет электронный контент, который фиксирует изначальную авторскую версию того или иного спектакля, что дает возможность определить первоисточник, назрела необходимость выработки критериев интерпретации хрестоматийных партитур, основанных на степени близости хореографии образным и структурно-стилистическим особенностям партитуры и позволяющих разграничить балетные и экспериментально-пластические спектакли, которые внесут ясность в методику

оценивания хореографических спектаклей и позволят классифицировать виды балетов и спектаклей, к ним не относящихся [55].

Интегрированные занятия нужно дополнять элементами собственной интерпретации, что позволит учащимся не только реализовать себя в различных видах деятельности, но и создавать «лично», выступить в роли «новатора» в любом виде искусств, чтобы ученик мог создавать мысленный план или представление о том, что сделал автор и что сделает он сам.

В учебной работе надо стремиться подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое движение не только теоретически грамотно и физически уверенно и правильно, но и творчески увлеченно, музыкально и осознанно, согласно той интерпретационной установке, которую выбрал режиссер или он сам – танцовщик. При создании своих произведений балетмейстер отбирает соответствующие хореографии позы, которые в дальнейшем позволят танцовщику наиболее полно раскрывать смысл и образ сценического действия. «И если оба – постановщик и исполнитель – талантливо выполняют свою творческую задачу, то сколько можно внести чувства, стремлений и неожиданных пластических интонаций в жест классического танца» [93, с. 25].

Специфика репетиционных занятий в хореографии связана с постоянными физическими нагрузками, которые совмещаются с умственным трудом, эмоциональным выражением и творчеством. Задача хореографа – воспитывать в детях стремление к творческому самовыражению, овладению эмоциями, пониманию прекрасного. Для занятий танцами очень важной является способность к восприятию танцевальных движений, которые должны проявляться в повторении увиденных движений, в самостоятельном воспроизведении точных образов [78]. В созданный режиссером образ исполнитель добавляет свое прочтение, вкладывает свои чувства, которые выражает в собственных движениях и позах, вырабатывая свои способы его воплощения в опоре на музыку и идеи хореографа.

Дети могут иметь одинаковые физические данные, одинаковый темперамент, но разный характер, который повлияет на основные процессы обучения, на этапы и процесс раскрытия таланта, формирование и развитие интерпретацион-

ных навыков. В начале постановочного процесса хореограф должен досконально изучать данные всех детей, участвующих в спектакле, умело использовать свои наблюдения для раннего раскрытия и развития таланта, большей эффективности обучения. Главное – не растоптать в ребенке непосредственность, приветствовать его активность. Этому могут способствовать импровизированные занятия, которые нужно строить таким образом, чтобы все успевали осмыслить задание и исполнить его [78]. Важно активно развивать воображение ребенка [115].

У ребенка, не обладающего большим опытом в хореографическом искусстве, интерпретация должна включаться через восприятие музыки – вербальную трактовку идеи.

Итальянский правовед и философ Эмилио Бетти (1890–1968) рассмотрел основные принципы интерпретации. В соответствии с теорией Бетти интерпретация представляет собой процесс, в котором задействованы три стороны: субъективность автора, субъективность интерпретатора и репрезентативная форма, выполняющая функцию посредника, через которую осуществляется их сообщение [79; 112]. По мнению автора, именно «репрезентативная форма» интерпретации является центральной и охватывает все возможные смылосодержащие выражения человеческой субъективности (письменный текст, произведение искусства, речь, поступок, символ, жест). Через словесное описание ребенок высказывает, что он будет делать в опоре на свою технику и музыку. Главная функция репрезентативной формы – трансляция заключенного в ней смысла.

Интерпретация в исполнительской деятельности охватывает этапы: осознание артистом процесса построения собственной концепции; действия, направленные на ее реализацию и исполнительскую трактовку [37].

По мнению Е. Г. Гуренко: «Исполнительское искусство есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации» [26, с. 109].

Е. А. Капичина считает, что любая оригинальная интерпретация всегда является раскрытием авторского замысла с неожиданной стороны, при этом ранее сложившееся представление об этом произведении не уничтожается. Происходит

как бы раскрытие границ произведения, «но накопление смыслов не может быть безграничным, из чего следует, что функция интерпретации имеет свои ограничения» [50, с. 78]. Иначе произойдет разрушение собственно авторской концепции.

Феномен исполнительского искусства не мог не заинтересовать философов. Г. В. Ф. Гегель писал: «искусство требует таланта, разума, терпимости, усердия, опыта, знаний, а на вершине своего развития и гениальной одаренности». Становясь артистами, художниками, танцорами, музыкантами, эти персоны должны проявлять себя в определенном творчестве, «мы воочию имеем перед собой не только произведение искусства, но и само реальное художественное творчество» [21, с. 569].

Большая российская энциклопедия определяет творчество как деятельность, порождающую нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее, может выступать как творчество в любой сфере: научной, производственно-технической, художественной, политической и т. д. [14].

В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова определено: «Творчество как создание новых по замыслу культурных или материальных ценностей» [76, с. 819]. Общим между трактовками понятия творчества в Большой российской энциклопедии и Толковом словаре русского языка является положение о создании нового продукта (интерпретации) в разных сферах деятельности.

Проблемой творчества интересовались многие отечественные и зарубежные ученые. Так, Н. А. Бердяев характеризует творчество как процесс деятельности человека. Результатом такой деятельности являются новые формы материальной и культурной ценности [9].

Л. В. Школяр, исследовавшая специфику детского творчества, определяет его как неотъемлемое качество деятельности ребенка, без которого она просто не мыслима, не может состояться как деятельность [106]. В своих работах автор отмечает, что становление ребенка, школьника как творца невозможно без развития фундаментальных способностей – искусства слышать, искусства видеть, искусства чувствовать, искусства думать [107].

Таким образом, интерпретацию можно рассматривать как относительно самостоятельное исполнительское искусство, основанное на формировании замысла, предваряющего исполнительскую деятельность, и саму деятельность, направленную на реализацию исполнения, как важнейшую составляющую творческого процесса собственного выражения идей автора, включающего ее «репрезентативные формы» – трансляцию заключенного в ней смысла, охватывающего словесное описание того, что он будет делать в опоре на технические умения и музыку.

Многие исследователи хореографического искусства (А. Я. Ваганова, В. М. Майорова, Л. С. Илюшина-Андрусенко) выделяют техническое мастерство, а именно координацию и независимость действий-движений, синхронность в коллективном исполнительстве, независимость движений головы, рук, ног, корпуса как важные составляющие исполнительской культуры, определяющие профессионализм и мастерство учеников. Техническое мастерство рождает свободу творческого воплощения художественно-образного содержания [16; 64; 46].

Творческая свобода и техническое мастерство являются важным показателем исполнительской культуры учеников, которые обретают свое рождение в процессе формирования техники исполнения – координации, независимости движений головы, рук, ног, корпуса, синхронности в коллективном исполнительстве. По мнению В. М. Майоровой, творческая свобода является, с одной стороны, показателем качества исполнительской культуры артиста, а с другой – возможностью выбора самых разнообразных средств выразительности [64].

Как уже указывалось, индивидуальность исполнителя проявляется в новизне (интерпретации) как основном показателе творчества, поскольку создается то, чего раньше не существовало. В настоящее время исполнительство и творчество – процессы, которые представляют интерес для педагогов и их учеников как процесс достижения целей каждого.

Современная концепция художественно-творческого развития как неотъемлемая часть полноценного развития каждого ребенка представлена в работах многих авторов (А. А. Мелик-Пашаев, З. Н. Новлянская, А. А. Адаскина, Г. Н. Кудина, Н. Ф. Чубук и др.). В коллективном исследовании авторы рассмат-

ривают детское художественное творчество как «ценнейшее общечеловеческое качество, которому надо помочь раскрыться в каждом ребенке, в условиях общего гуманитарно-художественного образования» [66, с. 4].

Детское творчество рассматривается авторами (Н. А. Ветлугиной, Т. В. Кудрявцевым, А. Г. Тамбовцевой, К. В. Тарасовой, О. С. Ушаковой, П. М. Якобсон и др.) как процесс, приводящий к созданию субъективно нового продукта (интерпретации), той деятельности, в которой оно формируется, и в результате появляются специфические показатели творческого развития (музыкального, изобразительного, литературного и т. п.) [18; 60; 92; 94; 95; 109].

Обобщая позиции авторов, можно сделать вывод о том, что художественное творчество – важное общечеловеческое качество, неотъемлемая часть полноценного развития каждого ребенка, которое начинает проявляться в дошкольные годы, по мере накопления знаний, умений, и развивается в процессе специально организованного общего гуманитарно-художественного образования, позволяющего раскрыть талант ребенка. В такой деятельности создается субъективно новый продукт – интерпретация, что является показателем собственного восприятия и творческого развития (музыкальное, изобразительное, литературное и т. п.) личности.

Обратимся к следующему понятию настоящего исследования – это термин «культура». Слово «культура» образовано от латинского слова *cultura* – «возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание, исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека организации жизни и деятельности людей, в их взаимоотношениях, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях» [82, с. 35].

Определение «культура» многомерно, включает в себя очень разные понятия: организация жизнедеятельности и взаимоотношений людей; воспитание; образование; уровень развития общества; материальные и духовные ценности, творчество.

В средние века культуру расценивали как личное совершенство человека. В эпоху Возрождения под культурой понимали соответствие человека гуманистическому идеалу. Просветители XVIII в. (Ф. Вольтер, Д. Дидро и др.) рассматрива-

ли культуру как воплощение разумного. В XIX в. понятие «культура» в классической марксистской философии стало употребляться как характеристика творческих сил человека в совокупности с результатами его деятельности [114; 113].

В русской философии в понятие культуры традиционно вкладывалось высокое нравственное наполнение: доброта, милосердие и справедливость, солидарность между всеми людьми и народами.

С. В. Морозова, ссылаясь на труды А. Кребера и К. Клакхона, давших комплексное представление «культуры» вообще, систематизировала многообразие понятий «культура» и определила, что «культура» является продуктом совместной жизнедеятельности людей, совокупностью творческой осмысленности людей, многофункциональной системой, включающей в себя разнообразные аспекты человеческой деятельности [70].

По утверждению Ю. М. Лотмана, культура, как и язык, – явление общественное для группы людей, живущих одновременно и связанных определенной социальной организацией [62]. Из этого вытекает, что культура является формой общения между людьми, возможна лишь в такой группе, в которой люди общаются.

Педагог-художник Б. П. Юсов обосновал новый подход к пониманию культуры, считая ее высшим способом организации элементов бытия. Автор, трактуя термин «культура» на современном жизненном этапе, обозначает его как некий высший, характерный слой всякого явления: духовного, художественного, научного, технологического, нравственного и заключает, что «в смысле философско-педагогической категории “Культуру” можно определить как высший способ организации элементов бытия» [108, с. 31].

Если рассматривать феномен понятия «культура», то обнаружится, что это социально значимое явление, необходимая составляющая личности любого человека, в понимании О. Б. Буксиковой и И. А. Климовой она состоит из культуры общества и культуры личности [15].

Под культурой общества рассматривается «совокупность проявлений жизни, достижений и творчества народа или группы народов, которая характеризует

также особенности поведения, сознания и деятельности людей в конкретных сферах общественной жизни (культура труда, культура быта, художественная культура, политическая культура)» [77, с. 302].

А. Б. Есин говорит о том, что «основным субъектом культуры является индивидуум, личность». Индивидуум является носителем культуры, но далеко не всегда ее создателем. Создаваться культура и культурные ценности могут как личностью (Кант, Гегель, Пушкин, Достоевский и т. п.), так и обществом (бытовая культура). Крупные культурные объединения (культура общества, нации, региона и т. п.) являются производными от культуры личности [35].

Отдельная личность посредством своей деятельности способна влиять на развитие культуры общества. И наоборот, общество влияет на развитие отдельной личности. В культуре фиксируется способ жизнедеятельности отдельного индивида и социальной группы или всего общества в целом.

Основными функциями культуры, по мнению автора учебника «Культурология» Р. Г. Апресяна, являются гуманистическая и творческая (эвристическая). Автор подчеркивает, что, во-первых, человеком создавалась и создается культура для блага своего и других людей; во-вторых, без постоянного развития, без творчества культура не может существовать [2].

Отечественные психологи и педагоги (Л. С. Выготский, В. В. Давыдов, А. В. Запорожец, Н. Н. Поддьяков, Н. А. Ветлугина, Н. П. Сакулина, Е. А. Флёркина и др.) указывают, что творчество является постоянным спутником детства и развития ребенка [19; 28; 39; 76; 18; 81; 100]. Эти же идеи находятся в работах П. П. Блонского, который не раз отмечал, что потенциально каждый ребенок – творец, когда строит домик, он проявляет свое архитектурное творчество, лепя и рисуя, он становится скульптором или живописцем [11].

Потребность в создании нового возникает из неудовлетворенности достигнутым и тем, что уже хорошо известно и освоено. Все остальные функции, так или иначе, связаны с основными функциями и даже вытекают из них: человекоформирующая и познавательная, приводящие не только к познанию окружающего мира, но и к своеобразному самопознанию. С познавательной функцией куль-

туры теснейшим образом связана образовательно-воспитательная, призванная целенаправленно или спонтанно воздействовать на личность с целью ее социализации при помощи аксиологической функции культуры, утверждающей и формирующей определенные ценности, устанавливающей нормы поведения, поддерживающей и регулирующей ценностные приоритеты в обществе, все вышеназванные функции невозможны без коммуникативного взаимодействия – функции общения и взаимообогащения личностей, культур разных стран и народов [2].

Немаловажными являются преемственность и трансляция социального опыта, когда познание передается от поколения к поколению в виде опыта, житейской мудрости и обогащает знаниями современное поколение. В связи с этим преемственность – необходимое условие существования культуры.

Таким образом, понятие «культура» – это социально значимое явление, формирующее сознание общества и индивидуума для блага людей. Культура не может существовать без постоянного творческого развития, потребность в творчестве возникает из неудовлетворенности достигнутым и тем, что уже хорошо известно и освоено. Функции культуры тесно взаимосвязаны и неотделимы друг от друга, взаимопроникают и дополняют одна другую, характеризуя особенности поведения, сознания и деятельность людей во всех сферах общественной жизни. Познание, даваемое культурой, помогает общению людей. Общение людей, в свою очередь, приносит новые знания, обогащая современное поколение, способствует развитию общества в целом.

Рассмотрев понятия «исполнительство» и «культура», перейдем к понятию «исполнительская культура». При этом данное понятие будет рассматриваться в русле разнообразных видов художественной деятельности.

Термины «исполнительская культура», «исполнительское мастерство», «техническое исполнение» и «исполнительство», по мнению А. А. Шибановой, имеют синонимическую смысловую нагрузку: автор указывает, что «исполнительская культура» – многогранное понятие, тесно перекликающееся с понятиями «исполнительское мастерство», «техническое исполнение» и «исполнительство» в целом [104, с. 123].

Позиция А. А. Шибановой связана с исполнительской культурой музыканта, однако ее вывод тесно переплетается с понятием «исполнительская культура» в хореографии, где исполнительское мастерство, техника исполнения и исполнительство также имеют основополагающее значение.

В. В. Иванова, изучавшая исполнительскую культуру в русле музыкальной деятельности, считает, что исполнительскую культуру музыканта «составляют лучшие черты авторского творчества, обусловленного необходимостью воплощения композиторского замысла, передача заложенных в произведениях идей и взглядов», она несет в себе не только «манеру исполнения автора (исполнителя), но и стиль композитора, его эпохи, которую отличают эстетические воззрения, интересы, потребности, вкусы» [42, с. 180]. Таким образом, в наиболее общем виде, в опоре на идеи данного автора, можно отметить, что исполнительская культура является творческим воплощением идей и смыслов авторского текста.

Другое мнение имеет А. А. Ивахненко. Автор считает, что исполнительская культура музыканта состоит из духовно-нравственных, общекультурных, музыкальных и профессиональных возможностей, понимания смысла музыки и воплощения его в исполнении музыкальных произведений. Важнейшим условием для развития исполнительской культуры является ситуация, когда исполнитель открывает для слушателя собственное понимание исполняемого произведения, то есть интерпретирует его [44]. Автор акцентирует внимание не на точном воплощении авторского текста, а на личностном понимании и интерпретации исполнителем определенного автором художественного продукта. В этой трактовке исполнительская культура включает такие свойства культуры, как отношение к другому, эмпатия, означающая способность к постижению не только эмоциональных, но и интеллектуальных состояний другого человека в форме и сопереживания, и соучастия, и поведенческой реакции.

В исполнительство заложен «динамизм доверия», заставляющий человека вырабатывать систему норм и правил во имя осуществления какого-то замысла, проекта, соблюдая при этом определенные системные ограничения. «Трансперсональное пространство исполнительства превращает личность в самостоятельную

креативную сущность, сохраняющую свою уникальность, помноженную на талант и творчество других» [103, с. 377].

Таким образом, исполнительская культура понимается не только как точное воплощение авторского замысла, но и как собственное прочтение и видение художественного произведения, создание в сплаве «автор-исполнитель» нового продукта, результат интерпретации, который связан с новым взглядом и воплощением авторского текста исполнителем. Однако собственное творчество, закрывающее замысел автора, не является показателем исполнительской культуры. Выход за рамки авторской идеи «уничтожает» произведение искусства, его культурную составляющую.

«Исполнительская культура» учащихся рассматривается Э. Б. Абдуллиным, и Е. В. Николаевой. В учебнике по теории музыкального образования авторы рассматривают этот же термин как:

- выраженные интересы, склонности, потребности именно к конкретному виду исполнительской деятельности;
- владение необходимыми исполнительскими знаниями, умениями и навыками, способствующими достижению единства интонационно-образного восприятия, воспроизведения в соответствии с характером, стилем и жанром произведения;
- отношение к исполнительству как творческому процессу;
- умение оценить качество исполнения музыки на основе своих представлений о красоте певческого, инструментального звучания, исполнительской интерпретации произведения [1, с. 72].

Таким образом, можно заключить, что ИК, рассмотренная авторами в русле музыкального образования, трактуется как владение необходимыми исполнительскими знаниями, навыками и умениями, способствующими достижению единства интонационно-образного восприятия, и творческое и качественное воспроизведение музыки в соответствии с характером, стилем и жанром произведения, на основе своих представлений о красоте певческого, инструментального звучания, исполнительской интерпретации произведения, склонность, потребность к определенному виду исполнительской деятельности [87].

В исследованиях Р. З. Комурджи, посвященных различным аспектам изучения исполнительской культуры музыканта, доказывается, что музыкальное исполнительство является феноменом музыкальной культуры. Музыкальное исполнительство трактуется автором как самостоятельное художественное явление, в которое можно включить историю формирования и развития исполнительских школ, особенности индивидуального исполнительского стиля музыканта, пути и средства формирования исполнительской культуры музыканта.

Исполнительская культура в современном обществе рассматривается автором как целостная коммуникативная система, состоящая из процессов репетиции и интерпретации, которые порождают в процессе воспроизведения музыкального текста проблему понимания автора и исполнителя, исполнителя и аудитории [56].

Одним из главных факторов, оказывающих влияние на уровень исполнительской культуры музыканта, является музыкально-исполнительское мышление, когда исполнитель способен видеть, интерпретировать и понимать музыкальные художественные образы.

Таким образом, исполнительская культура музыканта – владение исполнительской техникой, исполнительским мастерством, музыкально-исполнительским мышлением, музыкальной соразмерностью всех элементов исполнения и наличие индивидуальных способностей личности. Авторы считают, что исполнительская культура совершенствуется в процессе постоянных репетиционных занятий, путем расширения объема художественных знаний и технических умений.

Рассматривая ИК в ракурсе музыкально-инструментальной деятельности, Н. И. Мигунова и И. С. Кобозева характеризуют ее как наличие совокупности личностно значимых качеств исполнителя: знаний, навыков; умения воспроизводить, переживать музыку, интерпретировать музыкальное произведение, что возможно при наличии воображения и художественно-образного мышления; одаренности, исполнительских и артистических способностей, возможности профессионально оценивать качество исполнения музыкального произведения [68].

ИК в русле вокальной-исполнительской деятельности, как утверждает Т. Д. Смелкова, состоит из многочисленных составляющих профессионального

пения и является важным показателем хорошего музыканта и одаренного певца. Автор считает, что «уровень исполнительской культуры в вокальной деятельности зависит от исполнительского мастерства, музыкальной соразмерности всех элементов и их качественных характеристик» [85, с. 57]. Под элементами и качественными характеристиками автор подразумевает овладение певческим искусством, что является сложным, длительным процессом, требующим и от педагога, и от ученика взаимопонимания и кропотливого труда. Чтобы добиться красивого звучания, профессионального владения голосом, необходимо приложить немало физических, духовных сил, терпения, кроме того, важными являются познание и исследование исполнительского опыта известных певцов и педагогов, умение разбираться, перенимать опыт предшествующих поколений и современников.

ИК рассматривается авторами (Т. И. Стражников, В. Ю. Фоломеев) и в процессе обучения вокально-джазовому исполнительству. Авторы считают, что ИК является одним из профессиональных качеств эстрадно-джазового пения и зависит от индивидуальных способностей личности, которые совершенствуются в постоянном повышении уровня знаний художественного исполнения, приобретении навыков и умений, мастерства импровизации и образного мышления [89]. Джазовое исполнительство построено преимущественно на импровизации, которая является особенностью жанра.

В фольклорном образовании исполнительская культура, по мнению А. А. Шибановой, – это «высший способ организации исполнительского процесса. Она является частью духовной культуры и относится к духовным ценностям музыкального искусства» [104, с. 123]. Автор определяет ИК, во-первых, как способ организации исполнительского процесса, во-вторых, как часть духовной культуры.

Таким образом, исполнительская культура в музыкальном, музыкально-инструментальном, вокальном, эстрадно-джазовом, в фольклорном образованиях характеризуется авторами как многогранное понятие, которое включает в себя: знания и приобретенные навыки исполнительской техники; личностные способ-

ности, исполнительское художественно-образное мышление, способность понимать и интерпретировать музыку.

Все виды сценического искусства, в том числе и хореография, являются частью ИК, имеют общие принципы и концепцию развития профессиональных качеств обучающихся.

ИК в хореографическом образовании стала предметом исследований О. Б. Буксиковой и И. А. Климовой. Авторы рассматривают исполнительскую культуру балетного исполнителя. Они отмечают, что ИК на протяжении веков претерпевала множество изменений, что связано с процессами становления и развития классического танца в различных странах. ИК в опоре на традиции создавалась в соответствии с требованиями времени, однако, как бы ни изменялись вкусы публики, стержнем ИК в хореографии всегда остается классический танец, который является базой профессиональной исполнительской подготовки, и на его основе развиваются другие танцевальные методики [15].

В структуру ИК авторы включают исполнительское мастерство, которое сочетает в себе технику исполнения, выразительность, музыкальность, свободу и законченность жеста. Само понятие «танцевальная техника» имеет большое значение, она включает владение телом и мастерство в выполнении основных поз и па танцовщиком. Опираясь на позиции педагогов-музыкантов, можно заключить, что хореография и музыка слиты воедино, хореография невозможна без музыки, хореография и музыка – временные виды искусства, композитор во многом «закладывает» хореографическое исполнительство во всю систему хореографии балетного спектакля. Техническое исполнение артиста балета должно точно соответствовать музыкальному сопровождению.

Таким образом, если выше исполнительство мы определили как деятельность, то исполнительскую культуру в хореографическом искусстве можно трактовать как деятельность по созданию нового и созданию собственной интерпретации в русле авторского замысла. Она формируется на основе:

- знаний о хореографическом искусстве, в опоре на преемственность и трансляцию социального опыта, когда познания и умения передаются от поколения к поколению в виде специализированного контента;
- технических умений, исполнительского мастерства – высокой степени владения телом, свободы и законченности жеста;
- умений творчески интерпретировать позиции автора.

1.2. Исполнительская культура в системе дополнительного хореографического образования

Становление и развитие отечественного хореографического образования происходило на протяжении более чем трех столетий. Самым продуктивным периодом этого развития явился период, охватывающий первую половину XX в., когда А. Я. Ваганова объединяет традиции итальянской, французской и русской балетных школ в общую систему обучения классическому танцу [17], таким образом, создавая основу для отечественного обучения будущих балерин.

Данная педагогическая система способствовала становлению и развитию исполнительской культуры в области балета не только в России (СССР), но и во всем мире. Система классического танца А. Я. Вагановой разработана и дорабатывается с учетом принципов биомеханики человека, его возрастных возможностей и представляет собой одну из самых совершенных методик на сегодняшний день. Важно, что в этой системе сложилась не только основа педагогики балерин, но и концепция исполнительской хореографической культуры.

Обратимся к самому раннему периоду подготовки юных артистов балета. Вопросы детского балетного исполнительства интересуют некоторых авторов с позиции нахождения способов и средств освоения танцевальных стилей, традиций обучения, исполнительской культуры. Так, Л. С. Илюшина-Андрусенко пишет о том, что детское хореографическое творчество в настоящее время представлено обилием танцевальных стилей, школ и направлений, однако исторический опыт показывает, что для поступательного развития детского хореографического искусства большое значение имеет сохранение основных традиций исполнитель-

ской культуры, выработанных на протяжении многих лет, а не только желание овладеть выразительными средствами современных танцевальных направлений, систем и течений [45]. Автор не оставляет без внимания то, что ИК включает необходимые технические навыки и приемы, а также средства художественной выразительности [45].

На русской сцене и в русской школе классический танец нашел наиболее полное эстетическое выражение. Наряду с ним в русском балете существовали характерный танец и пантомима, которые постепенно складывались и закреплялись в формах театральной стилизации. «Последнюю треть XIX века классический танец совершенствовался в строго установленных эстетических границах русского балета в женских и мужских вариациях, *pas de deux*, *pas de trois*, массовых танцев кордебалета» [5, с. 7]. Важную роль в художественном воспитании танцовщиков профессионалов и любителей играет сценическая практика, которая вводится уже во второй половине первого года обучения. На основе хореографической образовательной программы готовятся концертные номера, их правильный подбор с учетом простейших задач и возможностей учащихся развивает танцевальность и выразительность. Сценическая практика в следующих классах также соответствует программе класса Н. П. Базаровой и В. П. Мей [5]. Кроме того, традиционно основами исполнительской культуры в хореографии являются изустно-пластические знания, интерпретаторские умения.

Таким образом, можно заключить, что Л. С. Илюшина-Андрусенко считает, что ИК детской хореографии включает: технические навыки, освоение средств выразительности, которые передаются обучающимся хореографии изустно-пластическим способом в опоре на исторические традиции детского балетного искусства.

В настоящее время отечественное хореографическое образование детей реализуется и через систему дополнительного образования. В учреждениях дополнительного образования имеются предпрофессиональные общеобразовательные программы, целью которых является приобщение детей к искусству балета, развитие творческих способностей и приобретение начальных профессиональных

навыков. Основными задачами названных программ в области хореографии являются выявление одаренных детей и их подготовка к возможному продолжению образования как в средних, так и в высших учебных заведениях осваиваемого и изучаемого профиля [3].

Усвоение теоретических и методических знаний в области хореографического искусства специфично и осуществляется через формирование двигательных навыков. Изучение специфики преподавания классического танца уже на начальном этапе обучения должно стать основой для методического освоения всех параллельных и последующих изучаемых хореографических дисциплин. Неумение транслировать эти знания на другие предметы, возможно, будет свидетельствовать о недостаточном акцентировании внимания преподавателя на формировании методической составляющей в процессе обучения детей классическому танцу. «Знания, не закреплённые взаимосвязанностью мысли и действия, не имеют взаимодополняемости, не переносятся на следующий этап обучения, в результате, теряется преемственность, что в последующем может стать знаниевым пробелом в подготовке специалиста» [65, с. 74]. Данная, безусловно, значимая задача по формированию знаний органично связана, как было показано выше, с исполнительской культурой начинающего танцовщика.

Все это позволяет утверждать, что система дополнительного хореографического образования детей в хореографических учреждениях нацелена на развитие у детей исполнительской культуры в рамках утвержденных образовательных программ. Уже указывалось, что в данной системе основными дисциплинами являются, так же как и в профессиональных образовательных учреждениях, классический танец и сценическая практика. Отметим, что, как правило, процесс формирования знаний включает изустный метод, а само же образование базируется на использовании метода изустно-пластического обучения технике исполнения, исполнительскому мастерству, развитию творческого потенциала выразительности, артистизма.

В системе хореографического дополнительного образования важно достижение следующих результатов: усвоение детьми технических навыков, развитие творческого потенциала и умение интерпретировать авторский замысел.

Таким образом, в опоре на исторические традиции детского балетного искусства, в рамках утвержденных программ обучения в системе дополнительного образования исполнительскую культуру в детской хореографии можно трактовать как: овладение знаниями о хореографическом искусстве; освоение технических навыков и умений методом изустно-пластической практики; развитие интерпретационных умений, артистизма и выразительности, происходящее по мере освоения технических умений.

При сравнительном анализе требований профессионального и дополнительного хореографического образования к результатам освоения образовательных программ федеральных государственных образовательных стандартов (далее – ФГОС) 53.00.00 – Музыкальное искусство [99] и 52.00.00 – Сценические искусства и литературное творчество [98] можно выявить, что при отличающихся системах, методах и способах обучения все направления основываются на единой концепции обучения – формирование, развитие и обучение исполнительскому мастерству. Показательно то, что в каждом из направлений одинаковыми по формулировке и смыслу являются первые девять пунктов в части 5.1 – Исполнитель должен обладать общими компетенциями, включающими в себя профессионально-личностные качества: определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации; использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности [98; 99].

Анализ научно-исследовательских работ В. П. Давыдовой, посвященных исполнительской культуре в сценическом искусстве, и Федеральных государственных требований (далее – ФГТ) [29] позволил сформулировать перечень компонентов, на которых базируется исполнительская культура в музыкально-сценических видах искусства:

– обучение хореографическому мастерству – «Знания, умения, навыки в учебном процессе передаются педагогами классического танца ученикам из поколения в поколение, из “рук в руки”, “живая нить передачи опыта, традиций” – не только через рассказ, но и обязательный педагогический показ» [69, с. 175]. Дети

пропускают через себя знания о балете, жанрах и стилях хореографии, «изустно-пластические» знания, умения и навыки, передающиеся от учителя ученику. Применение их в постановочном процессе способствует формированию исполнительского мастерства, творческих способностей – музыкальности, личностно-профессиональных качеств;

– технический компонент (исполнительское мастерство) – это совокупность теоретических знаний, практических навыков и умений, развитие музыкальных способностей, которые напрямую влияют на качественный уровень спектакля;

– творческий компонент подразумевает отношение к исполнительству как к процессу художественного созидания, включает в себя умение исполнять, интерпретировать, наполнять и переживать хореографическое произведение личностным содержанием;

– волевой компонент включает в себе необходимость труда, усердия и полной самоотдачи учащегося (артиста) в процессе развития исполнительского мастерства. Развитие и проявление воли в обучении исполнительскому мастерству влияют на успех в достижении поставленных целей, способствуют развитию личности, ее талантов, способствуют успеху в творческой карьере;

– коммуникативный компонент – участие в коллективных формах творчества способствует творческому сотрудничеству, учит умению «слышать другого», умению поиска нетрадиционных решений творческих задач [90].

Эмоционально-чувственный компонент основывается на артистических качествах исполнителя и включает развитие образного мышления, воображения, наблюдательности и умение своим выступлением вызвать сопереживание у зрителя.

Таким образом, в соответствии с ФГТ основополагающими компонентами исполнительской культуры в балете, способствующими воспитанию и развитию познавательных, созидательных, ценностно ориентированных способностей личности современного ребенка, можно определить:

– знаниевый компонент. Дети, пропуская через себя знания о балете, жанрах и стилях хореографии, получают «изустно-пластические» знания, умения и навыки, передающиеся от учителя ученику;

– технический компонент, который состоит из освоения практических навыков и умений на основе теоретических знаний, развития музыкальных и волевых способностей;

– творческий компонент, подразумевающий отношение к исполнительству как к процессу художественного созидания, состоящего из умения исполнять, интерпретировать, включать образное воображение, артистизм и т. д., наполняя хореографическое произведение личностным содержанием.

Волевой, коммуникативный, эмоционально-чувственный компоненты, музыкальные способности, интерпретаторские умения, артистизм и др. являются составляющими основополагающих компонентов ИК в хореографическом образовании.

Эти компоненты ИК по ФГТ согласуются с содержанием ИК, которое было рассмотрено в первом параграфе настоящего исследования, где определено, что исполнительскую культуру в хореографическом искусстве также можно трактовать как деятельность, воплощающую и обеспечивающую взаимосвязь авторского замысла с собственной творческой интерпретацией, основанной на: приобретенных знаниях; профессиональном владении танцевальной техникой, исполнительским мастерством и мышлением; образной выразительности, артистизме и музыкальности.

На основании вышеизложенного можно определить совпадающие компоненты ИК: знаниевый, технический, творческий. Следует отметить, что компоненты исполнительской культуры в сфере детского дополнительного хореографического образования в целом совпадают с компонентами исполнительской культуры в профессиональном хореографическом образовании.

Таким образом, можно отметить, что ИК учащегося хореографии – деятельность, направленная на: освоение знаний о балете, жанрах и стилях хореографии; формирование практических навыков техники исполнения на основе теоретиче-

ских знаний; развитие творческих способностей, подразумевающих отношение к исполнительству как к процессу художественного созидания, состоящего из умений и навыков, передающихся от учителя ученику; формирование умений исполнять, включать образное воображение, артистизм, наполняя хореографическое произведение личностным содержанием, интерпретировать, создавая новое, на основе авторского замысла.

Рассмотрев компоненты ИК в системе дополнительного образования, обратимся к содержанию понятия «дополнительное образование», которое понимается исследователями (А. В. Павловым, И. В. Ивановой и С. Н. Шепелевой, Е. Б. Евладовой) как целенаправленный процесс воспитания и обучения посредством реализации дополнительных образовательных программ [75; 43; 33]. По мнению А. В. Павлова, оно призвано реализовывать и выполнять ряд функций – «обучение, допрофессиональная и профессиональная подготовка, позитивный досуг, подготовка и формирование личности ребенка к непрерывному образованию, развитие способностей, интересов и задатков личности» [75, с. 2].

И. В. Иванова и С. Н. Шепелева утверждают о том, что дополнительное образование является мотивированным образованием, позволяющим ученикам удовлетворить устойчивую потребность в новых познаниях и творчестве, самоопределиваться личностно и профессионально, максимально реализовать себя [43].

«Удовлетворяя постоянно меняющиеся потребности детей и подростков, дополнительное обучение расширяет пространство самореализации личности, развивает ее познавательный интерес в различных областях, формирует гуманистические ценностные ориентации, помогает овладевать различными способами деятельности. Образовательная среда (далее ОС) учреждения дополнительного обучения детей (далее УДОД) призвана помочь взрослому человеку найти себя, реализовать свои способности в различных областях, самоопределиваться» [41, с. 88].

Таким образом, можно заключить, что дополнительное образование дает возможность детям и подросткам удовлетворить познавательный интерес и потребность в самореализации, сформировать представление о своей будущей твор-

ческой деятельности, которая способствует освоению социального, коммуникативного, профессионального опыта, что благоприятно влияет на развитие их личностной целостности и индивидуальности.

Е. Б. Евладова считает, что дополнительное образование – это свободно избранный ребенком раздел освоения знаний, ценностных ориентаций, способов деятельности, направленный на удовлетворение предпочтений и интересов личности, склонностей, способствующий и содействующий ее самореализации и социальной адаптации. Целью дополнительного образования являются формирование у воспитанников целостного восприятия мира, гармонизация требований и создание условий развития индивидуальных потребностей личности [33].

Дополнительное образование, по мнению В. А. Горского и А. Я. Журкиной, – это специальная образовательная деятельность различных государственных, общественных, смешанных систем, направленная на удовлетворение индивидуальных творческих запросов детей и освоение ими новой информации, формирование новых жизненных способностей, их самоопределение и самореализацию в разнообразных сферах науки, культуры, искусства, туризма, производства, физической культуры и спорта [22].

Дополнительное образование представляет собой общедоступный тип образования для различных категорий детей, с разным уровнем интеллектуального развития, разных слоев общества, объединяющий воспитание, обучение и развитие в единый процесс с целью удовлетворения и развития познавательных интересов, творческого потенциала ребенка, способствующих самоопределению, самореализации и социализации личности и опирающихся на свободный выбор ребенком видов деятельности, в ходе которых происходит формирование нравственных, духовных, культурных, социальных ориентиров, реализует огромный воспитательный потенциал.

Рассмотрим позиции авторов относительно проблем дополнительного образования в хореографическом искусстве. Теория обучения детей хореографии описывается многими авторами. Например, в своих трудах В. Ю. Никитин пишет, что цели, задачи и формы обучения танцу профессионального и дополнительного об-

разования в хореографии абсолютно различаются. Автор рассматривает два сценария: первый – ребенок занимается «для себя», для здоровья; второй – ребенок занимается для того, чтобы стать в будущем профессиональным исполнителем, что определяет существенную разницу в системе обучения [71]. По мнению того же автора, хореографическое образование и обучение подразделяются на две категории: любительское и профессиональное. Автор статьи понятийно определяет и разделяет уровни «профессионального образования» и «любительского обучения»:

– уровень профессионального образования – хореографические училища (колледжи), среднее образование на основе хореографических отделений или кафедр в колледжах культуры и искусств, высшее хореографическое образование на основе образования на кафедрах хореографии академий или университетов культуры и искусств;

– уровень любительского обучения: дошкольное художественное обучение, обучение танцу в государственных общеобразовательных школах; внешкольные многопрофильные центры творчества в рамках системы дополнительного хореографического обучения детей, художественные школы.

Таким образом, В. Ю. Никитин соотнес профессиональный и любительский уровни образования – под «образованием» автор подразумевает формулировку, свойственную профессиональному уровню хореографической подготовки, под «обучением» подразумевает любительский уровень [71]. В. Ю. Никитин отмечает, что детские театры, в которых происходит активный образовательный процесс на дополнительной основе, относятся к любительскому творчеству, ввиду того что основное образование они получают в общеобразовательных школах, тогда как хореографические колледжи, школы ориентированы на сугубо профессиональное хореографическое образование.

Однако необходимо отметить, что и на любительском уровне происходит не процесс обучения, а процесс образования, поскольку ребенку предоставляются широкие возможности приобретения знаний, технических навыков для развития творческих способностей, формирования интерпретаторских умений и ИК.

Федеральными государственными требованиями в рамках дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области хореографического искусства учитываются:

- возрастные и индивидуальные особенности учащихся;
- формирование у детей комплекса знаний, умений, приобретение технических навыков, образности, артистизма и выразительности в области хореографического исполнительства, позволяющих в дальнейшем осваивать профессиональные образовательные программы.

Таким образом, можно заключить, что дополнительное хореографическое образование – это система внешкольного детского образования, направленная на предоставление учебно-методических и учебно-практических программ в сфере танцевального искусства, дающих возможность формирования у ученика: комплекса знаний о балетном искусстве; техники движений (умений, навыков); творческих способностей; самостоятельной интерпретации и воспроизведения художественного образа, близкого к авторскому; музыкального воображения; художественно-образного мышления, артистизма и выразительности хореографического исполнения.

Основное внимание в профессиональном образовании уделяется классическому танцу, далее следует народно-сценический танец и только на третьем месте – современные направления танца.

В любительском хореографическом образовании, следуя требованиям обучающихся, больше востребованы современные направления и в гораздо меньшей степени – народно-сценический танец и классический балет, однако именно овладение знаниями, умениями и навыками классического балета способствует развитию творческого потенциала. Структурированное и индивидуально адаптированное предпрофессиональное хореографическое образование способствует усвоению специализированных знаний, развитию технических умений – интеллектуальному и физическому развитию подрастающего поколения.

Прежде чем определить, какие компоненты исполнительской культуры формируются в процессе дополнительного образования, необходимо представ-

лять структуру сферы хореографического образования, состоящего из профессионального и любительского. Затем следует определить, какие из компонентов исполнительской культуры необходимы в учреждениях дополнительного хореографического обучения на начальной, срединной и финальной стадиях.

Сравнительный анализ хореографического профессионального и любительского образования дает возможность выявить преимущества и недостатки дополнительного хореографического образования.

Профессиональное хореографическое образование – хореографический колледж (училище, академия) – подразумевает отбор детей, пригодных к обучению, который осуществляется по строгой системе критериев природной (физической) одаренности и других параметров, определяющих наличие предрасположенностей, необходимых для получения знаний и умений в данном учреждении. Система образования представляет собой обширный спектр дисциплин – специальных и общеобразовательных, выстроенных с учетом возрастных возможностей, четкого графика посещения занятий, направленных на формирование и развитие исполнительской культуры у ученика. Учащиеся приобретают сложные технические исполнительские умения, а также глубокие знания о танцевальной культуре и ее истории, об основах танца. Детей принимают с 10 лет, после 4 класса общеобразовательной школы. Срок обучения рассчитан на 8 лет.

Среднее образование осуществляется на базе хореографических отделений в колледжах культуры и искусств. В данных учреждениях, как правило, присутствует менее строгая система отбора детей по физическим данным. На данном этапе система общеобразовательной и профессиональной подготовки направлена в сторону предоставления знаний из разных сфер профессиональной хореографической деятельности: исполнительской, постановочной, преподавательской, организационно-управленческой. Детей принимают с 13–15 лет, после 7–9 класса общеобразовательной школы. Срок обучения рассчитан от 3 до 5 лет.

Высшее хореографическое образование осуществляется на кафедрах хореографии академий, консерваторий, университетов культуры и искусств. Бакалавриат предусматривает систематизированное обучение студентов по профессионально-

му профилю (балетмейстер, педагог-репетитор, балетовед и т. д.) с предоставлением углубленных теоретических знаний и практических навыков в области балетного искусства, а также формирование подготовки для освоения более сложных и напряженных программ магистратуры. Далее аспирантский модуль подготовки аналитиков и исследователей. Срок обучения: бакалавриат – 4 года, магистратура – 2 года.

Послевузовское образование осуществляется, как правило, на базе высших учебных заведений – академий, консерваторий и университетов и предполагает теоретическую и практическую подготовку в аспирантуре и докторантуре, где разработаны специальные модули воспитания аналитиков-исследователей, а также на базе ассистентуры-стажировки. Срок обучения – от 2-х лет.

Профессиональное хореографическое образование имеет выстроенную, проверенную и работающую систему, которая на научно-исследовательском уровне постоянно развивается и дополняется.

Таким образом, с первых дней процесс профессионального хореографического образования включает в себя компоненты, направленные на формирование и развитие исполнительской культуры: знаниевый, технический, творческий, эмоционально-чувственный, волевой и коммуникативный. В перечне компонентов ИК приоритетным является технический компонент. По мере прохождения учащимися образовательной программы компоненты исполнительской культуры совершенствуются и развиваются.

Дополнительное (любительское) хореографическое образование представляет собой хореографические программы для всех возрастных категорий детей – от 3 до 18 лет, базирующиеся на Федеральных государственных требованиях дополнительного предпрофессионального образования в области хореографического искусства, основу которых составляет методологическая система профессионального хореографического образования А. Я. Вагановой [96; 97; 52].

Дошкольное хореографическое образование, как правило, осуществляется на базе специализированных дошкольных учреждений с эстетическим уклоном, где основная цель – ранняя диагностика физической предрасположенности, выяв-

ление талантов, творческих способностей и исполнительских умений ребенка, физическое, музыкально-ритмическое, эстетическое и психическое развитие ребенка. Для детей в возрасте от 3 до 6 лет уроки, как правило, проходят в игровой форме. При достижении школьного возраста они часто переходят в учреждения дополнительного профильного образования, художественные школы, поступают в хореографические училища, колледжи и академии.

Обучение танцу в государственных общеобразовательных школах, имеющих аккредитацию на дополнительное образование, в том числе и хореографическое, когда дети обучаются в специализированных хореографических классах, реализуется в рамках образовательной программы младших классов «Искусство». В расписании занятий предметы обозначаются как «Ритмика», «Основы хореографии» или просто «Танец» и преследуют те же цели, что и в дошкольном художественном обучении. На занятиях предоставляются начальные базовые знания и самые простые умения в области хореографии, на подобных занятиях, как правило, не используется балетная терминология. Данный вид обучения способен лишь познакомить со спецификой балетного искусства и побудить ребенка к дальнейшим занятиям хореографией в специализированных учреждениях.

В рамках дополнительного образования дети также получают базовые знания и умения по хореографии. Система дополнительного образования детей – это внешкольные занятия в профильных центрах творчества. Это и школьные кружки, и хореографические школы, работающие по стандартам ФГТ предпрофессионального образования, где хореография преподается, как правило, факультативно в качестве общего физического и творческого развития или отсутствует вовсе. Существенная часть выпускников в дальнейшем получают профессиональное образование, поступая в хореографические колледжи, колледжи культуры и искусства.

Коммерческие школы – центры хореографии, предоставляющие платные уроки по хореографии желающим всех возрастных категорий и уровней любительского обучения, не контролируемые в плане качества предоставления специализированных знаний и обучения исполнительским умениям в области искусства балета, тогда как качество предоставляемых знаний и исполнительских умений

разнится и зависит от компетентности преподавателей, системы и методов обучения, оснащения танцевального зала и административной политики. Высокий уровень некомпетентности преподавателей-хореографов, неправильная исполнительская выучка и травматизм являются одними из самых проблемных тем в сфере хореографического обучения, «подготовка которого должна быть направлена на овладение профессиональными компетенциями педагога, социокультурной обусловленностью, предъявляются новые требования к видам профессиональной деятельности педагогов-хореографов: исполнительская, постановочная, репетиционная, искусствоведческая и др., что подразумевает готовность при необходимости быстрого “переключения” с одного вида деятельности на другую, а также работать в смежных областях деятельности. Возникает потребность в разработке содержания современной профессиональной подготовки педагогов-хореографов, которое способно определить многообразие культуры, обогатить методологией и методикой постижения ее ценностей, предоставить возможность раскрыть специфику духовного мира каждого обучающегося» [53, с. 4].

На сегодняшний день именно система дополнительного (любительского) хореографического образования является наиболее востребованной по ряду причин: во-первых, дает возможность профилактики общего физического здоровья, во-вторых, способствует творческому и коммуникативному развитию ребенка, в-третьих, если сам ребенок настроен, идет подготовка к профессиональному балетному образованию.

Основным преимуществом дополнительного хореографического образования является возможность для ребенка получить полное среднее образование и после окончания школы поступить практически в любой из отечественных вузов по экзаменационно-вступительному отбору, а также при достижении сознательного возраста выбрать самому интересующую его специальность, в том числе связанную с искусством балета. Большое количество учащихся в хореографических, художественных школах и колледжах, колледжах культуры и искусств, высших учебных заведениях начинали свой творческий путь в хореографических студиях, коллективах, учреждениях дополнительного внешкольного образования.

Обучение хореографии на любительской основе направлено на увеличение знаний, формирование творческих возможностей, развитие у ребенка мышечного аппарата, двигательной координации, артистизма, музыкального слуха, чувства ритма, коммуникативных способностей, эмоционального интеллекта, эстетического вкуса, восприятия, понимания балета и искусства в целом, формирование любви к искусству.

Во внешкольном дополнительном хореографическом обучении образовательный процесс и его сроки выстраиваются исходя из индивидуальных условий, возможностей и задач: количество, возраст, профессиональные и природные способности обучаемых; квалификация и компетентность преподавателей; балетные залы, технические помещения, наличие сцены, оборудования и т. д.

Знаниевый компонент заложен в теории хореографии и предназначен для полноценного формирования исполнительской культуры учащегося, обогащения его практических умений. Отсутствие или недостаток знаний теоретической части в процессе обучения существенно ограничивает ресурс исполнителя, что приводит к профессиональной некомпетентности.

В ходе анализа возрастных категорий дополнительного хореографического образования выяснилось, что преимущественно это дети от 8 до 12 и от 16 до 18 лет. Чаще основной контингент детских любительских хореографических коллективов составляют школьники с 1 по 9 класс. В возрастном промежутке с 12 до 17 лет идет некоторое снижение числа желающих получать дополнительное образование, вероятно, связанное с проблемами взросления, получением аттестата, поступлением в вуз. А вот следующие 5–6 лет – снова пик активности, особенно среди девушек, для которых занятия танцами – прежде всего способ сохранить красивую фигуру и быть привлекательными.

Исполнительская культура в дополнительном хореографическом образовании формируется на каждом возрастном этапе следующим образом: система образования составляется так, что на начальном этапе параллельно преподаются как знаниевый, так и технический компоненты, в основе которых лежат методологические обучающие хореографические программы профессионального хореогра-

фического образования А. Я. Вагановой для всех возрастных категорий детей – от 3 до 18 лет, направленные на развитие у ребенка мышечного аппарата, двигательской координации, музыкального слуха, чувства ритма, коммуникативных способностей, эмоционального интеллекта, эстетического вкуса, восприятия и понимания искусства балета и искусства в целом [17]. Недостаток или отсутствие знаний теоретической части в процессе обучения существенно ограничивает ресурс исполнителя.

В процессе обучения (в середине обучения) важным становится освоение учеником техники исполнения движений, оттачивается исполнительское мастерство, для освоения специфических танцевальных движений важен волевой компонент, по мере освоения техники исполнения внедряются творческий, эмоционально-чувственный компоненты. Немаловажным является развитие на этом этапе коммуникативного компонента и интерпретаторских умений, которые развиваются по мере приобретения навыков технического исполнения требуемой от ученика хореографии.

На финальном этапе все компоненты должны быть максимально развиты, однако наиболее важными являются технический и творческий, умение интерпретировать, включать образное воображение, наполняя хореографическое произведение личностным содержанием.

Программа ФГТ «Хореографическое творчество» направлена на творческое, эстетическое, духовно-нравственное развитие обучающихся, создание основы для приобретения ими опыта танцевально-исполнительской практики, самостоятельной работы по изучению и постижению хореографического искусства, обеспечение высокого качества образования, его доступности, открытости, духовно-нравственного развития, эстетического воспитания и художественного становления личности. Образовательное учреждение (далее – ОУ) должно создать комфортную развивающую образовательную среду, обеспечивающую возможность использования в образовательном процессе образовательных технологий, основанных на лучших достижениях отечественного образования в сфере культуры и

искусства, а также современное развитие хореографического искусства и образования [97].

Таким образом, можно заключить, что Федеральные государственные требования идентичны на любительском и профессиональном уровнях образования, содержат те же компоненты, что и исполнительская культура во всех видах сценического искусства – знаниевый, технический, творческий, игровой, эмоционально-чувственный, волевой, коммуникативный. ИК в дополнительном хореографическом образовании осуществляется через деятельность ребенка по созданию нового произведения на основе того, что задумал автор, которая возможна при наличии: знаний о хореографическом искусстве, его жанрах и стилях, технических умений и навыков исполнять и интерпретировать – владеть образным воображением и артистизмом.

Проведя сравнения любительского и профессионального образования, можно сделать вывод, что основным преимуществом дополнительного (любительского) хореографического образования является возможность ребенка одновременно получить полное среднее и дополнительное предпрофессиональное образование, включающее в себя те же компоненты, что и исполнительская культура во всех видах сценического искусства. Желание самого ребенка в школьные годы заниматься данным видом искусства способствует многостороннему развитию личности. Кроме того, дополнительно полученное хореографическое образование не означает, что в дальнейшем он будет обязан заниматься балетом, любительский уровень лишь дает возможность увеличить в разы выбор будущей профессии.

1.3. Локальный образовательный контент как понятие педагогики хореографического образования

В постоянно изменяющейся информации современного мира перед каждым государством встает вопрос необходимости решения проблем социально-экономического, политического и иного характера, что, в свою очередь, связано с профессиональной переориентацией и компетенцией людей, что обуславливает необходимость в получении такого образования, которое позволяет быть конку-

рентоспособным с точки зрения конъюнктуры рынка, качественным по своему содержанию и удовлетворяющим потребности различных субъектов [110].

Проблема образования подрастающего поколения в ускоренно меняющемся темпе жизни, что увеличивает требования к профессиональным стандартам, обусловила включение в инновационный тезаурус по педагогике понятия «контент».

Так, авторы (А. Н. Ксенофонтова и А. В. Леденева, Э. Ф. Зеер и Э. Э. Сыманюк, В. А. Стародубцев) отмечают, что образовательный контент формируется на интеграции современных образовательных моделей в профессиональные стандарты, гибко реагирующие на изменения общества, дающие возможность усваивать необходимый багаж знаний, повышают эффективность учебного процесса и зависят от потребностей педагогов, учеников и их персональных возможностей [59; 40; 88].

Существующие учебные программы направлены на создание профессиональных стандартов, хранение и доставку пользователю информации. В системе среднего школьного образования план обучения создается исходя из средних возрастных показателей восприятия информации и распространяется на всех учащихся вне зависимости от знаний и навыков конкретного индивидуума, что существенно отражается на качестве образовательного контента и его усвоении. Современные образовательные программы должны иметь структурированное содержание, постоянно обновляться в соответствии с изменениями требований общества и требованиями субъектов образовательного процесса.

Е. С. Гусева утверждает, что «контент – инструмент смыслообразования, инструмент управления смыслом», который следует воспринимать «как идею, содержание, смысл, который удовлетворяет потребность потребителя, а информацию как форму, воплощение, то, что мы видим перед собой (текстовая, графическая, видео и т. п.)» [27, с. 209]. Информация не является контентом, а выступает его частью и формой (мультимедийной, вербальной, визуальной, письменной и пр.).

Контент создается интеллектуальными усилиями, поэтому важную роль в создании контента играют профессиональные знания и технически развитые способности авторов контента.

Понятие «контент» многогранно [31]. Структура – от лат. *structūra* – «строение, устройство; связь или расположение составных частей, порядок». Итак, согласно авторам О. В. Дружба, К. Г. Дружба, контент – это структурированное предметное содержание.

«Контент» (англ. «content») – содержание, содержимое, суть, объяснение. В соответствии с ГОСТ Р 52653-2006, описывающим термины и определения информационно-коммуникационных технологий в образовании, под образовательным контентом понимают «структурированное предметное содержание, используемое в образовательном процессе» [23, с. 5].

В словаре русского языка «содержание» трактуется как основная суть изложения, единство всех основных элементов целого, его свойств и связей, существующее и выражаемое в форме и неотделимое от нее [73].

Понятие «содержание образования» в педагогическом терминологическом словаре трактуется как педагогически адаптированная система знаний, навыков, опыта творческой деятельности и эмоционально-ценностного отношения к миру, усвоение которых обеспечивает развитие личности.

В теории содержания общего среднего образования уделяется внимание процессуальной стороне – отбору того содержания образования, которое способно содействовать развитию ума и способностей ребенка [13]. Например, в разработке содержания физической культуры важное место занимают принципы образовательной политики, гуманистический характер образования; приоритет общечеловеческих ценностей, жизни и здоровья человека; свободное развитие личности; единство культурного и образовательного пространства [105].

Структурированное содержание (контент) – упорядоченная подача информации, отражающая внутреннее строение системы, совокупность подсистем, элементов с их взаимодействиями, предопределяющими характер предметного ее содержания, предусматривающая качество и интенсивность функциональных процессов, начиная с разделения учебного материала на уроки, разделы, заканчивая общей концепцией, способствующая усвоению контента в короткие сроки [23; 7; 57; 110].

Э. Ф. Зеер и Э. Э. Сыманюк считают, что информационно-образовательный контент – «психолого-педагогическая платформа, представляющая собой интеграцию современных образовательных моделей, проектирование которых осуществляется на основе профессиональных стандартов, анализа потребностей (спроса) педагогического сообщества и обучающихся» [40, с. 388].

Современные исследования (В. А. Стародубцев, А. Н. Ксенофонтова и А. В. Леденева) уже давно призывают к «новой педагогике», которая гибко и адекватно реагирует на социокультурные изменения, а также предоставляет учащимся возможность вхождения в роли активных участников образовательной деятельности с учетом индивидуальных возможностей и потребности в новых образовательных контентх [88; 59]. Под этим авторы понимают структурированное, адаптированное, персонализированное образование.

По определению Е. В. Егоровой, под образовательным контентом «авторы понимают системную, логически взаимосвязанную последовательность тематических групп, которые отбираются для каждой учебной дисциплины с привлечением метода контент-анализа» [32, с. 61].

Понятие «контент» уже давно связывается с понятием «анализ», когда авторы используют в своей научной деятельности «контент-анализ». По мнению Е. В. Егоровой, «использование метода контент-анализа позволяет создать на процессуальном уровне проектирования образовательного контента продукт, готовый к практическому применению» [32, с. 60]. Проведение этого этапа педагогического проектирования образовательного контента требует использования конкретных, четких прописанных алгоритмов, детализирующих проект на нужном содержательном уровне [32].

Контент-анализом называют метод сбора количественных данных об изучаемом явлении или процессе. Контент-анализу подвергаются книги, газетные или журнальные статьи, объявления, телевизионные выступления, кино- и видеозаписи, фотографии, лозунги, этикетки, рисунки, другие произведения искусства.

Д. Е. Беломойцев утверждает, что возможно путем применения научно-практических методик автоматизировать процесс формирования индивидуальных

(персональных) образовательных программ, суть их заключается во внедрении образовательного контента, который формируется на основе анализа, «теоретических аспектов существующих образовательных программ, с одной стороны, а с другой стороны – научно-практических достижений человечества» [7, с. 94]. По мнению автора, в деле преподавания самому преподавателю нужны профессиональный рост, формирование новых образовательных программ и форм обучения, потому они не воспринимают контент как рутину. Ведение образовательного процесса требует определенного мировоззрения, склада характера. «Так же, как и в деле обучения, преподавателям важна перспектива профессионального роста, раскрытия новых горизонтов – формирования новых учебных курсов, программ» [7, с. 92].

Д. Е. Беломойцев формулирует образовательный контент как «...электронные материалы учебных курсов, электронные библиотеки, обучающие и тестирующие системы и т. д. Процесс обучения на основе инновационных информационных технологий заключается в освоении образовательного контента посредством взаимодействия с информационной средой учебного заведения» [7, с. 92]. Однако данная формулировка ограничивает настоящее понимание словосочетания «образовательный контент», т. к. она, по сути, определяет контент как комплекс информационных технологий, способствующих эффективному усвоению знаний. Нами уже отмечалось, что в соответствии с ГОСТ Р 52653-2006 под образовательным контентом понимают «структурированное предметное содержание, используемое в образовательном процессе» [23, с. 4].

Таким образом, по ГОСТ в понятие «контент» включено не только содержание электронного ресурса, но и структурированное содержание разных знаний.

По заключению И. А. Кречетова: «Современные условия быстрых технологических и связанных с этим иных изменений отражаются на требованиях, предъявляемых разработчиками новых стандартов образовательного контента – сделать максимально адаптивным, реагирующим на ситуацию в меняющемся мире» [57, с. 89].

А. С. Губанов считает, что обучение, направленное на получение новых знаний в какой-либо предметной области, является процессом трансфера знаний

от источника знаний к потребителю знаний. Автор указывает, что усвоение новых знаний должно идти через персонализированный контент [25].

По мнению А. Н. Ксенофоновой и А. В. Леденевой, существенные изменения в сфере образования произошли в результате распространения информационно-коммуникационных технологий (далее – ИКТ), которые дали возможность разрабатывать новые подходы к решению образовательных проблем, позволяющие повысить эффективность обучения за счет персонализации образовательного контента. Авторы считают, что образовательный контент должен быть адаптирован и изменен в зависимости от личности ребенка, современная педагогика должна быть персонализирована, сущность ее лежит в процессе самообучения. «Персонализированное обучение относится к обучению, в котором темп обучения и учебный подход оптимизированы для нужд каждого ученика. Цели обучения, методологические подходы, а также содержание обучения – все они могут варьироваться в зависимости от потребностей обучаемых. Кроме того, учебные мероприятия в данном контексте выступают смыслообразующим звеном персональной образовательной среды, так как направлены на активизацию инициативы и интереса учащегося» [59, с. 27]. По их мнению, контент должен быть направлен на индивидуальное развитие ребенка.

Таким образом, обобщая различные мнения авторов относительно содержания понятия «образовательный контент», можно сделать вывод о том, что это структурированное предметное содержание спецификаций различного назначения, логически взаимосвязанных последовательностей тематических групп, которые отбираются для каждой учебной дисциплины с возможностью формирования индивидуальных программ образования с привлечением метода контент-анализа.

Контент, как считают указанные авторы, существует для усовершенствования существующих программ и создания инновационной структуры образования. Говоря о внедрении современных технологий, способствующих освоению знаний, в том числе и в художественном образовании, В. В. Бова утверждает: «В настоящее время в образовательном сообществе разработано большое количество спецификаций для представления образовательного контента различного назначе-

ния» как структурированное предметное содержание, используемое в образовательном процессе [12, с. 200].

В хореографическом образовании значительную роль играет государственное регулирование. По мнению В. В. Бова, из существующих подходов предоставления образовательного контента наиболее обоснованным является разработка собственных стандартов на предоставление образовательной информации. «Преимуществом данного образовательного контента является максимальное соответствие форматов представления образовательной информации практическим требованиям Российского образования. Данный подход позволяет максимально отразить специфические образовательные задачи» [12, с. 201]. Автор, говоря о содержательном контенте, считает необходимым его разработку и структурирование [12].

Таким образом, «образовательный контент» рассматривается автором как структурированное содержание, упорядоченная подача информации с высоким уровнем конкретизации педагогического проектирования, зависящая от определенных образовательных условий.

От способов и методов внедрения образовательного контента в хореографическое образование зависит качество приобретенных знаний и умение применять их на практике, что является важным условием профессионального и общекультурного становления артиста балета.

Несмотря на то, что внедрение, обновление и поддержка образовательного контента трудоемки, дороги и занимают много времени, появление новых знаний в области хореографического обучения влечет за собой обновление всех образовательных программ ввиду того, что поддержание одних и тех же знаний в различных предметных областях до актуальной версии делает затруднительным поддержку и обновление всего образовательного контента [58].

Уникальность дополнительного образования заключается в гибкой системе своевременного формирования и внедрения образовательного контента, которая дает возможность вводить в учебный процесс актуальную (локальную – от лат. *localis* «местный, свойственный только определенному месту, распространяю-

щийся на узкую область; не выходящий за определенные пределы) информацию. Осуществление эффективного учебного процесса возможно только с позиции системного и поэтапного подходов, с высоким уровнем необходимого изменения содержания.

Внедрение «локального» образовательного контента в программу дополнительного хореографического образования представляет собой структурированное обучение – с целью передачи знаний и навыков для освоения учеником специфики хореографического искусства и способствующее более быстрому усвоению и воспроизведению хореографической идеи автора.

Е. В. Егорова пишет: «...образовательный контент – это системный подход, с пониманием высокого уровня конкретизации педагогического проектирования» [32, с. 61], т. е. изменение содержания. Автор считает, что педагогическое проектирование основывается на идеях конкретизации «локальности» классического педагогического проектирования и рассматривается как соотношение приложенных усилий и результата, основой которых являются системный подход и управляемость процесса, представляющего систему со сложной внутренней структурой, имеющей вариативную и инвариантную составляющие, при этом проектная деятельность должна быть управляема. Эффективность такого проектирования зависит от влияния внешней среды [32].

Таким образом, по мнению авторов, «локальное» содержание образования – конкретизация определенного педагогического проектирования, реагирующего на конкретные требования, постоянно меняющегося в процессе образования и учитывающего возрастные и личностные особенности обучающихся.

Трактовка образовательного контента Е. В. Егоровой позволяет в рамках дополнительного хореографического образования, на этапах проектирования будущего детского балетного спектакля, определить алгоритмы управляемого постановочного процесса со сложной системой соединения сценического воплощения и хореографического обучения, развивая у детей общую культуру, с учетом возможности вариативности, инвариативности и управляемости структуры хореографического контента.

Таким образом, локальный образовательный контент – структурированное, построенное на взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических предметов содержание, включаемое в дополнительную предпрофессиональную общеобразовательную программу в области хореографического искусства «Хореографическое творчество», с учетом тематики и основной идеи балетного спектакля.

Л. Грин (Университет штата Огайо, США) исследовал соотношение времени учебы и времени применения полученных знаний и навыков: у рабочих 1 год обучения дает 6 лет работы; у врачей 1 год учебы – 4 года работы; у артистов балета 1 год – всего 2,5 года работы. Из этого следует, что необходимо использовать все достижения и полученные знания для оптимизации процессов обучения и репетиций, чтобы посредством их сокращения увеличить продолжительность профессиональной карьеры и любительского танцевального творчества. Соотношение длительности процесса обучения танцовщика с его последующей профессиональной карьерой ничтожно мало, поэтому важно применять те технологии, которые способствуют сокращению времени обучения, которое как на любительском, так и на профессиональном уровне необходимо начинать с раннего детства с создания адаптированного персонализированного образовательного контента и нового содержания [38].

Что касается хореографического образования, то и в него необходимо включать специализированный локальный контент с целью:

- упорядочить подачу информации с учетом возраста и специфики обучения;
- определить общие и первоначальные задачи;
- исключить ту информацию, которая не понятна учащимся на данном образовательном этапе.

Содержание локального образовательного хореографического контента должно способствовать художественно-эстетическому развитию личности через освоение теоретических и исполнительских знаний, умений и навыков: выполнять комплексы специальных хореографических упражнений, способствующих развитию профессионально необходимых физических качеств, – исполнять различные

виды танца (классический, народно-сценический) [91, с. 86]; владеть знаниями в области теории и истории искусств, иметь представление об основных понятиях, связанных с метром и ритмом, темпом и динамикой в музыке; иметь первичные знания о простых музыкальных формах, о навыках двигательного воспроизведения ритмических рисунков, об особенностях постановки корпуса, ног, рук, головы, о танцевальных комбинациях; владеть творческой интерпретацией при создании образа.

Е. А. Кирасирова пишет о том, что в хореографическом искусстве объяснение особенностей исполнения того или иного движения невозможно исключительно в описательной форме, поэтому при изучении хореографических дисциплин приобретают актуальность современные электронные технологии визуальной подачи материала. Использование возможностей электронного обучения носит вспомогательный характер. «В одном случае инновация представляется в качестве результата творческого процесса в виде новой продукции (техники), технологии, метода и т. д.; в другом – как процесс введения новых элементов, подходов, принципов обогащения художественно-творческой деятельности обучающихся в дополнительном образовании – от получения теоретического знания до готовности создания новых художественно-творческих проектов на основе нового знания» [54].

Стремительно меняющиеся требования к образованию в целом и к хореографическому в том числе указывают на необходимость внедрения образовательных электронных технологий. В этом ракурсе в предлагаемый контент обучения детей в дополнительном хореографическом образовании, рассмотренный нами выше, органично включается содержание контента тех авторов, которые определяют феномен контента в педагогике как использование информационных технологий. Кроме того, автор отмечает, что в типовых образовательных программах по хореографии отсутствует «многогранность» современного хореографического искусства, нет синтеза искусств, поэтому возникает необходимость разработки авторских программ и методик для работы с детскими хореографическими коллективами, дополнения интегрированных занятий элементами импровизации, что

позволяет учащимся не только реализовать себя в различных видах деятельности, но и создавать «лично», выступить в роли «новатора» в любом виде искусств [54].

Традиционно эффективный образовательный процесс в хореографии и сегодня строится из совокупности классических и новаторских методов обучения. Инновационные методы внедряются с целью ускорения процесса обучения балету и заключаются в разработке новых авторских программ – специализированного контента для работы с детьми, с применением видеотехнологий в том числе. Использование видеозаписи стало характерной чертой оснащения хореографических учреждений. Специализированный образовательный контент, используемый в обучении хореографии, весьма разнообразен и призван: обеспечивать качественное звучание танцевальных фонограмм, соответствующих современным техническим требованиям; производить монтаж, компоновку музыкального произведения; создавать видеоматериалы репетиционного и постановочного процессов хореографического коллектива; осуществлять поиск и переработку информации для проектной деятельности и т. д.

Таким образом, обобщение работ авторов позволило сформулировать понятие «локальный образовательный контент» как структурированное, построенное на взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических предметов содержание, включенное в дополнительную предпрофессиональную общеобразовательную программу в области хореографического искусства, для достижения результата творческого процесса в виде новой продукции (техники), технологии, метода, методики и т. д. Процесс введения новых элементов, подходов, принципов способствует формированию ИК обучающихся в дополнительном образовании: от получения теоретических знаний до готовности создания новых хореографических образов с применением этих знаний.

Рассмотренное в данном параграфе понятие «образовательный контент» в любительской хореографии представляет собой программу, позволяющую ребенку овладеть знаниями, техническими навыками и элементами интерпретации в процессе хореографического творчества.

Внедрение локального образовательного контента в программы хореографического образования является требованием времени как для обучающихся с целью оптимизации темпов персонализированного обучения, где учебные мероприятия выступают смыслообразующим звеном активизации инициативы и интереса учащегося в развитии собственной ИК, когда обучающий экскурс реализуется прямо в ходе подготовки к спектаклю, а не преподается отдельными лекциями по хореографии или ее истории, так и для преподавателей с целью профессионального роста, улучшения знаний, умений, повышения эффективности учебно-воспитательных и постановочно-репетиционных процессов. Такой контент предполагает взаимосвязь теории и практики. Эта взаимосвязь реализуется активно в процессе применения деятельностного подхода, способствующего формированию ИК и реализуемого дихотомией «балетная практика – знания о балете» и «знания о балете – интерпретационное мастерство».

По мнению А. Н. Леонтьева, в опоре на деятельность формируются навыки, сознание. Управление организацией практической деятельности человека позволяет управлять организацией психической деятельности людей. Суть теории А. Н. Леонтьева заключается в значительном влиянии деятельности на формирование и развитие психики на разных этапах человеческого развития, внешние практические действия и поведение человека связаны с внутренними процессами психических действий и сознанием человека. По теории А. Н. Леонтьева, основными видами деятельности являются: трудовая, познавательная, игровая и др. [61].

В основе деятельностного подхода, описанного А. Н. Леонтьевым, лежит принцип единства сознания и деятельности: «Сознание может быть познано лишь через систему субъективных отношений, в том числе через деятельность субъекта, в процессе которой субъект развивается» [61, с. 142]. Автор считает, что деятельность состоит из трех структурных единиц: *деятельность – действие – операция*. Деятельность определяется мотивом, а действие определяется целью, операция – конкретными условиями ее протекания [61]. В хореографическом образовании у детей может быть несколько мотиваций: приобщение к искусству танца; самосовершенствование; общение со сверстниками и др.

Примером *действия* может послужить деятельность учеников школы балета, которые готовятся к премьерному показу балетного спектакля, стремятся реализовывать конкретную осознанную цель – исполнить вверенную партию и получить высокую отметку зрителей, педагогов, хореографа-постановщика, учащихся школы. В данном случае цель представляет собой образ потребного будущего, для достижения которого требуется осуществить действие, заключающее в себе ряд операций.

Операциями в рамках подготовки к балетному спектаклю могут быть: практические и теоретические занятия, репетиции, работа над домашним заданием, чтение познавательной литературы, просматривание тематического видеоматериала и т. д.

Таким образом, необходимые знания образовательного контента ребенок приобретает в опоре на свою практическую *деятельность*, в процессе специализированного дополнительного образования, в т. ч. путем участия (*действия*) в балетном спектакле происходит формирование теоретических *знаний* об истории балетного искусства, как на занятиях в школе, так и в период постановочно репетиционного процесса балетного спектакля (*операции*). Дети, опираясь на свой собственный опыт, занятия с хореографом, педагогами, познают особенности балетного искусства той или иной эпохи через реальное освоение стилей хореографии и полученные теоретические знания об особенностях исполнительства балетных спектаклей разных столетий.

Творческий компонент в хореографическом искусстве подразумевает отношение детей к исполнительству как к процессу художественного созидания, состоящего из умения исполнять, включать образное воображение, артистизма, что наполняет балетное произведение личностным содержанием – интерпретационным мастерством.

Интегрированные занятия нужно дополнять элементами собственной интерпретации, что позволит учащимся не только реализовывать себя в различных видах деятельности, но и создавать «лично», выступать в роли «новатора» в любом виде искусств, чтобы ученик мог создавать мысленный план или представле-

ние о том, что сделал автор и что сделает он сам. В учебной работе надо стремиться подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое движение не только теоретически грамотно и физически уверенно и правильно, но и творчески увлеченно, музыкально и осознанно, согласно той интерпретационной установке, которую выбрал режиссер или он сам – танцовщик. При создании своих произведений балетмейстер отбирает соответствующие хореографии, позы, которые в дальнейшем позволят танцовщику самому наиболее полно раскрывать смысл и образ сценического действия.

Специфика репетиционных занятий в хореографии связана с постоянными физическими нагрузками, которые совмещаются с умственным трудом, эмоциональным выражением и творчеством. Задача хореографа – воспитывать в детях стремление к творческому самовыражению, овладению эмоциями, пониманию прекрасного. Для занятий танцами очень важной является способность к восприятию танцевальных движений, которые должны проявляться в повторении увиденных движений, в самостоятельном воспроизведении точных образов [78]. В созданный режиссером образ исполнитель добавляет свое прочтение, вкладывает свои чувства, которые выражает в собственных движениях и позах, вырабатывая свои способы его воплощения в опоре на музыку и идеи хореографа.

Принцип возрастного учета при создании балетного спектакля является ведущим, что связано с возрастными физическими возможностями и техническими умениями учеников, которые нарабатываются с годами обучения. С первых дней процесс профессионального хореографического образования включает в себя компоненты, направленные на формирование и развитие технических, творческих, интерпретационных и других умений. Технический компонент является приоритетным. По мере прохождения образовательной программы компоненты развиваются и усложняются.

Личностно ориентированный подход лежит в основе обучения хореографии в школе балета (Т. В. Пуртова, Н. И. Тарасов, Н. П. Базарова, В. П. Мей). Дети могут иметь одинаковые физические данные, одинаковый темперамент, но разный характер, который влияет на основные процессы обучения, раскрытие талан-

та. В начале постановочного процесса хореограф должен досконально изучать все данные каждого ребенка, участвующего в спектакле, важно умело использовать свои наблюдения для большей эффективности обучения. Необходимо учитывать личностную готовность самооценки ученика, его представление себя во времени (в прошлом, настоящем, будущем), оценивание своих прав и обязанностей, ответственность за свои действия и поступки, принятие критики.

Метод передачи практических знаний основывается исключительно на принципе изустно-пластического обучения. С. П. Михеева обозначает данный принцип ключевым в обучении хореографическому мастерству: «Знания, умения, навыки в учебном процессе передаются ученикам из поколения в поколение из “рук в руки”» [69, с. 175]. Классический танец – предмет сугубо практический. Ему невозможно обучиться по учебникам или теоретическим лекциям. Принцип изустно-пластического обучения подразумевает передачу знаний и умений от субъекта объекту исключительно посредством личного вербального взаимодействия и является основополагающим во всей системе хореографического образования, на всех ее уровнях и этапах.

Применительно к теме настоящего исследования по формированию исполнительской культуры учащихся можно добавить следующие необходимые цели образовательного контента:

- определить навыки исполнительского мастерства артистов, их базовые знания и умения, необходимые для реализации авторского замысла;
- выяснить, есть ли в программе элементы, которые исполнители не смогут воспроизвести.

Учитывая наличие и потенциал исполнительской культуры учащихся, на начальном этапе необходимо подбирать упорядоченный и последовательный способ подачи специализированного контента, который может быть представлен специализированными образовательными программами с последовательным изучением технических, теоретических и исторических основ танцевального искусства, с последующим включением в процесс творческого постижения ребенком содержания хореографического искусства. Освоив азы, ребенок способен предла-

гать и воплощать собственную интерпретацию того или иного балетного произведения. Что касается создания определенного спектакля, то в теоретическом плане сначала в современном творчестве «дети – педагоги» рассматривается идея, затем каждый участник высказывает идею той или иной интерпретации этого спектакля, и, наконец, постановка хореографом спектакля с возможным учетом детских идей.

При постановке определенного хореографического спектакля в образовательном учреждении педагогическое проектирование основывается на идеях его конкретизации «локальности» и рассматривается как соотношение приложенных усилий и результата, основой которых являются системный подход и управляемость процесса. «Локальное» содержание образования – конкретизация определенного педагогического проектирования, реагирующего на конкретные требования, постоянно меняющегося в процессе образования, учитывающего возрастные и личностные особенности обучающихся. Локальный образовательный контент – структурированное, построенное на взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических предметов содержание, включаемое в дополнительную предпрофессиональную общеобразовательную программу в области хореографического искусства «Хореографическое творчество», с учетом тематики и основной идеи балетного спектакля, являющееся условием внедрения методики формирования ИК обучающихся. Включает взаимосвязь технических навыков и знаний о балетном искусстве, воплощенных в разработке конкретного сценария балетного спектакля педагогом-постановщиком.

Содержание локального образования при постановке балетного спектакля для детского хореографического коллектива состоит в единстве технических, интерпретационных умений и знаний о специфике балетного искусства: истории развития хореографического искусства, особенностях хореографической стилистики известных постановщиков, авторах известных балетов, – способствующих сформированности ИК.

В основу локального образовательного контента с применением деятельностного подхода в процессе дополнительного хореографического образования можно включать разнообразные «образовательные» идеи и концепции. Это могут

быть концепция «история балетного исполнительства», когда каждая картина балетного спектакля отсылает к определенным танцевальным стилям с XIX по XXI вв. Это может быть идея о постижении юными артистами хореографической стилистики известных постановщиков. Это могут быть идеи о специфике языка современной хореографии. Таким образом, в процессе разработки локального контента устанавливается взаимосвязь теоретического материала («теория хореографического искусства») и практической деятельности («сценическая практика» и «актерское мастерство»). В конечном итоге происходит формирование в балетной практике знаний о балете, а эти знания являются основой для интерпретационного и технического мастерства.

Выводы по первой главе

1. Исполнительская культура в хореографическом образовании включает комплекс сформированных знаний обучающихся о балетном искусстве, технические хореографические и интерпретационные умения, способствующие творческому постижению и воплощению ими замысла хореографа и композитора. Основными компонентами сформированности исполнительской культуры в балете являются: технический компонент, состоящий из освоения практических навыков и умений; знаниевый компонент – знания о балете, жанрах и стилях хореографии; интерпретационный компонент, подразумевающий отношение к исполнительству как к процессу художественного созидания, состоящего из умения воплощать и интерпретировать идеи авторов.

2. Отечественное хореографическое образование и обучение детей сегодня подразделяются на две категории: дополнительное (любительское) и профессиональное. Образовательный процесс в заведениях дополнительного хореографического обучения базируется на положениях Федеральных государственных требований дополнительного предпрофессионального образования в области хореографического искусства, основой которых являются те же компоненты исполнительской культуры, что и во всех видах сценического искусства – знаниевый, технический, творческий, игровой, эмоционально-чувственный, волевой, коммуникативный.

В отличие от профессионального, дополнительное (любительское) хореографическое образование, осуществляемое балетными студиями, танцевальными кружками, балетными школами, дает возможность детям (в возрасте от 3 до 18 лет) осваивать предпрофессиональные знания, умения, навыки хореографического исполнительства (ИК) и учиться в средних общеобразовательных школах, что дает возможность обучающимся получать среднее образование в общеобразовательных школах и предпрофессиональное на дополнительной основе, что повышает выбор будущей профессии в разы.

3. Социокультурная обусловленность требует введения в традиционные программы хореографического образования дополнительного содержания. Современные образовательные программы должны иметь структурированное содержание, способное постоянно обновляться в соответствии с изменениями требований общества. «Образовательный контент» – структурированное содержание, упорядоченная подача информации с высоким уровнем конкретизации педагогического проектирования, позволяющая создать продукт, готовый к практическому применению, с возможностью разработки собственных содержаний, зависящих от определенных образовательных условий, не противоречащих положениям современного образования в искусстве.

4. Применительно к процессу дополнительного хореографического образования такой контент может быть локальным, например при постановке определенного хореографического спектакля в образовательном учреждении. Педагогическое проектирование основывается на идеях его конкретизации «локальности» и рассматривается как соотношение приложенных усилий и результата, основой которых являются системный подход и управляемость процесса. «Локальное» содержание образования – конкретизация определенного педагогического проектирования, реагирующая на конкретные требования, постоянно меняющиеся в процессе образования, учитывающие возрастные и личностные особенности обучающихся. Локальный образовательный контент – структурированное, построенное на взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических

предметов содержание, включаемое в дополнительную предпрофессиональную общеобразовательную программу в области хореографического искусства.

5. В основу разработанного локального образовательного контента был положен деятельностный подход (С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев), реализуемый дихотомией «балетная практика – знания о балете», «знания о балете – интерпретационное мастерство». Реализация данного подхода включает схему: через практику балетного исполнения к знаниям о балете, позволяющим воссоздавать творческую хореографическую интерпретацию. Применение деятельностного подхода при определенном уровне конкретизации педагогического проектирования (Е. В. Егорова) основано на идее: конкретизации и управляемости процесса при определении общих задач; упорядочения подачи теоретической информации с учетом возраста, а также технических и творческих умений обучаемых.

В опоре на деятельностную теорию можно заключить, что необходимые знания образовательного контента ребенок приобретает в опоре на свою практическую *деятельность*, в т. ч. путем участия (*действия*) в балетном спектакле, в процессе которого происходит формирование технических и интерпретационных умений, теоретических *знаний (операции)* об истории балетного искусства.

ГЛАВА 2. ПРАКТИКА ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В данной главе раскрывается содержание опытно-поисковой работы (далее – ОПР), определены методы диагностики на констатирующем и итоговом этапах, дана краткая характеристика хореографического учебного заведения дополнительного образования, на базе которого проводилось исследование, описана методика формирования исполнительской культуры при подготовке разновозрастного коллектива учеников хореографической школы к балетным спектаклям, содержащим образовательный контент, подведены итоги исследования.

2.1. Диагностика сформированности исполнительской культуры учащихся школы балета «Щелкунчик»

Опытно-поисковая работа, состоявшая из констатирующего, формирующего и итогового этапов, проводилась в 2017–2022 гг. в школе балета «Щелкунчик» г. Екатеринбурга.

Целью констатирующего этапа было выявление уровня сформированности исполнительской культуры участников опытно-поисковой работы (далее – ОПР) в начале исследования.

Задачи данного этапа:

1. Отобрать среди учащихся школы балета две равные группы (контрольная и экспериментальная) участников ОПР.
2. Определить критерии, показатели, разработать методы замера и методику оценивания сформированности ИК детей.
3. Провести начальную диагностику в контрольной и экспериментальной группах.
4. Обобщить результаты данного этапа.

Для достоверной итоговой оценки отбор детей в контрольные и экспериментальные группы проводился: по возрасту, полу, времени дополнительного

обучения и с учетом опыта участия в балетных спектаклях. Для постановки данного балетного спектакля требовался разновозрастной коллектив, поэтому в эксперименте участвовали дети от 8 до 18 лет.

На момент начала исследования часть детей была задействована в других спектаклях и не могла принимать участие в эксперименте, поэтому этих детей было решено определить в контрольную группу, они были участниками другого хореографического спектакля.

В исследовании приняли участие 76 человек. В соответствии с необходимостью определения уровня сформированности ИК разновозрастного и разнополого коллектива на констатирующем этапе выборка была разделена на равные по возрастному составу группы:

- младшие – 8–10 лет (14 чел.);
- средние – 11–13 лет (6 чел.);
- старшие – 14–18 лет (18 чел.).

Младшая и средняя возрастные группы в сравнении со старшими школьниками имеют меньшие знания и опыт технического мастерства, умения творческой интерпретации идей автора – это было учтено при разработке методик диагностики сформированности критериев ИК (Приложение 1).

Учащихся в школе балета девочек по отношению к мальчикам больше, что отразилось на соотношении количества девочек/мальчиков при распределении групп. Девочек, особенно в младшей и подростковой группах, оказалось в три раза больше (по 15 девочек и 5 мальчиков в каждой группе).

В старших группах: экспериментальной – 13 девочек и 5 мальчиков; в контрольной – 12 девочек и 6 мальчиков. Разница на одного человека незначительна.

Большинство детей, получающих дополнительное образование в школе балета «Щелкунчик» более одного года, как правило, имеют опыт участия в балетных спектаклях или в хореографических номерах. Поэтому в исследовании приняли участие дети, имевшие опыт выхода на сцену. Для равноценности экспериментальных и контрольных групп при разделении учитывались и равные хореографические возможности:

– *экспериментальная группа* состояла из 38 человек, принимавших участие в балетном спектакле, и была разделена на подгруппы:

- младшую экспериментальную – 14 человек (в т. ч. 11 девочек и 3 мальчика);
- среднюю экспериментальную – 6 человек (в т. ч. 4 девочки и 2 мальчика);
- старшую экспериментальную, состоящую из 18 детей: 13 девочек и 5 мальчиков от 14 до 18 лет (в т. ч. 14-летних – 5 человек, 15-летних – 3, 16-летних – 4, 17-летних – 3; 18-летних – 3).

Дети, участвующие в других балетных спектаклях, вошли в *контрольную группу*, которая была сформирована так же из 38 человек и разделена на подгруппы:

- младшую контрольную из 13 детей (в т. ч. 10 девочек и 3 мальчика);
- среднюю контрольную из 7 человек (в т. ч. 5 девочек и 2 мальчика);
- старшую контрольную из 18 человек: 12 девочек и 6 мальчиков от 14 до 18 лет (в т. ч. 14-летних – 5 человек, 15-летних – 4, 16-летних – 3, 17-летних – 2; 18-летних – 4).

Таким образом, из вышеописанного состава групп (Приложение 2) видно, что дети контрольной и экспериментальной групп сравнительно одинаковые по возрасту, полу, времени обучения и участию в балетных спектаклях.

Констатирующий этап опытно-поисковой работы проходил в ноябре 2018 года (перед постановкой спектакля «Снежная королева»).

Решение второй задачи констатирующего этапа опытно-поисковой работы требовало определения критериев, показателей, методов замера и методики оценивания заданий.

В опоре на рассмотренный материал первой главы, где исполнительская культура в хореографическом искусстве трактуется как деятельность по созданию нового произведения, основанная: на знаниях о хореографическом искусстве, передающихся от поколения к поколению в виде специализированного образовательного контента; технических умениях исполнительского мастерства – высокой степени владения телом, свободе и законченности жеста; умениях творчески интерпретировать идеи автора, были выделены критерии сформированности ИК.

1. Первый критерий – сформированность знаний исторического наследия балетного искусства. Показатели первого критерия:

Первый показатель – знания балетных спектаклей. В зависимости от возраста при ответах на вопрос оценивалось:

а) для младшей возрастной группы: знание названия спектакля и постановщика балета;

б) для средней группы: знание названий балетных спектаклей и авторов (постановщика и композитора) балетного спектакля;

в) для старшей группы: знание названий, авторов (постановщика и композитора), года создания балета.

Второй показатель – знания особенностей балетных спектаклей XIX–XXI вв.:

а) для младшей возрастной группы: знание фабулы спектакля;

б) для средней группы: знание фабулы спектакля, особенности стиля постановки;

в) для старшей группы: знание фабулы спектакля, отличительных особенностей хореографического искусства различных исторических эпох, стилей и направлений балетных спектаклей.

2. Второй критерий – сформированность технических умений. Показатели второго критерия:

Первый показатель – высокая степень владения телом:

а) для младшей возрастной группы: осознанное выполнение движений экзерсиса у станка, умение удерживать позу; пластика тела, отсутствие прерывистости движений – плавность перехода от одного движения к другому;

б) для средней группы: осознанное, свободное выполнение элементов и основных комбинаций классического танца учебного хореографического репертуара (в т. ч. движения экзерсиса у станка и на середине); умение удерживать позу; пластика тела, отсутствие прерывистости движений – плавность перехода от одного движения к другому; развитость опорно-двигательного аппарата;

в) для старшей группы: уверенное осознанное и свободное выполнение элементов и основных комбинаций классического танца учебного хореографического репертуара – движения экзерсиса у станка, на середине, умение удерживать позу; развитость опорно-двигательного аппарата; пластика тела, отсутствие прерывистости движений – плавность перехода от одного движения к другому, выполнение прыжковых комбинаций.

Второй показатель – свобода и законченность хореографических движений:

а) для младшей возрастной группы: сознательное управление своим телом, завершенность хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением и сохранением рисунка танца;

б) для средней возрастной группы: сознательное и свободное управление своим телом, завершенность хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением; наличие навыка точно распределить движения на сценической площадке с сохранением рисунка танцевальной комбинации; наличие навыка передачи стилевых и жанровых особенностей хореографической композиции;

в) для старшей группы: уверенно, сознательно и свободно управляет своим телом, владеет завершенностью хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением; правильно распределяет движения на сценической площадке, сохраняя рисунок танца; умеет точно распределить движения на сценической площадке; умеет передать стилевые и жанровые особенности хореографической композиции.

3. Третий критерий – сформированность умений творческой интерпретации идей автора. Показатели третьего критерия:

Первый показатель – умение находить движение, соответствующее жанру музыкального произведения.

Второй показатель – умение дополнить жестом, характерным движением в процессе импровизации уже известный фрагмент изученного танца.

Дифференциация критерия «интерпретационные умения» для младшей, подростковой и старшей возрастных групп, требующая пояснения, будет представлена ниже.

С диагностической целью были определены *методы замеров критериев ИК*: критерия знаний – анкетный опрос, технических умений – техническое задание; умений творческой интерпретации идей автора – творческое задание.

На подготовительном этапе опытно-поисковой работы большую часть времени заняла разработка в соответствии с возрастом для каждой возрастной группы отдельно: анкет, технических и творческих заданий.

Для выявления наличия сформированности *первого критерия* – знаний балетных спектаклей: названий, авторов (постановщика и композитора), времени создания, фабул, особенностей хореографического стиля, следовало решить следующие задачи:

1. Определить перечень вопросов анкетирования детей младшего, подросткового и старшего возрастов.
2. Разработать критерии оценивания знаний по 3-балльной системе.
3. Проанализировать результаты выполненного анкетирования по контрольной и экспериментальной группам.

В анкетном опросе принимали участие экспериментальные и контрольные группы детей в количестве 76 человек, по 38 детей в каждой группе (Приложения 3, 4, 5).

С целью определения критерия знаний были разработаны с учетом возраста детей 3 вида анкет с предложенными вариантами ответов. Для младшего возраста (8–10 лет) была разработана анкета с разными по сложности вопросами, где необходимо было указать название известных балетов XIX–XXI вв. и их фабулы. Для подростков (средний возраст) (11–13 лет) была составлена анкета, в которой кроме названия нужно назвать авторов и особенности хореографии. У старших детей (14–18 лет) анкета содержала вопросы не только на знания названий, авторов, особенностей хореографии и стиля, но и год выхода балета. Перечень анкетных вопросов для каждого возраста составлялся в соответствии с требуемым уровнем

знаний образовательной программы дополнительного образования школы балета театра «Щелкунчик» с учетом того, что учащиеся младшей возрастной группы должны знать основные эпохальные балетные спектакли, названия, постановщика и о чем они. Для учащихся подростковой группы и старших классов перечень анкетных вопросов и варианты ответов были усложнены – добавлены вопросы по знанию авторов (постановщика и композитора), времени выхода и особенностей стилей хореографических спектаклей, дошедших до наших дней.

Результаты анкетирования по критерию сформированности знаний ИК всех групп оценивались по трехбалльной системе, что соответствовало трем уровням: *высокий, средний, низкий*.

Диагностика проводилась одновременно для обеих групп в один день.

Для проведения анкетного опроса дети находились в своих учебных классах, где им были розданы вопросы. Время анкетирования составило 20 минут.

Наличие сформированности знаний *младшей* возрастной группы определялось путем оценки анкетных ответов детей: из 10 предложенных для младшей группы были выделены 5 вопросов, в которых заложены основные сведения об историческом развитии балетного искусства.

Например, вопрос: «Какие балеты М. Пети́па ты знаешь?» является «*базовым*» для *младших групп*, т. к. при ответе на него учащиеся показывают знание не только названия балетного спектакля, но и автора произведения (Приложение 3).

Выполнение анкетного опроса облегчило наличие разработанных вариантов ответов. Затруднения вызвали вопросы для старшей группы, касающиеся года выхода спектаклей, у всех групп были проблемы с вопросами на знания особенностей хореографии основных исторических балетных спектаклей.

– Высокий уровень (3 балла) сформированности критерия знаний ставился, если:

а) ребенок *младшей группы* правильно ответил на 5 вопросов из 10. Указал названия, фабулы основных балетных спектаклей постановщика, даже если допустил ошибки или не ответил на оставшиеся вопросы;

б) ребенок *средней группы* правильно указал ответы на 5 вопросов его возраста из 10-ти. Знает название, фабулу и авторов (постановщика и композитора) балетного спектакля, даже если допустил ошибки или не ответил на оставшиеся вопросы;

в) ученик *старшей группы* правильно указал ответы на 5 вопросов его возраста из 10-ти. Знает названия, фабулу, авторов (постановщика и композитора) балетного спектакля, год выхода и особенность постановки, даже если допустил ошибки или не ответил на оставшиеся вопросы.

– Средний уровень (2 балла) ставился, если:

а) ребенок *младшей группы* правильно ответил на 3 вопроса из 10, назвал 3 балетных спектакля, не ответил или частично ответил на другие вопросы;

б) ребенок *средней группы* правильно указал ответы на 3 из 10 вопросов его возраста, знает названия и авторов 3 балетных спектаклей, ответил или частично ответил на другие вопросы;

в) ученик *старшей группы* правильно указал ответы на 3 из 10 вопросов. Знает названия, фабулы и авторов балетных спектаклей, год выхода и особенности постановок лишь 3-х балетных спектаклей, ответил или частично ответил на другие вопросы.

– Низкий уровень (1 балл) сформированности критерия знаний ставился, если:

а) ребенок *младшей группы* правильно ответил только на 1 вопрос из 10, назвал правильно 1 балетный спектакль и не ответил на другие вопросы;

б)– ребенок *средней группы* правильно указал ответы на 1 из 10 вопросов его возраста, знает названия и авторов 1 балетного спектакля и не ответил или частично ответил на другие вопросы;

в) ученик *старшей группы* правильно указал ответы на 1 из 10 вопросов. Знает названия, фабулы и авторов балетных спектаклей, год выхода и особенности постановок лишь 1 балетного спектакля, ответил или частично ответил на другие вопросы. Результаты критерия «сформированность знаний» отражены в таблице 1.

Результаты оценок сформированности знаний детей
экспериментальных групп на констатирующем этапе ОПР

Экспериментальные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	всего детей	%	всего детей	%	всего детей	%
Младшая (14 чел.)	—		3	7,9	11	28,9
Средняя (6 чел.)	2	5,3	3	7,9	1	2,6
Старшая (18 чел.)	3	7,9	7	18,4	8	21,1
Итого (38 чел.)	5	13,2	13	34,2	20	52,6

Результаты оценок, отраженные в таблице 1 и Приложении 12, свидетельствуют о том, что в начале исследования из 38 детей экспериментальных групп 52,6% (20 детей) – больше половины участников исследования – показали низкий уровень теоретических знаний в области хореографического искусства. Наибольшее число неправильных ответов было у младшей группы, из 14 детей младшего возраста: не знают названий балетных спектаклей – 11 учеников; у 10 детей были затруднения при ответах об особенностях стиля балетных спектаклей; лишь 3 правильно ответили на 3 «базовых» вопроса. Не вызвал больших затруднений у большинства детей вопрос названия танца «Маленьких лебедей» из балета «Лебединое озеро», 13 учеников из младшей группы ответили на него правильно, все 14 детей узнали по фото танец «Маленьких лебедей» (рис. 7).

В старшей группе возникли проблемы с ответами по годам выхода премьер балетных спектаклей.

Неплохо справились с заданием ребята из подростковой группы, в которой 2 из 6 (Жанна и Ангелина), со стажем хореографического обучения более 3 лет, смогли ответить правильно на все «базовые» вопросы и получили высший балл. Результаты оценки критерия знаний детей *контрольных* групп на констатирующем этапе ОПР отражены в таблице 2.

Результаты оценок критерия знаний детей *контрольных* групп
на констатирующем этапе ОПР

Контрольные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	всего детей	%	всего детей	%	всего детей	%
Младшая (13 чел.)	1	2,6	3	7,9	9	23,7
Средняя (7 чел.)	2	5,2	2	5,2	3	8,0
Старшая (18 чел.)	3	7,9	9	23,7	6	15,8
Всего (38 чел.)	6	15,8	14	36,8	18	47,4

Данные таблицы 2 и Приложения 13 свидетельствуют о том, что дети контрольной группы вначале исследования показали преимущественно низкий уровень критерия знаний – 18 детей (47,37%) имели низкие показатели знаний, что свидетельствует о недостаточных теоретических знаниях об истории отечественного хореографического искусства.

Из 38 детей контрольной группы 18 детей получили низкую оценку преимущественно за счет детей младшей группы (23,68%), которые не знают названий балетных спектаклей, однако одна ученица этой группы, в отличие от учащихся младшей экспериментальной группы, смогла ответить на все «базовые» вопросы и получила высший балл. Большинство детей и в этой группе отметили правильно название танца «Маленьких лебедей» из балета «Лебединое озеро» (13 чел.).

Средняя (подростковая) контрольная группа, так же как и экспериментальная, показала неплохие результаты: из 7 детей 2 (Юлия и Артем) получили высокий балл (со стажем учебы более 3 лет), ответив правильно на все «базовые» вопросы, и еще 2 детей получили средний балл.

Затруднения в старшей группе вызвали у 5-ти учащихся вопросы, касающиеся годов выхода спектаклей, а 4 не смогли назвать правильно авторов.

В контрольной группе у старших школьников большинство учеников получили средний балл, что можно пояснить тем, что дети, посещающие школу балета длительно, приобретают и теоретические знания, несмотря на недостаток уроков по истории хореографического искусства, 8 учащихся старшей группы затруднялись с указанием стиля хореографии и особенностей того или иного балета.

Из 18-ти правильно на все вопросы ответили лишь 3 (Тимур, Эвелина и Кристина) учащихся, посещавших школу балета более 6 лет.

Данные результаты можно объяснить недостатком в программе дополнительного хореографического образования теоретических уроков по истории русского балета, которые необходимо закреплять на практике, начиная с первых лет обучения в школе.

Сравнительная оценка критерия знаний контрольной и экспериментальной групп на констатирующем этапе показывает, что контрольная группа имеет оценку показателя критерия знаний выше: низкий балл имели на 2 ребенка меньше; средний балл получил на 1 ученик больше и высокий балл получил на 1 человек больше в контрольной группе, что отражено в таблице 3.

Таблица 3

**Сравнение сформированности критерия знаний экспериментальных
и контрольных групп на констатирующем этапе**

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия знаний						Общие результаты критерия знаний					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
5	13,2	13	34,2	20	52,6	6	15,8	14	36,8	18	47,4

На рисунке 1 графически отражено процентное соотношение уровня сформированности знаний детей контрольных и экспериментальных групп на констатирующем этапе (Приложение 14).

Таким образом, оценивая результаты ответов детей экспериментальных и контрольных групп по сформированности знаний на констатирующем этапе ОПР, можно заключить, что уровень знаний об историческом наследии отечественного балетного искусства у обеих групп был зафиксирован с преобладанием низких оценок. Однако можно отметить, что в контрольных группах суммарно ответов на 1 высший балл больше, средних баллов на 1 больше и низких оценок на 2 балла меньше, чем в экспериментальных группах.

Для определения второго критерия ИК – сформированности технических умений для разновозрастных детей, имеющих разную техническую подготовку, были разработаны разные по сложности исполнения технические задания.

Целью технических заданий было определение уровня технических умений детей каждой группы: младшей, подростковой и старшей.

Для осуществления цели было необходимо решить следующие задачи:

1. Определить разные по сложности исполнения, с учетом возраста, технические задания: для младших, средних и старших групп.

2. Разработать критерии оценки выполнения технического задания для каждой возрастной группы по 3-балльной системе, что соответствовало трем уровням: высокий, средний, низкий.

3. Провести анализ полученных результатов отдельно по возрастным группам.

Для определения критерия сформированности *технических умений* учащихся балетмейстером были подобраны разные по сложности исполнения технические задания: для младших, средних и старших групп.

Методом замера критерия сформированности технических умений детей *младших* групп стало техническое задание, которое заключалось в исполнении маленького *adagio*. Детям данной группы были предложены упражнения у станка и на середине зала, которые состояли из комбинаций различных поворотов, подъема ног, поз, наклонов корпуса в спокойном темпе. Оценивалось наличие выработанной устойчивости, чувства позы, выразительности и плавности перехода от движения к движению. Музыкальное сопровождение – фрагмент из 3 акта балета «Баядерка» – «Царство теней», композитор Л. Минкус, темповый размер 4/4 (Приложение 6).

Методом замера критерия сформированности технических умений детей *средних* возрастных групп стало техническое задание, которое заключалось в том, чтобы ученик максимально точно исполнил танцевальную комбинацию «*allegro*» из урока классического танца, описанную в учебнике А. Я. Вагановой [19]. Данная балетная комбинация состоит из различных прыжков и движений: *grande sissonne*, *assemble* вперед, *sissonne tombee* вперед на *efface*, *cabriole* на 1-й

arabesque, pas de bourree, cabriole на 4-й arabesque, sissonne tombe entourant endehors на croise вперед на правую ногу, coupe на левую ногу, jete fermee fondu и других движений в быстро-среднем темпе на середине зала. Музыкальное сопровождение – «Вальс цветов» из 2 акта балета «Щелкунчик», композитор П. И. Чайковский, темповый размер 3/4 (Приложение 7).

Техническое задание для старшей возрастной группы заключалось в исполнении большего *adagio*.

Старшим детям были предложены упражнения у станка и на середине зала, которые состояли из комбинаций различных поворотов, подъема ног, поз, наклонов корпуса в ускоренном темпе. Оценивалось наличие выработанной устойчивости, чувства позы, выразительности и плавности перехода от движения к движению. Музыкальное сопровождение – фрагмент из 3 акта балета «Баядерка» – «Царство теней», композитор Л. Минкус, темповый размер 4/4 (Приложение 8).

При оценке сформированности критерия технических умений учитывалось: «освоение техники владения телом» – наличие навыка исполнять хореографические танцевальные произведения в соответствии с основами классического танца, умение выполнять элементы и основные хореографические комбинации свободно и легко, сохраняя чувство позы, выразительности и плавности перехода от движения к движению; овладение техническим навыком законченности жеста (завершенность хореографических движений), четкое распределение сценической площадки для правильного исполнения с технической точки зрения элемента танца или нескольких элементов танца.

Сформированность технических умений у детей обеих групп оценивалась по двум показателям:

1. Высокая степень владения телом во время исполнения танца.
2. Законченность движения жеста, завершенность движений во время исполнения танца.

Оценка критерия технических умений осуществлялась у всех групп детей по трехбалльной системе: высокая, средняя, низкая.

Сформированность технических умений детей *младшего и среднего* возрастов оценивалась:

– *Высокий балл* уровня сформированности *технических умений* ИК ставился, если учащийся овладел всеми двумя показателями: осознанно и свободно выполняет движения экзерсиса у станка и на середине, в соответствии с требованиями преподавания классического танца (методика А. Я. Вагановой). Демонстрировал развитость опорно-двигательного аппарата, пластику тела в соответствии с возрастом и программой обучения. Манера исполнения соответствовала стилю танца. Ученик показал умение передавать стилевые и жанровые особенности хореографической композиции. Владеет завершенностью хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением, сознательно управляет своим телом, правильно распределяет движения во времени-пространстве и на сценической площадке, сохраняя рисунок танцевальной комбинации.

– *Средний балл* уровня сформированности *технических умений* исполнительской культуры ставился, когда ученик исполнил разученную танцевальную комбинацию правильно, владеет экзерсисом у станка и на середине, однако допускал ошибки при исполнении классического танца в произведениях учебного хореографического репертуара, которые смог исправить, знает элементы и основные комбинации классического танца. Демонстрирует средний прыжок, развитость опорно-двигательного аппарата, пластику тела, навык передачи стилевых и жанровых особенностей хореографической композиции. Владеет законченностью движения жеста, завершенностью хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением, сознательно управляет своим телом, правильно распределяет движения во времени-пространстве и на сценической площадке, сохраняя рисунок танцевальной комбинации. Манера исполнения комбинации соответствует стилю танца.

– *Низкий балл* уровня сформированности *технических умений* исполнительской культуры – ученик исполнил разученную танцевальную комбинацию правильно лишь по одному из 2-х показателей. Ребенок показал заданную хореогра-

фическую танцевальную композицию с ошибками, которые не исправил. Слабо владеет содержанием экзерсиса у станка и на середине, нет выразительности и плавности перехода от движения к движению. Демонстрирует невысокий прыжок, опорно-двигательный аппарат развит недостаточно. Ученик не смог передать стилевые и жанровые особенности хореографической композиции. Владеет законченностью движения жеста, правильно распределяет сценическую площадку.

Сформированность технических умений детей *старшего возраста* оценивалась:

– *Высокий* (3 балла) уровень сформированности *технических умений* ИК ставился, если учащийся овладел 2 показателями: осознанно и свободно владеет содержанием экзерсиса у станка и на середине, адажио, аллегро, элементы и основные комбинации классического танца учебного хореографического репертуара исполняет уверенно, в соответствии требованиями преподавания классического танца (методика А. Я. Вагановой). Демонстрирует легкий высокий прыжок, развитость опорно-двигательного аппарата, пластику тела. Манера исполнения соответствует стилю танца. Ученик показал навык, умение передавать стилевые и жанровые особенности хореографической композиции. Владеет законченностью движения жеста – завершенностью хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением, сознательно управляет своим телом, правильно распределяет движения во времени-пространстве и на сценической площадке, сохраняя рисунок танцевальной комбинации. Хореографическую композицию исполняет выразительно.

– *Средний* (2 балла) уровень сформированности *технических умений* исполнительской культуры ставился, когда ученик в целом справился с заданием, но допускал ошибки, исполняя разученную танцевальную комбинацию, которые исправил. Знает элементы и основные комбинации классического танца, владеет экзерсисом у станка. Имеет навыки координации движений, смог точно распределить движения на сценической площадке, демонстрирует средний прыжок, развитость опорно-двигательного аппарата, пластику тела, навык передачи стилевых и жанровых особенностей хореографической композиции. Владеет законченностью

движения жеста – завершенностью хореографической композиции в точном соответствии с музыкальным сопровождением, сознательно управляет своим телом, правильно распределяет движения во времени-пространстве и на сценической площадке, сохраняя рисунок танцевальной комбинации. Хореографическую композицию исполняет выразительно.

– *Низкий* (1 балл) уровень сформированности *технических умений* исполнительской культуры – ученик исполнил разученную танцевальную комбинацию правильно лишь по одному из двух показателей. Ребенок показал заданную хореографическую танцевальную композицию с ошибками, которые не исправил. Слабо владеет содержанием экзерсиса у станка и на середине, адажио, аллегро. Демонстрирует невысокий прыжок, опорно-двигательный аппарат развит недостаточно. Ученик не смог передать стилевые и жанровые особенности хореографической композиции, владеет законченностью движения жеста, но смог распределить сценическую площадку – движения во времени и пространстве, исполнил комбинации в последовательности музыкального и хореографического текста и распределил движения в соответствии с музыкальным сопровождением. Оценки сформированности критерия технических умений детей *экспериментальных* групп представлены в таблице 4.

Таблица 4

Результаты оценок сформированности критерия технических умений детей
экспериментальных групп на констатирующем этапе ОПР

Экспериментальные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (14 чел.)	–	–	4	10,5	10	26,3
Средняя (6 чел.)	1	2,6	3	7,9	2	5,3
Старшая (18 чел.)	4	10,5	10	26,3	4	10,5
Всего (38 чел.)	5	13,2	17	44,7	16	42,1

Из таблицы 4 видно, что большинство детей экспериментальной группы имели на констатирующем этапе средний балл – 17 чел. (44,7%), второе место у младших участников – 10 человек (26,3%), низкий балл: 8 детей показали заданную хореографическую композицию с ошибками, которые не исправили, в том

числе 4 слабо владеют содержанием экзерсиса у станка и на середине; выполняя основные хореографические комбинации, 2 не смогли сохранить чувство позы; 2 не показали плавного перехода от движения к движению.

В подростковой (средней) группе: 4 из 6-ти выполнили задания, 2 допустили ошибки при исполнении экзерсиса у станка и на середине, которые не исправили, высокий показатель технических умений получила лишь Жанна, подросток 13 лет со стажем учебы 5 лет.

В старшей экспериментальной группе из 18 учеников максимальное число (10) детей (26,3%) справились с заданием и получили среднюю оценку – допустили ошибки, которые смогли быстро исправить, при исполнении прыжков, поворотов, распределении сценической площадки; низкую оценку получили 4 ученика – не смогли правильно показать комбинации классического танца учебного хореографического репертуара. Высокий балл получили 4 юных артиста (Лиза, Ангелина, Саша, Даниил), которые получают дополнительное образование более 6 лет и свободно владеют содержанием экзерсиса у станка и на середине, адажио, аллегро и другими комбинациями классического танца учебного хореографического репертуара, что свидетельствует о наличии навыка технического мастерства, который приходит с годами учебы. Сформированность критерия технических умений отражена в таблице 5.

Таблица 5

Результаты оценок сформированности критерия технических умений детей
контрольных групп на констатирующем этапе ОПР

Контрольные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	Всего детей	%	Всего детей	%	Всего детей	%
Младшая (13 чел.)	1	2,6	5	13,2	7	18,4
Средняя (7 чел.)	1	2,6	4	10,5	2	5,3
Старшая (18 чел.)	3	7,9	11	28,9	4	10,5
Всего (38 чел.)	5	13,2	20	52,6	13	34,2

По данным таблицы 5 видно, что максимальное число участников контрольной группы – 20 (52,6%) – получили средний балл, за счет детей старшей группы 11 (28,9%) имели средний балл, второе ранговое место у 7 учеников

(18,4%) младшего возраста контрольной группы, низкая оценка: 3 детей демонстрировали недостаточную развитость опорно-двигательного аппарата, 2 не смогли удержать позу, 2 допустили прерывистость движений без плавного перехода от движения к движению.

Из учеников (среднего) подросткового возраста 2 не смогли передать стилевые и жанровые особенности хореографической композиции, 3 не в полной мере овладели законченностью движения жеста и не распределили правильно сценическую площадку. Высокий балл получила Юлия, 13 лет, которая обучалась в школе 4 года и выполнила техническое задание полностью, в хорошем темпе и правильно.

В старшей контрольной группе большинство (11) школьников, как и в экспериментальной группе, имели средний результат. Справились с заданием, но сделали ошибки, которые в последующем исправили: 4 при исполнении экзерсиса на середине, 3 не смогли удержать позу; 4 не сделали плавный переход от одного движения к следующему; 2, имея навыки координации движений, не смогли точно распределить движения на сценической площадке; однако 7 исполнителей демонстрировали средний прыжок, развитость опорно-двигательного аппарата, пластику тела, навык передачи стилевых и жанровых особенностей хореографической композиции.

Высокий балл в старшей контрольной группе получили 4 юных артиста, свободно владеющие содержанием экзерсиса у станка и на середине, адажио, аллегро, элементы и основные комбинации классического танца учебного хореографического репертуара исполнили уверенно, правильно распределив сцену.

По результатам таблицы 6 из сравнительной оценки сформированности технических умений детей экспериментальных и контрольных групп на констатирующем этапе можно заключить, что большинство детей имели преимущественно средний результат в обеих группах.

Количество детей с низкой оценкой занимает второе ранговое место. В экспериментальной группе на 3 ребенка больше имели низкий результат, чем в контрольной группе. Высший балл получили 5 человек как в экспериментальной группе, так и в контрольной. Вышеизложенные результаты отражены в таблице 6.

Сравнение уровня сформированности критерия технических умений
экспериментальных и контрольных групп на констатирующем этапе

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия технических умений						Общие результаты критерия технических умений					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
5	13,2	17	44,7	16	42,1	5	13,2	20	52,6	13	34,2

Соотношение уровней сформированности технических умений детей контрольных и экспериментальных групп на констатирующем этапе отражено на рисунке 1 (Приложение 15).

Сравнительный анализ экспериментальной и контрольной групп на констатирующем этапе показал, что оценки сформированности технических умений на констатирующем этапе отличались за счет разницы преимущественно среднего и низкого баллов. Среди детей контрольной группы на 3 ребенка меньше имели низкий балл и на 3 ребенка больше – средний балл, чем ребята в экспериментальной группе; высокую оценку получили одинаковое число детей.

Таким образом, на констатирующем этапе дети контрольной группы имели оценки лучше по критерию сформированности технических умений.

Третий критерий – сформированность умений *творческой интерпретации* идей автора. Показатели третьего критерия:

- соответствие идеи творческой интерпретации танца музыке;
- использование хореографических средств выражения в интерпретации заданной музыкальной темы.

Цель творческого задания – определить интерпретационные умения детей, принимающих участие в исследовании.

Для выявления наличия у учащихся навыков сформированности умения творческой интерпретации идей автора были определены задачи:

1. Выбрать разные, в соответствии с возрастом, творческие задания для детей: младших, средних и старших групп.

2. Разработать критерии оценки выполнения творческого задания для каждой возрастной группы по 3-балльной системе.

3. Провести анализ полученных результатов по возрастным группам.

С целью определения навыков первого показателя – *соответствие идеи творческой интерпретации танца музыке* – детям было необходимо сочинить свой сюжет предложенного танца. Оценка навыков творческой интерпретации проводилась по тому, насколько исполнитель точен в выборе хореографической трактовки: «гнев»; «злость»; «счастье»; «ярость»; «ненависть»; «злорадство»; как улавливает и следует музыкальному материалу.

От каждого в отдельности ученика требовалось выбрать стилистику хореографии, продумать и драматически наполнить характером свой танец в соответствии с музыкальным материалом – слушая музыку, подобрать движения танца, технически точно и правильно исполнить хореографическую интерпретацию известного танца. При выполнении заданий нужно продемонстрировать действия творческого характера, в том числе с воображаемым партнером или предметом.

Для определения второго показателя – *наличие хореографических средств выражения в интерпретации заданной музыкальной темы* – учитывались: хореографические средства самовыражения (законченность жеста, актерская игра, попадание в музыкальные акценты и интонации); сочетание комбинаций и связок в исполнении танца; умение выстраивать из танцевальных движений красивую хореографическую комбинацию; грамотность хореографического исполнения.

Сформированность третьего критерия: наличие навыков творческой интерпретации замыслов автора учащихся экспериментальной и контрольной групп оценивалось по предложенным заданиям:

– учащимся *младших* классов было необходимо придумать и исполнить свою хореографическую версию танца «появление феи Карабос», на музыку П. И. Чайковского из балета «Спящая Красавица». Рассчитать танец на две минуты (Приложение 9);

– ученикам *средней* группы было дано задание: придумать и станцевать свою интерпретацию сольного номера «Монолог Айши» из балета «Гаянэ» на музыку А. Хачатуряна продолжительностью 2,5 минуты. Выполненное задание оценивалось по тому, как ученик, интерпретируя образ, смог наполнить в соответствии с музыкой исполняемую партию движениями и характерами, подчеркнуть стилистические особенности восточных мотивов, наполнить их актерской игрой, хореографически правильно исполнить авторскую трактовку «Монлога Айши» (1942 г., хор. Н. Анисимова, на музыку А. Хачатурян) (Приложение 10);

– учащимся *старшего* возраста было предложено создать хореографическую интерпретацию на музыку из балетов «Спящая красавица» (1890 г., хор. М. Петипа, комп. П. И. Чайковский) и «Карнавал» (1914 г., хореография М. Фокин, Р. Шуман) (Приложение 11). Мальчики исполняли партию Арлекина, девочки – партию Коломбины. От каждого в отдельности ученика требовалось, прослушав музыку, определить стилистику хореографии, продумать и драматически наполнить характером свой танец в соответствии с музыкальным материалом, технически точно и правильно исполнить хореографию. Танец необходимо было рассчитать на 2 минуты.

Критерий сформированности творческой интерпретации оценивался как для детей младшего, подросткового возраста, так и для старшего по трехбалльной системе: высокий, средний, низкий:

– «высокий» 3 балла – ученик выполнил оба показателя. Идея танца полностью соответствует музыке. Учащийся точно определяет музыкальный текст – хореографически выражая в нем «ярость», «ненависть», «счастье», осознанно и свободно меняя движения, интерпретирует танец в соответствии с музыкой, проявляя внутреннее видение и восприятие музыкального сценического действия. Слушая музыку, исполнитель изменял движения танца, содержащего сложные и красивые хореографические комбинации, состоящие из правильных: постановки корпуса, головы, рук, ног; импровизированных движений, сочетающих в себе сложные связки, высокие легкие прыжки, интересные «рас», передающие тематику танца, в точном соответствии с последовательностью музыкального сопровождения, вы-

полненные в соответствии с требованиями методики преподавания классического танца А. Я. Вагановой [17]. Ученик не теряется в пространстве, показывал наличие действий творческого характера и высокий уровень актерского мастерства – через восприятие и внутреннее видение сценического действия, осознанно и свободно выполнил пластические импровизации, в том числе с воображаемым партнером и предметом;

– «средний» 2 балла – ученик выполнил балетные импровизации, однако не смог сразу изменить стиль и хореографию танца при изменении музыкальной темы. Внутреннее видение и восприятие музыкального сценического действия запаздывает, исполнитель не может быстро сменить и выразить танцем соответствующие перемены музыкального текста. Хореография танца содержала много несложных повторяющихся комбинаций, имея правильные: постановки корпуса, головы, рук, ног. Импровизированные движения, сочетающие в себе несложные связки, передающие тематику танца. Ученик показывал наличие действий творческого характера – через восприятие и внутреннее видение сценического действия осознанно выполнил пластические импровизации, в том числе с воображаемым партнером и предметом;

– «низкий» 1 балл – ребенок выполнил 1 из 2-х показателей: танец не соответствовал музыке. Ученик не определил, что «говорит» ему музыка, не смог интерпретировать через танец музыкальный материал. Исполненная хореографическая комбинация не отражает музыкальный текст, ребенок не выразил в танце наличие внутреннего видения и восприятия музыкального сценического действия. Артист использовал часто повторяющиеся простые движения и жесты, ориентируется в выполнении пластических импровизаций, смог показать наличие начальных навыков актерского мастерства (восприятие, внутреннее видение сценического действия), при выполнении задания исполнитель показал хореографические действия творческого характера с воображаемым партнером или предметом. Результаты сформированности творческой интерпретации отражены в таблице 7.

Результаты сформированности умений творческой интерпретации авторских идей
у детей *экспериментальных* групп на констатирующем этапе

Экспериментальные группы	Высший балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (14 чел.)	1	2,6	4	10,5	9	23,7
Средняя (6 чел.)	2	5,3	2	5,3	2	5,3
Старшая (18 чел.)	6	15,8	8	21,1	4	10,5
Всего (38 чел.)	9	23,7	14	36,8	15	39,5

Данные таблицы 7 показывают, что:

– дети младшей экспериментальной группы имели в 23,7% (9 детей) низкий балл: у 4-х детей танец не соответствовал музыке, 3 использовали в танце повторяющиеся движения и жесты, не соответствующие стилю танца, 2 не смогли показать наличие действий творческого характера (восприятие, внутреннее видение сценического действия), высший балл из младшей группы получила 10-летняя Алиса, которая интерпретировала танец в соответствии с музыкальным сопровождением, наполнив танец жестами и актерским мастерством;

– в средней группе 4 из 6-ти обучающихся справились с заданием: 2 не смогли сразу при смене музыки изменить стиль и хореографию танца и получили средний балл; выполнить полностью задание удалось двум детям (Демьян 13 лет, Лиза 11 лет), которые, несмотря на возраст, смогли построить свои танцы в точном соответствии с музыкой, изменяя движения танца, содержащего сложные и красивые импровизированные хореографические комбинации, сочетающие в себе сложные связи, в точном соответствии с последовательностью музыкального сопровождения. Трудности в умениях импровизировать были у 2-х подростков (средняя группа), которые не смогли построить свой танец в соответствии с музыкой, жесты не соответствовали тематике музыкального сопровождения;

– старшая экспериментальная группа имела преимущественно средний балл – 21,05% (8 детей) – дети справились с заданием, но допустили ошибки: 4 при смене музыкального материала не смогли сразу изменить стиль танца, 4 не проявили актерского мастерства, в импровизации использовали невыразительные простые движения, не всегда движения соответствовали стилю танца. Второе ран-

говое место у 6-ти детей с высокой оценкой (Антон 16 лет, Виктория 17 лет, Тимофей 14 лет, Михаил 15 лет, Даниил 18 лет). Сформированность умений творческой импровизации идей автора была выявлена у детей разного возраста, что можно объяснить наличием личностных качеств, актерского мастерства, которые могут проявляться уже в начальных классах, но эти качества нужно закреплять и развивать в процессе учебы.

Таблица 8

Результаты сформированности критерия творческой интерпретации идей автора у детей *контрольных групп* на констатирующем этапе ОРП

Контрольные группы	Высший балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (13 чел.)	1	2,6	2	5,3	10	26,3
Средняя (7 чел.)	2	5,3	3	7,9	2	5,3
Старшая (18 чел.)	5	13,2	8	21,1	5	13,2
Всего (38 чел.)	8	21,1	13	34,2	17	44,7

Из таблицы 8 видно, что на констатирующем этапе из 13 детей младшей контрольной группы 10 имели низкий балл: танец не соответствовал музыке у 6-ти детей и 4 не смогли показать наличие действий творческого характера, использовали в танце повторяющиеся движения и жесты, не соответствующие стилю танца.

Высший балл получил мальчик Федор 8 лет, который смог выразить танцем эмоции Феи Карабос, дополнить их соответствующими жестами и выразить «злость», «ненависть».

В средней группе выполнили задание 5 из 7 детей, которые смогли показать импровизированными жестами и движениями, через навыки актерского мастерства (восприятие, внутреннее видение сценического действия) характер танца. Несмотря на возраст, выполнить задание на высший балл смогли двое детей (Полина 12 лет, Петр 12 лет) из этой группы, которые в соответствии с музыкой изменяли характер и импровизированные движения танца, содержащего сложные и красивые хореографические комбинации, сочетающие сложные связки, передающие тематику танца.

Дети старшей контрольной группы получили преимущественно средний балл – 8 детей (21,1%) – имея опыт, большинство справилось с заданием с незначительными ошибками: у 3 учеников балетные импровизации не всегда соответствовали музыке, при изменении музыкальной темы ребенок не смог сразу изменить стиль и хореографию танца; 2 слабо выразили соответствующие перемены музыкального текста; у 3-х артистов внутреннее видение и восприятие музыкального сценического действия не соответствовало требуемому характеру танца.

Высокий балл получили 5 детей старшей группы (13,2%), ученики выполнили оба показателя и продемонстрировали наличие действий творческого характера – через восприятие и внутреннее видение сценического действия осознанно выполняли пластические импровизации, в том числе с воображаемым партнером и предметом.

Сравнительные результаты сформированности умений творческой импровизации идей автора в контрольной и экспериментальной группах отражены в таблице 9.

Таблица 9

Сравнение уровня сформированности критерия творческой импровизации идей автора в экспериментальных и контрольных группах на констатирующем этапе

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия технических умений						Общие результаты критерия технических умений					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
9	23,7	14	36,8	15	39,5	8	21,1	13	34,2	17	44,7

Сравнивая показатели таблицы 9 и рисунка 3, можно заключить, что экспериментальная и контрольная группы на констатирующем этапе имели приблизительно одинаковую сформированность критерия творческой интерпретации идей автора: низкий балл имели максимальное число детей: 15 (39,5%) – в экспериментальных группах и 17 (44,7%) – в контрольных; второе ранговое место у детей со

средними показателями; третье ранговое место у детей с высоким баллом, который получили 9 детей (23,7%) в экспериментальной и 8 (21, 1%) в контрольной группах.

На рисунке 5 отражено процентное соотношение уровней сформированности творческой импровизации детей контрольных и экспериментальных групп на констатирующем этапе (Приложение 16).

Таблица 10

Сравнение сформированности критериев ИК

экспериментальных и контрольных групп на констатирующем этапе

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия знаний						Общие результаты критерия знаний					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
5	13,2	13	34,2	20	52,7	6	15,7	14	36,8	18	47,4
Общие результаты критерия технических умений						Общие результаты критерия технических умений					
5	13,2	17	44,7	16	42,1	5	13,2	20	52,6	13	34,2
Общие результаты критерия умений творческой импровизации						Общие результаты критерия умений творческой импровизации					
9	23,7	14	36,8	15	39,5	8	21,1	13	34,2	17	44,7

Таким образом, анализируя показатели сформированности критериев ИК детей на констатирующем этапе, можно сделать вывод, что обе группы показали сравнительно одинаковые результаты:

– самый низкий показатель из 3-х критериев выявлен при определении уровня знаний у обеих групп: наибольший процент низкого балла 52,7% – в экспериментальной и 47,4% – в контрольной группах, что можно пояснить недостатком теоретических занятий по истории балетного искусства в программах дополнительного хореографического образования (Приложения 12, 13);

– на втором ранговом месте по низким показателям в контрольной группе выявлен критерий умений творческой импровизации – 44,7%, что можно пояснить низкими оценками у 10 детей младшей контрольной группы в результате недостаточного опыта;

– низкий показатель критерия технических умений зафиксирован в экспериментальной группе (42,1%) за счет низкого балла технических умений 9 детей младшей возрастной группы, что можно также пояснить малым опытом, неразвитостью скелетно-мышечного аппарата;

– средняя оценка сформированности критериев технических умений и творческой интерпретации идей автора преобладала у обеих сравниваемых групп за счет подростковых и старших групп, что можно пояснить приобретением профессионального навыка, который приходит с годами учебы и участием в репертуарных балетных спектаклях школы балета «Щелкунчик»;

– наибольший процент детей с высокими баллами, в сравнении с другими, был выявлен в обеих группах при определении сформированности критериев творческой импровизации идей автора, что можно пояснить наличием высоких баллов в младших группах, данный критерий связан с наличием личностных особенностей детей и не всегда зависит от лет обучения хореографии.

Таким образом, учитывая преимущественно низкие и средние итоговые показатели сформированности ИК экспериментальных и контрольных групп детей на констатирующем этапе ОНР, необходимо сделать вывод о необходимости создания методики постановки спектакля, содержащего локальный образовательный контент, с целью формирования ИК у учащихся школы балета «Щелкунчик».

2.2. Методика формирования исполнительской культуры учащихся школы балета «Щелкунчик»

Формирование ИК педагогом-постановщиком представлено посредством постановки балетного спектакля «Снежная королева», целью которой было: ознакомление обучающихся с содержанием и хореографическими особенностями постановок известных балетов разных эпох; воплощение идеи внедрения локального образовательного контента в хореографию балета с подбором музыки и с учетом возрастных технических и физических возможностей имеющих исполнителей; применение в создании балета исторического, стилистического обобщения.

Особенностью локального образовательного контента спектакля «Снежная королева» является воспроизведение в каждой картине стилей танца определенной эпохи, где в исторической последовательности отражаются развитие танца и характер балетных постановок XIX–XXI вв., показана эволюция хореографии танца с особенностями его технического и интерпретационного исполнения. С целью формирования ИК автором был подобран видеоматериал для обучающихся младшей, средней и старшей групп по этапам истории балетного искусства, специфике танцев разных столетий и стилистике современной хореографии.

Весь балет разделен на семь картин, каждая из которых представляет определенную эпоху:

– *пролог и первая картина «Дом Герды»*. Стилистическая основа: романтический балет 1830-х гг.; «национальный колорит»; характерная особенность стиля – идея двоемирия, столкновения реального и потустороннего. Хореографический язык: преобладание пантомимы в танце; характерные танцы на каблуках. Стилизация под танец «Рил» из балета «Сильфида», хор. А. Бурнонвиль. Возраст исполнителей: 9–14 лет. Музыка: фрагмент из балета А. Адана «Питомница Фей»;

– *картина вторая «Зачарованный сад»*. Стилистическая основа: большое классическое «pas» – развернутая танцевальная форма внутри нарративных балетных спектаклей конца 1870-х – 1890-х годов, имеющая лишь формальную привязку к сюжетной линии спектакля (обычно сфера сна или фантастического видения). Хореографический язык: классический танец. Участвуют большой женский кордебалет, корифейки, солистка. Стилизация под сцены из балетов М. Пети. Возраст исполнителей: 13–17 лет. Музыка: фрагмент «Лето» из балета А. Глазунова «Времена года»;

– *картина третья «Карнавал»*. Стилистическая основа: одноактные балеты-стилизации М. Фокина, В. Нижинского, Б. Нежинской. Хореографический язык: свободная пластика. Данная хореографическая сцена является стилистической отсылкой к экспериментам с танцевальными формами, творческим поискам хореографов начала XX в. Возраст исполнителей: 9–16 лет. Музыка: Х. Альвен «Шведская рапсодия»;

– *картина четвертая* «Логово разбойников». Стилистическая основа: характерно-сценический танец из балетов 1930-х гг. Хореографический язык: характерный танец с преобладанием иллюстративной пантомимы («психологическая достоверность»), разбавленной одиночными позами и «pas» классического или народно-сценического танца; массовые характерные пляски; обилие бутафории. Возраст детей: 13–17 лет. Музыка: фрагменты из балета О. Респиги «Волшебный котелок»;

– *картина пятая* «Путешествие на север». Стилистическая основа: за основу условно взят стиль балетмейстера Ю. Григоровича. В частности, данная сцена является отсылкой к балету «Спартак». Хореографический язык: прыжки на затылке «ballon». Характерные позировки. Верховые дуэтные поддержки. Возраст исполнителей: 13–15 лет. Музыка: фрагмент из балета В. Райтио «Водяной смерч»;

– *картина шестая* «Царство Снежной Королевы». Стилистическая основа: балеты Дж. Баланчина, К. Макмиллана. Хореографический язык: классический танец. Данная хореографическая сцена является стилистической отсылкой к экспериментам с танцевальными формами, творческим поискам хореографов середины XX в. Возраст исполнителей: 13–17 лет. Музыка: фрагменты из балета И. Стравинского «Орфей»;

– *картина седьмая* «Кай и Герда возвращаются домой». Финальный дуэт Кая и Герды. Стилистическая основа: балеты М. Эка, Н. Охарин, П. Бауш. Хореографический язык: свободная пластика. Стилизация на актуальные тенденции и техники, используемые в танце. Возраст исполнителей: 13–14 лет. Музыка: специально написанная композиция. Композитор Евгений Меньшиков.

Таким образом, освоение танцевальной техники балета на репетициях – практических занятиях: «Сценическая практика» и «Актерское мастерство», усвоение знаний, особенностей хореографических стилей и исторической последовательности развития искусства танца, на теоретических предметах – «Теория хореографического искусства» – дало возможность детям разных возрастных групп создавать собственные интерпретации изученной хореографии танца, что может

свидетельствовать о сформированности исполнительской культуры у участников образовательного хореографического спектакля.

В процессе подготовки ОПР была разработана методика формирования исполнительской культуры у учащихся школы балета «Щелкунчик» путем постановки балетного спектакля «Снежная королева», в основу которой была положена идея деятельностного подхода, реально воплотившаяся в нашем исследовании, реализованная дихотомией «балетная практика – знания о балете», «знания о балете – интерпретационное мастерство», от практики танцевальной деятельности обучающихся – к теории – обратно к практике, «через практику исполнения к знаниям» [61].

Применение деятельностного подхода при определенном уровне конкретизации педагогического проектирования (Е. В. Егорова), основанного на идее: конкретизации и управляемости процесса при определении общих задач; упорядочения подачи теоретической информации с учетом возраста, а также технических и творческих умений обучаемых; исключения непонятных технических и творческих заданий в процессе реализации их художественной деятельности, что способствует формированию не только технических и творческих умений, но и теоретических и общекультурных знаний, состояло из следующих этапов:

– **подготовительный этап** – необходим для ознакомления детей с созданным педагогом-постановщиком сценарием и хореографией балетного спектакля, воплощения идеи создания образовательного балетного спектакля в сценарий с предварительными детальным изучением и разработкой в исторической последовательности картин (сцен) с учетом возрастных технических и интерпретационных возможностей исполнителей;

– **технический этап** – необходим для освоения учащимися каждой возрастной группы особенностей хореографии и интерпретационных навыков при исполнении танцев разных эпох; формирования технических и интерпретационных умений с применением локального образовательного контента, состоящего из обучающих программ формирования теоретических знаний по историческому наследию балетных спектаклей XIX–XXI вв.;

– **демонстрационный этап**, объединивший всех обучающихся младшей, средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры на репетициях, премьерном и последующих показах балетного спектакля, способствующий процессу совмещения участниками ОПР теоретических знаний, технического мастерства и интерпретационных умений с последующей демонстрацией сформированности ИК детей всех возрастов на сцене в присутствии зрителей.

Учитывая разновозрастной состав детей, их технические и интерпретационные возможности, нами были использованы разные способы (методы и технологии) для решения поставленных задач.

Каждый этап представлен тремя модулями освоения сформированности ИК:

- для младших школьников (8–10 лет);
- для детей среднего возраста (11–13 лет);
- для старших школьников (11–18 лет).

Раскроем содержание каждого этапа по трем основным модулям.

Первоочередная задача *подготовительного* этапа – ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в младшей группе – беседы по искусству, наглядный; в средней группе – исторической ретроспективы, сравнения; в старшей группе – анализ, обобщение, проектирование; разработать хореографию с учетом возраста и возможностей имеющихся исполнителей, где в каждой картине (сцене) воспроизводится стиль танца определенной эпохи, в исторической последовательности отражается развитие танца и характер балетов XIX–XXI вв., где каждая сцена показывает эволюцию хореографии танца с особенностями его технического и интерпретационного исполнения.

Важной составляющей хореографии спектакля стала детальная разработка сценических действий балета, где каждая картина соответствовала бы, во-первых, по хореографическому стилю определенной эпохе, во-вторых, по наличию сформированности исполнительской культуры ее исполнителей – детям разных возрастов. Сложность творческого процесса заключалась в том, что уровень исполнения юных артистов должен был соответствовать уровню восприятия взрослого

человека, где дети смогли бы гармонично и в полной мере существовать в ролях исполнителей – артистов балета.

Методы, используемые в младшей группе, – беседы по искусству, наглядный; в средней группе – исторической ретроспективы, сравнения; в старшей группе – анализ, обобщение, проектирование (изучение информации об особенностях стилей исторического наследия балетмейстеров разных эпох, создание хореографических образов в точном соответствии с техническими возможностями детей, не заходя за рамки стилизации известных танцевальных движений балетных спектаклей той или иной эпохи, подбор музыкального материала, разработка либретто).

На данном этапе для участия в ОПР были сформированы группы детей 8–18 лет, которые дали согласие на участие (или неучастие в силу занятости в других проектах) в исследовании, после чего были распределены роли.

Модуль для детей младшего возраста. Задачей для детей младшей возрастной группы было ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в младшей группе, – беседы по искусству, наглядный.

Модуль для детей среднего возраста. Задачей для детей средней возрастной группы было ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в средней группе – исторической ретроспективы, сравнения; в старшей группе – анализ, обобщение, проектирование.

Модуль детей старшего возраста. Задачей для детей старшей возрастной группы было ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в старшей группе, – анализ, обобщение, проектирование.

Технический (практический) этап был ориентирован на освоение детьми практических хореографических и интерпретационных умений – «через практику исполнения к знаниям». Идея спектакля «Снежная королева» раскрывалась через освоение сценических партий, которые были распределены среди участников ОПР с учетом возраста, технических и интерпретационных возможностей.

Задачи технического этапа исторических балетных спектаклей той или иной эпохи – освоение хореографической техники учениками каждой возрастной группы, формирование у каждой возрастной группы знаний об авторах и композиторах балетов разных эпох, их хореографических стилях в процессе репетиций; разработка методов развития технических; интерпретационных возможностей ребенка каждой возрастной группы; создание хореографии танцев в точном соответствии с физическими возможностями ребенка и в рамках стилизации.

На этом этапе главной задачей балетмейстера стало: сформировать представление о технической специфике и особенностях балетных стилей разных эпох; способствовать развитию самовыражения каждого ребенка в реализации замыслов автора интерпретационно.

Модуль детей младшей возрастной группы технического этапа. Задачи детей младшей группы в модуле *технического* этапа:

- практическое воплощение стиля М. Фокина (балет «Карнавал»), В. Нижинского (балет «Весна священная»), Б. Нежинской (балет «Голубой экспресс») и изучение вверенной партии за счет понимания и запоминания движений и последовательности изучаемого стиля. Изучить хореографию, основы элементов классического танца с применением авторской хореографии, отсылающей к стилям М. Фокина, В. Нижинского, Б. Нежинской. Например, неправильная позиция ног при скошенных носках стоп отсылает к хореографии В. Нижинского, а «жиманные» руки а-ля дель арте – к балетам М. Фокина;

- выполнение рекомендуемого домашнего задания с последующим его показом на репетиционном занятии;

- протанцовывать и воспроизводить вверенную партию карнавальных во-
рон, где использовалась свободная пластики стилизации одноактных балетов М. Фокина, В. Нижинского, Б. Нежинской, на музыку Х. Альвен «Шведская рапсодия».

Методы, использованные в *младшей группе*, – репродуктивный, словесный, практический, игровой.

Модуль детей средней группы технического (практического) этапа. Задачи для подростков *технического этапа*:

- освоить более сложные технические танцевальные приемы, характерные для танцевальной эпохи романтических балетов начала XIX в. с теоретическим изучением танца «Рил» из балета «Сильфида» хореографии А. Бурнонвиля;
- практическое протанцовывание танца «Рил», являющегося стилистической отсылкой к одноименному танцу из балета «Сильфида» хореографии А. Бурнонвиля, за счет понимания и запоминания движений и последовательности изучаемого стиля с акцентом на мелкие технически сложные движения ног при относительно статичных положениях рук, характерные для хореографии А. Бурнонвиля;
- выполнение рекомендуемого домашнего задания с последующим его показом на репетиционном занятии;
- протанцовывать и воспроизводить вверенные партии.

Методы работы средней возрастной группы – упражнения по формированию технических умений, сравнения, обобщения, наглядный, творческих заданий, презентации по истории балета.

Модуль детей старшей группы технического (практического) этапа. Задачами для детей старшей возрастной группы в модуле данного этапа стали: освоение хореографической техники учениками данной возрастной группы, формирование у этой возрастной группы знаний об авторах и композиторах балетов разных эпох, их хореографических стилях в процессе репетиций:

- практическое и теоретическое изучение стиля балетов М. Петипа;
- исполнение классического танца в форме «Grand Pas» – развернутой танцевальной формы балетных спектаклей конца 1870-х – 1890-х годов, за счет понимания и запоминания движений и последовательности изучаемого стиля;
- выполнение рекомендуемого домашнего задания с последующим его показом на репетиционном занятии;
- воспроизведение вверенных партий на репетиционных занятиях.

Методы работы старшей возрастной группы – упражнения по формированию технических умений, анализа, «моделирование художественно-творческого

процесса», творческих заданий, презентации по теории и истории балета (использование видеозаписи балета и занятий для выявления и устранения ошибок), технические и творческие задания на дом, размышление о музыке и о необходимой хореографии (Д. Б. Кабалевский) [47], моделирование художественно-творческого процесса (Л. В. Школяр) [106].

Перед постановщиком в модуле данного этапа, наряду с освоением технических умений, стояла задача – формирование у детей теоретических знаний об историческом наследии балетного искусства за последние три столетия. Основной задачей постановщика являлась организация процесса теоретической образовательной подготовки детей к участию в спектакле.

Формирование образовательного контента было начато с момента, когда стали известны: исторические балетные спектакли, хореография танцев которых легла в основу стилизации картин создаваемого балета; последовательность сцен спектакля, хронологически отражающих очередность выходов эпохальных спектаклей, что также способствовало совершенствованию знаний, было важно разработать и организовать внедрение в имеющиеся программы дополнительного локального образования контента по теории балета, содержащего: знание названий, авторов и композиторов, знание года выхода и особенностей хореографических стилей балетов XIX–XXI в. Для формирования контента были проведены: изучение и подбор материалов с последующей разработкой анкетных вопросов и методикой оценок сформированности знаний, создан видеоматериал для обучающихся младшей, средней и старшей групп по истории балетного искусства, стилистике современной хореографии и специфике танцевальных стилей разных эпох.

Завершающие теоретические занятия были посвящены закреплению и усвоению знаний исторического наследия хореографического искусства в соответствии с вопросами анкет. Тестирование теоретических знаний проводилось по возрастам в начале ОНР и в конце исследования.

Образовательный контент технического этапа детей младшего возраста был внедрен параллельно, формирование теоретических знаний о названиях и авторах, эпохальных балетных спектаклях, дошедших до наших дней, осуществля-

лось в соответствии с исполняемым танцем и освоением технических умений исторического стиля хореографии автора. Дети младшей группы в спектакле «Снежная королева» исполняют партию карнавальных ворон, отсылающих к стилям балетов М. Фокина, В. Нижинского и Б. Нежинской, где необходимо владеть свободной пластикой движений. Для освоения хореографии ролей детям задавались задания – знать авторов и названия балетов М. Фокина, В. Нижинского, Б. Нежинской, на музыку Х. Альвен «Шведская рапсодия».

Методы работы педагогов: объяснительно-иллюстративные с применением видео и интернет-ресурса, игровые, наглядно-слуховые, беседы и размышления о балете, практические домашние задания с использованием книг и видеозаписей исторических балетных спектаклей, с последующим разбором стилей танца и необходимых технических и интерпретационных навыков для их исполнения.

Образовательный контент технического этапа детей средней и старшей групп – формирование знаний названий, например, балетов «Сильфида», «Жизель», «Спящая красавица» и др., их авторов, годов выхода эпохальных балетов, стилистических и отличительных особенностей хореографии того или иного спектакля.

Использовались анализ теоретического изучения тематической литературы и интернет-ресурсов, объяснительно-иллюстративные методы с применением видео и интернет-ресурсов, размышление о музыке и о необходимой хореографии (Д. Б. Кабалевский) [47], моделирование художественно-творческого процесса (Л. В. Школяр) [106], практические домашние задания с использованием книг, видеозаписей исторических балетных спектаклей, с разбором стилей танца в сравнении со стилями танца разных эпох, домашние задания с последующей презентацией в классе.

Демонстрационный этап. Задачей данного этапа являлось: объединение детей младшей, средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры на репетициях, на премьерном и последующих показах.

В процессе подготовки к спектаклю хореограф и педагоги распределяют партии с учетом возраста и, соответственно, технического мастерства ребенка.

Для каждой возрастной группы подбираются хореография и музыкальное сопровождение, которые понятны и могут быть технически исполнены детьми. Для усвоения и освоения предложенных партий проведено разделение детей на младших, подростков и старших школьников. Весь постановочный процесс балетного спектакля выстроен по графику и разведен по возрастам, в котором для каждой возрастной группы было отведено свое время. Лишь раз в неделю группы соединялись для репетиций массовых сцен, что позволило исполнителям каждой группы сосредоточиться на совершенствовании техники исполнения вверенной партии, происходило соединение исполнителей разных сцен (картин) в единый спектакль в репетиционный период, где каждая возрастная группа исполняет освоенную хореографию своей партии; демонстрируется владение сформированностью ИК исполнителями разных возрастов: знания, техническое и интерпретационное мастерство на сцене в присутствии зрителей.

Модуль детей младшего возраста демонстрационного этапа. В данном модуле задачей детей младшей группы стало исполнение вверенной партии карнавальных ворон в третьей картине спектакля «Карнавал», где использовалась стилизация одноактных балетов М. Фокина, В. Нижинского, Б. Нежинской с применением свободной пластики, на музыку Х. Альвен «Шведская рапсодия».

Использованные методы: ассоциативный.

Модуль детей средней и старшей групп демонстрационного этапа. На этом этапе задачей было объединение детей средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры на репетициях, на премьерном и последующих показах балета.

Для средней группы предусмотрено участие в нескольких картинах, например в картине первой «Дом Герды», где дети исполнили стилизацию танца «Рил». Хореографическая основа: романтический балет 1830-х гг.; «национальный колорит»; преобладание пантомимы в танце; характерные танцы на каблуках под танец «Рил» из балета «Сильфида», хор. А. Бурнонвиль. Музыка: фрагмент из балета А. Адана «Питомница Фей».

Для детей старшей группы на *демонстрационном* этапе было предусмотрено исполнение танцев в картинах с более сложной хореографией, которые возможны при наличии технических и интерпретационных умений ученика.

Например, картина вторая «Зачарованный сад», где дети исполняют хореографию на основе классического танца, отсылающего к стилям балетов М. Петипа. Хореографическая основа: большое классическое «pas» с развернутой танцевальной формой балетных спектаклей конца 1870-х – 1890-х годов. Хореографический язык: классический танец. Участвую большой женский кордебалет, корифейки, солистка. Стилизация под сцены из балетов М. Петипа. Музыка: фрагмент «Лето» из балета А. Глазунова «Времена года».

Методы, использованные в средней группе, – продуктивный; в старшей группе – реминисцентный.

Современные образовательные программы нуждаются в структурированном содержании, способном постоянно обновляться. Правильно сбалансированная между теорией и практикой, творческим и учебным процессами образовательная среда позволяет создать благоприятные условия для профессионального развития ученика, его мотивации в приобретении необходимых знаний, умений.

Для постановщика была важна разработка и организация применения образовательного контента по теории балета, содержащего формирование знаний названий, авторов и композиторов, годов выхода и особенностей хореографических стилей балетов XIX–XXI вв.

Вышеназванные разработанные образовательные программы проводились в рамках программы ФГТ на основе разработанного локального контента на уроках «История хореографического искусства», «Актерское мастерство», «Сценическая практика». Таким образом, произошли «расширение» образовательной программы и наполнение ее новым контентом.

Итогом формирующего этапа стала премьера балетного спектакля «Снежная королева», состоявшаяся 30 и 31 января 2020 года, в основу постановки были положены все вышеназванные методы, содержавшие образовательный контент.

2.3. Итоговая диагностика сформированности исполнительской культуры учащихся школы балета «Щелкунчик»

Итоговое тестирование сформированности критериев ИК у учеников школы балета «Щелкунчик» было проведено в конце ОНР – после премьеры образовательного балетного спектакля «Снежная королева» в январе 2020 года среди детей экспериментальной и контрольной групп методами анкетирования, технического и творческого заданий, в очном формате.

Состав участников итогового исследования остался прежним, что и на констатирующем этапе. В нем приняли участие 76 человек: *экспериментальная* группа состояла также из 38 человек (14 детей младшего возраста, 6 учеников среднего возраста, 18 учеников старшей возрастной группы); *контрольная* группа состояла, как и прежде, из 38 человек (13 детей младшего возраста, 7 – среднего, 18 учеников старшей возрастной группы).

Итоговая оценка сформированности ИК – знаний, технических умений, творческой интерпретации идей автора – проводилась по тем же анкетным вопросам, техническому и творческому заданиям, что и на констатирующем этапе.

По результатам цифр итоговой диагностики в сравнении с результатами констатирующего этапа ОНР были выделены существенные изменения в процентном соотношении уровней сформированности критерия знаний, технического и интерпретационного мастерства, которые отражены в таблицах.

Таблица 11

Результаты итогового тестирования сформированности критерия знаний детей *экспериментальных* групп

Экспериментальные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (14 чел.)	5	13,1	8	21,1	1	2,6
Средняя (6 чел.)	3	7,9	3	7,9	–	–
Старшая (18 чел.)	7	18,4	9	23,7	2	5,2
Всего (38 чел.)	15	39,5	20	52,6	3	7,9

**Сравнение сформированности знаний детей экспериментальных групп
на констатирующем и итоговом этапах ОПР**

Экспериментальные группы	Высокий балл всего детей / %		Средний балл всего детей / %		Низкий балл всего детей / %	
	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап
Младшая (14 чел.)	–	5/13,1	3/7,9	8/21,1	11/28,9	1/2,6
Средняя (6 чел.)	2/5,2	3/7,9	3/7,9	3/7,9	1/16,7	–
Старшая (18 чел.)	3/7,9	7/18,4	7/38,9	9/34,2	8/44,4	2/5,2
Всего (38 чел.)	5/13,1	15/39,5	13/34,2	20/52,6	20/52,6	3/7,9

Показатели таблиц 11 и 12 свидетельствуют о том, что уровень сформированности знаний по истории русской хореографии экспериментальных групп детей после проведенной теоретической образовательной программы по изучению истории балетного искусства при непосредственном их участии в образовательном балетном спектакле улучшился: общее число детей с низким баллом уменьшилось на 17 человек (с 20 до 3), что составило 44,7%; высокий балл после спектакля получили на 10 человек больше, чем до участия в спектакле, рост составил 26,3%; на 7 человек больше имели средний балл после участия в спектакле, чем в начале ОПР, что составило 18,4%.

Например, в начале исследования из 14 учеников младшей группы никто не получил высокий балл, однако по результатам итогового тестирования лучшую оценку имели 5 детей (Алиса, Антон, Наталия, Света, Ульяна); в начале ОПР не знали названий исследуемых балетов 11 детей (28,9%), на итоговом анкетировании лишь 1 (2,6%) ребенок неправильно указал название балетного спектакля. Дети старшего (Лиза, Ангелина, Полина, Саша) и подросткового (Юлия) возрастов улучшили в 2,3 и 1,5 раза соответственно свои показатели, получив высокий балл.

Таким образом, по сравнительным данным анкетирования на констатирующем и итоговом этапах можно сделать вывод, что в результате применения теоретической образовательной программы в сочетании с практическими занятиями в период ОПР дети всех возрастов экспериментальной группы улучшили знания по истории балетного искусства.

Результаты итогового тестирования
сформированности знаний детей *контрольных* групп

Экспериментальные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (13 чел.)	1	2,6	4	10,5	8	21
Средняя (7 чел.)	1	2,6	3	7,9	3	7,9
Старшая (18 чел.)	4	10,5	8	21	6	15,8
Всего (38 чел.)	6	15,8	15	39,5	17	44,7

Таблица 14

Сравнение результатов сформированности знаний детей *контрольных* групп
на констатирующем и итоговом этапах ОПР

Контрольные группы	Высший балл всего детей / %		Средний балл всего детей / %		Низкий балл всего детей / %	
	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап
Младшая (13 чел.)	1/2,6	1/2,6	3/7,9	4/10,5	9/23,7	8/21
Средняя (7 чел.)	2/5,2	1/2,6	2/5,2	3/7,9	3/7,9	3/7,9
Старшая (18 чел.)	3/7,9	4/10,5	9/23,7	8/21	6/15,8	6/15,8
Всего 38	6/15,8	6/15,8	14/36,8	15/39,5	18/47,4	17/44,7

В младшей контрольной группе на итоговом тестировании улучшил оценку Федор, получив средний балл. Подростковая контрольная группа, так же как и экспериментальная, показала улучшение результата за счет Яны, имевшей средний балл. Число детей, получивших высокий балл, не изменилось, суммарно количество, детей ответивших правильно на все «базовые» вопросы, осталось прежним – 6 детей.

Результаты, отраженные в таблице 14, показывают, что дети контрольной группы улучшили критерий знаний детей с низким баллом в среднем на 1 человека – 2,7%, средний балл на итоговом этапе улучшился за счет 1 ребенка, однако высокий балл получили те же дети, что и на первом анкетировании.

Таким образом, можно заключить, что сформированность критерия знаний контрольной группы на итоговом и констатирующем этапах не имеет существенной динамики по каждой возрастной группе: общее число детей младшей группы с низким баллом уменьшилось на 1 ученика, разница составила 2,7%; с высоким

баллом итогового анкетирования – увеличилось на 1 ученика из старшей возрастной группы; со средним баллом – увеличилось на 1 человека на итоговом этапе.

Таблица 15

Сравнение уровней сформированности знаний экспериментальной
и контрольной групп на итоговом этапе

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия знаний						Общие результаты критерия знаний					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
15	39,5	20	52,6	3	7,9	6	15,8	15	39,5	17	44,7

Рисунки 1 и 2 (Приложение 14) отражают процентное соотношение уровней сформированности знаний детей контрольной и экспериментальной групп на констатирующем и итоговом этапах.

Из таблицы 15 видно, что разница оценок критерия знаний на констатирующем и итоговом этапах значительная в пользу экспериментальной группы. В финале ОПР: на 14 детей меньше (37,6%) имели низкие оценки; на 9 (23,7%) учеников больше получили высокую оценку; на 5 детей (13,1%) больше имели средний балл на итоговом анкетировании.

Таким образом, сравнительный анализ свидетельствует о лучшем освоении знаний у детей экспериментальной, в сравнении с результатами оценок контрольных групп.

Итоговое тестирование сформированности технических умений исполнителей обеих групп было проведено путем оценок исполнения технического задания, которые показаны в следующих таблицах.

Таблица 16

**Результаты итогового тестирования сформированности критерия
технических умений детей экспериментальных групп**

Экспериментальные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (14 чел.)	4	10,5	9	23,7	1	2,6
Средняя (6 чел.)	2	5,3	4	10,5	–	–
Старшая (18 чел.)	5	13,2	13	34,2	–	–
Всего (38 чел.)	11	28,9	26	68,4	1	2,6

Данные таблицы 16 показывают, что дети, принимавшие участие в эксперименте, улучшили свои показатели: количество детей с низкими оценками отсутствует в подростковой и старшей группах, в младшей группе низкую оценку получил лишь 1 ребенок (Рушана 8 лет, посещающая занятия менее года), которая не смогла сохранить чувство позы и не показала наличие плавных переходов от движения к движению. Дети получили преимущественно (68,4%) средние баллы, что является для многих положительным результатом.

Таблица 17

**Сравнение результатов сформированности технических умений детей
экспериментальных групп по возрастам на констатирующем
и итоговом этапах ОНР**

Контрольные группы	Высший балл всего детей / %		Средний балл всего детей / %		Низкий балл всего детей / %	
	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап
Младшая (13 чел.)	–	4/10,5	4/10,5	9/23,7	10/26,3	1/2,6
Средняя (7 чел.)	1/2,6	2/5,3	3/7,9	4/10,5	2/5,3	–
Старшая (18 чел.)	4/10,5	5/13,2	10/26,3	13/34,2	4/10,5	–
Всего (38 чел.)	5/13,2	11/28,9	17/44,7	26/68,4	16/42,1	1/2,6

Из таблиц 17 и 18 видно, что число детей с высокой оценкой увеличилось с 5 (13,2%) на констатирующем этапе до 11 (28,9%) на итоговом тестировании – прирост высоких оценок составил 6 человек. Разительно улучшили показатели 4 детей младшей группы, получившие высокие баллы (Никита, Алиса, Валя, Алина). Большинство детей экспериментальной группы (26 чел. (68,4%)) получили на итоговом этапе средний балл, хотя на первом тестировании детей со средней

оценкой было 17 (44,7%), улучшили оценки 9 исполнителей. Они смогли исполнить заданную хореографическую композицию с незначительными ошибками, показали владение содержанием экзерсиса у станка и на середине; выполняя основные хореографические комбинации, все дети смогли сохранить чувство позы с наличием плавных переходов от движения к движению.

В подростковой группе по итогам эксперимента: дети не получили низких оценок; 4 из 6-ти выполнили задания, допустив ошибки при исполнении экзерсиса у станка и на середине, которые исправили, высокий показатель технических умений на этот раз получили не только Жанна, но и Демьян, Ангелина, Тимофей.

В старшей экспериментальной группе из 18 учеников все дети справились с заданием, максимальное число – 13 детей (34,2%), допустивших ошибки, которые смогли быстро исправить при исполнении прыжков, поворотов, распределении сценической площадки. Высокий балл всего получили 11 (28,9%) детей, улучшили техническое мастерство по сравнению с констатирующим этапом еще 6 учеников: Никита, Алиса, Валя, Алина, Маша и Виктория, которые показали свободное владение содержанием экзерсиса у станка и на середине.

Таким образом, сравнивая оценки сформированности технических умений детей на констатирующем и итоговом этапах (по данным таблиц 17, 18), можно сделать вывод, что дети экспериментальных групп значительно улучшили свои показатели после участия в балетном спектакле: число высоких баллов увеличилось с 13% до 28,9%, возросло число средних оценок с 44,7% до 68,9%, а число низких оценок уменьшилось с 42,1% до 2,6%.

Наличие сформированности технических умений детей контрольных групп определялось по результатам оценок технического задания (Приложения 6, 7, 8), критерием оценки служили баллы, которые были определены на констатирующем этапе.

Таблица 18

**Результаты оценки сформированности критерия технических умений
по возрастам детей *контрольных* групп итогового тестирования**

Контрольные группы	Высокий балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (13 чел.)	1	2,6	6	15,8	6	15,8
Средняя (7 чел.)	1	2,6	5	13,2	1	2,6
Старшая (18 чел.)	5	15,8	11	28,9	2	5,3
Всего (38 чел.)	7	18,4	22	57,9	9	23,7

Данные таблицы 18 показывают, что максимальное число детей (57,9%) контрольной группы получили средний балл; 23,7% детей не улучшили свои результаты – имели низкий балл; остальные заслужили высокую оценку (18,4%). Для определения динамики формирования ИК было проведено сравнение результатов до ОПР и после.

Таблица 19

**Сравнение результатов сформированности технических умений по возрастам
детей *контрольных* групп на констатирующем и итоговом этапах ОПР**

Контрольные группы	Высокий балл всего детей / %		Средний балл всего детей / %		Низкий балл всего детей / %	
	Констат. этап	Итого- вый этап	Констат. этап	Итоговый этап	Констат. этап	Итоговый этап
Младшая (13 чел.)	1/2,6	1/2,6	5/13,2	6/15,8	7/18,4	6/15,8
Средняя (7 чел.)	1/2,6	1/2,6	4/10,5	5/13,2	2/5,3	1/2,6
Старшая (18 чел.)	3/7,9	5/15,8	11/28,9	11/28,9	4/10,5	2/5,3
Всего (38 чел.)	5/13,2	7/18,4	20/52,6	22/57,9	13/34,2	9/23,7

Таблица 19 свидетельствует о том, что на итоговом этапе дети контрольной группы улучшили результаты: число детей с высокими оценками увеличилось с 5 до 7 человек (на 5,2%); на 2 ребенка больше получили средний балл, а детей с низкими баллами стало на 4 ребенка меньше.

Проводя анализ по возрастным группам, нужно отметить, что улучшение показателей технических умений контрольной группы при завершении исследования произошло преимущественно за счет 2 детей старшей группы, получивших

высокий балл и улучшивших свои показатели (Кристины и Алексея), кроме того, число детей с низкой оценкой уменьшилось на 4 человека (10,5%).

Для определения эффективности предлагаемой методики на итоговом этапе был проведен сравнительный анализ разницы сформированности технических умений детей контрольной и экспериментальной групп.

Таблица 20

**Сравнение результатов сформированности технических умений
экспериментальных и контрольных групп на итоговом этапе**

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия творческих умений						Общие результаты критерия творческих умений					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
11	28,9	26	68,4	1	2,6	7	18,4	22	57,9	9	23,7

Процентное соотношение уровней сформированности технического мастерства детей контрольных и экспериментальных групп на итоговом этапе отражено на рисунках 3, 4 (Приложение 15).

По сравнительным данным таблицы 20 и рисунка 3 видно, что, несмотря на положительную динамику техники исполнения детей контрольной группы, заметна значительная разница в пользу экспериментальной группы в итоговых показателях: число детей с высокими оценками преобладает у исполнителей экспериментальной группы на 10,5% и прирост со средними оценками также составил 10,5%, число детей с низкими баллами уменьшилось на 21,1%, что может свидетельствовать в пользу эффективности предложенной методики постановки балетного спектакля, содержащей образовательный контент.

Итоговая оценка сформированности интерпретационного мастерства была проведена по принципу констатирующего этапа. Для определения наличия или отсутствия навыка творческой интерпретации идей автора было проведено итоговое тестирование детей контрольных и экспериментальных групп в финале ОПР. Проведен сравнительный анализ, который представлен ниже в таблицах и рисунках.

Таблица 21

Результаты сформированности умений творческой интерпретации авторских идей
у детей экспериментальных групп по возрастам на итоговом этапе

Экспериментальные группы	Высший балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (14 чел.)	3	7,9	8	21	3	7,9
Средняя (6 чел.)	3	7,9	2	5,3	1	2,6
Старшая (18 чел.)	9	23,7	9	23,7	–	–
Всего (38 чел.)	15	39,5	19	50	4	10,5

Таблица 22

Сравнение сформированности творческой интерпретации идей автора
у детей по возрастам экспериментальных групп
на констатирующем и итоговом этапах ОПР

Экспериментальные группы	Высокий балл Число детей/%		Средний балл Число детей/%		Низкий балл Число детей/%	
	Констат. этап	Итогов. этап	Констат. этап	Итогов. этап	Констат. этап	Итогов. этап
Младшая (14 чел.)	1/2,6	3/7,9	4/10,5	8/21	9/23,7	3/7,9
Средняя (6 чел.)	2/5,3	3/7,9	2/5,3	3/7,9	2/5,3	–
Старшая (18 чел.)	6/15,8	9/23,7	8/21,1	9/23,7	4/10,5	–
Всего (38 чел.)	9/23,7	15/39,5	14/36,8	19/50	15/39,5	4/10,5

По результатам таблиц 23, 24 следует, что дети экспериментальной группы на итоговом тестировании продемонстрировали улучшение показателей сформированности интерпретационных умений во всех возрастных группах:

– дети младшей экспериментальной группы имели на 23,7% (9 детей) низкий балл, на итоговом тестировании низкий балл имели 3 ребенка (7,9%): у 2 детей танец не соответствовал музыке и 1 ребенок не смог показать внутреннее видение сценического действия. Высший балл из младшей группы на этот раз получила не только Алиса, но и Ульяна и Никита, которые интерпретировали танец в соответствии с музыкальным сопровождением, наполнив его жестами и актерским мастерством;

– в средней группе 6 из 6-ти детей справились с заданием: 3 получили средний балл – не смогли сразу при смене музыки изменить стиль и хореографию танца; выполнить полностью задание удалось Демьяну 13 лет, Лизе 11 лет, Жанне

13 лет, которые исполнили свои танцы в точном соответствии с музыкой, изменяя движения танца, содержащего сложные и красивые импровизированные хореографические комбинации, сочетающие сложные связки, в точном соответствии с последовательностью музыкального сопровождения;

– старшая экспериментальная группа разделилась поровну: 9 детей получили средний балл (23,7%) – дети справились с заданием, но допустили ошибки: 5 при смене музыкального материала не смогли сразу изменить стиль танца, 4 не проявили актерского мастерства, в импровизации использовали невыразительные простые движения, не всегда движения соответствовали стилю танца; 9 учеников получили высокую оценку: к Антону 16 лет, Виктории 17 лет, Тимофею 14 лет, Михаилу 15 лет, Даниилу 18 лет добавились Зоя, Александр, Лиза, Ангелина.

Таким образом, можно заключить, что навык интерпретационных умений возрастает при наличии практической хореографической деятельности.

Таблица 23

Результаты сформированности критерия творческой интерпретации идей автора
у детей по возрастам *контрольных групп* на итоговом этапе ОРП

Контрольные группы	Высший балл		Средний балл		Низкий балл	
	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
Младшая (13 чел.)	2	5,3	5	13,2	6	15,8
Средняя (7 чел.)	2	5,3	4	10,5	1	2,6
Старшая (18 чел.)	6	15,8	10	26,3	2	5,3
Всего (38 чел.)	10	26,3	13	34,2	9	23,7

Таблица 24

Сравнение сформированности критерия творческой интерпретации идей автора
у детей разного возраста *контрольных групп*
на констатирующем и итоговом этапах ОПР

Экспериментальные группы	Высокий балл Число детей/%		Средний балл Число детей/%		Низкий балл Число детей/%	
	Констат. этап	Итогов. этап	Констат. этап	Итогов. этап	Констат. этап	Итогов. этап
Младшая (13 чел.)	1/2,6	2/5,3	2/5,3	5/13,2	10/26,3	6/15,8
Средняя (7 чел.)	2/5,3	2/5,3	3/7,9	4/10,5	2/5,3	1/2,6
Старшая (18 чел.)	5/13,2	6/15,8	8/21,1	10/26,3	5/13,2	2/5,3
Всего (38 чел.)	8/21,1	10/26,3	13/34,2	19/50	17/44,7	9/23,7

Из таблиц 25, 26 видно, что на итоговом этапе дети контрольной группы показали улучшение показателей сформированности творческой интерпретации идей автора: из 13 детей младшего возраста контрольной группы 10 имели низкий балл: танец не соответствовал музыке у 6 детей и 4 не смогли показать наличие действий творческого характера, использовали в танце повторяющиеся движения и жесты, не соответствующие стилю танца, исправили на итоговом тестировании низкую оценку 4 детей (10,5%); на итоговом этапе высший балл получили мальчики Илья (9 лет) и Федор (8 лет), которые смогли выразить танцем эмоции, дополнить их соответствующими жестами и выразить «радость», «злость», «ненависть».

В средней группе отмечается положительная динамика лишь по среднему и низкому баллам – улучшили показатели по 1 ребенку. В старшей группе на 3 исполнителя меньше получили низкий балл и на 2 ребенка больше имели средний балл по сравнению с констатирующим этапом. Надо отметить, что суммарно дети контрольной группы получили преимущественно средний балл (19 чел. (50%)), имея опыт, большинство справилось с заданием с незначительными ошибками: у 8 учеников балетные импровизации не всегда соответствовали музыке, при изменении музыкальной темы ребенок не смог сразу изменить стиль и хореографию танца; 6 слабо выразили соответствующие перемены музыкального текста; у 5 артистов внутреннее видение и восприятие музыкального сценического действия не соответствовало требуемому характеру танца.

Всего высокий балл получили 10 детей контрольной группы (26,3%): через восприятие и внутреннее видение сценического действия осознанно выполняли пластические импровизации, в том числе с воображаемым партнером и предметом.

Сравнительные результаты сформированности критерия умений творческой импровизации идей автора контрольной и экспериментальной групп отражены в таблице 25.

Сравнительная оценка сформированности критерия умений
творческой импровизации идей автора у детей
экспериментальных и контрольных групп на итоговом этапе

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия творческих умений						Общие результаты критерия творческих умений					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
15	39,5	19	50	4	10,5	10	26,3	19	50	9	23,7

Рисунки 5, 6 отражают разницу сформированности умений творческой интерпретации детей контрольных и экспериментальных групп на итоговом этапе (Приложение 16).

Сравнивая количество баллов экспериментальной и контрольной групп на итоговом этапе (табл. 25), можно заключить: экспериментальная и контрольная группы имели одинаковое суммарное количество по средним оценкам (19 чел. (50%)), чего нельзя сказать о низких и высоких баллах. Низкий балл творческой интерпретации идей автора на итоговом этапе имели на 5 (13,2%) детей меньше в экспериментальных группах, чем в контрольных. Освоили интерпретационный навык на высокий балл в экспериментальной группе в сравнении с контрольной также на 5 детей больше (13,2%).

Таким образом, можно сделать вывод, что сформированность интерпретационного навыка выше у детей экспериментальной группы.

Из таблицы (Приложение 16) видно, что сравнительная оценка сформированности критерия творческой интерпретации идей автора после участия в балетном спектакле выше у экспериментальной группы: число детей с низкой оценкой уменьшилось на 5 человек в сравнении с контрольной группой (13,2%); высокий балл получили на 5 (13,2%) человек больше, чем в контрольной группе; средний балл получили по 19 (50%) человек в каждой группе на итоговом этапе.

Таким образом, можно сделать вывод, что дети экспериментальной группы, принявшие участие в ОНР, улучшили показатель сформированности критерия творческой интерпретации идей автора после участия в образовательном балетном спектакле.

Таблица 26

Сравнение итоговых показателей сформированности критериев ИК
экспериментальной и контрольной групп

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия знаний						Общие результаты критерия знаний					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
15	39,5	20	52,6	3	7,9	6	15,8	15	39,5	17	44,7
Общие результаты критерия технических умений						Общие результаты критерия технических умений					
11	28,9	26	68,4	1	2,6	7	18,4	22	57,9	9	23,7
Общие результаты критерия умений творческой импровизации						Общие результаты критерия умений творческой импровизации					
15	39,5	19	50	4	10,5	10	26,3	19	50	9	23,7

По результатам ОНР, общей итоговой сравнительной таблице оценок (табл. 26) между экспериментальными и контрольными группами можно сделать вывод, что сформированность критериев ИК детей экспериментальной группы выше, чем в контрольной:

– по критерию знаний суммарно высокий балл получили на 9 (23,7%) детей больше; низкий балл имели на 14 (36,8%) детей меньше; средний балл заслужили на 5 (13,1%) больше;

– по критерию технических умений всего: высокий балл получили на 4 (10,5%) ученика больше; низкий балл имели на 8 (21,1%) исполнителей меньше; средние оценки получили на 4 (10,5%) учеников больше;

– по критерию творческой интерпретации идей автора: высокую оценку получили на 5 (13,2%) детей больше; низкую оценку имели на 5 (13,2%) учеников меньше; средние оценки заслужили одинаковое число детей (Приложение 17).

Таким образом, по результатам проведенного исследования выявлено, что дети экспериментальной группы, непосредственно участвовавшие в постановочно-репетиционном процессе балетного спектакля, содержащего образовательный контент, имели итоговые оценки выше по всем трем критериям ИК, в сравнении с детьми контрольной группы, обучающимися по программе дополнительного хореографического образования и принимавшими участие в других хореографических проектах.

Выводы по второй главе

1. Содержанием исследовательской работы, описанной во второй главе, является сравнительный анализ уровней сформированности исполнительской культуры контрольной и экспериментальных групп детей до участия в балетном спектакле, содержащем локальный образовательный контент, и после, определены методы диагностики сформированности ИК на констатирующем и итоговом этапах, была дана краткая характеристика хореографического учебного заведения дополнительного образования, на базе которого проводилось исследование, описана методика формирования исполнительской культуры при подготовке разновозрастного коллектива учеников хореографической школы к балетным спектаклям.

2. Разработан диагностический инструментарий для выявления уровня сформированности исполнительской культуры разновозрастных обучающихся в балетной школе по критериям сформированности исполнительской культуры: технические умения – показатели: степень владения телом; свобода и законченность хореографических движений; знания об искусстве балета – показатели: знания названий, авторов балетных спектаклей и основных особенностей балетных спектаклей XIX–XXI вв.; умения творческой интерпретации идей авторов – показатели: умение находить движения, соответствующие жанру музыкального произведения, умение дополнить жестами хореографическое произведение в процессе импровизации по изученному фрагменту танца.

3. Методика формирования исполнительской культуры реализовалась в процессе создания балетного спектакля, включала модули для обучающихся младшей, средней и старшей групп и состояла из этапов:

– *подготовительный* (задача: ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в младшей группе, – беседы по искусству, наглядный; в средней группе – исторической ретроспективы, сравнения; в старшей группе – анализ, обобщение, проектирование);

– *технический* (задачи – освоение хореографической техники учениками каждой возрастной группы, формирование у каждой возрастной группы знаний об авторах и композиторах балетов разных эпох, их хореографических стилях в процессе репетиций; методы, используемые в младшей группе, – репродуктивный, словесный, практический, игровой; в средней группе – упражнения по формированию технических умений, сравнения, обобщения, наглядный, творческих заданий, презентации по истории балета; в старшей группе – упражнения по формированию технических умений, анализа, «моделирование художественно-творческого процесса», творческих заданий, презентации по теории и истории балета);

– *демонстрационный* (задачи – объединение детей младшей, средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры на репетициях, на премьерном и последующих показах балета; методы, используемые в младшей группе, – ассоциативный; в средней группе – продуктивный; в старшей группе – реминисцентный).

4. Итоговые сравнительные результаты оценок сформированности исполнительской культуры на *констатирующем* и *итоговом* этапах экспериментальных и контрольных групп доказали эффективность предложенной методики, встроенной в локальный образовательный контент при постановке определенного балетного спектакля. По результатам проведенного исследования выявлено, что дети экспериментальной группы, непосредственное участвовавшие в постановочно-репетиционном процессе балетного спектакля, содержащего локальный образовательный контент, имели итоговые оценки выше по всем трем критериям ИК, в сравнении с детьми контрольной группы, обучающимися по программе дополни-

тельного хореографического образования и принимавшими участие в других хореографических проектах.

Исследование может быть продолжено в плане поиска новых структурных компонентов локального образовательного контента, нацеленного на формирование исполнительской культуры в детском хореографическом коллективе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Исполнительская культура в хореографическом образовании включает комплекс сформированных знаний обучающихся о балетном искусстве, технических хореографических и интерпретационных умений, способствующих творческому постижению и воплощению ими замысла хореографа и композитора. Основными компонентами сформированности исполнительской культуры в балете являются: технический компонент, состоящий из освоения практических навыков и умений; знаниевый компонент – знания о балете, жанрах и стилях хореографии; интерпретационный компонент, подразумевающий отношение к исполнительству как к процессу художественного созидания, состоящего из умения воплощать и интерпретировать идеи авторов.

2. Формирование исполнительской культуры обучающихся хореографии в процессе постановки балетного спектакля может реализоваться локальным образовательным контентом, являющимся структурированным, построенным на взаимосвязи технических (репетиционно-постановочных) и теоретических предметов содержанием, включаемым в дополнительную предпрофессиональную общеобразовательную программу в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» с учетом тематики и основной идеи балетного спектакля. Локальный образовательный контент является условием внедрения методики формирования исполнительской культуры обучающихся, включает взаимосвязь технических навыков, формируемых на занятиях «Сценическая практика», «Актерское мастерство», и теоретических знаний, формируемых на предметах «Теория хореографического искусства» и «Беседы по искусству».

3. Разработан диагностический инструментарий для выявления уровня сформированности исполнительской культуры разновозрастных обучающихся в балетной школе по критериям сформированности исполнительской культуры. Это технические умения (показатели: степень владения телом; свобода и законченность хореографических движений); знания об искусстве балета (показатели: знания названий, авторов балетных спектаклей и основных особенностей балетных

спектаклей XIX–XXI вв.); умения творческой интерпретации идей авторов (показатели: умение находить движения, соответствующие жанру музыкального произведения, умение дополнить жестами хореографическое произведение в процессе импровизации по изученному фрагменту танца).

4. Методика формирования исполнительской культуры реализуется в процессе создания балетного спектакля, включает модули для обучающихся младшей, средней и старшей групп и состоит из этапов:

– *подготовительный* (задача: ознакомление с созданным педагогом-постановщиком балетным спектаклем; методы, используемые в младшей группе, – беседы по искусству, наглядный; в средней группе – исторической ретроспективы, сравнения; в старшей группе – анализ, обобщение, проектирование);

– *технический* (задачи – освоение хореографической техники учениками каждой возрастной группы, формирование у каждой возрастной группы знаний об авторах и композиторах балетов разных эпох, их хореографических стилях в процессе репетиций; методы, используемые в младшей группе, – репродуктивный, словесный, практический, игровой; в средней группе – упражнения по формированию технических умений, сравнения, обобщения, наглядный, творческих заданий, презентации по истории балета; в старшей группе – упражнения по формированию технических умений, анализа, «моделирование художественно-творческого процесса», творческих заданий, презентации по теории и истории балета);

– *демонстрационный* (задачи – объединение детей младшей, средней и старшей групп для демонстрации сформированности исполнительской культуры на репетициях, на премьерном и последующих показах балета; методы, используемые в младшей группе, – ассоциативный; в средней группе – продуктивный; в старшей группе – реминисцентный).

5. Итоговые сравнительные результаты оценок сформированности исполнительской культуры на *констатирующем* и *итоговом* этапах экспериментальной и контрольной групп доказали эффективность предложенной методики применения образовательного контента в репетиционно-постановочном процессе создания балетного спектакля.

Исследование может быть продолжено в плане поиска новых структурных компонентов локального образовательного контента, нацеленного на формирование исполнительской культуры в детском хореографическом коллективе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов высших педагогических учебных заведений / Э. Б. Абдуллин. – М. : Академия, 2004. – 336 с. – Текст : непосредственный.
2. Апресян, Р. Г. Культурология : учебник для вузов / Р. Г. Апресян, Е. А. Ботвинник, Б. А. Эренгросс. – М. : Оникс, 2007. – 256 с. – Текст : непосредственный.
3. Аракелова, А. О. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств : сборник материалов для детских школ искусств. Ч. 1 / А. О. Аракелова. – М., 2012. – 119 с. – Текст : непосредственный.
4. Базарова, Н. Классический танец. Методика обучения в четвертом и пятом классе / Н. Базарова. – Л., 1975. – 184 с. – Текст : непосредственный.
5. Базарова, Н. Азбука классического танца / Н. Базарова, В. Мей. – Л. : Искусство, 1983. – 207 с. – Текст : непосредственный.
6. Базарон, П. А. Балетный спектакль как средство формирования у детей представлений о хореографическом искусстве / П. А. Базарон, Н. Г. Тагильцева. – Текст : непосредственный // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : материалы IX Международной научно-практической конференции. – Казань : Изд-во Казанского университета, 2020. – С. 390–396.
7. Беломойцев, Д. Е. Методика повышения качества образования на основе анализа индивидуальных потребностей к учебным курсам и их представления в форме объектов образовательного контента / Д. Е. Беломойцев. – Текст : непосредственный // Объективные системы. – 2015. № 10. – С. 91–100.
8. Бельчиков, Ю. А. Словарь паронимов русского языка / Ю. А. Бельчиков, М. С. Панюшина. – М. : АСТ, 2002. – 464 с. – Текст : непосредственный.

9. Бердяев, Н. А. *Философия свободы; Смысл творчества* / Н. А. Бердяев. – Текст : непосредственный // *Вопросы философии и др. (Из истории отечественной философской мысли)*. – М. : Правда, 1989.
10. Бибикова, А. В. *Социология исполнительства* / А. В. Бибикова, С. Б. Нехорошков. – Текст : непосредственный // *Вестник НГУЭУ*. – 2013. – № 3. – С. 132–140.
11. Блонский, П. П. *Избранные педагогические произведения* / П. П. Блонский. – М. : Акад. пед. наук РСФСР, 1961. – 695 с. – Текст : непосредственный.
12. Бова, В. В. *К вопросу о построении инфологической модели представления образовательного контента в интегрированной научно-образовательной среде* / В. В. Бова. – Текст : непосредственный // *Известия ЮФУ. Технические науки Тематический выпуск*. – Таганрог, 2007. – С. 200–206.
13. Богуславский, М. В. *Модернизация содержания общего образования в отечественной педагогике XX века* / М. В. Богуславский. – Текст : непосредственный // *Отечественная и зарубежная педагогика*. – 2012. – № 5. – С. 49–63.
14. *Большая российская энциклопедия*. – М., 2017. – Текст : непосредственный.
15. Буксикова, О. Б. *Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся* / О. Б. Буксикова, И. А. Климова. – Текст : непосредственный // *Наука. Искусство. Культура*. – 2017. – № 1 (13). – С. 140–147.
16. Ваганова, А. Я. *Основы классического танца* / А. Я. Ваганова. – Л., 1934. – 192 с. – Текст : непосредственный.
17. Ваганова, А. Я. *Основы классического танца* / А. Я. Ваганова. – СПб. : Лань, 2000. – 152 с. – Текст : непосредственный.
18. Ветлугина, Н. А. *Самостоятельная художественная деятельность дошкольников* / Н. А. Ветлугина. – М. : Педагогика, 2010. – 208 с. – Текст : непосредственный.
19. Выготский, Л. С. *Воображение и творчество в детском возрасте* / Л. С. Выготский. – СПб. : Союз, 1997. – 96 с. – Текст : непосредственный.

20. Гаврилова, А. С. Словарь синонимов и антонимов современного русского языка / А. С. Гаврилова. – М. : Аделант, 2014. – 800 с. – Текст : непосредственный.
21. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – 623 с. – Текст : непосредственный.
22. Горский, В. А. Система дополнительного образования детей / В. А. Горский, А. Я. Журкина, Л. Ю. Ляшко, В. В. Усанов. – Текст : непосредственный // Дополнительное образование. – 2000. – № 1. – С. 6–11.
23. ГОСТ Р 52653-2006 от 27.07.2006 №149-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации», дата введения 27.12.2006 г. (переиздание октябрь 2018 г.). – М. : ФГУП СТАНДАРТИНФОРМ, 2018. – 8 с. – Текст : непосредственный.
24. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 № 230-ФЗ. Статья 1313 «Исполнитель». – URL: <https://legalns.com/download/books/codecs/GrKRFSN4.pdf> (дата обращения: 12.09.2022). – Текст : электронный.
25. Губанов, А. С. Использование баз знаний в обучающем процессе / А. С. Губанов. – Текст : непосредственный // Информатизация образования. – 2009. – № 1 (54). – С. 56–63.
26. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с. – Текст : непосредственный.
27. Гусева, Е. С. Основные характеристики понятия «контент» в рамках контент-маркетинга / Е. С. Гусева. – Текст : непосредственный // Современные научные исследования и разработки. – 20148. – № 3 (20). – С. 207–211.
28. Давыдов, В. В. Теория развивающего обучения : монография / В. В. Давыдов. – М. : Интор, 1996. – 544 с. – Текст : непосредственный.
29. Давыдова, В. П. Музыкальное исполнительство и педагогика: некоторые методические рекомендации к написанию реферата / В. П. Давыдова. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2008. – С. 123–127.

30. Демина, Л. В. Песенная культура русского населения юга Тюменской области : моногр. / Л. В. Демина. – Тюмень : Титул, 2013. – 284 с. – Текст : непосредственный.

31. Дружба, О. В. Коммуникативный контент как эндогенное содержание коммуникативного пространства / О. В. Дружба, К. Г. Дружба. – Текст : непосредственный // Социально-политические науки. – 2018. – № 6. – С. 105–108.

32. Егорова, Е. В. Педагогическое проектирование образовательного контента / Е. В. Егорова. – Текст : непосредственный // Вестник Донского государственного технического университета. – Ростов-на-Дону, 2018. – С. 59–62.

33. Евладова, Е. Б. Дополнительное образование детей : учеб. пособие / Е. Б. Евладова, Л. Г. Логинова, Н. Н. Михайлова. – М. : Владос, 2002. – 349 с. – Текст : непосредственный.

34. Есаулов, И. Г. Устойчивость и координация в хореографии : методическое пособие / И. Г. Есаулов. – Ижевск : Удмуртский университет, 1992. – 134 с. – Текст : непосредственный.

35. Есин, А. Б. Введение в культурологию – Основные понятия культурологии в систематическом изложении / А. Б. Есин ; Московский политехнический университет (МАМИ и МГУП). – М., 1999. – 148 с. – Текст : непосредственный.

36. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория, Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М. : Издательство «Владос», 2018. – 287 с. – Текст : непосредственный.

37. Живов, В. Л. Синонимы ли «исполнение» и «интерпретация»? / В. Л. Живов, Е. В. Аликина. – Текст : непосредственный // Искусство и Образование. – 2018. – № 6. – С. 51–56.

38. Зайфферт, Д. Педагогика и психология танца, заметки хореографа : учебное пособие (Университет штата Огайо США) / Д. Зайфферт. – СПб. : Планета музыки, 2016. – 128 с. – Текст : непосредственный.

39. Запорожец, А. В. Избранные психологические труды : в 2-х т. Т. 1. Психическое развитие ребенка / А. В. Запорожец. – М. : Педагогика, 1986. – 320 с. – Текст : непосредственный.

40. Зеер, Э. Ф. Форсайт-проект «Психолого-педагогическая образовательная платформа педагогов профессиональной школы» / Э. Ф. Зеер, Э. Э. Сыманюк. – Текст : непосредственный // Научный диалог. – 2016. – № 11 (59). – С. 387–399.

41. Зимарева, Н. А. Образовательная среда учреждения дополнительного образования детей как фактор их профессионального самоопределения / Н. А. Зимарева. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб., 2008. – С. 88–92.

42. Иванова, В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта / В. В. Иванова. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 2. – С. 179–183.

43. Иванова, И. В. Возможности дополнительного образования в саморазвитии учащихся / И. В. Иванова, С. Н. Шепелева. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 11–16.

44. Ивахненко, А. А. Развитие исполнительской культуры педагога-музыканта как путь защиты от профессиональной декавалификации / А. А. Ивахненко. – Текст : непосредственный // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 11. – С. 258–261.

45. Илюшина-Андрусенко, Л. С. Формирование исполнительской культуры – один из факторов успешной деятельности хореографического коллектива / Л. С. Илюшина-Андрусенко. – URL: <https://pandia.ru/text/79/057/53859.php> (дата обращения: 13.05.2019). – Текст : электронный.

46. Илюшина-Андрусенко, Л. С. Проблема формирования исполнительской культуры в детском хореографическом творчестве / Л. С. Илюшина-Андрусенко. – URL: <http://dop-obrazovanie.com/dlya-pedagogov/stati/voprosy-teorii/222-problema-formirovaniya-ispolnitelskoj-kultury-v-detskom-khoreograficheskom-tvorchestve> (дата обращения: 13.06.2019). – Текст : электронный.

47. Кабалеvский, Д. Б. Педагогические размышления / Д. Б. Кабалеvский. – М. : Знание, 1986. – 188 с. – Текст : непосредственный.

48. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1970. – 348 с. – Текст : непосредственный.
49. Карцева, Г. А. Содержание и форма в онтологии искусства / Г. А. Карцева. – Текст : непосредственный // Социально-экономические явления и процессы. – 2011. – № 11. – С. 363–368.
50. Капичина, Е. А. Проблема интерпретации музыки в контексте философского анализа (герменевтико-аксиологический подход) / Е. А. Капичина. – Текст : непосредственный // *Studia Culturae*. – 2016. – Вып. 3 (29): *Simposium*. – С. 73–84.
51. Капустин, Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика / Ю. В. Капустин. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с. – Текст : непосредственный.
52. Карпенко, В. Н. Классический танец в системе дополнительного образования / В. Н. Карпенко. – М. : КноРус, 2018. – 88 с. – Текст : непосредственный.
53. Касиманова, Л. А. Культуросообразность содержания современной профессиональной подготовки педагогов-хореографов : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Касиманова Л. А. – СПб., 2021. – 45 с. – Текст : непосредственный.
54. Кирасирова, Е. А. Инновационные технологии в хореографии / Е. А. Карасирова. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2019/05/26/innovatsionnye-tehnologii-v-horeografii> (дата обращения: 26.05.2019). – Текст : электронный.
55. Кирпиченкова, О. В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации / О. В. Кирпиченкова. – Текст : непосредственный // *Обсерватория культуры*. – 2017. – Т. 14, № 1. – С. 46–53.
56. Комурджи, Р. З. Содержание исполнительской культуры музыканта / Р. З. Комурджи. – Текст : непосредственный // *Манускрипт*. – 2017. – № 11 (85). – С. 93–95.
57. Кречетов, И. А. Требования к разработке образовательного контента в современных условиях / И. А. Кречетов. – Текст : непосредственный // *Дистанционное и виртуальное обучение*. – М., 2013. – С. 89–92.

58. Кречетов, И. А. Моделирование и технология онтологического подхода / И. А. Кречетов, В. В. Кручинин. – Текст : непосредственный // Доклады Томского государственного университета систем управления и радиоэлектроники. – 2011. – № 2 (24), часть 2. – С. 322–325.

59. Ксенофонтова, А. Н. Концепция проектирования персональной образовательной среды / А. Н. Ксенофонтова, А. В. Леденева. – Текст : непосредственный // Вестник Оренбургского педагогического университета. – 2016. – № 8 (196). – С. 27–32.

60. Кудрявцев, Т. В., Психология профессионального обучения и воспитания / Т. В. Кудрявцев ; Моск. энерг. ин-т. – М., 1985. – 97 с. – Текст : непосредственный.

61. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Инфро, 2007. – 276 с. – Текст : непосредственный.

62. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1994. – 389 с. – Текст : непосредственный.

63. Лысенко, С. Ю. «Щелкунчик» П. Чайковского Д. Буавена: опыт анализа постмодернистских постановочных интерпретаций в музыкальном театре / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 2. – С. 311–315.

64. Майорова, В. М. Исполнительская культура студентов хореографических специальностей как предмет теоретического анализа / В. М. Майорова. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 236–240.

65. Манжалес, Л. В. Методика преподавания классического танца в системе подготовки студентов хореографических направлений вузов культуры / Л. В. Манжалес. – Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2019. – № 2. – С. 66–75.

66. Мелик-Пашаев, А. А. Художественная одаренность и ее развитие в школьные годы : методическое пособие / А. А. Мелик-Пашаев, З. Н. Новлянская, А. А. Адашкина [и др.]. – М., 2010. – 277 с. – Текст : непосредственный.

67. Мельников, В. А. Становление и развитие художественного образования в России / В. А. Мельников. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2009. – Т. 14, № 1. – С. 313–316.

68. Мигунова, Н. И. Развитие исполнительской культуры в процессе музыкально-инструментальной деятельности как научная проблема / Н. И. Мигунова, И. С. Кобозева. – Текст : непосредственный // Международный студенческий научный вестник. – 2015. – № 5–3. – С. 471–472.

69. Михеева, С. П. Методические принципы профессиональной подготовки артиста балета / С. П. Михеева. – Текст : непосредственный // Вестник Томского гос. ун-та. – Томск, 2008. – С. 173–177.

70. Морозова, С. В. Культурология. Часть 1 : учебное пособие для студентов всех специальностей / С. В. Морозова, Л. В. Оржеоквская, Н. В. Якушкина [и др.]. – М. : МГУП, 2010. – 248 с. – Текст : непосредственный.

71. Никитин, В. Ю. Хореографическое образование и обучение: тенденции и перспективы / В. Ю. Никитин. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 2 (58). – С. 282–289.

72. Николаева, Е. В. Психология детского творчества / Е. В. Николаева. – СПб. : Речь, 2006. – 220 с. – Текст : непосредственный.

73. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов. – М. : Азбуковик, 1999. – 944 с. – Текст : непосредственный.

74. Павис, П. Словарь театра / П. Павис. – М. : ГИТИС, 2003. – 516 с. – Текст : непосредственный.

75. Павлов, В. А. Профессиональное самоопределение обучающихся в учреждении дополнительного образования детей / В. А. Павлов. – Текст : непосредственный // Концепция. – 2012. – № 11 (15). – С. 1–6.

76. Поддяков, Н. Н. Творчество и саморазвитие детей дошкольного возраста: концептуальный аспект / Н. Н. Поддяков. – Волгоград : Перемена, 1994. – 47 с. – Текст : непосредственный.

77. Потемкина, А. Р. Субъекты культуры и объекты в культуре / А. Р. Потемкина. – Текст : непосредственный // Аналитика культурологии. – 2011. – № 19. – С. 298–302.

78. Пуртова, Т. В. Учите детей танцевать / Т. В. Пуртова, А. Н. Беликова, О. В. Кветная. – Казань : Владос, 2003. – 254 с. – Текст : непосредственный.

79. Россиус, Ю. Г. О теории интерпретации Э. Бетти / Ю. Г. Россиус. – Текст : непосредственный // История философии. – 2012. – № 17. – С. 83–89.

80. Рубинштейн, С. Л., Основы общей психологии : в 2-х т. / С. Л. Рубинштейн ; сост. и авт. коммент. А. В. Брушлинский, К. А. Абульханова-Славская ; Акад. пед. наук СССР. – М. : Педагогика, 1989. – Текст : непосредственный.

81. Сакулина, Н. П. Рисование в дошкольном детстве / Н. П. Сакулина. – М. : Просвещение, 1965. – 214 с. – Текст : непосредственный.

82. Сидельникова, М. А. Графическая культура педагога как условие формирования графической грамотности учащихся / М. А. Сидельникова. – Текст : непосредственный // Вестник магистратуры. – 2016. – № 4–3. – С. 35–37.

83. Словарь Д. Н. Ушакова. – URL: <https://gufo.me/dict/ushakov/> интерпретация (дата обращения: 22.02.2021). – Текст : электронный.

84. Словарь Т. Ф. Ефремовой. – URL: <https://www.efremova.info/word/interpretatsija.html#.YD4qm-omw2w> (дата обращения: 23.02.2021). – Текст : электронный.

85. Смелкова, Т. Д. Вокально-исполнительская культура в современном образовательном пространстве / Т. Д. Смелкова. – Текст : непосредственный // Universum: Вестник Герценовского университета. – 2014. – № 1. – С. 56–60.

86. Соловьев, В. С. Смысл любви: избранные произведения / В. С. Соловьев. – М. : Современник, 1991. – 525 с. – Текст : непосредственный.

87. Спербер, О. И. Теория и методика художественно-эстетического воспитания детей дошкольного возраста средствами музыки : учебное пособие / О. И. Спербер, Л. А. Калантарян, М. В. Близниченко, О. Г. Брыкалова. – Ставрополь : Ставролит, 2020. – 136 с. – Текст : непосредственный.

88. Стародубцев, В. А. Создание персональной образовательной среды преподавателя вуза : учебное пособие / В. А. Стародубцев. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2013. – 118 с. – Текст : непосредственный.

89. Стражникова, Т. И. Исполнительская культура студента в классе эстрадно-джазового ансамбля: теоретические аспекты / Т. И. Стражникова, В. И. Фоломеев. – Текст : непосредственный // КубГАУ. – 2014. – № 99 (05). – С. 1464–1475.

90. Тагильцева, Н. Г. Учебное пособие для самостоятельной работы по дисциплине музыкального образования / Н. Г. Тагильцева. – Екатеринбург, 2012. – Текст : непосредственный.

91. Тагильцева, Н. Г., Базарон П.А., Образовательный контент как понятие педагогики художественного образования / Н. Г. Тагильцева, П. А. Базарон, – Текст : непосредственный // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы VI международной научно-практической конференции. – Ярославль : ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2022. – С. 83–87.

92. Тамбовцева, А. Г. Формирование способов словообразования у детей дошкольного возраста в детском саду : дис. ... канд. пед. наук / Тамбовцева А. Г. – М., 1983. – 199 с. – Текст : непосредственный.

93. Тарасов, Н. И. Классический танец / Н. И. Тарасов. – СПб. : Лань, 2005. – 496 с. – Текст : непосредственный.

94. Тарасова, К. В. Онтогенез музыкальных способностей / К. В. Тарасова. – М. : Педагогика, 1988. – 177 с. – Текст : непосредственный.

95. Ушакова, О. С. Придумай слово. Речевые игры и упражнения для дошкольников / О. С. Ушакова. – М. : Издательство института психологии, 2001. – 224 с. – Текст : непосредственный.

96. Федеральные государственные требования (ФГТ) к дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области хореографии-

ческого искусства «Искусство балета» от 29.10.2015 г. ч. IV, п. 4.1. – Текст : непосредственный.

97. Федеральные государственные требования (ФГТ) к дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» от 12.03.2012 г. – Текст : непосредственный.

98. Федеральный государственный образовательный стандарт, 52.00.00 – Сценические искусства и литературное творчество, Минобрнауки России, 2014–2015 гг. – Текст : непосредственный.

99. Федеральный государственный образовательный стандарт, 53.00.00 – Музыкальное искусство, Минобрнауки России, 2014 г. – Текст : непосредственный.

100. Флёрина, Е. А. Эстетическое воспитание дошкольника / история советской дошкольной педагогики : хрестоматия : учебное пособие / Е. А. Флёрина ; ред. М. Ф. Шабаева. – М. : Просвещение, 1980. – С. 303–307. – Текст : непосредственный.

101. Фролкин, В. А. Расширение понятия «исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект / В. А. Фролкин. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 2. – С. 58–64.

102. Шамаева, Р. М. Креативные аспекты музыкального исполнительства в современной культуре / Р. М. Шамаева. – Текст : непосредственный // Омский научный вестник. – 2008. – № 6 (74). – С. 175–178.

103. Шапиро, О. В. Исполнительская культура в условиях модернизации общества / О. В. Шапиро. – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5. – С. 377–381.

104. Шибанова, А. А. Сущность, содержание и структура исполнительской культуры музыканта / А. А. Шибанова. – Текст : непосредственный // Человеческий капитал. – 2014. – № 7 (67). – С. 123–125.

105. Шихшабеков, Ш. Ю. Средства народной педагогики в содержании образования по физической культуре / Ш. Ю. Шихшабеков, Т. С. Гаджагаев,

С. М. Гаджиагаев. – Текст : непосредственный // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки. – 2011. – № 1. – С. 88–90.

106. Школяр, Л. В. Музыка в системе развивающего обучения: в 2 ч. / Л. В. Школяр. – Текст : непосредственный // Международный альманах «Гуманитарное пространство». – 2012. – Т. 1.

107. Школяр, Л. В. Музыка. Программа. 1–4 классы / Л. В. Школяр, В. О. Усачева, В. А. Школяр. – М. : Вентана-Граф, 2014. – 64 с. – Текст : непосредственный.

108. Юсов, Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» / Б. П. Юсов. – Текст : непосредственный // Избранные труды по истории, теории и психологии художественного образования и полихудожественного воспитания детей. – М. : Спутник плюс, 2004. – С. 31–55.

109. Якобсон, П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. – М. : Искусство, 1964. – 86 с. – Текст : непосредственный.

110. Яковлева, Н. А. Современный образовательный контент системы непрерывного образования / Н. А. Яковлева. – Текст : непосредственный // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 10. – С. 209–212.

111. Ястребова, Т. А. Сущность и структура исполнительских навыков школьников в хореографии / Т. А. Ястребова, М. Н. Юрьева. – Текст : непосредственный // Психолого-педагогический журнал «Гаудеамус». – 2016. – № 3. – С. 97–102.

112. Betti, E. Teoria generale della interpretazione / E. Betti. – Milano, 1955. – 983 p. – Текст : непосредственный.

113. Diderot, D. Oeuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique : étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle par J. Assézat : T. 1-20 / D. Diderot. – Paris : Garnier frères, 1875–1877. – Текст : непосредственный.

114. Voltaire, F.-M. Oeuvres complètes de Voltaire: avec notice, préfaces, variantes, table analytique, les notes de tous les commentateurs et des notes nouvelles... : T. 8/ F.-M. Voltaire. – Nouvelle édition. – Paris : Garnier, 1877. – Текст : непосредственный.

115. Sacha, T. J. Effect of pretend imagery on learning dance in preschool children / T. J. Sacha, S. W. Ross. – Текст : непосредственный // Early Childhood Education Journal. – 2006. – No. 33. – P. 341–345.

РАСШИФРОВКА ТЕРМИНОВ, АББРЕВИАТУР И СОКРАЩЕНИЙ

ВАК МНиВО РФ – высшая аттестационная комиссия при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

ГОСТ – национальный стандарт РФ

ОПР – опытно-поисковая работа

ОС – образовательная среда

ИК – исполнительская культура

ФГОС – Федеральный государственный образовательный стандарт

ФГТ – Федеральные государственные требования

ПРИЛОЖЕНИЯ И ИЛЛЮСТРАЦИИ

Приложение 1

Характеристика детей младшей экспериментальной и контрольной групп

Младшая экспериментальная группа					Младшая контрольная группа				
Имя	Пол	Возраст (лет)	Лет обуч.	Уча- стие в балет. спек- так.	Имя	Пол	Возраст (лет)	Лет обуч.	Уча- стие в балет. спек- так.
Таня	ж	8	1	+	Белла	ж	8	1	+
Валентина	ж	9	2	+	Эвелина	ж	8	2	+
Максим	м	8	1,5	+	Федор	м	8	1	+
Ульяна	ж	9	1,5	+	Милана	ж	8	1,5	+
Анастасия	ж	9	2	+	Олеся	ж	9	2	+
Светлана	ж	10	2,5	+	Даша	ж	10	2,5	+
Никита	м	9	2	+	Илья	м	9	2	+
Антон	м	9	1,5	+	Тимур	м	9	1,5	+
Наталья	ж	10	2	+	Нина	ж	9	2	+
Виктория	ж	8	2	+	Ольга	ж	9	2	+
Алина	ж	9	2	+	Марина	ж	8	2	+
Полина	ж	8	2	+	Мария	ж	10	1,5	+
Алиса	ж	10	2	+	Ирина	ж	10	2	+
Рушана	ж	8	2	+	Александра	ж	9	2	+

Характеристика детей средней экспериментальной и контрольной групп

Младшая экспериментальная группа					Младшая контрольная группа				
Имя	Пол	Возраст (лет)	Лет обуч.	Уча- стие в балет. спек- так.	Имя	Пол	Возраст (лет)	Лет обуч.	Уча- стие в балет. спек- так.
Маша	ж	12	3	+	Полина	ж	12	3	+
Жанна	ж	13	5	+	Юлия	ж	13	4	+
Демьян	м	13	4	+	Артем	м	12	3	+
Лиза	ж	11	2	+	Яна	ж	11	3	+
Ангелина	ж	12	4	+	Беата	ж	12	4	+
Тимофей	м	13	3	+	Петр	м	12	4	+

Характеристика детей старших экспериментальной и контрольной групп

Старшая экспериментальная группа					Старшая контрольная группа				
Имя	Пол	Возраст (лет)	Лет обуч.	Участие в балет. спек.	Имя	Пол	Возраст (лет)	Лет обуч.	Участие в балет. спек.
Антон	м	16	4	+	Тимур	м	18	8	+
Наталья	ж	14	5	+	Нина	ж	18	8	+
Виктория	ж	17	7	+	Ольга	ж	14	5	+
Лиза	ж	18	9	+	Яна	ж	16	5	+
Ангелина	ж	18	8	+	Федор	м	16	7	+
Алина	ж	16	7	+	Михаил	м	14	5	+
Тимофей	м	14	5	+	Артем	м	18	9	+
Полина	ж	16	6	+	Ирина	ж	15	4	+
Алиса	ж	14	5	+	Белла	ж	14	4	+
Рушана	ж	15	5	+	Эвелина	ж	17	6	+
Яна	ж	15	5	+	Тамара	ж	15	6	+
Михаил	м	15	4	+	Алексей	м	18	8	+
Саша	м	17	8	+	Кристина	м	17	8	+
Валерия	ж	17	7	+	Елена	ж	14	6	+
Даниил	м	18	8	+	Григорий	м	15	5	+
Таисия	ж	14	6	+	Стани- слава	ж	15	4	+
Зоя	ж	16	4	+	Варвара	ж	16	5	+
Катя	ж	14	4	+	Снежана	ж	14	4	+

Анкета по оценке критерия знаний учеников младшего возраста

Уважаемый ученик, просим ответить на несколько вопросов, которые представлены в анкете. Заранее благодарим за ответы.

1. Укажите самые известные балетные спектакли конца XIX века, которые дошли до наших дней.

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------------|----------------|
| а) «Лебединое озеро» | в) «Щелкунчик» |
| б) «Спящая красавица» | г) «Золушка» |

2. Какие балеты М. Петипа ты знаешь?

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------------|----------------|
| а) «Дон Кихот» | в) «Чиполлино» |
| б) «Спящая красавица» | г) «Баядерка» |

3. Определите, фрагмент какого балета изображен на фотографии (приложение 19, рис. 7)?

Варианты ответов:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| а) «Лебединое озеро» | в) «Весна священная» |
| б) «Корсар» | г) «Спартак» |

4. Назови самый известный танец из балета «Лебединое озеро».

Варианты ответов:

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| а) «танец больших лебедей» | в) «танец умирающего лебедя» |
| б) «танец маленьких лебедей» | г) мазурка |

5. В какой стилистике ставил Джордж Баланчин свои балеты?

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------------|--------------------------|
| а) народный танец | в) неоклассический танец |
| б) классический танец | г) контемпорари |

6. Назови балет, сюжет которого основан на итальянской сказке

Варианты ответов:

- | | |
|-------------|-----------------------|
| а) «Гаянэ» | в) «Чиполлино» |
| б) «Шурале» | г) «Красавица Ангара» |

7. Какой сюжет в балете «Шопениана» (1909 г., хор. М. Фокин, муз. Ф. Шопен)?

Варианты ответов:

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| а) о дружбе народов | г) о героическом подвиге |
| б) о вражде кланов | в) бессюжетный |

8. Сколько актов в балете «Весна Священная» (1913 г., хор. В. Нижинский, муз. И. Стравинский)?

Варианты ответов:

- | | |
|------|------|
| а) 1 | в) 3 |
| б) 2 | г) 4 |

9. Назови танцовщицу, которая в начале XX века танцевала в тунике и босиком, в последствии стала одной из первых исполнительниц современного танца в России.

Варианты ответов:

- | | |
|--------------------|-------------------------|
| а) Анна Павлова | в) Бронислава Нежинская |
| б) Айседора Дункан | г) Матильда Кшесинская |

10. В каком из балетов присутствует персонаж «Кощей бессмертный»?

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------------|----------------|
| а) «Золушка» | в) «Жар-птица» |
| б) «Спящая красавица» | г) «Щелкунчик» |

Анкета по оценке критерия знаний учеников среднего возраста

Уважаемый ученик, просим ответить на несколько вопросов, которые представлены в анкете. Заранее благодарим за ответы.

1. М. Петипа является выдающимся балетмейстером какого века?

Варианты ответов:

- | | |
|-------------|-------------|
| а) 18 века | б) 19 века. |
| б) 20 века. | г) 21 века |

2. Кто создал балет «Щелкунчик» в 1934 году, редакция которого является самой известной до настоящего времени?

Варианты ответов:

- | | |
|----------------|-----------------|
| а) М. Фокин | в) В. Нижинский |
| б) В. Вайнонен | г) Л. Якобсон |

3. Какой танец на основе народного фольклора есть в балете «Сильфида» в постановке А. Бурнонвиля (1836 г.), на музыку Х. Лёвенсхольда?

Варианты ответов:

- | | |
|-------------|--------------|
| а) Рил | в) Жига |
| б) Лезгинка | г) Пастораль |

4. Благодаря кому русское искусство балета стало известно в Европе в начале XX века?

Варианты ответов:

- | | |
|---------------|----------------|
| а) С. Дягилев | в) П. Леонидов |
| б) В. Ленин | г) никому |

5. Кто из хореографов поставил балет «Чиполлино» на музыку А. Хачатуряна в 1974 году?

Варианты ответов:

- | | |
|---------------|------------------|
| а) Л. Якобсон | в) М. Фокин |
| б) Г. Майоров | г) Ю. Григорович |

6. Назови особенности сюжетов балетных спектаклей XIX–XX веков?

Варианты ответов:

- а) В 19 веке сюжет в основном был основан на мифах, сказках, легендах о богах.
- б) В 20 веке сюжет заимствован из реальной жизни, главный герой - реальный человек
- в) В 21 веке усложняется техника исполнения, появляются бессюжетные танцы
- г) ничем не отличаются

7. Кто первым из хореографов поставил балет Лебединое озеро?

Варианты ответов:

- а) М. Петипа
- б) Л. Иванов
- в) А. Бурнонвиль
- г) В. Рейзенгер

8. Назови советского композитора, который в 1974 г. написал балет Чиполлино.

Варианты ответов:

- а) А. Хачатурян
- б) С. Слонимский
- в) С. Прокофьев
- г) Д. Шостакович

9. Какой балет для Парижской национальной оперы в 2000 г. поставил хореограф Матс Эк?

Варианты ответов:

- а) «Чиполлино»
- б) «Спартак»
- в) «Щелкунчик»
- г) «Квартира»

10. Какой вид юбки надевают балерины в партии вилис во втором акте балета Жизель (хор. Ж. Коралли, М. Петипа, муз. А. Адан)?

Варианты ответов:

- а) пачка
- б) шопенка
- в) фартук
- г) панье с локотками

Анкета по оценке критерия знаний учеников старшей возрастной группы

Уважаемый ученик, просим ответить на несколько вопросов, которые представлены в анкете. Заранее благодарим за ответы.

Вопросы анкеты:

1. Назовите выдающихся балетмейстеров XIX века.

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| а) М. Петипа | б) Дж. Баланчин |
| б) В. Нижинский | г) М. Эк |

2. Назовите выдающихся хореографов начала XX века.

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------|------------------|
| а) М Петипа | в) Ю. Григорович |
| б) В. Нижинский | г) М. Фокин |

3. Назовите известного хореографа современного танца второй половины XX века.

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------|-------------|
| а) Ф. Тальони | в) Л. Мясин |
| б) В. Нижинский | г) М. Эк |

4. Кто из балетмейстеров стал основоположником «романтизма» в балете?

Варианты ответов:

- | | |
|------------------|---------------|
| а) Ю. Григорович | в) Л. Мясин |
| б) Ф. Тальони | г) Ж.Ж. Новер |

5. В каком году была премьера балета «Сильфида» в постановке А. Бурнон-виля?

Варианты ответов:

- | | |
|------------|------------|
| а) 1836 г. | в) 1870 г. |
| б) 1923 г. | г) 1914 г. |

6. Какие балеты М. Петипа Вы знаете?

Варианты ответов:

- | | |
|----------------|--------------|
| а) «Корсар» | в) «Пахита» |
| б) «Шопениана» | г) «Спартак» |

7. Кто поставил балет «Шехеразада» в 1910 г.?

Варианты ответов:

- | | |
|------------------|---------------|
| а) А. Бурнонвиль | в) М. Петипа |
| б) М. Фокин | г) Ф. Тальони |

8. Какие хореографы являются постановщиками балета «Спартак» на музыку А. Хачатуряна?

Варианты ответов:

- | | |
|------------------|------------------|
| а) О. Виноградов | в) Ю. Григорович |
| б) Л. Иванов | г) Л. Якобсон |

9. Назови особенности сюжетов балетных спектаклей XIX–XX веков?

Варианты ответов:

- а) В 19 веке сюжет в основном был основан на мифах, сказках, легендах о богах.
- б) В 20 веке сюжет заимствован из реальной жизни, главный герой- реальный человек
- в) В 21 веке усложняется техника исполнения, появляются бессюжетные танцы
- г) ничем не отличаются

10. В какой стилистике работал хореограф М. Эк?

Варианты ответов:

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| а) народный танец | в) историко-бытовой танец |
| б) классический танец | г) современный танец |

Техническое задание для младшей возрастных групп.

МАЛЕНЬКОЕ ADAGIO

Grand plié, relevé на полупальцы в 5-й позиции, руки со 2-й позиции поднимаются на 3-ю (со стороны), спустились с полупальцев, правая нога sur le cou de pied, левая нога на полной стопе, développé à la second 90", руки с 3-й позиции раскрываются на 2-ю; à la second 90" проделать demi rond de jambe en dehors до attitude croisée, руки со 2-й позиции поднимаются на 3-ю, arabesque на plié, руки с 3-й позиции принимают положение allongée: правая рука напротив 3-й позиции, левая на уровне 1-й, 5-я позиция croisé, левая нога впереди, руки – подготовительное положение. Développé croisé левой ногой вперед в большую позу (правая рука на 3-й позиции, левая на 2-й), нога спереди через passé идет назад на attitude effacée (руки allongée), руки идут круговым движением – правая рука раскрывается на 2-ю позицию и встречается с левой на 1-й, после чего раскрываются в позу allongée, правая на 2-й позиции, левая наверху, из позы attitude effacée нога через passé переводится в большую позу effacée вперед (меняется épaulement), руки круговым движением принимают данное положение, из большой позы effacée вперед нога через passé идет в позу 3-й arabesque (руки проходят круговым движением), руки переводятся в 4-й arabesque, plié в позе 4-й arabesque, руки через 2-ю позицию опускаются в подготовительную позицию. Левая нога опускается и приходит вперед.

Техническое задание для детей средних групп

Исполнить танцевальную комбинацию «allegro» из урока классического танца, описанную в учебнике А. Я. Вагановой [17, с. 132].

Комбинация для старшей группы состояла из следующих движений:

1. Grande sissonne вперед на croise entourn antendehors, assemble вперед isissonne-soubresaut на attitude effacee на правую ногу, провести левую ногу по полу вперед, glissade правой ногой в сторону и cabriole fermee правой ногой на efface.

2. Sautdebasque и renversesaute endehors, повторить, sissonne tombee вперед на efface, cabriole на 1-й arabesque, pas de bourree, cabriole на 4-й arabesque, sissonne tombee entournant endehors на croise вперед на правую ногу, coupe на левую ногу и jete fermee fondu на правую ногу в сторону. Четыре sautsdebasque по диагонали с руками в III позиции, четыре tours chaones по диагонали к точке 2, preparation в IV позиции croisee и два tour sendehors surlecou-de-pied; закончить в IV позицию.

3. Preparation croisee вперед левой ногой, grande cabriole fermee на efface правой ногой и повернуться endedans на пальцах в V позицию. Повторить еще раз. Sissonnet ombee, назад на croise с правой ноги, на efface с левой ноги, правой ногой entournant endehors вперед на croiae, cabriole на 4-й arabesque и pasdebourree.

Музыкальное сопровождение: «Вальс цветов» из 2 акта балета «Щелкунчик», композитор П. И. Чайковский, темповый размер 4/4.

Техническое задание для учащихся старших возрастных групп.

БОЛЬШОЕ (GRAND) ADAGIO

Первая часть. Grand plie в V позиции, полтора tours en dehors sur le cou-de-pied, остановиться на 1-м arabesque спиной, в том же направлении продолжить движение и вывести ногу вперед на croise, глядеть под правую руку, поднятую на III позицию; провести ногу по полу на 2-й arabesque, plie и сделать два tours en dehors на attitude croisee; закончить renverse en dehors. Два battements tendus назад левой ногой, два – вперед правой, делая их четвертями; левой ногой три battements tendus скорых и Vg – пауза; повторить и правой ногой. Шесть battements tendus в сторону II позиции, делая все восьмыми, и flic-flac en dehors, остановиться в IV позиции, preparation на левой ноге – один и два tours en dehors sur le cou-de-pied.

Вторая часть. Поза croisee назад левой ногой, plie, coupe на левую ногу и ballonne на ecarte вперед с остановкой на efface правой согнутой ногой сзади колена, вытянуть ее в том же направлении efface назад, сделать на ней два tours endedans sur le cou-de-pied, остановиться на ecarte назад левой ногой, обе руки на III позиции, медленно повернуться и провести раскрытую ногу на 1-й arabesque, обратив корпус к точке 2; руки, раскрывая на II позицию через подготовительное положение, провести вперед со скрещенными кистями. Coupe на левую ногу и pas ciseaux (остановка на правой ноге), повернуться на efface вперед левой ногой, chasse на efface, упасть на левую ногу на plie, после чего переступить на правую ногу, приняв позу croise на attitude, быстро повернуться endehors, став на левую ногу на 4-й arabesque, renverse на ecarte назад, pasdebourree endehors, два tours endehors с IV позиции sur le cou-de-pied, pasdebourree en dehors и entrechat-six de volee правой ногой. Всю комбинацию повторить «с левой ноги».

Музыка из балета «Лебединое озеро» – адажио «Зигфрида и Одилии», размер музыкального сопровождения – 4/4.

Творческие задания для младших групп

С целью определения сформированности третьего критерия – наличия навыков творческой интерпретации замыслов автора учащимся обеих (экспериментальной и контрольной) групп – были предложены задания: учащимся *младших* классов – придумать и исполнить свою хореографическую интерпретацию танца «появление феи Карабос», на музыку П. И. Чайковского из балета «Спящая Красавица». Танец рассчитан на 2 минуты.

С целью определения навыков первого показателя *соответствия идеи творческого задания музыке* детям было предложено сочинить свой сюжет танца появления феи Карабос. Оценка навыков творческой интерпретации проводилась по тому, как исполнитель точно улавливает и следует музыкальному материалу в выборе хореографической трактовки: «злорадство»; «непонимание»; «ярость»; «ненависть»; «обида»; «счастье». С целью определения наличия хореографических средств выражения в интерпретации заданной музыкальной темы: интересность комбинаций и связок в исполнении танца; умение выстраивать из танцевальных движений красивую хореографическую комбинацию; грамотность хореографического исполнения.

Показатель интересности комбинаций и связок при исполнении танца, умение выстраивать из танцевальных движений красивую хореографическую комбинацию оценивались по трехбалльной системе.

Творческое задание для среднего возраста

Ребятам из подростковой группы было дано задание: придумать и станцевать свою интерпретацию сольного номера «Монолог Айши» из балета «Гаянэ» на музыку А. Хачатуряна продолжительностью 2,5 минуты. Выполненное задание оценивались по тому, как ученик, интерпретируя образ, смог наполнить в соответствии с музыкой исполняемую партию движениями и характерами, подчеркнуть стилистические особенности восточных мотивов, наполнить актерской игрой и хореографически грамотно исполнить авторскую трактовку «Монолог Айши» (1942 г., хор. Н. Анисимова, на музыку А. Хачатурян).

Творческое задание для старших групп

Старшеклассникам необходимо было создать и исполнить собственную интерпретацию вариаций из балета «Карнавал» на музыку Р. Шумана продолжительностью 2 минуты. Мальчики должны исполнить партию Арлекина, девочки станцевать партию Коломбины.

От каждого в отдельности ученика требовалось, прослушав музыку, определить стилистику хореографии, продумать и драматически наполнить характером, в соответствии с музыкальным материалом, свой танец. Технически точно и правильно исполнить хореографическую интерпретацию на предоставленную музыку из балета «Карнавал» (1914 г., хор. М. Фокин, Р. Шуман).

Сформированность критерия знаний
экспериментальной группы на констатирующем этапе

№	Имя ученика группы	Первый критерий			Второй критерий			Третий критерий		
		выс-ший	сред-ний	низ-кий	выс-ший	сред-ний	низ-кий	выс-ший	сред-ний	низ-кий
1	Антон 16 лет	+				+		+		
2	Наталья 14			+			+		+	
3	Виктория 17		+			+		+		
4	Лиза 18	+			+				+	
5	Ангелина 18		+		+				+	
6	Алина 16		+			+			+	
7	Тимофей 14			+			+	+		
8	Полина 16	+				+			+	
9	Алиса 14			+			+	+		
10	Рушана 15		+			+				+
11	Яна 15			+			+			+
12	Михаил 15			+		+		+		
13	Саша 17		+		+				+	
14	Валерия 17		+			+				+
15	Даниил 18		+		+			+		
16	Таисия 14			+		+			+	
17	Зоя 16			+		+			+	
18	Катя 14			+		+				+
19	Таня 8			+			+		+	
20	Маша 12		+			+			+	
21	Анна 8			+			+			+
22	Ульяна 9			+		+				+
23	Жанна 13	+				+				+
24	Валентина 9			+			+		+	
25	Светлана 10		+			+				+
26	Анастасия 9			+			+			+
27	Никита 9			+			+		+	
28	Демьян 13		+		+			+		
29	Антон 9			+			+			+
30	Наташа 10			+		+				+
31	Виктория 8			+			+			+
32	Лиза 11		+				+	+		
33	Ангелина 12	+				+			+	
34	Алина 9			+			+			+
35	Тимофей 13		+			+			+	
36	Полина 8			+			+			+
37	Алиса 10			+			+	+		
38	Рушана 8			+			+			+

Сформированность критерия знаний у учеников контрольной группы
на констатирующем этапе

№	Имя ученика группы	Первый критерий			Второй критерий			Третий критерий		
		высокий	средний	низкий	высоки	средний	низкий	высоки	средний	низкий
1	Тимур 18	+			+			+		
2	Нина 18		+			+				+
3	Ольга 14			+		+			+	
4	Яна 16		+			+		+		
5	Федор 16		+			+			+	
6	Михаил 14			+			+		+	
7	Артем 18		+			+		+		
8	Ирина 15			+		+		+		
9	Белла 14			+			+			+
10	Эвелина 17	+				+			+	
11	Тамара 15		+			+				+
12	Алексей 18		+		+				+	
13	Кристина 17	+			+			+		
14	Елена 14			+		+			+	
15	Григорий 15		+			+			+	
16	Станслава15		+			+				+
17	Варвара 16		+			+			+	
18	Снежана14			+			+			+
19	Белла 8			+			+			+
20	Эвелина 8			+		+			+	
21	Полина 12		+				+	+		
22	Даша 10			+			+		+	
23	Олеся 9			+			+		+	
24	Мария 10		+			+				+
25	Милана 8			+			+			+
26	Юлия 13	+			+					+
27	Илья 9			+			+			+
28	Петр 12		+			+		+		
29	Тимур 9		+				+			+
30	Нина 9			+					+	
31	Ольга 9			+			+			+
32	Яна 11			+		+				+
33	Федор 8			+			+	+		
34	Михаил 8			+			+		+	
35	Артем 12	+				+				+
36	Ирина 11			+			+			+
37	Беата 12		+				+			+
38	Алексадра 9			+			+			+

Сравнительная оценка эффективности методики формирования
критерия знаний экспериментальных и контрольных групп
на констатирующем и итоговом этапах ОПР

Суммарные группы	Высший балл Число детей/%		Средний балл Число детей/%		Низкий балл Число детей/%	
	Констатирующий	Итоговый этап	Констатирующий	Итоговая диагност.	Констатирующий	Итоговая диагност.
Контрол. гр.	6/15,8	6/15,8	14/36,8	15/39,5	18/47,4	17/44,7
Эксперим. гр.	5/13,2	15/39,5	13/34,2	20/52,6	20/52,6	3/7,9
Разница	1/2,6	9/23,7	1/2,6	5/13,1	2/5,2	14/37,6

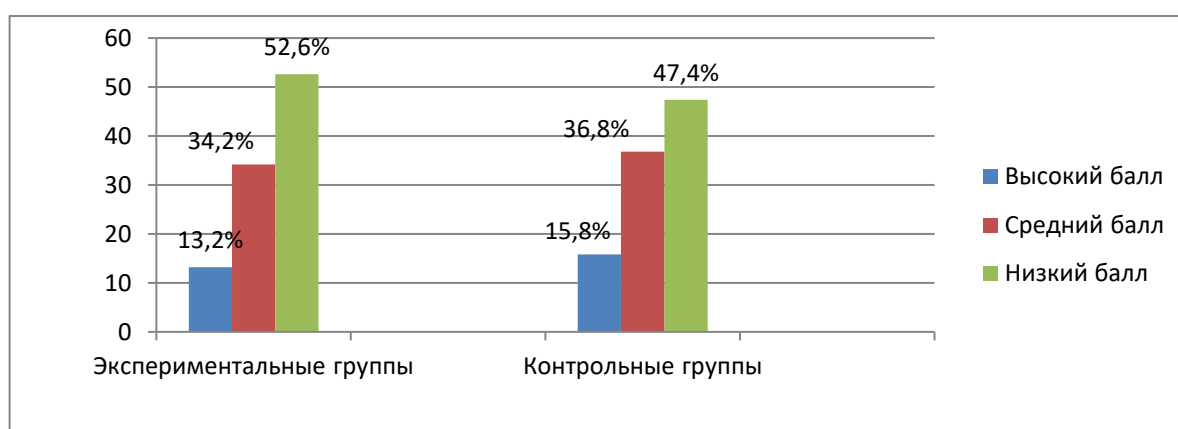


Рис. 1. Процентное соотношение уровня сформированности знаний детей контрольных и экспериментальных групп на констатирующем этапе

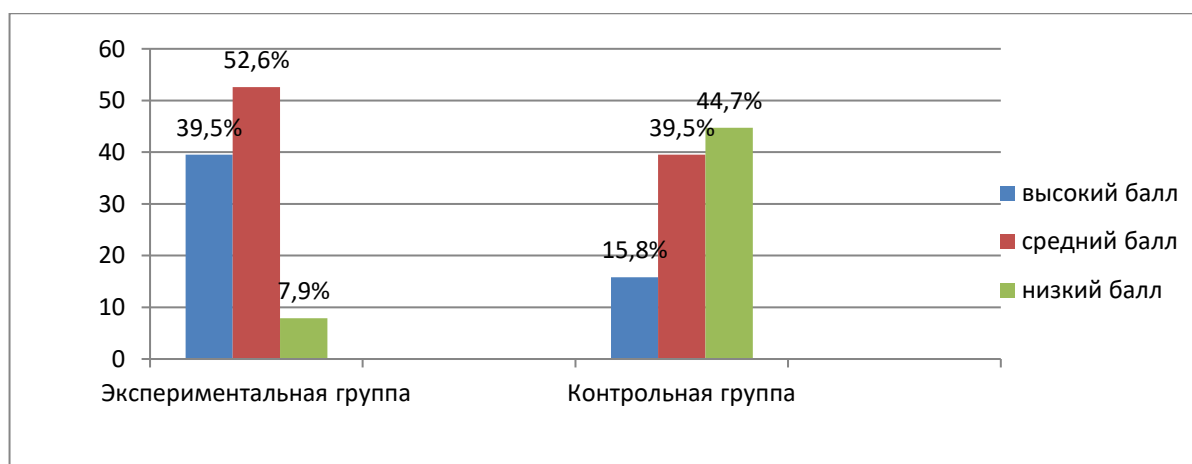


Рис. 2. Процентное соотношение уровней сформированности знаний детей контрольной и экспериментальной групп на итоговом этапе

Сравнительная оценка эффективности сформированности критерия
технических умений экспериментальных и контрольных групп
на констатирующем и итоговом этапах ОПР

Суммарные группы	Высший балл Число детей/%		Средний балл Число детей/%		Низкий балл Число детей/%	
	Констатирующий	Итоговый этап	Констатирующий	Итоговая диагност.	Констатирующий	Итоговая диагност.
Эксперим. гр.	5/13,2	11/28,9	17/44,7	26/68,4	16/42,1	1/ 2,6
Контрол. гр.	5/13,2	7/18,4	20/52,6	22/57,9	13/34,2	9/23,7
Разница	—	4/10,5	3/7,9	4/10,5	3/7,9	8/21,1

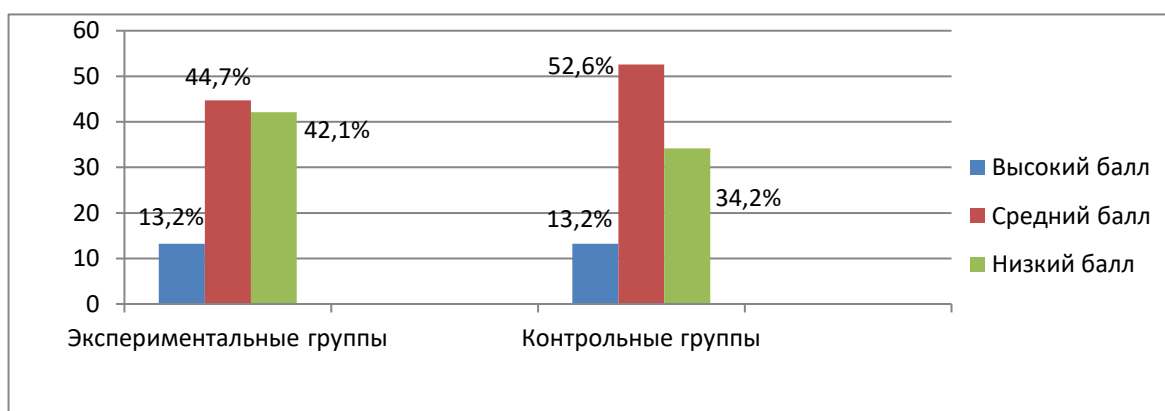


Рис. 3. Процентное соотношение уровня сформированности технических умений детей контрольных и экспериментальных групп на констатирующем этапе

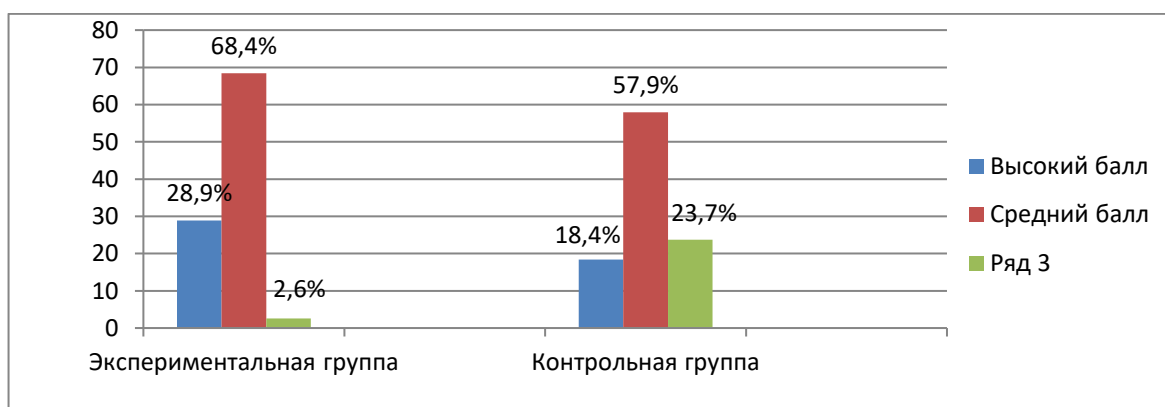


Рис. 4. Процентное соотношение уровней сформированности технического мастерства детей контрольных и экспериментальных групп на итоговом этапе

Сравнительная оценка эффективности критерия сформированности
интерпретации идей автора экспериментальной и контрольной групп
на итоговом этапе

Суммарные группы	Высший балл Число детей/%		Средний балл Число детей/%		Низкий балл Число детей/%	
	Констат этап	Итоговый этап	Констат этап	Итоговый этап	Констат этап	Итоговый этап
Эксперим. гр.	9/23,7	15/39,5	14/36,8	19/50	15/39,5	4/10,5
Контрол. гр.	8/21,1	10/26,3	13/34,2	19/50	17/44,7	9/23,7
Разница	1/2,6	5/13,2	1/2,6	—	2/5,2	5/13,2

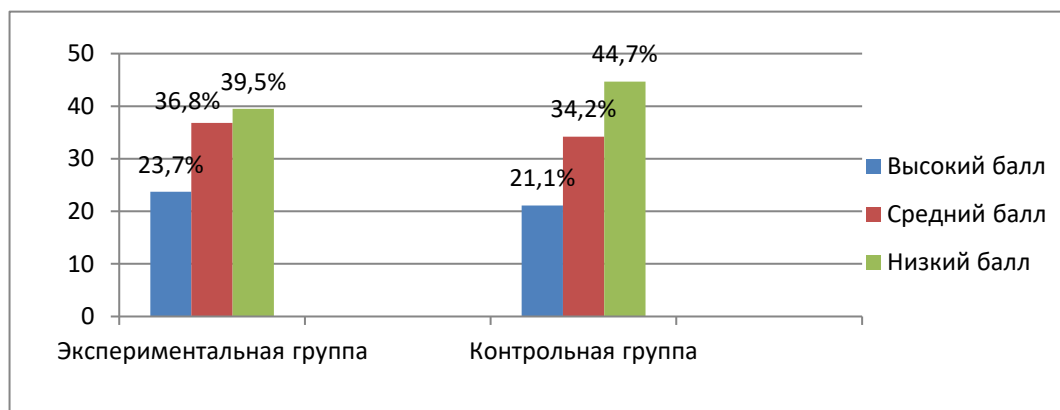


Рис. 5. Процентное соотношение уровней сформированности
интерпретационных умений детей контрольных и экспериментальных групп
на констатирующем этапе

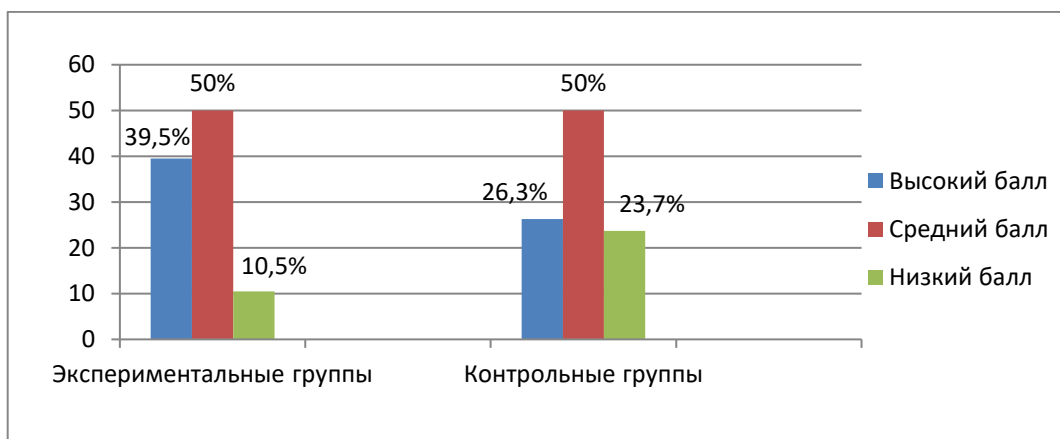


Рис. 6. Процентное соотношение интерпретационных умений
творческой импровизации детей контрольных и экспериментальных групп
на итоговом этапе

Итоговая оценка опытно-поисковой работы

Сравнительная оценка сформированности критериев ИК

экспериментальной и контрольной групп на итоговом этапе

Экспериментальная группа (38 человек)						Контрольная группа (38 человек)					
Общие результаты критерия знаний						Общие результаты критерия знаний					
Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)		Высокий (3 балла)		Средний (2 балла)		Низкий (1 балл)	
Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%	Число детей	%
15	39,5	20	52,6	3	7,9	6	15,8	15	39,5	17	44,7
Общие результаты критерия технических умений						Общие результаты критерия технических умений					
11	28,9	26	68,4	1	2,6	7	18,4	22	57,9	9	23,7
Общие результаты критерия умений творческой импровизации						Общие результаты критерия умений творческой импровизации					
15	39,5	19	50	4	10,5	10	26,3	19	50	9	23,7

Сравнительная средняя общая оценка сформированности критериев ИК
экспериментальной и контрольной групп на итоговом этапе

Уровень сформир. ИК	Экспериментальная группа 38 человек		Контрольная группа 38 человек	
Баллы	Констатирующий этап ОНР	Итоговый этап ОНР	Констатирующий этап ОНР	Итоговый этап ОНР
Высокий	15,7% (6 детей)	35,8% (14 детей)	15,8% (6 детей)	21% (8 детей)
Средний	36,8% (14 детей)	57% (21 детей)	42,1% (16 детей)	40% (19 детей)
Низкий	47,5% (18 детей)	7,2% (3 детей)	42,1% (16 детей)	29% (11 детей)



Рис. 7. Фрагмент «танец маленьких лебедей» из балета «Лебединое озеро»,
хор. М. Петипа, комп. П. И. Чайковский