Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург

***МАТЕРИАЛЫ***

**Международной научной конференции**

**Посвящённой 75-летию художественной гимнастики**

**6 ноября 2009 года**

Санкт-Петербург 2012

Содержание:

|  |  |
| --- | --- |
| *Быстрова И.В.* Концепция формирования развития кафедры. |  |
| *Быстрова И.В., Лаврухина Г.М., Яковлева К.* Особенности использования поддержек в групповых упражнениях художественной гимнастики |  |
| *Ильина Е.Ю., Соболева Н.Ю., Шансков М.А.* Взаимосвязь стилей руководства тренеров по художественной гимнастике с результатами их деятельности |  |
| *Казакевич Н.В., Пышная Е.В.* Особенности отбора и начального этапа спортивной подготовки в художественной гимнастике |  |
| *Кудашов В.Ф., Кудашова Л.Т.* Роль эстетических видов спорта при создании художественного образа в спортивно-художественных представлениях |  |
| *Лаврухина Г.М.* Художественная гимнастика, как основа грации и привлекательности |  |
| *Лаврухина Г.М., Балдышева Н.А.* Воспитание выразительности движений у юных танцоров |  |
| *Лаврухина Г.М, Иванова Т.* Результаты выступления российской команды на чемпионате мира 2009 года по художественной гимнастике в групповых упражнениях |  |
| *Никитин С.Н., Никитин А.А., Джалилов С.А.,Труфанов Ю.Н.* Сопоставительныенормативы коэффициентов ловкости для оптимизации учебно-тренировочного процесса гимнасток высокой квалификации |  |
| *Никифорова А.В.,Клочкова А.А.,Лаврухина Г.М.* Гимнастика как неотъемлемая часть в подготовке артистов балета |  |
| *Седегова В.В, Новикова Л.А.* Контроль двигательно-координационной подготовленности гимнасток высокой квалификации |  |
| *Эйдельман Л.Н.* К вопросу о возможности применения упражнений классического экзерсиса в физическом воспитании дошкольников |  |
| *Мальнева А.С.* Учети анализ тренировочных нагрузок высококвалифицированных гимнасток в групповых упражнениях |  |
| *Семибратова И.С.* Анализ обеспечения судейства соревнований по художественной гимнастике на международной арене |  |

Секция №1***. Теория и методика художественной гимнастики***

6 ноября 2009 г.

**Художественная гимнастика, как основа грации и привлекательности**

*Лаврухина Г.М*

*НГУ им. П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург*

«Гимнастика для тела, что музыка для души»

(выражение античности).

Кто из женщин и девушек не хочет владеть красивыми жестами, правильной походкой, мягкими, обаятельными движениями? Быть грациозной и изящной. Под словами «изящество», «грациозность» (Д.П. Мавромати, 1972) подразумевается правильное и пропорциональное телосложение. Однако идеал красоты женщины изменяется и поэтому весьма условен. Вот что пишет по этому поводу чешский врач и педагог Голена Воячкова (1962): «…в средние века, во времена Дюрера и Ван-Дейка, идеалом была женщина с большим животом, в эпоху Рококо, или примерно в 1830 г.,- женщина с узкой талией, широкими бёдрами, маленькими ножками, позднее – с очень длинной шеей и непомерно покатыми плечами. В прошлом столетии считались красивыми зашнурованные женщины с тяжёлой, бесформенной грудью и широкими бёдрами. Потом пришло время, когда были модны безгрудые женщины, похожие на мальчишек». Эстетический идеал красоты русской женщины из народа связывался с высокой статной фигурой, величественной осанкой, плавной, лебединой походкой. Наше время тоже выработало идеал красоты. Его составляющим являются стройность, легкость и грациозность движений, хорошая осанка, свободная и изящная манера держаться, спортивность и энергичность (Е.С. Медведева, 1998).

Идеалы телесной красоты в различные эпохи были отражением действительности своего времени, которое предъявляло к ним свои требования. По мнению Е.С. Медведевой (1998), во все времена есть и будут женщины разного телосложения, высокого и низкого роста, худые и полные, но все они имеют шансы быть красивыми и привлекательными.

В России много обаятельных девушек с красивыми линиями тела, на которое можно смотреть как на бесподобное произведение искусства. Они радуют глаз, вызывают эмоциональное наслаждение до того момента пока это «произведение искусства» не проявит себя в движении. Походка часто в развалку, на полусогнутых ногах, плечи опущены, грудь как бы провалилась, движения рук угловатые … Т.е. телесная внешняя красота, ни правильные формы тела не являются *основой* женского изящества и грациозности.Как овладеть красивыми манерами, осанкой, походкой, выразительностью движений и поз? В спорте и в искусстве (например, в балете) это секретом не является. Существует система хореографической и специальной подготовки. Ни кто не будет оспаривать полезность занятий девушек художественной гимнастикой. Гимнастки «художницы» хорошо сложены, у них воспитывается и сохраняется свойственная им женственность. Художественная гимнастика немыслима без грациозности и изящества в позах и движениях. А хорошо сложенный человек, как он держится, выполняет те или иные движения производит на окружающих восхищение. На наш взгляд девушкам и женщинам необходимо уметь управлять своими движениями, позами, следить за осанкой, манерами, походкой и жестами. Возникает вопрос: а как же быть? Говоря о привлекательности и женственности спортсменок «художницах» мы автоматически как бы упрекаем девушек и женщин в их недостатках. Где реализовать себя, как им достичь, телесного совершенства не занимаясь спортом? Мы считаем, что женщинам необходимы такие физические упражнения, которые бы обеспечили не только общее физическое развитие, но и отвечали бы особенностям женской моторики. В арсенале средств художественной гимнастики присутствуют именно те упражнения, которые прививают вкус к красивым движениям, манерам, жестам, к изящным позам и грациозным движениям, сочетаемым с музыкой. Присущие художественной гимнастике специфические средства и методы работы способствуют осуществлению эстетического и художественно-двигательного воспитания (Ю.Н Шишкарева., 1950). Особенно успешно с помощью применения упражнений художественной гимнастики достигается умение мягко, плавно и постепенно, а также и быстро без лишней затраты энергии менять амплитуду, направление, скорость и силу движения, очень точно дозируя их (Ю.Н. Шишкарева, Л.П. Орлов, 1954).

Средства художественной гимнастики направлены на воспитание двигательной культуры женщин, на расширение их арсенала выразительных средств. Использование музыки на занятиях знакомит с основой музыкальной грамоты, с произведениями различных композиторов, воспитывает музыкальность, в конечном итоге развивает интеллектуальные способности. Движения выполняются в соответствии со средствами музыкальной выразительности. В них гимнастки выражают особенности своего характера и темперамента.

Сущность выразительности движений состоит в благородстве их форм, т.е. в том, что мы называем **красотой.** Она проявляется в удачной последовательности движений, в разнообразии, в правильности соотношений, в чистоте линий и, наконец, в гармоничном сочетании перечисленных элементов с музыкальной окраской, темпом, ритмом и динамическими оттенками музыкальных произведений. Художественная гимнастка как женский вид спорта привлекательна и необходима каждому человеку. Именно средствами этого вида спорта воспитывается один из основных компонентов телесной красоты человека – выразительность движений, развивается и совершенствуется умение занимающихся раскрыть свой внутренний мир, свои переживания, настроения (Д.А. Сивакова, 1968). Движения в быту, на работе выполняются в определённом ритме. Чем лучше развито чувство ритма, тем быстрее он осваивает жизненно необходимые движения.

Кроме того, деятельность женщины по сохранению физической формы и укреплению здоровья и имиджа имеет не только личностный характер, но и социальный, поскольку общество заинтересовано и в рождении здоровых детей, и в хорошем психологическом и физическом самочувствии. При условии, когда женщина уверена в себе и нравится, прежде всего, сама себе, что двигательная активность нужна им, для здоровья, получения удовольствия и радости от занятий, удовлетворения собственного эго, тогда уровень их жизни будет намного выше.

Здесь важно обратить внимание на акмеологическое освещение проблемы здорового образа жизни (ЗОЖ). Ю.А. Гагин (2000) рассматривает ЗОЖ как «междисциплинарную категорию, охватывающих совокупность разумных способов жизнедеятельности человека, социальной группы, общества в целом, которая определяется общностью валеологических, акмеологических, профессиональных, семейно-брачных и других целевых жизненно важных установок человека».

Данное обстоятельство имеет существенное значение при проектировании систем физического воспитания различных возрастных категорий населения с учетом комплекса факторов ментальности и жизнедеятельности этих категорий. Особенно важны эти обстоятельства при выборе оптимальных средств физической культуры для женщин. Все это требует не стандартного подхода к выработке систем упражнений, учитывающих как биологические особенности женщин, так и социально-ролевые, эмоционально-волевые, целе-ценностные и другие факторы их бытия. Такая система занятий, по мнению Ю.А. Гагина (2000) для женщин, вероятно должна опираться на традиционные средства «женской» гимнастики (художественная гимнастика, ритмика, танцы и др.).

В последнее время очевиден рост интереса к разработке проблем связанных с жизнедеятельностью россиянок, создана прочная основа для изучения женщин как социально-демографической группы. Однако, по нашему мнению, не достаточно исследовано участие россиянок в физкультурно-оздоровительной деятельности. И не только как вида двигательной активности для улучшения состояния здоровья, формирования культуры тела и движений, но и как фактора раскрытия личностного потенциала женщин, становления их культуры в целом. Женщины признают воздействие физической культуры на все стороны жизнедеятельности, но и многого ждут от оздоровительных занятий. Чем же возможно оправдать ожидания россиянок в сфере физической культуры? Мы считаем, что следует опираться первостепенно на специфику женских ценностных ориентаций, которая в свою очередь, изменяется под влиянием общественных процессов с одной стороны, и внедрение таких видов двигательной активности, которые адекватны запросам современной женщины. По мнению Н.А. Анашкиной (1996), структура ценностей современной женщины представляет как целостность «клубка» разнородных позиций, тесно переплетающихся между собой и образующих нередко противоречивое единство. Большинство женщин, в достаточно категоричной форме выразили недовольство организацией издавна традиционных средств и форм занятий (38%). Многие не удовлетворены тем, как проводят занятия тренеры, инструкторы и преподаватели физического воспитания – 28,8% женщин. 11,9% женщин не удовлетворены медицинским контролем за занимающимися фитнесом. Таким образом, среди негативных факторов респондентами выделяется неудовлетворенность организацией занятий физической культурой. Что, на наш взгляд, является во многом следствием недостаточного качества подготовки специалистов по физической культуре, неспособности перестроить свою деятельность адекватно реальным интересам занимающихся в физкультурно-оздоровительных группах.

В результате углубленного анализа, обобщения имеющегося массива информации, с позиции знаний, практического опыта (более 30 лет) и научного обоснования авторской системы занятий под названием «Модерн гимнастика» (Г.М. Лаврухина, 2002), отметим, что нам удалось сконцентрировать именно те средства, которые приемлемы и адекватны сущности женского начала. Система востребована (существует более 20 лет) и подтверждена эффективность занятий по этой системе релевантность, т.е. смысловое соответствие запросам женщин. Система занятий для женщин «Модерн гимнастика» отражает не только современность, для которой характерны именно использование средств гимнастики, но и обеспечение разумной реализации потенциала женщин. К основным положениям, на которых акцентируется внимание в ходе занятий «Модерн», помимо общефизической направленности применяются средства для формирования культуры движения, таких как внешний вид и манера держаться. Аргументируя результатами опроса женщин, нами осуществлен подбор средств и методов, которые несут в себе эстетическую направленность. Выявлено у женщин значимым в высшей степени в категории «потребность» - стремление к красоте тела – 92,8% и желание быть здоровой - 90,7%. Однако, как это не странно, для женщин быть здоровой не является первостепенной задачей. Можно прокомментировать такой факт, как участие в опросе принимали женщины, возраст которых составил до 40 лет. Вместе с этим, особое внимание заслуживает высокая оценка женщин, в стремлении свободно двигаться (77,3%) и стремлении к красоте движений (75,3%). Повышение уровня физических качеств и двигательных способностей является стимулом для посещения занятий соответственно для 69,1% и 57,7% женщин. Необходимо отметить важность полученного результата, так как данная информация должна служить критерием при работе с женщинами.

По выбору средств и их комплексирования в занятиях «Модерн» мы, в первую очередь, опирались на гимнастические упражнения, которые наиболее соответствуют моторике женщин и благоприятно воздействуют на их состояние. Это, прежде всего целостные, динамичные и танцевальные упражнения. В выполнении целостных упражнений участвуют многие суставы и мышцы, в том числе и мелкие. Одни из них выполняют основные действия, другие – дополнительные. Специфически целостными упражнениями являются взмахи и волны, пружинистые движения, а также некоторые варианты упражнений на расслабление, в которых движение последовательно и слитно передается от одного сустава к другому – получается непрерывное движение, в котором участвует все тело.

Целостные, слитные, плавные и мягкие упражнения не только приятны женщинам, но и полезны. Научными исследованиями установлено, что такие движения вызывают меньшие сдвиги в деятельности сердечно-сосудистой системе (учащение сердцебиения, повышение кровяного давления). При их выполнении даже у малотренированных женщин не возникает субъективного чувства тяжести, утомления (А.А. Головенкин, 1999; М.В. Девятова,1997). По той же причине динамические упражнения полезнее, чем статические напряжения. Статическая работа мышц, более нагрузочная, чем работа по их перемещению, так как мышцы при статическом напряжении не имеют периода отдыха (М.В. Девятова, 1997). В самих мышцах при длительном напряжении ухудшаются условия кровообращения. Поэтому в занятиях «Модерн гимнастики» преимущественно включаются движения динамического характера. На занятиях применяются перемещения по площадке ходьба, бег, танцевальные шаги, подскоки, прыжки и различные движения руками, ногами, туловищем. А также, и последовательным изменением степени напряжения мышц, амплитуды, скорости, направления и характера движений. Разные варианты упражнений на расслабление, махи, взмахи, так называемые отстающие движения с внутренним сопротивлением. Танцевальных характер всех упражнений «Модерн» вытекает из их целостности, динамичности и ритмичности. В занятиях включаются элементы и соединения движений из народных, бальных и современных танцев, выполняемых с музыкальным сопровождением. Все они способствуют воспитанию красоты и выразительности движений занимающихся женщин. Такие движения усиливают кровообращение в мышцах, «разогревая» их (М.В. Девятова, 1997). Кроме того, они повышают эффективность занятий благодаря подбору упражнений. Каждое следующее упражнение является как бы продолжением предыдущего. Чем сложнее движение, тем большее количество мышц принимает в нем участие. Овладение элементами народно-бытовых и современных танцев, как правило, несет в себе большой эмоциональный заряд. Следует отметить, что танцевальные композиции, насыщенные яркими эмоционально-образными движениями, способствуют отвлечению внимания от повседневных забот и создают условия для эмоциональной разрядки. Для достижения тренировочного эффекта оказывается целенаправленное воздействие на организм женщин, с помощью «интересных», полезных (для организма) упражнений, не требующих психологического «самоподстёгивания», а также простых для воспроизведения с показа тренера. К этому можно добавить современный взгляд с точки зрения психологии. Психическое состояние, возникающее у занимающихся в ответ на однообразную и бедную новыми впечатлениями деятельность, в современной психологии называется состоянием монотонии. В результате у женщин снижается интерес к занятиям, наблюдается усталость, ослабевает внимание, возникает нервозность. На этом фоне страдает качество тренировок, замедляется рост результатов, повышается отсев занимающихся. Выбранный нами подход, позволяет решать задачи не только общефизического развития, но и поддерживать интерес к занятиям физическими упражнениями длительное время. Подводя итог и учитывая факторы психологии женщин, необходимо разрабатывать «новые» упражнения, их разнообразные варианты и способы выполнения. А также, изменять их, в соответствии с требованиями современности, учитывая представление о красоте тела вообще и красоте женского тела в разные исторические эпохи. Кроме вышесказанного, стоит дополнить, что новизна в работе современного тренера, заключается: в творчестве, основанном на глубоких знаниях многообразия гимнастических средств; наличии двигательного запаса движений; владении методикой обучения; умении «обновить» упражнения, направленные на повышение уровня здоровья, физического развития и физической подготовленности женщин.

**Воспитание выразительности движений у юных танцоров**

*Лаврухина Г.М., Балдышева Н.А.,*

*НГУ им. П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург*

Проблема эстетического воспитания издавна обсуждается на страницах печати, но и по настоящее время не утратила своей актуальности. Красной нитью, отмечает Е.С. Медведева (1998), в свете обсуждаемого вопроса, прослеживается физическая культура, которая является неотъемлемой частью общей и профессиональной культуры личности.

Уровень спортивного мастерства в «эстетических» видах спорта во многом определяет выразительность. Спортивные танцы на паркете относятся к технико - эстетическим видам спорта, успех в которых зависит от взаимопонимания партнеров, их слаженной работы, физического развития каждого из них и хореографической подготовки (Смирнова А.О.,1999).

Э.П. Аверкович (1980) определяет выразительность, как умение передавать эмоциональное состояние в движении под воздействием музыкального произведения или умение передавать эмоциональное состояние в движении под воздействием музыкального произведения. Так, З.Д. Вербова (1967), отметила, что «способность к эмоциональному переживанию – это еще не выразительность, так как само проявление эмоциональности должно облекаться в прекрасную пластическую форму. Выразительность движений проявляется в мелочах: хорошей осанке, красивом повороте головы, в умении принять правильное положение тела, ног, рук, в точных устойчивых равновесиях; в умении слитно и мягко выполнять движения, парить в прыжке, четко прочерчивать его контур в воздухе, с правильным положением ног».

Спортивные танцы – одно из средств эстетического воспитания и воспитания творческого начала в человеке. Как и всякое искусство, спортивные танцы на паркете способны приносить глубокое эстетическое удовольствие. Человек, который хорошо танцует, испытывает неповторимые ощущения от свободы и легкости своих движений, от умения владеть своим телом. Его радуют точность, красота, пластичность, с которыми он исполняет танцевальные фигуры. «Танцевальность» спортсменов-танцоров требует подтянутой, красивой осанки, придающей движениям элегантность и изящество. По мнению В.М. Стригановой и В.И. Уральской (1978), все это само по себе служит источником эстетического удовольствия.

В процессе анализа литературных источников, выявлено, что очень мало упоминаний по вопросу, с какого возраста следует развивать музыкальность, как основу выразительности движений. Но большинство из не многоликого числа специалистов скорее склонны утверждать, что основы музыкальности следует закладывать с детства. Беря во внимание результаты исследований Е.С. Медведевой (1998), не стоит ограничивать возрастной ценз, и выделять какую-нибудь возрастную категорию в целях формирования культуры движений, а значит и выразительность, как компонента культуры движения.

Вопрос о культуре движений в спортивных танцах на паркете играет важную роль: манере держаться, осанке, умении двигаться под музыку и т.д.

Целью нашего исследования является: совершенствование учебно-тренировочного процесса по развитию выразительности движений у детей младшего школьного возраста, занимающихся спортивными танцами (детей 6-7 лет, на базе танцевально-спортивного клуба "Sadko-dance", г. Великий Новгород).

Опрос специалистов показал, что 80% опрошенных считают, что выразительное выполнение движений зависит главным образом от музыкальности и уделять этому внимание необходимо с самого начала занятий для достижения высокого результата за более короткий срок занятий. Наблюдения за группами показали, что более эффективными оказались следующие методические приемы:

* прослушивание танцевальных мелодий и подбор движений к ним;
* музыкальные игры.

Выявлены следующие специальные двигательные задания, которые помогают лучше понять содержание музыки и выразить его в движении:

1. Ходьбу на носках, дети выполняют под музыку, которая носит жизнерадостный характер. Тренер напоминает, что необходимо выполнять шаги четко, с хорошей осанкой, чтобы выразить суть музыки.
2. Звучит лирическая музыка. Дети бесшумно идут мягким шагом, слегка опустив голову и несколько расслабив мышцы рук и ног. Настроение должно быть спокойным и задумчивым.

При сопоставлении движений, контрастных по характеру, яснее воспринимается различие в содержании музыки. С помощью музыкальных игр решаются те же задачи, что и при проведении упражнений на согласование движений с музыкой. Но здесь выполнение упражнений усложняется внесением элемента соревнования, который способствует совершенствованию и закреплению полученных умений и навыков.

Задания и игры, для воспитания музыкальности, включались в разных частях занятий. В зависимости от общего времени задания, распределялись следующим образом: в первой- 2-3 %; во второй – 5-7 %; в третьей – 2-3 %.

На занятиях акцентировалось внимание на следующих компонентах: музыка и движения; танец, ритмика, игры; красота в походке, осанке, поведении и т.д.

Как показатель эстетической оценки выполнения техники упражнений выделялись: осанка, «школьность» линий (оттянутые носки, четкое положение рук). Кроме того, учитывались: внешний вид, красота движений, выразительность исполнения. А также эмоциональность, вдохновение, грациозность, согласованность движений с музыкой, техника выполнения упражнений.

В целях закрепления пройденного материала повторялись и варьировались задания в различных сочетаниях, с включением танцевальных комбинаций и фигурных перестроений.

В процессе занятий, педагог не только предлагает разучивать готовые комбинации, но и выявляет творческие способности занимающихся, предлагая самостоятельно придумать интересные композиции.

Таким образом, педагогические наблюдения, показали, что в целях воспитания музыкальности у занимающихся, необходимо постоянно (на каждом занятии), включать целенаправленные специальные задания, акцентируя пристальное внимание на эстетике движений.

Проведение педагогического эксперимента осуществлялось в следующей последовательности: 1) разработка программы эксперимента; 2) формирование экспериментальной и контрольной групп; 3) начальные исследования; 4) конечные исследования и обсуждение полученных результатов.

Ниже представлены данные контрольной группы в начале эксперимента (по результатам тестирования).

**Таблица 1**

Контрольная группа

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Фамилия, имя | Возраст  (лет) | Уровень  подготов-  ленности | Оценка (балл) | | | |
| ритм | муз.  память | слух | выразительность |
| 1 | П.А. | 6 | хороший | 5,0 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| 2 | И.А. | 7 | средний | 3,0 | 3,0 | 3,0 | 3,0 |
| 3 | Л.Н. | 6 | средний | 3,5 | 3,5 | 3,0 | 3,0 |
| 4 | Д.М. | 7 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 3,5 |
| 5 | Н.М. | 7 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| 6 | Е.К. | 7 | средний | 3,5 | 3,5 | 3,0 | 3,0 |
| 7 | Б.Ж. | 6 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| 8 | К.И. | 6 | хороший | 4,0 | 4,5 | 4,0 | 4,0 |
| 9 | Б.О. | 7 | средний | 3,0 | 3,0 | 3,0 | 3,0 |
| 10 | К.Н. | 7 | средний | 3,5 | 3,5 | 3,0 | 3,0 |

Анализ полученных результатов тестирования позволяет сделать заключение о том, что средний балл по отдельным показателям выражается следующим образом: музыкальность – 3,7; ритм – 3,8; память – 3,7; слух – 3,5; выразительность – 3,4.

Данные экспериментальной группы в начале эксперимента по результатам тестирования (табл. 2).

**Таблица 2.**

Экспериментальная группа

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Фамилия, имя | Возраст  (лет) | Уровень  подготов-  ленности | Оценка (балл) | | | |
| ритм | муз.  память | слух | выразительность |
| 1 | Л.В. | 7 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| 2 | П.О. | 6 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| 3 | П.Ок. | 6 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 3,5 |
| 4 | Д.Л. | 7 | средний | 3,5 | 3,5 | 3,0 | 3,0 |
| 5 | М.В. | 7 | средний | 3,0 | 3,5 | 3,0 | 3,0 |
| 6 | П.И. | 7 | средний | 4,0 | 4,0 | 3,0 | 3,5 |
| 7 | И.С. | 6 | хороший | 4,0 | 4,0 | 4,0 | 4,0 |
| 8 | Д.О. | 7 | средний | 3,5 | 3,0 | 3,0 | 3,0 |
| 9 | К.Г. | 6 | хороший | 4,0 | 5,0 | 4,0 | 4,0 |
| 10 | Т.К. | 7 | средний | 3,0 | 3,5 | 3,0 | 3,0 |

Проанализировав данные таблицы 2 можно сделать вывод о том, что средний балл по отдельным показателям в экспериментальной группе выражается следующим образом: музыкальность – 3,5; ритм – 3,7; память – 3,4; слух – 3,5; выразительность – 3,5.

Тестирование по окончании эксперимента выявило значительное улучшение показателей в экспериментальной группе. Средние результаты в контрольной группе: музыкальность – 3,8; ритм – 4,0; память – 3,8; слух – 3,5; выразительность – 3,7. Средние показатели экспериментальной группы: музыкальность – 4,4; ритм – 4,6; память – 4,5; слух – 4,1; выразительность – 4,5.

На рисунке 1 наглядно представлены результаты, наиболее интересующие нас, а именно – выразительность.

**Рис. 1. Результаты выразительности после эксперимента у обеих групп**

Уровень музыкальной подготовленности до эксперимента у обеих групп был практически одинаковый. При сравнении начальных и конечных результатов контрольной группы изменения незначительны (рисунок 2).

|  |  |
| --- | --- |
| 1 – музыкальность | 4 – слух |
| 2 – ритм | 5 - выразительность |
| 3 – память |  |

**Рис. 2. Уровень музыкальной подготовленности контрольной группы.**

Тогда как в экспериментальной группе отмечен значительный рост (по некоторым критериям) уровня развития музыкальной подготовленности испытуемых (рисунок 3).

|  |  |
| --- | --- |
| 1 – музыкальность | 4 – слух |
| 2 – ритм | 5 - выразительность |
| 3 – память |  |

**Рис. 3. Уровень музыкальной подготовленности экспериментальной группы.**

Так, наиболее прогрессивным в развитии оказалось чувство ритма. За период эксперимента его показатель возрос от 3,7 балла до 4,6 балла. Музыкальная память возросла с 3,7 балла до 4,5 балла. Музыкальный слух оказался более консервативным в развитии. Он возрос с 3,5 балла до 4,1 балла. По-видимому, для развития музыкального слуха требуется более длительная работа над ним. Так же вероятно, что это качество более чем другие, зависит от природной одаренности детей. Результаты эксперимента по воспитанию выразительности показали прямую зависимость от воспитания музыкальности. Это выявлено в экспериментальной группе. Значительный рост уровня музыкальности отразился и на росте выразительности. Она возросла в экспериментальной группе от 3,5 балла до 4,5 балла.

Изучение доступных литературных источников и собственные исследования позволили выявить наиболее целесообразную структуру занятия в целях воспитания музыкальности, как основы выразительности движений в занятиях с юными танцорами. Проведение урочных форм занятий осуществлялось по общепринятой схеме и включало в себя подготовительную, основную и заключительную части, что обусловлено физиологическими механизмами человеческой деятельности.

С целью воспитания выразительности разучивались танцевальные комбинации, сущность которых заключалась в использовании элементов различных танцев, которые подбирались в зависимости от построения занятий. Одним из немаловажных компонентов, над которым велась работа в ходе эксперимента, была – частота исполнения движений. Работа над ней происходила во время исполнения всех видов комбинаций. В заключительной части занятий применялись упражнения, имеющие общефизическое направление: на силу, растягивание. С целью снятия напряжения после физической нагрузки в конце занятия применялись упражнения на релаксацию под спокойную медленную музыку. Для развития способности самостоятельно мыслить и творчески развиваться, нами давались задания на составление комбинаций (8-16 счетов) под разнообразные жанры музыкальных произведений.

Таким образом, предложенная нами методика воспитания музыкальности – как основы выразительности движений в занятиях с юными танцорами, примененная на занятиях в экспериментальной группе оказалась эффективной. Одним из важных моментов является то, что проведенный нами эксперимент решил главную задачу нашей работы – происходил процесс воспитания выразительности движений у детей младшего школьного возраста в занятиях спортивными танцами на паркете.

**Результаты выступления российской команды на чемпионате мира 2009 года по художественной гимнастике в групповых упражнениях**

*Лаврухина Г.М, Иванова Т*

*НГУ им. П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург*

Россия — родина художественной гимнастики. Это наш подарок олимпийскому движению. Художественная гимнастика — гармоничное сочетание искусства и спорта. Художественная гимнастика это не только ловкость, сила и выносливость, благодаря унаследованной от балета связи с музыкой и хореографией, она требует от спортсменок чувства ритма и музыкальности, вырабатывает тонкую координацию и выразительность движений, способствует эстетическому воспитанию гимнасток.

Термин «художественная гимнастика» родился в открывшейся в 1934 году «Высшей школе художественного движения» Ленинградского государственного института физической культуры им. П. Ф. Лесгафта.

В 1941 году в Ленинграде проходит первый чемпионат города по художественной гимнастике. Спустя 7 лет здесь же, в нашей северной столице стартует первый чемпионат России. Популярность этого красивого женского вида спорта росла с каждым годом. В 1963 году в Будапеште прошел первый чемпионат мира. А вот групповые упражнения, впервые появились на чемпионате мира в 1967 году.

Российские гимнастки становились чемпионками мира в групповых упражнениях: в 1999 г. в Осаке; в 2002 г. в Новом Орлеане; в 2003 г. в Будапеште; в 2005 г. в Баку; в 2007 г. в Патрах (5 побед!). Следует отметить, что до 1991 года на мировой арене российские гимнастки выступали в составе команды СССР и тоже становились чемпионками. В 1967 году на первом чемпионате мира в Копенгагене победила шестерка гимнасток советского союза, следовательно, наши выступали на всех чемпионатах мира. С 1987 года соревнования по групповым упражнениям стали многоборными (два вида). В одном виде многоборья предусматривалось упражнение с 5-ю одинаковыми предметами (скакалка, лента, мяч, обруч, булавы). Во втором упражнении: 2 + 3 предмета, например 3 ленты и 2 скакалки. Разыгрывались три комплекта медалей (за каждый предмет и многоборье). В 1996 году соревнования по групповым упражнениям входят в программу Олимпийских игр.

По количественному составу изначально до 1996 года, отличались требования:

* по составу группы (6 участниц и 2 запасные);
* по выбору предметов (скакалка, лента, мяч, обруч, булавы);
* участие в полной программе групповых упражнений.

После включения группового упражнения в программу Олимпийских игр изменилось и количество гимнасток. С 1996 года каждое групповое упражнение должно обязательно выполняться 5 гимнастками. Группа, состоящая из иного количества гимнасток, не допускается.

Каждая федерация может заявить минимум 5 и максимум 6 гимнасток для участия в полной программе групповых упражнений (двоеборье и 2 финалах).

В том случае если заявлено 6 гимнасток, они могут:

* участвовать в 2 упражнениях программы;
* участвовать в одном упражнении и быть запасной в другом.

В первые годы соревнования по групповым упражнениям проходило в острейшем соперничестве советских и болгарских гимнасток. С 1992 года, после распада СССР и социалистического лагеря, основными соперниками России стали команды Испании, Греции, Украины и Болгарии. А на данном этапе развития художественной гимнастики (по результатам чемпионат мира 2009 года) основные соперники команды России стали Италия и Белоруссия.

В 2009 году состоялся 29-й чемпионат мира по художественной гимнастике в Японии, где российские гимнастки в очередной раз показали миру своё мастерство, вновь доказав, что они достойны, защищать честь своей страны. Абсолютный результат показала олимпийская чемпионка Пекина Евгения Канаева, заработавшая пять золотых медалей из пяти возможных в личных финалах и золотую медаль в командном финале. К положительным итогам выступлений российских гимнасток на чемпионате мира, несомненно, можно отнести третье командное место в групповых упражнениях, но очевидно, такой результат выступления в групповых упражнениях, даёт почву для размышлений корпуса специалистов. В чём мы уступаем? В тактике, исполнительском мастерстве, артистичности, сложности? Или другие причины?

Согласно правилам соревнований, исполнение упражнений в художественной гимнастике оценивается с учетом целого ряда требований: высокой, отточенной техники; широкой амплитуды; полного сочетания движений с музыкой; разносторонней подготовленности; пластичности, танцевальности, изящества, непринужденности; выразительности и элегантности. Кроме того, к упражнениям предъявляются следующие требования: оригинальность, творческая выдумка, соответствие характеру музыкального произведения, эмоциональность.

Прежде чем рассматривать и анализировать результаты выступления команды России на Чемпионате мира 2009 года, следует упомянуть о критериях оценки за выступление согласно правилам соревнований. Правила соревнований меняются раз в 4 года, после Олимпийских игр: следовательно, с 2001-2004, 2005-2008, и новые с 2009-2012 года. В постоянно обновляющихся правилах отражается тенденция развития вида спорта, и, в первую очередь, рост трудности произвольных упражнений. В групповых упражнениях оценивается:

* трудность (трудность тела – D 1, трудность предмета – D 2);
* артистизм (А);
* исполнение (Е).

Основная задача, возлагаемая на артистическую составляющую упражнения, состоит в том, чтобы донести до зрителей эмоции и выразить идею, используя следующие три аспекта: музыкальное сопровождение, художественный образ и пластическую выразительность (хореография). Артистизм оценивается максимум в 10,00 баллов.

Долгое время прогресс художественной гимнастики определяло острейшее соперничество двух школ — советской и болгарской. Оно привело к фантастическому росту уровня сложности и мастерства гимнасток. Но в последнее время конкуренция возросла среди гимнасток многих других стран.

По мнению Быстровой И. В. (2001г), в развитии художественной гимнастики последнего десятилетия отличается преобладанием технической сложности над художественностью. Рост технической сложности заставил исключать из композиции элементы национальной культуры, танца. Большая часть времени стала уходить на отработку трюков с предметами.

В групповом виде соревнований, обязательными элементами являются: 14 трудностей, 6 из них переброски и 3 риска (риск может выполняться как с броском, так и без него). «Риском» в художественной гимнастике являются элементы повышенной сложности. Оценка за исполнение максимальная 10 баллов, далее судьи производят сбавки участницам за допущенные ошибки.

Наши девушки стали сильнейшими в упражнениях с пятью обручами (27,700), серебро завоевала команда Италии (27,275) и бронзу — Белоруссия с результатом - 27,225. Но в многоборье наши девушки, к сожалению, стали только третьими.

Таблица 1.

**Результаты многоборья в групповых упражнениях.**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Место** | **Команда** | **Сумма балов** |
| 1 | Италия | 54.400 |
| 2 | Белоруссия | 54.200 |
| 3 | Россия | 51.350 |

Из представленных результатов в табл. 1 наглядно показано, что команда России уступила команде Белоруссии **2,850** балла, а команде лидеру Италии, в многоборье в групповых упражнениях – **3.050** балла. Это можно рассматривать, как серьезную недоработку российской группы в упражнении с лентами и скакалками (3+2).

Таблица 2.

**Результаты финалов в отдельных видах многоборья**

**(три ленты и две скакалки)**

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Место, команда** | **D** | | **A** | | **E** | **Сбав-ки** | **Итог** |
| 1. Италия | 8.800 | 8.800 | 8.800 | 9.050 | 8.800 | ---- | 26.650 |
| 2. Белоруссия | 9.000 | 8.500 | 8.750 | 9.000 | 8.850 | ---- | 26.600 |
| 3. Россия | 9.000 | 8.600 | 8.800 | 8.800 | 8.700 | ---- | 26.300 |
| 4. Япония | 8.150 | 8.800 | 8.475 | 8.750 | 8.750 | ---- | 25.975 |
| 5. Болгария | 8.300 | 8.550 | 8.425 | 8.950 | 8.250 | ---- | 25.625 |
| 6. Азербайджан | 7.700 | 8.650 | 8.175 | 8.600 | 8.450 | ---- | 25.225 |
| 7. Испания | 8.800 | 8.250 | 8.125 | 8.550 | 8.200 | ---- | 24.875 |
| 8. Израиль | 7.300 | 8.250 | 7.775 | 8.300 | 7.950 | ---- | 24.025 |

Стоит разобраться, в чём сильнее соперники Италии и Белоруссии, как основные конкуренты?

Мы считаем, что команда России на чемпионате мира 2009 года в многоборье, не завоевала золото по нескольким причинам:

* представлено новое (на наш взгляд, не отработанное) упражнение;
* абсолютно новый состав команды;
* слишком молодой состав команды;
* команда не достаточно подготовлена психологически (команда не уверена в себе и в своих силах).

Если сложить все эти критерии, то можно отметить, что решение тренеров создать абсолютно новый и молодой состав, на наш взгляд, не увенчался успехом. Следует отметить, что в нашем виде спорта должны и просто обязаны присутствовать такие компоненты как: мастерство, профессионализм, умение «преподнести» композицию, а значит, гимнасткам необходимо быть взрослыми и опытными. К этому можно добавить, что у команд Италии и Болгарии даже при смене состава, что просто приходиться делать по истечению некоторого времени, все же остаются одна или несколько спортсменок, которые способствуют и помогают вновь пришедшим в состав гимнасткам приобрести уверенность в себе, профессионализм, мастерство и т.д.

А что касается оценок, то и техника исполнения и артистизм практически на одном уровне у этих трех команд. Следует отметить, что наша команда в многоборье допустила просто нелепую ошибку в упражнении с 5 обручами. Выполняя «риск» одна из пяти гимнасток просто отбила обруч ногой. В результате чего, обруч укатился за пределы площадки и гимнастка (вслед за предметом) покинула пределы площадки (последовала сбавка – 0,5 балла). Так как запасного предмета не было, гимнастка потратила достаточно много драгоценного времени, бегая за ним. Кроме того, оценка за артистизм у команды России самая низкая из тройки лидеров (табл. 2). И это еще раз говорит о не опытности и не профессионализме команды на данном этапе.

В таблице 3 представлены подробные результаты выступлений восьмерки сильнейших команд на чемпионате мира в Японии.

Таблица 3.

**Результаты финалов в отдельных видах многоборья (пять обручей)**

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Место, команда** | **D** | | **A** | | **E** | **Сбав-**  **ки** | **Итог** |
| 1. Россия | 9.150 | 9.450 | 9.300 | 9.400 | 9.000 | ---- | 27.700 |
| 2. Италия | 9.000 | 9.350 | 9.175 | 9.250 | 8.850 | ---- | 27.275 |
| 3. Белоруссия | 9.000 | 9.250 | 9.125 | 9.300 | 8.800 | ---- | 27.225 |
| 4. Болгария | 8.500 | 8.950 | 8.725 | 8.700 | 8.350 | ---- | 25.775 |
| 5. Израиль | 8.400 | 8.500 | 8.450 | 8.400 | 7.700 | 0.40 | 24.150 |
| 6. Испания | 7.600 | 8.300 | 7.950 | 8.300 | 7.800 | 0.40 | 23.650 |
| 7. Азербайджан | 7.050 | 8.400 | 7.725 | 8.300 | 7.850 | 0.40 | 23.475 |
| 8. Украина | 6.700 | 8.150 | 7.425 | 8.050 | 7.350 | 0.20 | 22.625 |

Анализ результатов выступления групп гимнасток с 5 обручами (табл. 3),

позволяет констатировать, что команда России доминирует по всем критериям оценок (трудность, артистичность, исполнение). Однако команды-конкуренты (Италия и Белоруссия) уступили всего 0,425 и 0,475 балла. Поэтому не стоит на наш взгляд успокаиваться и торжествовать на достигнутом результате выступления.



Подводя итог необходимо отметить, что на высших этапах спортивного мастерства в художественной гимнастике успех зависит от многих компонентов подготовки, прежде всего, от грамотной постановки учебно-тренировочного процесса с учетом требований, предъявляемых правилами соревнований. Кроме того, необходимо своевременно выявлять причины неудач выступлений, разрабатывать современные технологии управления группой гимнасток с направленностью на достижение совместных, спортивных успехов.

Секция 2. ***Художественная гимнастика: пространство культуры.***

**Роль личности в развитии художественной гимнастики в России**

*Новикова Л.А  
РГУФКСиТ, г. Москва*

В искусстве и поэзии личность – это все. (И. Эккерман. Разговоры с Гете. 1831).

Художественная гимнастика - олимпийский вид спорта. Большой вклад в развитие и формирование его сегодняшнего статуса как одного из самых красивых, зрелищных, популярных видов спорта, внесла Россия. В основе современной художественной гимнастики лежат ритмико-пластические системы гимнастики, хореография (как классическая, так и современная) и цирковое искусство. Ритмико-пластические основы художественной гимнастики имели место в древнегреческой орхестрике, в которой широко применялись принципы "многоголосности" движений различными частями тела, которая придавала им мягкость и пластичность. В XIX в. и первой половине XX в. благодаря трудам Ф. Дельсарта, Ж. Демени, Ж. Далькроза происходит формирование новой культуры движения, новых гимнастических систем, нового танца. Среди явлений, вызвавших повышенный интерес не только к балету, пантомиме, но и к гимнастике, нельзя не упомянуть искусство Айседоры Дункан, особенностью которого было возрождение классического античного танца, построенного по законам свободной пластики. А. Дункан оказала значительное влияние на формирование ритмико-пластического направления, из которого сформировалась современная художественная гимнастика.

В начале XX века по всей России открываются балетные и ритмопластические школы. Институт ритма под руководством Н. В. Романовой и Р.А. Варшавской, студия единого искусства им. Дельсарта, которой руководили Д. Мусина и Т. Глебова, студия пластического танца под руководством З. Вербовой, пластическое отделение студии «Темас» А. М. Семеновой-Найпак в Петербурге. Мастерская искусства движения Л. Алексеевой, Институт ритма в Москве, возглавляемый Н. Александровой. Все они в той или иной мере развивали принципы свободного, естественного танца Айседоры Дункан.

В 1934 году на базе Государственного института физической культуры имени П. Ф. Лесгафта в Ленинграде, открыта Высшая школа художественного движения. Для подготовки специалистов высокой квалификации в Институте физической культуры в Москве так же в 1934 г. была создана кафедра художественного движения и акробатики, руководимая М.Т. Окуневым. 22 октября 1946 г. опубликован приказ Всесоюзного комитета "О развитии художественной гимнастики для женщин", который явился официальным признанием нового вида спорта.

Нельзя не отметить огромный вклад специалистов двух институтов им. П.Ф. Лесгафта и ГЦОЛИФКа в становлении и развитии художественной гимнастики. Только сильные личности могли в послевоенное, сложное время пойти ни по кому не известному пути поиска и создания нового вида спорта для женщин.

Историю советской гимнастики можно условно поделить на два периода. Первый период (1947-1963 гг.) характеризуется формированием художественной гимнастики как средства физического воспитания женщин, созданием советской школы художественной гимнастики. Этот период связан с именами: Л. Денисовой, В. Сивохиной, Е.А Облыгиной, Л. Назмутдиновой и др. Второй период – международное признание художественной гимнастики.

В 1961 г. на Гимнастраде в Штудгарте В.Г. Батаен, М.В. Лисициан, Т.Т. Варакиной были подготовлены доклад и показательные выступления сильнейших гимнасток СССР для всех национальных федераций, имевшие огромный успех. В 1963 г. в Будапеште проходит первый чемпионат мира. С этого времени начинается шествие художественной гимнастики по всему миру, а с 1984 г. ее олимпийская история.

Первой чемпионкой мира становится стабильная и техничная москвичка – Людмила Савинкова. В рамках одной статьи невозможно охватить всех наших блестящих гимнасток и их тренеров. Остановимся лишь на некоторых из них. Галима Шугурова гимнастка из Омска привнесла не только свой, искрометный «шугуровский» стиль в художественную гимнастику, но и именной элемент – вертушка «Шугуровой» с обручем. Ирина Дерюгина – строгость, классичность линий, чистота. Пожалуй, эти две гимнастки в большей степени определили дальнейшее развитие отечественной школы гимнастики.

За исключением Олимпийских игр 1984 г., где не выступали ведущие гимнастки, все олимпийское золото принадлежит представительницам советской, а затем художественной российской гимнастики.

Олимпийские игры – особые соревнования, где побеждает сильнейший. На верхнюю ступеньку пьедестала поднимаются самые талантливые и сильные духом. Марина Лобач (1988 г.) – отличное владение предмета с тончайшим чувством музыки и артистизмом. Александра Тимошенко (1992 г.) – классический стиль, красота. Екатерина Серебрянская (1996 г.) – удивительная амплитудность, выразительность. Юлия Барсукова (2000 г.) – правильные балетные линии, лиризм. Алина Кабаева (2004 г.) – виртуозные элементы, выдающиеся данные, яркий темперамент, мощнейшая энергетика выступлений. Евгения Канаева (2008 г.) – филигранное владение предметом, техничность, сложность. Эти выдающиеся гимнастки внесли свой вклад в развитие современной художественной гимнастики и определили направление ее развития.

Успех наших спортсменок в равной степени принадлежит их наставникам. Современная школа художественной гимнастики неразрывно связана с именами ярких и талантливых тренеров - И.А. Винер, В.Е. Штельбаумс, В.Н. Шаталиной, Н.М. Горбулиной, А.Н. Яниной.

**Секция 3. Теория и практика спорта**

**Хореография как средство гармоничного развития личности в реабилитации детей с церебральным параличом**

*Рачицкая А.И.   
НГУ им. П.Ф. Лесгафта, СПб*

Детский церебральный паралич (ДЦП) объединяет группу различных по клиническим проявлениям синдромов, которые возникают в результате дизонтогенеза мозга или его повреждения на различных этапах онтогенеза, и характеризуются неспособностью сохранять позу и выполнять произвольные движения. И хотя термин «церебральный паралич» не отражает многообразия имеющихся при этом заболевании неврологических нарушений, но его используют в мировой литературе, поскольку другого термина не предложено.

Детский церебральный паралич чаще всего трактуется как результат влияния различных повреждений плода во время беременности или заболеваний и травм в постнатальном периоде, нарушения родовой деятельности[1,4].

Следует так же помнить, что ДЦП в отличие от наследственно обусловленных заболеваний не прогрессирует. Напротив, по мере роста и развития ребенка может наблюдаться уменьшение клинических симптомов болезни.

Одним из важнейших показателей здоровья населения города является показатель первичной инвалидности у детей. Он отражает не только состояние здравоохранения, социальной защищенности детского населения, но и уровень социально-демографического, социально–экономического благополучия общества. По этому показателю можно судить о качестве и доступности медицинской помощи, эффективности профилактических мер и медико-генетического консультирования, а также о санитарно-гигиеническом состоянии окружающей среды.

По данным Городского центра по начислению и выплате пенсий и пособий, по состоянию на 01.01.08, количество семей, имеющих детей-инвалидов, зарегистрированных на территории Санкт-Петербурга, составляет 13878, количество детей-инвалидов, состоящих на учете в органах социальной защиты населения – 14046 человек, что соответствует 2,13% детского населения.

Общее же количество детей-инвалидов, проживающих в Санкт-Петербурге, составляет 14316 человек, что соответствует 2,18% детского населения (по данным Комитета по здравоохранению – форма №19 государственного статистического наблюдения).

В 2008 году болезни нервной системы составили 20,2% (всего признано инвалидами 382 чел.). Интенсивный показатель – 5,7 на 10 тыс. детского населения города (в 2007 году – 5,1).

По нозологическим формам болезней преобладают: детский церебральный паралич (50,8%), остаточные явления заболеваний головного и спинного мозга, миопатия, опухоли головного и спинного мозга, спинномозговая грыжа[8].

Исходя из приведенных выше цифр видно, что проблема восстановительного лечения детей с органическим поражением центральной нервной системы в резидуальном периоде является одной из актуальных во многих научных областях.

Образование детей с ограниченными возможностями здоровья осуществляется как в специальных (коррекционных), так и в общеобразовательных учреждениях.

В Санкт-Петербурге функционируют специальные (коррекционные) образовательные учреждения 6 вида для детей с нарушением опорно-двигательного аппарата – 2 школы и 2 школы-интерната.

В комплексной реабилитации детей с церебральным параличом важно использовать все многообразие средств восстановительного лечения, которое включает в себя медицинскую, педагогическую, психологическую и социальную реабилитации[3].

Для повышения эффективности реабилитационных мероприятий необходимо создание условий, при которых у детей будет формироваться адекватная самооценка, уверенность в свои силах, самокритичность, стремление к самоактуализации, что во многом может способствовать улучшению их психического состояния. Нельзя отрицать и того, что улучшение психического здоровья, в свою очередь, повлияет на социализацию и интеграцию ребенка в жизнь общества, что весьма важно в общей системе реабилитации детей с церебральным параличом[7].

В связи с тем, что заболевание детский церебральный паралич имеет органический характер нарушений, и выраженного эффекта основываясь исключительно на физической реабилитации сложно получить, то наша методика так же направлена и на процесс социализации.

Цель исследования - разработать методику физической реабилитации, направленную на коррекцию двигательных нарушений детей среднего школьного возраста с церебральным параличом и проанализировать их социальный статус в группе.

Для оценки эффективности специально разработанной методики, были проведены специфические тесты, разработанные в школе-центре для детей с церебральным параличом «Динамика», позволяющие определить начальные показатели и их динамику в результате занятий адаптивной физической культурой (АФК): «Гибкость», «Сила мышц ног», «Сила мышц брюшного пресса», «Цапля», «Колечко», «Супинация-пронация»,

«Ландау», «Пирамида», «Позиция рук». Данные тесты свидетельствуют о функциональных возможностях моторных центров, контролирующих основные двигательные действия.

Нами так же была проведена социометрия. Социометрия широко используются при изучении малых групп в целях улучшения руководства процессом обучения и воспитания, а также в лечебных целях.

Данный метод направлен на выявление межличностных отношений в группе детей, занимающихся хореографией - определение лидеров и «отвергантов». Было выявлено - какая из сфер отношений в группе нарушена, что влечет за собой проблемы во взаимоотношений.

ОРГАНИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Эксперимент был организован и проведен на базе ГОУ центра «Динамика» города Санкт-Петербурга, Адмиралтейского района - коррекционной школы VI вида. Эксперимент проходил в рамках занятий по АФК, согласно школьному расписанию.

В основном эксперименте (анализ двигательных нарушений) приняло участие 30 человек, из них 14 человек составили экспериментальную группу и 16 человек контрольную группу. В контрольную группу вошли дети, обучающиеся в коррекционной школе VI вида - «Озерки». Дети были сгруппированы по принципу однородности нарушений: возраст 12-15 лет; диагноз - детский церебральный паралич, спастическая диплегия. В социометрии приняло участие 10 человек - занимающихся в группе по хореографии.

На первом этапе исследования был проведен анализ медицинских карт, с целью ознакомления с основным диагнозом, сопутствующими заболеваниями, вторичными отклонениями и медицинскими противопоказаниями у наблюдаемых. На основе полученных данных нами была разработана и предложена методика, направленная на коррекцию двигательных нарушений детей среднего школьного возраста с церебральным параличом.

Для детей контрольной группы использовалась традиционная система физической реабилитации, включающая занятия по адаптивному физическому воспитанию (АФВ), курсы массажа. Занятия АФВ проводились 3 раза в неделю по 35 минут в течение исследуемого периода. Курсы массажа состояли из 15 сеансов 2 раза в год.

У детей экспериментальной группы использовалась методика физической реабилитации, включающая средства адаптивной физической культуры (ОРУ, дыхательные упражнения, подвижные игры, упражнения с предметами и на предметах), и элементы современных технологий (двигательная пластика, элементы йоги), а также курсы массажа по 15 сеансов 2 раза в год. Так же следует отметить, что 10 человек из экспериментальной группы посещали внеурочные занятия по хореографии два раза в неделю по 1.5-2 часа.

Одной из форм групповых занятий лечебной гимнастикой в экспериментальной группе, была предложена хореографическая гимнастика.

Хореографическая гимнастика.

Танцевать не могут помешать ни последствия детского церебрального паралича, ни обездвиженное снизу тело — было бы желание.

Искусство хореографии - явление общечеловеческое, имеющее многовековую историю развития. В основе его происхождения лежит непреодолимое стремление человека к ритмичному движению, потребность выразить свои эмоции средствами пластики, гармонично связывая движение и музыку.

История становления хореографического искусства - это результат эволюции человеческой культуры, социальных особенностей каждого времени; это история народного танцевального искусства, практической деятельности педагогов-хореографов и исполнителей различных эпох и народов.

Специфика хореографического искусства определяется его многогранным воздействием на человека, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства. Влияя на развитие эмоциональной сферы личности, совершенствуя тело человека физически, воспитывая через музыку духовно, хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к самосовершенствованию, к постоянному развитию. На различных этапах своего развития человечество постоянно обращалось к танцу как к универсальному средству воспитания тела и души человека - средству гармонизации воспитания личности.

Изучение хореографии, как и других видов искусства, помогает развить те стороны личностного потенциала учащегося, на которые содержание других предметов имеет ограниченное влияние: воображение, активное творческое мышление, способность рассматривать явления жизни с разных позиций. Как и другие виды искусства, танец развивает эстетический вкус, воспитывает возвышенные чувства, но, в отличие от других искусств, оказывает существенное влияние и на физическое развитие ребёнка[5,6].

Искусство танца богато и многообразно. Каждый жанр хореографического искусства предоставляет свои возможности познания окружающего мира, человека и человеческих взаимоотношений.

Хореографическая гимнастика была предложена О.А. Стерник в 1970 году для детей с нарушениями в развитии. Ее несомненным достоинством является высокое положительное эмоциональное напряжение, желание научиться танцевать, удовольствие, получаемые в процессе обучения О.А. Стерник подчеркивает важность адекватного музыкального оформления хореографической гимнастики, характеризующее определенным ритмом и темпом. В зависимости от вида танца физическая нагрузка может быть небольшой или очень большой. Физическая нагрузка дозируется также по продолжительности и частоте повторения.

Во время занятий отрабатываются движения, обеспечивающие стабилизацию головы в нормальном положении, развитие установочных выпрямительных рефлексов, подавление тонических примитивный рефлексов, умение расслаблять мышцы, устранять порочные установки и деформации, развитие произвольной моторики. Хореографические упражнения выполняются по схеме хореографических этюдов народных танцев.

Организация хореографической гимнастики.

Урок по хореографии, так же, как и урок АФВ состоит, из подготовительной, основной и заключительной частей.

*Подготовительная часть* - предлагается небольшая разминка, для «разогрева» (активизации) крупных мышечных групп: растяжение позвоночного столба, увеличение амплитуды движений в суставах верхних и нижних конечностей и укрепление мышечного корсета. В подготовительной части проводится разучивание элементов, необходимых для дальнейшего танца.

*Основная часть урока.*

Занятия показали, что процесс обучения проходит более эффективно при включении в содержание урока:

- элементов классического и народного танцев, наиболее влияющих на формирование осанки, совершенствование двигательных навыков и координацию движений (plie, battement tendu, port des bras, rond и др.)[2];

- постепенно усложняющихся движений русского танца, оказывающих наибольшее влияние на воспитание у детей чувства патриотизма, гордости за свой народ и его уникальную культуру;

- этюдов национальных танцев, воспитывающих чувство собственного достоинства, вежливости в обращении с партнёром, знакомящих учащихся с культурой разных народов, позволяющих показать человека любой национальности через призму общечеловеческих ценностей.

Основой основ изучения хореографического искусства является классический танец с его веками выверенной методикой подготовки танцовщика. Классический танец обеспечивающие формирование осанки учащихся, правильную постановку корпуса, рук, головы, развивающие физические данные, координацию движений, тренирующие дыхание, воспитывающие эмоции, вырабатывающие навык ориентации в пространстве, гармонично развивая всё тело, раскрепощая движение.

Профилактический и лечебный эффект народного танца основан на единстве пространственно-территориальных и временно-музыкальных закономерностей. Сила воздействия временно-музыкальных закономерностей проявляется в национальном ритме, который в свою очередь является регулятором ритма социально-бытовых движений, ставших основой традиционных лейтмотивов народного танца. В живых образах танца народ показывал, каким бы он хотел видеть человека, какие черты характера достойны подражания, какие образцы поведения и взаимоотношений предпочтительны. Образцы народной хореографии, изучаемые на уроке, восстанавливают собственные этнические связи ребёнка, воспитывают этническую толерантность. Анализируя характер движений, пространственное построение танца, его ритмический рисунок, особенности костюма, дети могут пополнить свои знания по географии, истории, музыкальной культуре, этнографии народа.

Законы современной хореографии оказались весьма полезными для тех целей, которые преследует реабилитация. Человек с ограниченными возможностями вынужден обеспечивать себе жизненную среду, каждый раз преодолевая боль и непонимание окружающих, ежесекундно борясь и конфликтуя с миром «здравствующих».

Хореография - средство эстетического воспитания широкого профиля, её специфика определяется разносторонним воздействием на человека. Решая те же задачи эстетического и духовного развития и воспитания детей, что и музыка, танец даёт возможность физического развития. Тренировка тончайших двигательных навыков, которая проводится в процессе обучения хореографии, связана с мобилизацией и активным развитием многих физиологических функций человеческого организма: кровообращения, дыхания, нервно-мышечной деятельности. Понимание физических возможностей своего тела способствует воспитанию уверенности в себе, предотвращает появление различных психологических комплексов.

Хореография - важный элемент культуры

Занятия хореографией способствуют: укреплению здоровья, снижению гиподинамии, снятию перегрузок, развитию креативности (творческого потенциала), развитию эмоциональности, воспитывают настойчивость, силу воли, коллективизм, художественный вкус. Так же занятия по хореографии дают возможность создания у учащихся единой картины мира в художественно-эмоциональных образах, что в свою очередь даёт основу для интеграции хореографии с такими предметами, как: история, литература, мировая художественная культура, география.

*Заключительная часть урока*, направлена на снижение эмоционального фона и двигательного напряжения. Предлагаются упражнения на релаксацию и дыхательная гимнастика.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Использование специально разработанной методики, направленной на коррекцию двигательных нарушений детей среднего школьного возраста с церебральным параличом, свидетельствует об улучшении функционального состояния опорно-двигательного аппарата. В результате проведенного исследования в динамике отмечается: уменьшение затраченного времени на выполнении тестов: «Колечко» правая рука на 19,3%, левая рука на 20,7%; «Супинация-пронация» правая рука на 9,3%, левая рука на 7,3%; «Пирамида» правая рука на 22,9%, левая рука на 28,3%.Положительная динамика наблюдается при выполнении тестов: «Позиция рук» на 49,5%; «Цапля» правая нога и левая нога на 56%. Также отмечается прирост показателей по следующим тестам: «Ландау», «Сила мышц ног», «Сила мышц брюшного пресса», увеличение гибкости.

Нами был проведен первичный анализ социометрии. Выявлены яркие лидеры, к которым выражено позитивное отношение коллектива. Эти лидеры совпали с лидерством в хореографии, т.е. самые перспективные подростки по двигательным возможностям и творческим способностям.

К одному из учащихся проявилось нейтрально-позитивное отношение группы, что свидетельствует о недостаточном доверии к нему.

Таким образом, можно сделать выводы, что конфликтных ситуаций внутри группы нет, и коллектив сплоченный и доброжелательный. Дети с удовольствием помогают друг другу разучить сложные элементы танцев.

В заключение хотелось бы привести слова Абрахам Маслоу

"...так же, как человек имеет инстинктивные потребности, которые являются частью его биологической природы, он имеет и высшие потребности, например, потребность, быть значимым, потребность в уважении и потребность в свободе самовыражения". Если перевести это на язык танца - это потребность быть видимым, что возможно только в движении.

Танец - это коммуникация, которая осуществляется на трех уровнях: с самим собой, с другими людьми и с миром, как раз все то, чего не хватает людям с ограниченными возможностями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1.Бадалян, Л.О. Руководство по неврологии раннего возраста/Л.О. Бадалян, Л.Т.Журба, Н.М. Всеволожская. - Киев: Здоровье,1980.-С.273-295.

2.Ваганова, А.Я.Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература»- СПб.: Издательство «Лань», 2000.- 192с.

3.Потапчук, А.А. АФК в работе с детьми имеющими нарушениями опорно-двигательного аппарата/ А.А.Потапчук. - СПб.,2003.-228с.

4.Семенева, К.А. Восстановительное лечение больных с резидуальной стадией детского церебрального паралича/ К.А.Семенова. - М.: Антидор,1999.-С.73-79.

5.Уральская В.И. Рождение танца / В.И. Уральская. - М.; Советская Россия, 1982. - 43с.

6.Филатов С.В. “От образного слова - к выразительному движению”/ С.В. Филатов - М., 1993. - 52 с.

7.Цветкова, М.П.Физическая реабилитация при ДЦП/ М.П.Цветкова// Восстановительное лечение детей с поражениями центральной нервной системы и опорно-двигателоного аппарата: Методические рекомендации/ Под ред. И.В. Добрякова, Т.Г. Щедриной. - СПб.: Издательский дом СПбМАПО,2004.-С.141-158.

8. Комитет по труду и социальной защите населения Санкт-Петербурга. Санкт-Петербургское государственное учреждение социальной помощи семьям и детям региональный центр «Семья» - http://www.homekid.ru

**Танцующее тело.**

*Николаев Н. Б.,  
НГУ им. П.Ф. Лесгафта.*

В контексте древнегреческой психофизики понятна та задача, что стояла перед человеком и каковую на закате классической античной философии изящно и точно сформулировали стоики: «Достоинство и счастье заключается в последовательном воплощении своей природы и своей судьбы, каковые определены божественными силами.» Человек должен быть совершенным сосудом, достойным вливания совершенных божественных энергий. Его открытость и готовность воспринять и воплотить посредством собственного тела эти силы позволит ему быть носителем тех свойств прекрасного, благого и подлинного, которые греки определяли как слава, сила и победа, достоинство и честь и, следовательно, подлинное благополучие и счастье, то есть благословение богов.

Если человек – сосуд, то форма этого сосуда – тело. Оно есть сцена и арена божественных спектаклей и состязаний и, значит, выражения и высказывания наиболее важных и глубоких смыслов. Как заметил германский исследователь Г. Небель по поводу олимпийских борцов: «Атлет сбрасывает свое старое бытие, он должен потерять себя, чтобы себя обрести. Бог и герой входят в голое тело, которое освободил человек.» И эта овладевающая человеком мифическая субстанция распространяется вовне и находится не только внутри, но и снаружи, она излучается через тело атлета.

Тело выражает себя в движении. И совершенство движения в ритмичности, в точности и согласованности всех действий, которые являются формой демонстрации космической гармонии, выявляет себя в своей естественной стихии, в танце.

«Музыка – это чувственное восприятие числа. И если

порядки чисел и их сочетания, на которых строится

музыкальная мелодия, воспринимаются нашим

существом чувственно, то это потому только, что

наше тело в его долгой биологической эволюции

строилось в тех же числовых комбинациях, которые

звучат нам в музыке.

Музыка есть в буквальном смысле слова память нашего

тела об истории творения. Поэтому каждый музыкальный

такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти

нашего тела сохранившемся. Идеальный танец создается

тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным

инструментом, и на каждый звук, как его резонанс, будет

рождаться жест.

Сделать свое тело таким же чутким и звенящим, как дерево

старого страдивариуса, достигнуть того, оно стало все

целиком одним музыкальным инструментом, звучащим

внутренними гармониями, - вот идеальная цель искусства

танца.» (М. Волошин. «О смысле танца»).

Апелляция не к лицу, а ко всему телу , а, значит, не к личности, но к телесности, необходимо приводит к архаизации мировосприятия. Тело, само по себе, при всей своей возможной выразительности, безлично. Присутствие, проявление индивидуальности и, следовательно, рефлексии ( Я есть особое, отдельное «Я», только тогда, когда я мыслю, сомневаюсь, то есть колеблюсь при принятии решения и хочу проверки и исследования, пусть даже результаты будут разочаровывающими; это фундаментальное положение всей новоевропейской философии как таковой от Августина, или даже апостола Павла, до Декарта) мешает, сбивает с точного ритма естественное (в античном смысле - божественное) движение тела.

Поэтому история рефлексии и интроспекции, от идеологии христианства до новоевропейского и новейшего рационализма есть история подавления, дискриминации телесности.

Парадокс: бессознательное тело лунатика двигается математически точнее, нежели бодрствующее. Развитой ум, как догадался Паскаль, устанавливает пределы органичным движениям души. Но естественные движения тела он (наверно из зависти) определил как без-умные, механические, лунатические.

После войны, объявленной Ницше рефлексии, осталось много руин, в том числе и сам Ницше, но несомненно,что тело, может быть не столько в философии, сколько вообще в культуре, если и не вернуло себе архаической позиции, то во многом стало проблематической и провокационной интригой современности.

Проблема в том, что у тела, с его принципиально безличным характером, может быть два способа интерпретации и, соответственно, два способа существования и два способа оценки этого существования.

Назовем первый – обезличенность. Здесь тело – только тело, объект из серии таких же, подчиняющихся общим, единым правилам и законам, как физическим, так и психологическим. Именно такое единообразие психических реакций, практически рефлексов, с ужасом и восторгом открыл психоанализ Фрейда и, одновременно, конвейер Форда. Тело (и, собственно, сам человек) – автомат, тело – машина просто производства и производства желаний. И то и другое подчиняется строго и четко заданным стандартам деятельности, карается травмами или неврозами за ошибки, за малейшие отклонения от нормативов.

«Действия, доведенные до автоматизма», - фраза может звучать как комплимент дисциплинированности и профессионализму, и как скорбь и печаль по поводу дегуманизации труда и досуга.

Работа тела-машины совершенно бессознательна и, при этом, тотально рациональна. Она принципиально целесообразна, и ее цель – все более совершенный продукт. Совершенство (именно в виде продукта) – линия горизонта, к которой можно (и нужно) бесконечно стремиться. И собственных телесных человеческих ресурсов никогда не хватает, машина тела обрастает разнообразными протезами, встраивается в ряд других машин. Они сосуществуют вместе, обмениваются запасными частями, они образуют техносферу, полностью подменяющую природу, в том числе природу человека. Результативный идеал подобного развития событий – искусственный человек- киборг.

Понятно, что именно эта модель трактовки телесности является основой профессионального спорта высших достижений. Спортсмен, как машина производства рекордов, побед и наград, обеспечивающих не собственные политические, экономические и прочие интересы, посредством технического, медицинского, фармакологического вмешательства в его тело (и душу), становится одним из элементов индустрии спорта (данное словосочетание никого не шокирует, его произносят с гордостью), который при поломке или исчерпании рабочего ресурса выкидывается на помойку и заменяется новым.

Данный сценарий печален, но обыденнен и гуманистистическая критика тотальной механизации и автоматизации не только спортивной, но и всей повседневной жизни стала одной из ведущих тем философии и культурологии двадцатого века.

Однако для тела возможен и второй путь. Безличность телесности может выступать или, по крайней мере, интерпретироваться, как сверхличноть. И здесь, естественно, появляются качества божественности. То, что больше и выше человека – боги, божественное противостоит обыденному, но оно находит местом своего воплощения и проявления человеческое тело. В иерархии степеней бытия, автомат ниже человека или низкое в человеке, его раскрытое психоанализом подполье, боги – выше или человеческое высшее. Животные в своей простоте, естественности и внеморальности конечно тоже выше, а не наоборот, потому и архаические боги – животные. Человек, впускающий в себя божественное – божественен. Люди работают – боги играют, люди косноязычно пытаются общаться – боги говорят стихами, люди семенят на службу – боги танцуют, люди слышат шум – боги внимают музыке. Но человек, пусть изредка, способен предаться игре, отдаться танцу, услышать музыку и сочетать слова в стихи. Божественное является единственной метафорой нечеловеческих способностей и усилий. При том, что небеса давно пусты, божественность еще проявляет себя в совершенных движениях не осознающего себя человеческого тела.

«Какой живой и изящный пролог к совершеннейшим

мыслям! Руками они говорят, а ногами словно бы пишут.

Сколько точности в этих созданиях, которые с таким

искусством владеют своими упругими силами! Все мои

трудности испаряются, и нет во мне больше тягостных

недоумений, - с такой радостью я отдаюсь движению

этих фигур! Сама истина здесь – игра, можно подумать,

что знание обрело себя в действии и, что мысль сочеталась

внезапно с вольными грациями.» (П. Валери. «Душа и танец)

Тот эффект завороженности, который (не часто) испытывает зритель, а тем более, участник спортивной игры трудно интерпретировать. Зритель тоже действует на микроуровне, воспроизводя движения протагониста, он не только созерцает, но своим телом участвует в некоем откровении о пластических возможностях тела, сообщенных ему атлетом, но ему недоступных.

«Это мир точных сил и совершенных иллюзий… Сон,

весь исполненный соразмерности, пронизанный стройным

порядком, весь – из действий и связанных периодов! Кто

знает, какие мы видим здесь царственные Законы, которым

грезится, будто бы они явили себя в ясных ликах и сошлись

воедино, дабы показать смертным, как реальное, призрачное

и отвлеченное могут сливаться и строить целое волею

Муз?» (П. Валери. «Душа и танец»).

В атлетическом событии сбывается мечта, разорванная рефлексией, о совпадении возможного и действительного. Атлет, демонстрирующий и, тем самым, раскрывающий сверх возможности человека, выводит и себя и зрителя за границы тягостности, скуки и заботы обыденного существования, с его нудящим распределением времени (работа – досуг) и пространства (на работе – вне работы). Обыденность – это необходимость носить свое тело из места в место в определенные часы. Человеческое Я, тело, пространство и время отчуждены друг от друга, требуют согласования и сочетания, которые, даже если состоялись, могут принести удовлетворение, но не приносят радости.

«Наше тело – изумительный инструмент, но смертные в полной

мере его не используют. Все, что они в нем черпают, - это боль,

наслаждение и необходимые действия, в числе которых и акт

самой жизни. То они с ним сливаются, то на время о нем

забывают, и, порою – животные, порою – чистые духи, они сами

не ведают, какие всеобщи связи в себе содержат и из какого

чудесного состоят начала… Мое тело – ты, что ежемгновенно

напоминаешь мне о том сладе моей натуры, о той гармонии

твоих органов о тех строгих пропорциях твоих частей, которые

тебя живят и позволяют тебе утвердиться в круговороте вещей,

исполнись моих трудов, поведай мне глухо веления природы,

поделись со мной великим искусством, каким ты проникнуто

и какому ты следуешь – искусством противостоять бегу дней

и справляться с превратностями.» (П. Валери. «Эвпалинос или

архитектор.»)

Момент спортивного события – это изменение времени посредством того, что существует и функционирует в пространстве, тела, которое все является лицом. Его достижения – мгновения вечности, то есть откровение абсолютного в преходящем и относительном.

В совершенном теле атлета гармонично сочетаются, тем самым проявляя себя, грация животного, воля и расчет человека, совершенство бога. Тогда атлет испытал чувство Вечности, а зритель – Красоты.

**Образ тела и деперсонализация в спорте и спортивных компьютерных играх.**

*М.М. Предовская,   
НГУ им. П.Ф. Лесгафта*

Для нас тело всегда принесено в жертву: гостия.

Ж.Л. Нанси.(1)

Отношение к собственной телесности так же неразрывно связанно с сущностью человека, как и с окружающей его культурной реальностью.

Человек не возможен без и вне своего тела. Именно оно на уровне чувственного познания осуществляет контакт с миром, рассказывает нам о том, что нас окружает, позволяет выразить обозримо для других людей то, что представляем собой и испытываем мы сами.

Благодаря телу мы способны узнавать других, и благодаря телесности других это двустороннее узнавание.

Каждая культура и каждая эпоха обязательно создает присущий только ей и ее характеризующий образ тела, который может представляться как позитивный, показывающий к чему стремиться, и как негативный – определяющий то, чего следует избегать. Образ не связан с индивидуальностью, он подменяет реальность человеческой телесности – ментальным построением. Но именно через такой воспроизводящийся образ тела любой человек, принадлежащий этому миру, вырабатывает отношение к собственному телу, оценивает его и через него собственное положение в мире.

Тело связано с биологическим аспектом идентичности и характеризуется такими признаками как раса, этнос, пол, здоровье и возраст. Но, так же тело определяется и связью с социальными аспектами, поскольку именно оно позволяет нам участвовать в социальных и социально-культурных практиках, одной из которых является спорт.

Таким образом, можно говорить о том, что для спортивных практик будет так же необходимо и характерно построение и осознание особенного образа тела, которое было бы связано, но при этом и отлично от образа, доминирующего в этот момент в культуре.

Образ тела, характерный для европейской культуры второй половины 20го-начала 21 го века, строится на совмещении двух основных форм, возникших в ее истории концептов: представленных религиозным и научным мировоззрением. Для первого будет характерно представление о телесности как о плоти искушающей и за это умертвляемой, для второго - как о механизме, чьи детали требуют регулировки, ухода, но могут быть починены и заменены.

Такая двойственность облегчает возникновение специфического образа тела, как способного претерпевать значительные воздействия и изменения, «превращаясь в тело модульное»(2), собираемое в соответствии с предложенным извне проектом из заранее готовых, предлагаемых массовой культурой блоков-атрибутов, позволяющее соотносить стереотипы поведения и стереотипы внешности, продуцируемые массовой культурой. Модульное тело, отделяясь от внутреннего мира, позволяет себя улучшать и перестраивать в соответствии с модой, чтобы соответствовать ожиданиям владельца, становясь еще одним предметом в собственности. Оно теряет от этого часть непосредственной связанности с Я, но, за то, включается в стратегии культуры массового потребления, постоянно оказываясь недостаточным, требующим чего-либо для достижения желаемого образа: гипоаллергенной одежды, особого или экологически чистого питания, пищевых добавок, витаминов, лекарств для поддержания функционирования, косметики и средств ухода. Оно становится телом, требующим и потребляющим, искушающим человека иллюзией возможности достичь манящего идеала.

Постепенно, расширяя для себя возможности потребления, модульное тело утрачивает половую и возрастную идентичность. Мода андрогинизируется через унисекс, маскулинизируя женские образы и феминизируя мужские. Возрастная определенность размывается не столько продаваемой взрослой атрибутикой для детей и детской для взрослых (одежда, косметика, аксессуары), сколько стимулированием стремления человека изменить или скрыть свой реальный возраст как потребляемыми вещами, так и выбираемыми практиками: симулируя или наоборот, затормаживая взросление или старение.

Можно возразить, что подобный искаженный образ тела не может значительно повлиять на восприятие собственной телесности, потому как опыт тела приобретается только через реальные телесные практики. И чувство идентичности вытекает из чувствования контакта со своим телом. «Для того, чтобы знать, кто он есть, человеку необходимо сознавать, что он чувствует. Он должен знать выражение своего лица, то, как он держит себя, как он двигается»(3). Точно так же, он должен понимать выражения лиц, позы и интонации окружающих, иначе полноценная коммуникация будет невозможной.

Однако, массовая культура конца 20 века стремится к внедрению и распространению симулятивного опыта, распространяемого в том числе и на телесность. Симулятивный опыт не связанный с обстоятельствами жизни субъекта, его жизненным миром, характеризуется оторванностью от реального и возникает за счет пассивного со-наблюдения, не требующего проживания, а, следовательно, и инвестиции в действие, или через наблюдение за действием другого или через симуляцию некоторого действия.

Подобный опыт вследствие каких-либо причин не может (нейтральный или позитивный) или не должен (нейтральный или негативный) применяться (проверяться) в реальной, повседневной жизни. К нему относится опыт, приобретаемый человеком после просмотра боевика или триллера (опыт разминирования взрывного устройства), фильма катастроф (способы выживания в экстремальных ситуациях), фильма ужасов (борьба с несуществующими чудовищами) и даже спортивные программы. Он только кажется уже присвоенным или легким для освоения, повторимым без практики подражания.

Когда в повседневную жизнь человека входят персональный компьютер и Интернет, они порождают новой тип восприятия и отношения к телесности.

А. Лоуен пишет, что отождествление с собственным телом - это фундамент, на котором строится человеческая жизнь. «Чувство отождествленности вытекает из чувствования контакта со своим телом. Для того, чтобы знать, кто он есть, человеку необходимо сознавать, что он чувствует». В противном случае возникает феномен, известный как деперсоналиция.

Но компьютер и общение его посредством не требуют от пользователя привлечения образа собственного тела или непосредственного восприятия тела собеседника. В Интернете не требуется никакой информации, кроме той, которую пользователь сам готов предоставить, при этом она заведомо не проверяется на подлинность. Таким образом, провоцируется фальсификация и «отбрасывание» таких небезопасных для сохранения анонимности или создающих чувство уязвимости характеристик как раса, этнос, пол, возраст и состояние здоровья. То есть тех, которые непосредственно связаны с телесностью. А движение, поза, жесты, интонации, выражение лица, столь значимые при личном общении и столь важные для удержания отождествленности с собственным телом, в общении посредством компьютера превращаются в смайлики – пиктограммы настроения.

Особый вид взаимодействия человека с компьютером составляют компьютерные игры. И значительная их часть связана с различными видами спорта. Чтобы не вдаваться в подробный анализ существующего на данный момент разнообразия подобных развлечений, мы можем условно разделить их на две основные категории: симуляционно-стретегические и симуляционно-манипулятивные.

К первой категории будут относиться игры, в основе которых лежит разработка спортивной стратегии: то есть в той или иной мере симуляция роли тренера. Это могут быть командные игры (футбол, хоккей и т.д.), в которых пользователь отвечает одновременно за всех игроков «своей» команды, или симуляторы гонок (велосипеды, мотоциклы, машины, яхты), где игрок должен выбрать собственную стратегию дозаправок, распределения сил\скорости на различных участках трассы и т.п. В меру специфики, подобные игры редко включают в себя образ тела более чем некую условную единицу, отданной в распоряжение пользователя.

Совершенно иначе строится восприятие симуляционно-манипулятивных игр. В них игрок отвечает непосредственно за управление движениями тела персонажа. Такие игры чаще всего связаны с симуляцией таких видов спорта как борьба, бокс, фехтование – т.е. тех, в которых имеет место противоборство двух спортсменов, как минимум один из которых управляется пользователем. Или соревнований, в которых тело может быть принято за условную точку, а задача игрока сводится к подбору максимально благоприятных для результата параметров его движения (прыжки на лыжах с трамплина, слалом, горные лыжи)

В первой подкатегории каждое из возможных движений имеет собственную кнопку или комбинацию кнопок управления, и искусство игрока сводится к освоению средств управления, а так же точности координации собственных движений с движениями, требуемыми от управляемого персонажа. Во второй к чисто манипулятивной части игры более ярко выражено добавляется физический или тактический расчет.

Развитие техники в 21 веке делает возможным создание более совершенных симуляторов, требующих от играющего непосредственного телесного участия в процессе игры. Например, игровые приставки Wii, чьей отличительной чертой является беспроводной контроллер Wii Remote, реагирующий на движения игрока. К Wii возможно подключить специальные аксессуары: удочку, клюшку для гольфа, теннисную ракетку или боксерские перчатки, а так же специальную доску Balance Board - представляющую собой четырёхпозиционные напольные весы (по два датчика на каждую ногу), способная измерять вес и положение центра тяжести игрока. Таким образом, контроль изображения на экране осуществляется непосредственно движением самого играющего.

Но оба типа игр создают совершенно особый тип восприятия телесности как биологического механизма, отчужденного от управляющего им разума, а значит, закладывают основу для деперсонализации.

Литература:

1. Ж. Л. Нанси. Corpus. Ad marginem. 1999. С. 28
2. Философская антропология как интегративная форма знания. Под ред. Б.В. Марков, А.В.Говорунов. Издательство СПбГУ 2001 г. С. 193
3. Лоуэн А. Предательство тела. Екатиринбург 1999. с. 8

Секция 4. Философские вопросы художественной гимнастики.

Общественный танец в современном социокультурном пространстве

Попов Р.С.,

СПбГУП Попова А.С.

Общественный танец (социальный танец, массовый танец) – это довольно емкая категория форм танца, в которой главными акцентами являются общность и коммуникация. Большинство общественных танцев являются парными. Фактически, довольно часто, когда речь идет об общественных танцах, подразумеваются бальные танцы или другие формы парных танцев. Тем не менее, такие группы танцев как танцы по кругу, линейные танцы, новые танцы (современные) и даже сольные клубные танцы по своей природе относятся к категории общественного танца. Отличительным признаком общественного танца является импровизационность.

В современном социокультурном пространстве существуют различные формы организации общественных танцев, отражающие условия в которых они осуществляются. Самую примитивную из них можно условно назвать бытовой, которая, в свою очередь, реализуется, например, на семейных праздниках, естественно с участием гостей. Главным в таких танцах является исключительно общность собравшихся на празднике людей. Музыкальное сопровождение, внешний вид и исполняемые движения весьма демократичны. Характер организации – стихийный.

Следующую форму организации общественных танцев по уровню сложности условно обозначим как корпоративно-групповая. Эта форма актуальна для групп людей объединенных каким-либо общим видом деятельности (трудовые, учебно-творческие, спортивные коллективы). Общественные танцы в этом случае имеют место внутри специально организованных мероприятий приуроченных к каким-либо общественно значимым событиям или же событиям значимым только для данной конкретной группы. В подавляющем большинстве случаев общественные танцы являются неотъемлемой частью подобных мероприятий, являясь хорошей платформой для неформального общения и самовыражения членов коллектива. Неформальный характер мероприятия дает возможность членам группы привлечь внимание к своим личностным, а не профессиональным качествам. Влияние на других людей осуществляется с помощью определенного образа (имиджа), состоящего из оформления своего внешнего вида (макияж, прическа, одежда и обувь), стилистических и содержательных особенностей вербальной коммуникации (интонации, лексика, эмоциональность, широта взглядов и т.д.), «пластического портрета» (особенностей постановки корпуса, жестикуляции, перемещения в пространстве в различные моменты коммуникации, умение двигаться под музыку). Именно периодически возникающая необходимость танцевать в присутствии членов коллектива, в который входит человек, создает условия для формирования у него мотивации к обучению танцу. Ведь если человек обучен азам ритмического движения, то он будет чувствовать себя психологически более стабильно (комфортно) во время общественных танцев, а если он сможет исполнить несколько отработанных танцевальных движений, то наверняка это поможет ему повысить свой неформальный статус в коллективе, привлечь чье-то внимание, проявив себя с непривычной для окружающих стороны. В последнее время укореняется традиция проведения мастер-классов по модным, или ставших уже традиционными, танцам во время корпоративных праздничных мероприятий. Таким образом, в довольно узкой общественной среде минимально повышается культура исполнения общественных танцев.

Третьей формой организации общественных танцев является клубная. Из названия следует, что в данном случае общественные танцы реализуются в специальных клубах, и это качественно отличает данную форму от двух предыдущих. К первой категории клубов относятся дискоклубы, в том числе и ночные. Доминирующая социальная группа в дискоклубах – молодежь. Танец в данном контексте - это форма невербальной коммуникации, позволяющая публично демонстрировать свою сексуальность внутри стихийно сформировавшейся общности. Используемая танцевальная лексика в дискоклубах относительно примитивна и импровизационна, но она и не должна быть иной. Ведь в данных условиях главное для исполнителей двигаться в стиле и ритме звучащей музыки, тем более что современные дискоклубы имеют несколько танцевальных залов (зон), в которых dj играет музыку только определенного направления (r’n’b, disco, trance, drum and base, mtv style, lounge, ремиксы отечественных поп-хитов и т.д.). Такая дифференциация потенциально мотивирует посетителей обучаться в студиях современного танца, для того чтобы быть более привлекательными, выразительными и «своими» в конкретной социокультурной среде. К тому же в дискоклубе всегда есть возможность научиться танцевать, просто присматриваясь к тому, как танцуют другие, а научившись какому-либо движению его можно легко трансформировать или адаптировать под свои особенности. Также необходимо учитывать тот факт, что в ночных дискоклубах выступают профессиональные танцевальные шоу-группы, которые вносят свой вклад в развитие общественного танца, в рассматриваемой среде, являя посетителям, в какой-то мере, эталонные образцы современного танца с точки зрения техники, стиля и эстетики исполнения. Нельзя забывать и о том, что дискоклубы выступают в роли своеобразных полигонов для появляющихся танцев-новинок, основными источниками которых, как уже отмечалось, являются видеоклипы на популярные мелодии или фильмы. Таким образом, можно говорить о том, что отличительной чертой общественного танца в среде дискоклуба является постоянно обновляемая танцевальная лексика. Ко второй категории относятся клубы, в которых люди обучаются танцевать относительно формализованные парные танцы (сальса, мамбо, хастл, свинг, меренга и т.д.). Следует отметить, что наибольшей популярностью клубные танцы пользуются у людей среднего возраста. Учитывая то, что перечисленные танцы доступны только узкому кругу людей, клуб периодически проводит для них вечеринки, где можно пообщаться с единомышленниками и исполнить те танцы, которые изучали на занятиях. В данном случае каждая новая вечеринка – это возможность для членов клуба применить на практике новый изученный материал. Для подобных мероприятий существует определенный дресс код. Он не слишком формален, но, тем не менее, участники должны быть в специальной обуви и одеты в соответствии со стилем вечеринки. Данная форма общественных танцев содержит в себе существенный коммуникативный потенциал в связи с тем, что, во-первых, все танцы исключительно парные (партнеры противоположного пола); во-вторых, несмотря на наличие формальных последовательностей и техники движений, все танцы имеют импровизационный характер, а значит, обязывают партнера к ведению и даму к следованию, что улучшает взаимопонимание и взаимодействие между ними; в-третьих, на подобных мероприятиях участники не имеют своего «фиксированного» партнера и это обстоятельство дает возможность приглашать на танец любых людей, которые интересны для общения. Таким образом, рассмотренная форма организации общественных танцев имеет существенный потенциал в формировании и развитии как танцевальной, так и коммуникативной культуры человека.

Наивысшей формой организации общественных танцев является бал. От всех ранее упомянутых форм бал отличается повышенной торжественностью, более строгим этикетом, набором классических танцев, порядок которых заранее установлен. В России традицию европейских балов, как известно, ввел в декабре 1718 г. Петр I и назывались они ассамблеями. В программу ассамблей входили еда, напитки, танцы, игры и беседы. Бальная культура в России с момента петровских ассамблей развивалась, появлялись более утонченные правила, которые позволяли регулировать процесс межличностного общения участников противоположного пола так. Сведения, содержащиеся в источнике 1880 г. «Светский человек изучивший свод законов общественных и светских приличий» (сост. Клеопатра Святозарская), позволяют сделать заключение о том, что бальный этикет это не просто система формальных требований к поведению человека в обществе, а система, основанная на законах психологии межличностного общения.

То, что в современной социокультурной среде существуют и развиваются такие формы организации общественного танца как бытовая, корпоративно-групповая и клубная, в этом ни у кого сомнений не возникает. И это вроде нормально, значит, эти формы востребованы и востребованы будут. Аномально другое - отсутствие в России эталонной формы, в данном случае бала. В Москве с 2006г. проводят мероприятие, которое называется «Венский бал в Москве». Гости на этом балу сами танцуют крайне мало, а смотрят, как танцуют профессиональные исполнители. Но со стороны организаторов современных балов было бы крайне наивным рассчитывать на то, что по распоряжению танцмейстера гости смогут исполнить полонез, т.к. с момента распада царской России в нашей стране отсутствует система обучения бальным танцам. Все мы знаем, что танец был обязательной учебной дисциплиной в лицеях, гимназиях, военных училищах и был, отнюдь, не «проходящим» предметом изучения, ведь от умения танцевать могла зависеть карьера человека, его статус в обществе, личная жизнь. Педагогическая практика показывает, что изучить основные движения классических и современных бальных танцев и освоить навыки ведения и следования доступно для каждого. В социальнокультурном контексте проблема, на наш взгляд, заключается не в том, что люди не умеют исполнять под музыку формализованные шаги, а в том, чего они не имеют, не пытаясь изучать эти шаги.

Художественная гимнастика в социокультурном измерении

Кузнецова В. В.

НГУ им. П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург

В преддверии этого замечательного события, по поводу которого мы здесь сегодня встретились, проведено небольшое пилотажное исследование, на основании которого и сложилось то проблемное поле научного дискурса, над которым и хотелось бы поразмышлять вместе с Вами, уважаемые коллеги и гости конференции.

Философско-социологический характер работы обусловлен спецификой деятельности кафедры, которую, я имею честь представлять, кафедра философии и социологии.

Цель исследования:

а) выяснить отношение молодёжи к такому виду спорта как художественная гимнастика;

б) место гимнастики в современной культуре, миссия.

Опрошено 75 респондентов, 40 студентов экономического факультета НГУ им. П.Ф.Лесгафта и 35 студентов университета кино и телевидения. Почему мы обратились к группам, имеющим косвенное отношение к спорту или не имеющим отношение к спорту. Есть две неразрывные стороны события. Художник, он же творец, мастер, создаёт художественное произведение. Процесс создания самого произведения скрыт от глаз наблюдателей и потенциального воспринимающего. Затем он демонстрирует произведение зрителю (воспринимающему). Это не просто демонстрация, это момент единения, замыкания в некую целостность художественного произведения, в данном случае, образа гимнастки, зрителя и произведения. Уникальность художественной гимнастики в том, что повторить созданное, другому невозможно. Это будет уже другое произведение.

Поскольку на конференции подавляющее большинство участников профессионалы в области художественной гимнастики, нам представилось важным уравновесить ситуацию и предоставить слово зрителю, воспринимающему.

Первое, что выявилось в ходе опроса, потребность понять, что такое современная культура. В пространстве какой культуры развивается художественная гимнастика?

По мнению Кнэхт Н.П. (1, с. 338), в современной культуре обнаруживаются следующие тенденции:

1. Происходит замена естественной человеческой среды на искусственную (виртуальная реальность, информационные технологии, технологии, позволяющие необыкновенно расширить возможности человеческого тела и пределы возможностей человеческого тела).

2. Массовая культура приводит к омассовлению культуры вкуса и удовольствия. Читайте к упрощению. Информация должна быть простой и легко восприниматься, произведение массовой культуры должно отвечать тем же требованиям.

3. Массовая культура – это «культура развитой упаковки». Культура имиджей, свидетельствующая о том, что стильность может существовать и без духовного подтекста. Эпоха имиджей означает, что всё превращается в продаваемую вещь, становится агентом экономики, всё должно иметь свою цену и продаваться, без упаковки это сделать невозможно. Но за упаковкой может скрываться неподлинное, малоценное, суррогат, подделка.

4. Массовая культура создаёт возможность вкуса без суждения.

5. Потеря «возвышенного», преобладание «низменного», негативного.

Чувство надбытийного, «возвышенного» необходимо эмоциональному строю человека, человек, как культурное существо не может существовать, не имея символического плана, символического горизонта всеобщего.

Именно это качество человека демонстрируют наши респонденты. Мы обнаружили, что художественная гимнастика в сознании наших респондентов сближается с творчеством, с искусством. Они возможно и не знают, что художественная гимнастика своими корнями уходит в танец, однако чувствуют это интуитивно. «Этот вид спорта отличается визуальной эстетикой, он близок к искусству». Близость к искусству и целый каскад определений (пластичность, зрелищность, гибкость, гармоничность, утончённость, изящность, выразительность). Складывается впечатление, что созерцание выступающей гимнастки есть акт восприятия произведения искусства, сопровождающийся эстетическим переживанием. Самое важное, на наш взгляд в этом переживании – это переживание причастности к «возвышенному». Почему среди всей гаммы переживаний доминирует это переживание? Наши респонденты дали ответ на этот вопрос: «Когда я вижу выступление гимнастки, вижу это прекрасное естественное тело спортсменки и понимаю, что стоит за этой красотой и лёгкостью, у меня перехватывает дыхание». Это и есть переживание «возвышенного», миг, когда открывается символический горизонт всеобщего.

Что такое художественная гимнастика, спорт или искусство, или, может быть, она находится в том периоде и том культурном пространстве, когда ей приходится выполнять функции искусства? Прежде всего, информативную функцию искусства. Искусство информативно в том смысле, что обращено ко всеобщему. Созерцание выступления гимнастки, впрочем, как и любого произведения искусства есть момент включения в гармонию, порядок, некую целостность, которая есть миг вечности. То, что создано, оно не исчезает, а ложится «на стёкла Вечности» (О. Мандельштам). Созерцающий произведение искусства, получающий эстетическое переживание от этого воздействия, становится частью порядка, предложенного ему творящим на фоне изменяющейся, текучей повседневности.

Вместе с тем, мы выходим ещё на одну проблему, в свете которой раскрывается место гимнастики в современной культуре.

В массовой культуре или «культуре развитой упаковки» тело рассматривается как поверхность, содержания может и не быть. Да оно и не важно. В этом смысле тело модели идеально. Оно и должно быть пустым. С другой стороны, тело рассматривается как конструктор, можно не прилагая усилий менять и совершенствовать его по желанию владельца. Телесная красота гимнастки, и это наши респонденты понимают и подчёркивают, естественна. Это и потрясает, естественное прекрасное тело. Респонденты отмечают, что осознание того, что тренируясь, совершенствуясь, можно создать такое гармоничное тело, вызывает понимание того, что это тело наполнено особым смыслом. Отмечается также понимание того, что для того, чтобы обрести такую форму и выразительность, человек должен получать очень ранний опыт, опыт боли, травмы, победы и поражения, тот опыт, который делает личность содержательной, а тело наполненным концентрированной энергией. Тело излучает особый внутренний свет, способно заразить этим светом и энергией других, вызвав мощное эстетическое переживание. Тело, энергетически наполненное, имеет глубину и способно к энергетическому взрыву. «О да, тело гимнастки очень-очень красивое, они даже красивее, чем модели». Тело гимнастки есть результат колоссального труда и совершенным оно воспринимается именно вследствие накопленной концентрированной энергии.

Особенностью современной культуры, как уже было отмечено выше ,является также то, что определяющей в современной культуре является особая коммуникативная среда, сформированная культурными практиками. Возрастает статус коммуникативной среды. Потребность в коммуникации возникает там, где собственное «Я» ощущает свою неполноту и недостаточность, которую стремится компенсировать через коммуникативный образ со-бытия с «Другим», обладающим для «Я» безусловной полнотой присутствия. (1, 339) Художественная гимнастика представлена сообществом, демонстрирующим «полноту присутствия». Это сообщество, позволяющее переживать причастность к «возвышенному» в силу вложенного труда, таланта, терпения, профессионального мастерства. Как сформулировал один из респондентов, «гимнастика отвечает за красоту». Это сообщество способно взять на себя ответственность за красоту.

Литература:

1. Кнэхт Н.П. Новый опыт повседневности и феномен удовольствия. Феномен удовольствия в культуре. СПб.2004.

2. Ильенков Э.В. Философия и культура. М. 1991.

Ритмическая гимнастика Эмиля Жака-Далькроза в Русских сезонах Дягилева

Беляева Т.Г., Утишева Е.В.,

НГУ им.П.Ф.Лесгафта

В 2009 году мы отмечаем две знаменательные даты – 75- летие Школы высшего художественного движения, основанной в Ленинграде, в институте имени П.Ф. Лесгафта и 100- летие Русских сезонов С.П. Дягилева. Обе даты – прекрасный повод для того, чтобы обратиться к истокам, к наследию и традициям петербургской культуры, которая, мы надеемся, продолжает нести свою высокую миссию.

С.П. Дягилев, «меценат европейского толка», реформатор художественной жизни России, один из основателей и идеологов «Мира искусства», создатель знаменитой антрепризы, обладал даром распознавать таланты и заставлять талантливых людей создавать великие произведения искусства. Эстетическое чутье никогда не подводило С.П. Дягилева. Не осталась без его внимание и система физического воспитания Эмиля Жака-Далькроза, получившая широкое распространение в первое десятилетие ХХ века по всей Европе и ставшая предтечей художественной гимнастики.

С.П. Дягилев на протяжении многих лет был чрезвычайно увлечен системой Жака Далькроза. С.Л. Григорьев, первый помощник С.П. Дягилева в течение двадцати лет существования Русских сезонов, пишет в своих мемуарах:

«По пути в Вену мы сделали остановку в Дрездене, где дали три спектакля в прекрасном барочном театре и где я удовлетворил свое желание увидеть знаменитую «Мадонну» Рафаэля. Труппа, однако, не привлекла к себе большого внимания, так как дрезденская публика была слишком провинциальна и имела крайне смутное представление о русском балете. Но у Дягилева существовала особая причина посетить Дрезден. Он мечтал упрочить знакомство с Жаком-Далькрозом, руководителем школы «эуритмики» в Хеллерау, доктрины которого его интересовали. Ежедневно они к Нижинским туда ходили. Дягилев твердо решил, что Нижинский должен впитать это учение и применить его в творчестве балетмейстера. Именно тогда я совершенно случайно узнал, что еще прошлой весной в Монте-Карло Нижинский, Бакст и четыре танцовщицы втайне начали репетировать балет на музыку прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси. Я попытался разузнать об этом подробнее, и балетные артисты конфиденциально поведали мне, что идея постановки принадлежала самому Дягилеву и что повлияла на него концепция Жака-Далькроза, с которой он впервые познакомился некоторое время тому назад» (1).

29 мая 1912 года в Париже состоялась премьера балета. Хореография «Послеполуденного отдыха фавна», основанная на концепции Жака-Далькроза, представляла своего рода театр поз. В. Нижинский использовал профильные позы, заимствованные из древнегреческой вазописи. (Иллюстрации Рис.6).

Сюжет балета прост и необычен – фавн увидел купающихся нимф. Он бросается к ним, но испуганные нимфы убегают. Одна из них роняет свое покрывало, которое поднимает фавн и уносит с собой. На премьере произошел скандал – танцовщика обвинили в фетишизме. В заключительной сцене Фавн прижимает к себе шарф убежавшей нимфы. Откровенность сцены шокировала зрителей.

Если классическая школа балета построена на выворотности (en dehore), то модерн допускает позицию, носки внутрь (en dedans). Модерн не использует пальцевую технику, прыжки и заноски, но активно разрабатывает перегибы корпуса, подвижность плеч и бедер, экспрессию рук. Вацлав Нижинский считал, что для создания хореографического образа нужно использовать не только элементы классического танца, но и любое движение человека, логически оправданное в каждом конкретном случае. Если исполнитель при этом будет предельно искренним, глубоко проникнется идеей роли, то образ будет и красивым и выразительным.

Балет длился 12 минут (по некоторым источникам 8) и показал совершенно другую эстетику балетного театра, где можно двигаться в двухмерном пространстве, забывая о выворотности ступней и ступать с пятки на носок, двигаясь не в унисон с музыкой, а в паузах. Ведь главное - не это, а послеполуденный зной, которому подчиняются и юноша-фавн и нимфы, как бы сошедшие с фриза храма. И покрывало, потерянное нимфой, и смутное желание, направленное на этот фетиш.

«Послеполуденный отдых фавна» вызвал бурю эмоций. Балет был освистан. Хореография с приземленными, нарушающими каноническое представление о сольном мужском танце движениями – вызвала противоречивые отклики. Публика разделилась. Среди тех, кто приветствовал появление «новейшего» балета был Огюст Роден, яростно защищавший В. Нижинского. Роден так был впечатлен балетом, что создал скульптуру и позировал ему сам Нижинский. Но противники добивались того, чтобы запретить балет. На представление даже приходила полиция, но ничего возмутительного не обнаружила.

Кто-то утверждал, что балет лишен яркой художественности, а кто-то увидел в нем предвестие техники балета будущего. Возможно, последние оказались правы. Поздние мастера – Джордж Баланчин, Ролан Пети, Марта Грэхем, Морис Бежар – многое приняли из того, что было открыто и предвосхищено Нижинским-танцовщиком, Нижинским-постановщиком.

«Послеполуденный отдых фавна»1912г

Несмотря на сложное отношение публики к балету «Послеполуденный отдых фавна», идеи ритмопластики и эуритмики не оставляли С.П. Дягилева. В 1913 г. В. Нижинский поставил свой следующий балет – «Весна священная». Иллюстрации Рис. 6

Музыка для балета была написана И. Стравинским в атональной системе и хореографически построена на сложных комбинациях ритмов, была очень сложна как для артистов, так и для публики. С.Л. Григорьев свидетельствует: « Дягилев «спешил жить» и жаждал новшеств в хореографии. …Тем временем каждую свободную минуту мы посвящали репетициям «Весны». Эта музыка тоже была невыразимо трудна, с ее постоянной сменой ритмов, и даже с помощью Стравинского работа шла крайне медленно. Кроме того, выяснилось, что Стравинский не сможет надолго задержаться в нами. Поэтому Дягилев принялся разыскивать кого-нибудь в помощь Нижинскому, и, так как хореография в основном строилась на ритмике, он попросил Жака-Далькроза рекомендовать кого-то из своих учеников. Жак-Далькроз прислал Мари Рамбер, ее обязанностью, в частности, было помочь Нижинскому и танцовщикам распутать сложные музыкальные ритмы, а также просчитывать ритм для танцовщиков в наиболее сложных местах партитуры, на которые Нижинский уже поставил движения.»( 2).

В балете сюжет, как таковой, отсутствует. В основу замысла «Весны священной» лег сон И. Стравинского, в котором он увидел древний ритуал – молодая девушка в окружении старцев танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и погибает.

С музыкой И. Стравинского в зал ворвался языческий праздник заклинания весны. Пляски – ворожба, мольба о пробуждении сил природы, жертвоприношение Избранницы. И зал не выдержал этой энергетики. Власть архетипов оказалась слишком тяжела для зрителей, не готовых к участию в ритуале. Зрители освистали музыку и не уделили должного внимания оригинальности и сложности хореографии на тему языческих обрядов. Нижинский, вдохновленный Рерихом, знатоком иконографии и языческой Руси, создал пластический стиль, который отразил логику и одновременно безумие музыки Стравинского.

О «Весне священной» в 1913 году французские газеты писали, что эта работа… меняет все; отменяет сами точки отсчета наших эстетических оценок… Она обозначает новую эпоху не только в истории танца и музыки, но в истории искусств. Ее красота освещает все вокруг…Иллюстрации Рис. 7.

В. Нижинский был первым, кто поставил на основе свободной пластики одноактные балетные спектакли, законченные сценические представления и это оказало огромное влияние на хореографическое искусство ХХ века. Определилась тенденция модернизации классического танца на основе народной и этнографической хореографии, модерн-танца, физкультурно-споривных и акробатических движений и т.п. Можно сказать, что большинство спектаклей крупных отечественных балетмейстеров таких, как Григорович, Бельский, Якобсон, Эйфман основаны на модернизированном классическом танце, обогащенном взаимодействием с другими пластическими системами, и намечен этот путь развития впервые был именно в дягилевские Русские сезоны.

Увлечение С.П. Дягилева «чистыми ритмами» сказалось на постановке еще одного балета – «Парад». В 1917 г. в кругу друзей и единомышленников С.П. Дягилева, появились новые имена - П. Пикассо и Ж. Кокто. С.П. Дягилев всегда находился под большим влиянием новых тенденций в искусстве и в результате содружества П. Пикассо, Ж. Кокто и Э. Сати появился новаторский балет «Парад», ставший образцом современного искусства. Жанр балета был оригинальным - балет с элементами цирка и мюзик-холла.В состав действующих лиц были введены акробаты, канатоходцы и фокусники. Хореографические формы сочетались с элементами джаза и приемами кинематографа. П. Пикассо создал костюмы в стиле кубизма. Леонид Мясин характеризует балет следующим образом: «Парад был не столько сатирой на массовое искусство, сколько попыткой перевести его в совершенно новую форму. Мы действительно использовали некоторые элементы современного шоу бизнеса –рэгтайм, джаз, кинематограф, рекламу, приемы цирка и мюзик-холла, но мы выбирали лишь наиболее яркие черты, приспособив их для собственных целей. Некоторые критики увидели в «Параде» предвосхищение художественного сдвига послевоенного периода. (Иллюстрации Рис. 8).

Возможно, это был своеобразный прием утверждения кубизма, влияние которого на развитие хореографии и кинематографа можно проследить в течение следующих тридцати лет и даже в таком недавнем явлении, как поп-арт. Это вопросы, которыми должны заниматься исследователи искусства. Я лишь могу казать, что в1917 г. Мы главным образом были сосредоточены на создании чего-то нового и стремились выразить идеи нашего поколения.»( 3).

В девяностые годы ХХ столетия балеты «Послеполуденный отдых фавна» и «Весна священная» были вновь представлены зрителям. Их успех и очарование неизменны. Они удивительно современны, возможно, они вне времени. Может быть, разгадка этого очарования – в ритмической пластике Эмиля Жака-Далькроза.

Литература:

1. С.Л.Григорьев. Балет Дягилева. 1909-1929, М. «АРТ»,1993,. с 63

2. Там же, с.76

3. Леонид Мясин. Моя жизнь в балете М., «АРТ», 1997, с.133