

Коляды», «Красные Пасхи», «Красные Семухи» и т.д. 1 Мая и 7 ноября не только главные, но и фактически первые советские праздники, ставшие своего рода эталоном гражданского праздника нового типа. оказали огромное влияние на формирование, как сценариев, так и художествен-

ного оформления всех советских праздников.

В ранних советских праздниках, впитавших в себя и элементы праздничной городской культуры (преимущественно в массово-развлекательной части) преобладали пролетарские традиции.

Список использованных источников

1. Праздники и обряды в Белорусской ССР. Мн., 1988.
2. И.Н. Браим. «Из опыта разработки и распространения новой обрядности в Белорусской ССР “// Традиционные и новые обряды в быту народов СССР.
3. ТІ Кухаронак. Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў. – Мн., 2001.
4. Звезда. 1923. 6, 9 января.
5. Звезда. 1923. 13, 15, 21 апр., 1 и 3 мая.
6. Мазасв А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. – М., 1978.
7. Мілочэнкаў С.А Грамадскі быт // Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі. 1983.

ИЗМЕНЕНИЕ СТРУКТУРЫ ЭСТРАДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Карчевская Н. В.

Рецензент: Ю. М. Чурко, доктор искусствоведения, профессор

В конце 80-х годов XX-го века на территории бывшего СССР постепенно меняется вся система культурной коммуникации, в результате чего трансформируется и вся музыкально-интонационная среда, изменяется, в том числе, и структура эстрадной хореографии.

Итак, рассмотрим изменения, произошедшие в структуре эстрадной хореографии. Известный исследователь эстрадного танца Н. Шереметьевская рассматривает основные проявления признаков эстрадного танца и приписывает ему средств выразительности только в одной форме эстрадной хореографии – форме «танцевального номера, предназначенного для сборного концерта» [4, с. 10], опуская такие формы эстрадного танца как варьете, мюзик-холл и антуражная хореография. Как нам представляется, изменения, произошедшие в структуре эстрадной хореографии за неполные 20 лет (книга Н. Шереметьевской вышла в 1985 г.) огромны, требуют пристального к себе внимания и подробного изучения. Эти изменения произошли не только в жанровых разновидностях эстрадного танца, классифицируемых по применяемой в них технике; изменения коснулись тематических свойств номера, характера музыкального материала, на который они созданы, а также самих форм существования эстрадного танца.

Действительно, в эпоху Советского Союза единственно приемлемой формой существования эстрадного искусства считалась концертная миниатюра. Это произошло в силу определенных причин: варьете и мюзик-холл считались пережитками буржуазного образа жизни; эти формы не соответствовали представлениям правящих сил о «моральном облике» и «культурном досуге» советского человека. Небольшое количество варьете продолжало действовать лишь в столичных городах: Москве, Ленинграде, Риге, и, по сути, они предназначались для иностранных туристов и некоторой части номенклатурных работников. Простой зритель практически не имел воз-

можности знать ни о варьете, ни о мюзик-холле, в то время как посещение качественного (действительно высокохудожественного) эстрадного концерта было вполне доступным. Таким образом, можно говорить о том, что основной причиной утверждения концертных форм эстрады в отечественном искусстве прошедшего периода было стремление руководящих сил к эстетическому воспитанию общества волевыми усилиями сверху.

В начале же 90-х годов коренным образом меняются экономические и культурные условия жизни страны, а как следствие и приоритеты в искусстве: исчезает идеологическое давление со стороны государства, но вместе с давлением значительно сокращается, а затем практически полностью исчезает и государственное финансирование искусства. В этих условиях смогли выжить либо те коллективы (в основном крупные), которые продолжали поддерживать государство, либо те, которые смогли чутко отреагировать на изменившиеся запросы публики и представить конкурентноспособный «товар». Именно в связи с открытием в начале 90-х годов множества частных ресторанов, ночных клубов и дискотек, хозяева которых, ориентируясь на западную практику стремились иметь в своих заведениях так называемую шоу-программу, значительно расширилась такая форма эстрадного танца как варьете. И если еще 10 лет назад о ней сложно было говорить как о художественном явлении (в силу откровенной профессиональной слабости программ), то сегодня эта форма вышла на качественно более высокий уровень, и некоторые коллективы (под руководством Д. Титушкина, С. Бондарчук, С. Буркун, М. Бируна) вполне конкурентноспособны как в ближнем, так и в дальнем зарубежье.

Значительно менее распространен эстрадный танец в форме мюзик-холла. Это опять-таки обусловлено экономическими причинами. Известный теоретик эстрады С.С. Клитин, анализируя жанровые признаки мюзик-холлов распола-

гает их по значимости в следующем порядке: “эффектность сценографии: богатство и оригинальность архитектурного решения помещения (экстерьера и интерьера); совершенство балетной труппы, “аккомпанирующей” солистам; наличие популярного артиста-солиста (“звезды”), который бы определял интерес значительного числа зрителей, способных заполнить большой зал на протяжении всего периода демонстрации данной программы; оригинальный способ объединения разножанровых номеров в единое целое (сюжетный сценарий, конферанс, интермедии” [2, с. 123].

Таким образом, на первых местах среди жанровых признаков мюзик-холлов стоят именно “материальные”. Действительно, ни в Минске, ни тем более в других городах нашей страны нет материальных условий для успешного функционирования мюзик-холлов. К сожалению никто из популярных белорусских “звезд” эстрады не сможет обеспечить заполняемость более чем 700-местного зрительного зала при нижней планке стоимости билета в 30 условных единиц и ежедневной демонстрации программы в течение календарного года. А именно при таких условиях могут окупиться затраты на постановку программы. Казалось бы – не стоит и говорить о такой форме эстрадного танца, как мюзик-холл в Беларуси. Однако заметим, что наша страна обладает огромным потенциалом в том, что касается артистов балета. Белорусские артисты могут составить самую совершенную балетную труппу для мюзик-холла. И хотя этот процесс латентен – именно так и происходит, правда в зарубежных странах. Импрессарио различных стран (в основном юго-восточной Азии) с удовольствием приглашают наших артистов балета в труппы своих мюзик-холлов. Ежегодно более 60 белорусских артистов работают по контракту за рубежом. Большим спросом пользуются также и отечественные балетмейстеры-постановщики программ, которые способны обеспечить оригинальность режиссуры шоу (что также является одним из основных признаков мюзик-холла). Остается только сожалеть о том, что такие практически безграничные постановочные возможности пока нереальны в нашей стране (а они действительно впечатляют: по сцене ходят живые тигры, слоны, приземляется настоящий вертолет, сцена мгновенно трансформируется в бассейн и т.д.) и что все это можно увидеть только на видеокассетах. Однако обнадеживает тот факт, что в случае крупных инвестиций в такого рода проекты у нас в стране есть достаточное количество высокопрофессиональных людей, способных найти свое место в этой форме эстрадного искусства.

Еще одним новым направлением, получившим свое развитие в 90-е годы становится так называемый антуражный танец. Возникновению этой формы эстрадной хореографии способствовала высокая степень интеграции различных жанров эстрадного искусства. Тот факт, что эстрадные певцы с 60-х годов стали использовать для выступлений большие концертные залы, дворцы спорта и стадионы, повлек за собой укрупнение масштабов зрительского восприятия. В этих условиях, когда публика не может видеть лица, мимики, не ощущает дыхания артиста и, учитывая, что отличительной чертой эстрадной аудитории всегда было доминирование зрительного восприятия — исполнителям для передачи содержания понадобилась помощь своеобразного “видеоряда” — хореографии. Сле-

дует отметить, что большое влияние на развитие эстрадной хореографии 90-х годов, в том числе и на такую ее форму, как антуражный танец, оказал балет “Тодес” под руководством Алты Духовой (подробнее об этом см. [1]). Сценический и коммерческий успех “Тодеса” (многократно усилившийся вследствие частых трансляций выступлений коллектива на TV) вдохновил многочисленные эстрадные команды на подражание, в том числе и в нашей стране. Еще одним фактором, способствовавшим расширению и популяризации антуражного танца как формы эстрадной хореографии стали видеоклипы. Изучаемый в этой статье период времени критиками часто называется “эпохой MTV”. Действительно этот молодежный музыкальный телеканал во многом определяет вкусы современных тинейджеров (а в 90% клипах MTV помимо современной музыки есть и современный эстрадный танец), а следовательно, порождает и спрос на подобную продукцию. Отечественные эстрадные исполнители, все больше ориентируясь на западных звезд, также усиливают свои видеоклипы и сценические выступления с помощью балета. Сегодня антуражный танец достаточно активно развивается в Беларуси несколькими коллективами, работающими с разной степенью успеха. Наиболее интересны в этом плане работы эстрадных балетов И. Абалян, И. Афанасьевой и А. Ялинской. Эти коллективы отличаются достаточно высоким уровнем исполнительства, интересным и грамотным композиционным построением антуражных номеров, оригинальными пластическими и режиссерскими находками. Однако в целом уровень антуражного танца в нашей стране еще не достаточно высок. Надо, тем не менее, отметить, что качество антуражного номера во многом зависит от музыкального материала, аранжировки и, конечно же, от профессионализма вокалиста. Антуражный танец как форма эстрадного искусства требует к себе внимания и изучения. В связи с этим представляется целесообразным расширить программу по эстраднему танцу на кафедре хореографии БГУК, и привлечь студентов эстрадного отделения к работе и над этой формой эстрадной хореографии.

Однако основной формой сценического существования артиста на эстраде по-прежнему должен оставаться концертный номер. Объективно и реально номер – ядро эстрадного искусства, его классификационная единица, что подтверждается как историей эстрады, так и современной концертной практикой. По сути, номерная структура присуща каждой из форм эстрадного танца, но миниатюра в составе сборного либо тематического концерта выделена в особую форму существования эстрадного искусства. Именно в условиях концерта хореографическое произведение предстает перед аудиторией в наиболее “химически чистом” виде, освобожденном от других компонентов праздника или театра, присущих другим формам эстрадного танца. Подобная дистиллированность заставляет зрителей сосредоточиваться исключительно на самом номере и его исполнителях. Но концертная миниатюра за прошедшие двадцать лет претерпела значительные изменения своих художественных и структурных особенностей. Нам представляется, что проблема изменения структурных и художественных особенностей эстрадного хореографического номера заслуживает более пристального анализа в отдельной статье.

1. Карчэўская Н. У. Балет “Тодэс”, аналіз творчасці калектыва і яго ўплыва на сучасны эстрадны танец // Вестник молодежного научного общества. специальный выпуск: Культура Беларуси в XXI веке. — 2003. — С. 10 – 13.
2. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики. – Л., 1987. – 415 с.
3. Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки критика о современной хореографии. – Мн.: Польша, 1999. – 224 с.
4. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.

ЛИЧНОСТНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

Козловский О. Е.

Рецензент: Н. Л. Кузьминич, кандидат педагогических наук, профессор

Личностная ориентация процесса обучения и воспитания является сегодня наиболее актуальной проблемой психолого-педагогической науки. Вопросы личностного подхода к образованию, ориентированного на учащегося, его интересы и потребности, давно поднимаются педагогами общеобразовательных школ, а начальное музыкальное образование по-прежнему остается в стороне от решения данных проблем. Трудности, возникающие в отношениях между учащимся и преподавателем музыки, учащимся и музыкальным искусством, свидетельствуют о том, что процесс обучения и воспитания в детских музыкальных школах существует вне сферы личности музыканта-ученика. Именно детская музыкальная школа, где преобладает индивидуальная форма обучения, должна, на наш взгляд, быть тем образовательным учреждением, в котором могут создаваться наиболее благоприятные условия для развития личности ребенка.

Гуманистический, личностно-ориентированный процесс музыкального образования школьников – социально-культурный и социально-педагогический механизм личностного и художественного развития учащихся детских музыкальных школ, предоставляющий им возможность самореализации в музыкально-продуктивной деятельности, раскрытия своих природных способностей и склонностей в соответствии с интересами и ценностными ориентациями в процессе учебно-музыкальной и художественно-исполнительской деятельности.

Проблема реализации гуманистического, личностно-ориентированного образования многообразна и сложна. Существует явное противоречие между актуальностью, очевидной привлекательностью такого образования и укоренившейся традиционной, предметно-ориентированной практикой преподавания музыки. Очевидно, именно поэтому многие педагоги нередко воспринимают гуманизацию музыкального образования как нечто нереалистичское. Музыкально-педагогическая практика плохо использует результаты соответствующих психолого-педагогических исследований. Практическое разрешение указанного противоречия видится в разработке методических средств перевода теоретических положений, идей и принципов гуманизации музыкального образования в практические действия музыкантов-педагогов.

Практическая реализация существующих в современном образовании культурологического, личностно-ори-

ентированного и субъект-субъектного подходов как методологической основы гуманистического, личностно-ориентированного музыкального образования школьников опирается на следующие принципы: гуманитаризация содержания музыкального образования за счет включения в него широких пластов музыкальной культуры разных эпох и народов, единство общечеловеческого и национального, общественно-значимого и личностно-ценного в содержании музыкального образования; гуманизация форм и методов музыкального обучения на основе принципов единства музыкального обучения, воспитания, развития и саморазвития личности учащихся, дифференциации и индивидуализации процесса музыкального обучения, единства и взаимосвязи рационального и эмоционального, технологического и художественного компонентов учебно-музыкального процесса, диалогизации и вариативности процесса музыкального обучения; равенство позиций преподавателя и учащегося, сотрудничество участников музыкально-образовательного процесса, высокая коммуникативная культура преподавателя музыки.

Проведенное нами опытно-экспериментальное исследование показало, что гуманизация музыкального образования школьников в учебно-музыкальных учреждениях сферы культуры (детских музыкальных школах) может быть эффективна, если она реализуется на основе следующих педагогических условий: методика гуманизации музыкального образования школьников разрабатывается и реализуется с учетом современных концепций гуманистического, личностно-ориентированного образования; гуманизация процесса музыкального обучения основывается на идее перехода преподавания музыки как вида искусства от монолога к диалогу в триаде педагог – музыка – ученик, от объяснения и показа преподавателем основ музыкального искусства к пониманию и личностному осмыслению учащимся художественно-технологически изучаемых и эмоционально-эстетически переживаемых музыкальных явлений, от контроля и управления преподавателем музыки процессом музыкального обучения к самостоятельной и творческой учебно-музыкальной деятельности учащихся, от музыкальной обученности и воспитанности учащихся к художественному и личностному развитию; гуманизация музыкального образования школьников основывается на