

1. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ

Учебная дисциплина «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)» изучается на втором курсе.

1.1 Форма промежуточной аттестации: зачет с оценкой

Курсовая работа/Курсовой проект – не предусмотрен(а)

2. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ, ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ

Оценочные средства являются частью рабочей программы учебной дисциплины «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)» и предназначены для контроля и оценки образовательных достижений обучающихся, освоивших компетенции, предусмотренные программой.

Целью оценочных средств является установление соответствия фактически достигнутых обучающимся результатов освоения дисциплины, планируемому результату обучения по дисциплине, определение уровня освоения компетенций.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- оценка уровня освоения общепрофессиональных и профессиональных компетенций, предусмотренных рабочей программой учебной дисциплины «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)»;
- обеспечение текущего и промежуточного контроля успеваемости;
- оперативного и регулярного управления учебной, в том числе самостоятельной деятельностью обучающегося;
- соответствие планируемых результатов обучения задачам будущей профессиональной деятельности через совершенствование традиционных и внедрение инновационных методов обучения в образовательный процесс.

Оценочные материалы по учебной дисциплине «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)» включают в себя:

- перечень формируемых компетенций, соотнесённых с планируемыми результатами обучения по учебной дисциплине «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)»;
- типовые контрольные задания и иные материалы, необходимые для оценки результатов обучения;
- методические материалы: методические материалы по подготовке рефератов; методические указания по использованию различных образовательных ресурсов и видеоматериалов.

Оценочные материалы сформированы на основе ключевых принципов оценивания:

- валидности: объекты оценки соответствуют поставленным целям обучения;
- надежности: используются единообразные стандарты и критерии для оценивания достижений;
- объективности: разные обучающиеся имеют равные возможности для достижения успеха.

3. ФОРМИРУЕМЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ, ИНДИКАТОРЫ ДОСТИЖЕНИЯ КОМПЕТЕНЦИЙ, СООТНЕСЁННЫЕ С ПЛАНИРУЕМЫМИ РЕЗУЛЬТАТАМИ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ "ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА" И ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА

Код компетенции, код индикатора достижения компетенции	Планируемые результаты обучения по дисциплине	Наименование оценочного средства	
		текущий контроль (включая контроль самостоятельной работы обучающегося)	промежуточная аттестация
ОПК-1 ОПК-1.1	- демонстрирует знания теории и истории хореографического искусства и умеет анализировать хореографические постановки в культурно-историческом контексте	<p>Реферат 2 по теме "Модернизм и постмодернизм в хореографическом искусстве"</p> <p>Реферат 3 по теме "Contemporary dance. Основные техники"</p> <p>Дискуссия 1 Романтизм в русском балете XIX в.</p> <p>Дискуссия 2 Творчество французских и итальянских балетмейстеров и исполнителей в России.</p> <p>Дискуссия 3 Творчество С. Дягилева и культурное значение "Русских сезонов"</p> <p>Дискуссия 4 Драмбалет - специфическая форма</p>	Зачет с оценкой – устный опрос по вопросам

Код компетенции, код индикатора достижения компетенции	Планируемые результаты обучения по дисциплине	Наименование оценочного средства	
		текущий контроль (включая контроль самостоятельной работы обучающегося)	промежуточная аттестация
		советского хореографического искусства Дискуссия 5 Творчество известных хореографов середины XX в. Тестирование	
ПК-3 ИД-ПК-3.1	- использует основы теории танца и системного анализа для подготовки к защите выпускной работы и профессиональной деятельности	Реферат 3 по теме "Contemporary dance. Основные техники" Тестирование	
ИД-ПК-3.2	- анализирует современные методы танцевального движения, сопоставляя их с теоретическими основами хореографического искусства	Реферат 1 по теме "Сравнительный анализ методики преподавания экзерсиса классического танца западноевропейских и русских педагогов"	
ИД-ПК-3.3	- использует источники по тематике Теории и истории хореографического искусства для разработки методического сопровождения курсов в собственной педагогической практике	Реферат 1 по теме "Сравнительный анализ методики преподавания экзерсиса классического танца западноевропейских и русских педагогов"	

4. ТИПОВЫЕ КОНТРОЛЬНЫЕ ЗАДАНИЯ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ОЦЕНКИ ПЛАНИРУЕМЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ ОБУЧЕНИЯ И УРОВНЯ СФОРМИРОВАННОСТИ КОМПЕТЕНЦИЙ

4.1. Оценочные материалы **текущего контроля** успеваемости по учебной дисциплине «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)», в том числе самостоятельной работы обучающегося, типовые задания

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения

ИД-ПК-3.1 Способность использовать основы теории танца и системного анализа, современный отечественный и зарубежный опыт в профессиональной деятельности, анализировать источники информации, необходимые для профессиональной деятельности

ИД-ПК-3.2 Способность применять, анализировать современные методы танцевального движения, методические законы области хореографии, современные подходы и стандарты по видам танца, основы теории хореографии, основы теории музыкального и театрального искусства

ИД-ПК-3.3 Способность использовать основные источники и методы поиска информации, необходимой для разработки научно-методического обеспечения учебных курсов

Дискуссия 1 (ОПК-1, ОПК-1.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

Устная дискуссия

Время проведения 90 мин.

Состоит из 3 вопросов

Вопросы для проведения дискуссии

Вопрос	Ответ	Компетенция
ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте		
Романтизм в русском балете XIX в.	Рождение романтического балета в России и начало нового подъема русского балета. Создание и сценическая жизнь балетов	ОПК-1, ОПК-1.1

	<p>Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Развитие традиций Чайковского в балетной музыке А. Глазунова. Три периода творчества Петипа. Сценические шедевры хореографа: «Дочь фараона», «Дон Кихот», «Баядерка».</p> <p>Многогранность дарования и широта творческих поисков Л. Иванова. Постановка балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» по сценарному плану М. Петипа. Хореографический стиль и особенность построения балета. Новаторство композиционных построений второго и четвертого акта «Лебединого озера».</p> <p>Симфонизация характерного танца. «Половецкие танцы» из оперы А. Бородина «Князь Игорь», «Венгерская рапсодия» Ф. Листа</p>	
<p>Общественно-политические предпосылки и философско-эстетические основы возникновения романтизма.</p>	<p>Исходной философской базой романтизма является идеалистическое мировоззрение, развивавшееся преимущественно в направлении от субъективного идеализма к объективному. Идеалистический порыв к бесконечному как одна из характеристик идейно-эстетических позиции романтиков является реакцией на скептицизм, рационализм, холодную рассудочность Просвещения. Романтики утверждали веру в господство духовного начала в жизни, подчинение материи духу.</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>
<p>Направления в балетном романтизме.</p>	<p>Черты предромантизма в балетах С. Вигано и Ш. Дидло. Развитие романтизма в балетном искусстве и его связь с литературными и философскими течениями. Музыкальная драматургия романтического балета. Роль А. Адана в развитии балетной музыки. Элементы симфонизма в партитуре балета «Жизель».</p> <p>Ф. Тальони. Балет «Сильфида» – программный спектакль романтического направления. М. Тальони – балерина, выразившая важнейшие стилевые черты романтического балета. Ж. Перро – хореограф-драматург. Программные балеты Ж. Перро: «Ундина»,</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

	«Эсмеральда», «Катарина – дочь разбойника». Знаменитые романтические танцовщицы: М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи, Л. Гран, Ф. Черрита.	
Характеристика романтической концепции в балете.	Романтический танец – это танец полета, устремленный ввысь, воспевающий поэтические чувства. Балетмейстеры романтических балетов включают в спектакли развернутые танцевальные диалоги героев, в которых раскрываются их чувства и взаимоотношения. Пантомима, при помощи которой раньше излагалось действие и содержание, уступает место танцу, занимающему отныне центральное место в балете	ОПК-1, ОПК-1.1
Преобразования в балете эпохи романтизма.	Нравственная эстетика романтизма связана прежде всего с утверждением достоинства человеческой личности, самоценности ее духовно-творческой жизни. Это нашло выражение в образах героев романтической искусства, которому свойственны изображение незаурядных характеров и сильных страстей, устремленность к безграничной свободе. Романтики отрицали необходимость и возможность объективного отражения действительности. Поэтому они провозгласили основой искусства субъективный произвол творческого воображения.	ОПК-1, ОПК-1.1
Преромантические тенденции развития в русском балете 20 – 30 х годов XIX века.	Балетмейстеры больше чувствовали, чем сознавали значение музыки в балетном спектакле и ее роль в создании танцевального образа. Посредством музыки они надеялись внести более глубокий смысл в танец. Балетмейстеры XVIII века черпали сюжеты своих спектаклей из трагедий и комедий; Вальберх, Дидло, Глушковский широко использовали романы, повести и мелодрамы. Теперь же постановщики обратились к опере. Этот путь казался им вернее, так как музыка и танец всегда были непосредственно связаны и зависели друг от друга. На сцене одна за другой стали появляться оперы, переложенные на язык танца.	ОПК-1, ОПК-1.1

	Произведения Д. Обера, Д. Россини, Н. Изуара, Салье, Боальдьё, К. Кавоса	
Постановки И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, И. М. Аблеца, И. К. Лобанова, как яркое отражение национальных черт балетного романтизма	Открытие первой танцевальной школы в Петербурге, Ж.Б. Ланде, А. Фоссано и их воспитанники. Балетный театр Пушкинской поры. Репертуар. А Глушковский - танцовщик, педагог, балетмейстер. Спектакли – «Руслан и Людмила», «Три пояса», «Черная шаль». Открытие Большого театра (1825). Танцевальная музыка в операх и симфонических произведениях М.И. Глинки. Танцы в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила».	ОПК-1, ОПК-1.1
Русские композиторы, музыка которых широко использовалась в балетах 1820 – 1830 годов.	Драматизация балета требовала развития балетной музыки. Прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца. Теперь ее роль возросла, музыка становится авторской, задает атмосферу спектакля, соответствует драматургическому развитию действия, дает образные музыкальные характеристики героям. Балетные партитуры подбирались из отрывков готовой музыки, к 1830 –м годам относятся блистательные композиторы: К. А. Кавос, А. Титюс, К. Н. Лядов, М. И. Глинка.	ОПК-1, ОПК-1.1
Период, связанный с деятельностью в России основоположников и выдающихся мастеров западноевропейского романтического балета.	Начало творческой деятельности Дидло в Петербурге (1801-1811). Анакреонтические и мифологические балеты. Эстетика танца Дидло. Второй приезд Дидло в Россию (1816) «Тезей и Ариадна», «Венгерская хижина», «Рауль де Креки», «Кавказский пленник». Ученики и сподвижники Дидло – А. Глушковский, Н. Гольц, А. Истомина, Е. Телешова и др. Гастроли М. Тальони, Ф. Эльслер в России. Творчество Ж. Перро в Петербурге (1848 – 1859). Балеты «Сальтарелло, или Страсть к танцам», «Грациелла, или Любовная ссора», «Пакиретта», «Севильская жемчужина». Балет «Конек-горбунок» Ц. Пуни.	ОПК-1, ОПК-1.1

Дискуссия 2 (ОПК-1, ОПК-1.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

Устная дискуссия

Время проведения 90 мин.

Состоит из 3 вопросов

Вопросы для проведения дискуссии

Вопрос	Ответ	Компетенция
<p>ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода</p> <p>ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте</p>		
<p>Творчество французских и итальянских балетмейстеров и исполнителей в России.</p>	<p>Начало творческой деятельности Дидло в Петербурге (1801-1811). Анакреонтические и мифологические балеты. Эстетика танца Дидло. Второй приезд Дидло в Россию (1816) «Тезей и Ариадна», «Венгерская хижина», «Рауль де Креки», «Кавказский пленник». Ученики и сподвижники Дидло – А. Глушковский, Н. Гольц, А. Истомина, Е. Телешова и др. Гастроли М. Тальони, Ф. Эльслер в России.</p> <p>Творчество Ж. Перро в Петербурге (1848 – 1859). Балеты «Сальтарелло, или Страсть к танцам», «Грациелла, или Любовная ссора», «Пакиретта», «Севильская жемчужина». Балет «Конек-горбунок» Ц. Пуни.</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>
<p>Общественно-политические события, способствовавшие расцвету художественной культуры Франции XVII столетия.</p>	<p>Романтический балет сформировался во Франции на рубеже второй трети XIX в. и получил распространение по всей Европе. Западноевропейский балет, связан с легендарными именами Марии и Филиппо Тальони, Фанни Эльслер, Карлотты Гризи, Жюля Перро и породившей такие шедевры, как «Сильфида» и «Жизель». С утверждением романтизма в балетном спектакле главенствующее положение заняла танцовщица, получила развитие прыжковая техника, возникла техника танца на пальцах (пуантах), что открыло новые выразительные возможности. Первой начала использовать танец на пуантах одна из самых прославленных, ярких представительниц этого направления в балете — итальянская танцовщица Мария Тальони (</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

<p>Ведущие мастера оперно-балетного театра Франции XVII века.</p>	<p>Развитие романтизма в балетном искусстве и его связь с литературными и философскими течениями. Музыкальная драматургия романтического балета. Роль А. Адана в развитии балетной музыки. Элементы симфонизма в партитуре балета «Жизель». Ф. Тальони. Балет «Сильфида» – программный спектакль романтического направления. М. Тальони – балерина, выразившая важнейшие стилевые черты романтического балета. Ж. Перро – хореограф-драматург. Программные балеты Ж. Перро: «Ундина», «Эсмеральда», «Катарина – дочь разбойника». Знаменитые романтические танцовщицы: М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи, Л. Гран, Ф. Черрита</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>
<p>Значение творческой и педагогической деятельности П. Бошана для развития французской школы сценического танца.</p>	<p>Эволюция танца начинается с П. Бошана. Он придал новую форму хореографии. Сольный решающее воздействие на развитие техники танца, направленного на завоевания пространства Умножились высота и размах движений, был учрежден принцип равновесия, требующий, чтобы бедра, колени и ступни танцовщика были раскрыты и развернуты. Кроме того, Пьер Бошан усовершенствовал проект Т. Арбо. Он нашел способ записывать все па особыми знаками и сыграл огромную роль в формировании академического танца</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>
<p>Основные положения теоретического наследия Ж. Ж. Новерра «Письма о танце и балетах»</p>	<p>Новерр пришел к мысли о создании танцевального спектакля, независимого от оперы (в состав которой балет ранее входил). Ратовал за приобщение балета к серьезной тематике, создание спектакля с развивающимся действием и действенными характеристиками. Главным выразительным средством балетов Новера стала пантомима (подчас отанцованная), реже – развитой танец, который в его глазах олицетворял бессодержательную дивертисментность, господствовавшую в балетных сценах предшествующей эпохи. Реформы</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

	<p>Новера как создателя действенного балета (ballet d'action) оказали решающее влияние на все дальнейшее развитие мирового балета, а некоторые его идеи не потеряли значения и в наши дни: главные из них – требование взаимодействия всех компонентов балетного спектакля, логического развития действия и характеристик действующих лиц. Новера называют «отцом современного балета». Свои эстетические взгляды Новер изложил в обширном труде «Письма о танце и балетах» ("Lettres sur la danse et sur les ballets"), изданном в 1760 в Лионе и Штутгарте, уже при его жизни неоднократно издававшимся на различных языках (наиболее полное русское издание 1804-1807 гг.).</p>	
<p>Балеты, поставленные Ж. Ж. Новерром в западноевропейских театрах.</p>	<p>Первая постановка - «Китайский балет» (1749г.) Новер поставил свыше 80 балетов. Наиболее значительные постановки Новера – Медея и Язон (музыка Родольфа, 1763), Адель де Понтъе (музыка Старцера, 1773), Аеллес и Кампаспа (музыка Аспельмайера, 1774), Горации и Куриации (по пьесе П.Корнеля, музыка Старцера, 1775), Ифигения в Авлиде (музыка Э.Миллера, 1793). Образцом балета, осуществленного в принципах Новера, является дошедший до наших дней балет «Тщетная предосторожность», поставленный учеником и последователем Новера, балетмейстером Ж. Добервалем</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>
<p>Эстетические принципы комедийных балетов Ж. Доберваля.</p>	<p>в Бордо поставил несколько спектаклей, начав с «Забав Терсихоры». Два из них – «Ветренный паж» и «Дезертир» – были обречены на успех: в основу «Дезертира» легла всем известная комическая опера П.А. Монсиньи, а сюжет «Ветреного пажа» позаимствован у Бомарше, в комедии «Женитьба Фигаро», которая пользовалась невообразимым успехом. Доберваль показал себя балетмейстером-новатором, продолжателем дела Новера, он развивал принципы выразительного действенного танца, подчиняя все хореографические средства единому замыслу.</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

<p>Эстетика балетов Ф. Тальони.</p>	<p>12 марта 1832 года состоялась премьера «Сильфиды». «Натали, или Швейцарская молочница», «Восстание в серале», «Бразилия», «Дева Дуная». Все они пользовались успехом, их копировали, им подражали. Но на первом месте всегда была Мария – он сопровождал свою знаменитую дочь на все гастролы. В 1837 году они отправились в Санкт-Петербург, где Тальони получил возможность ставить новые спектакли. И он ею воспользовался в полной мере. Прежде всего, перенес на петербургскую сцену «Деву Дуная», потом последовали «Миранда», «Гитана, испанская цыганка», «Тень», «Креолка», «Морской разбойник», «Озеро волшебниц», «Воспитанница Амура», «Герта», «Дая». Тальони поднял на новый уровень эмоциональную выразительность кордебалетного танца, придал новый смысл синхронности движений, широко использовал принцип фуги – когда группы танцовщиц одна за другой повторяли и варьировали цикл заданных движений. Впоследствии идеи Тальони получили развитие и у Петипа, и у Фокина, и у их последователей. Родился балетный симфонизм.</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>
<p>Особенность дарования, творческий облик и исполнительский стиль балерины М. Тальони.</p>	<p>Танец у Марии Тальони передавал самые сложные движения души. Он противостоял танцу персонажей бытового плана своей воздушностью, легкостью, отрешенностью. Он, необычный по своим поэтическим задачам, был необычен и по техническим приемам: апломб, сила пальцев обуславливала четкость пируэта, энергию, Она усовершенствовала технические приемы танца на пуантах. Без отточенной техники, безупречного владения ею немисливо создать новую выразительность танца, новый танцевальный стиль, новые хореографические образы. Воздушный танец М. Тальони существовал в балетах не сам по себе, а включался в определенную систему образов. Новые стилевые задачи потребовали и от кордебалета новой</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

	<p>выразительности. Главное – синхронность. Одинаковое положение рук, головы.</p> <p>Впервые за всю историю индивидуальный танец смог воплощать передовые идеи искусства своей эпохи. Звездой первой величины стала М. Тальони (дочь Ф. Тальони). Поражала ее легкость, новизна техники, <i>пуанты и поддержка партнером</i>, большие позы. В танцах М. Тальони сквозь дымку романтизма ясно проступали элементы зарождающегося реализма</p>	
--	--	--

Дискуссия 3 Творчество С. Дягилева и культурное значение "Русских сезонов» (ОПК-1, ОПК-1.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода
ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

Устная дискуссия

Время проведения 90 мин.

Состоит из 3 вопросов

Вопросы для проведения дискуссии

Вопрос	Ответ	Компетенция
<p>ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте</p>		
<p>«Русские сезоны» в Париже (1909 - 1911 г.г.)</p>	<p>В 1908 году «Дягилев вывез в Париж русскую оперу, показав за границей Шляпина в «Борисе Годунове» (спектакль был оформлен силами русских художников). Огромный успех первого русского. Но несмотря на это, хорошо зная вкусы и требования зарубежного буржуазного зрителя, он решил в 1909 году везти в Париж именно русский балет. Как всегда дело было поставлено на широкую ногу: для поездки были отобраны лучшие артисты Петербурга и Москвы, взяты с собой из России оркестр, рабочие сцены, обслуживающий персонал постановочной части. В качестве</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

	<p>балетмейстера и художественного руководителя гастролей был приглашен Фокин»146.</p> <p>Успех русского балета в Париже намного превзошел все ожидания Дягилева. Весть о замечательном, но давно забытом в Западной Европе искусстве классического балета, возрожденном русскими, мгновенно облетела весь мир. Фокин и ведущие русские балетные артисты сразу стали знаменитостями.</p>	
Репертуар «Русских сезонов»	<p>. В репертуар антрепризы входили следующие постановки Фокина: «Половецкие стан» из оперы Бородина «Князь Игорь» с хором и оркестром, «Павильон Армиды» Черепнина, «Празднество» (дивертисментная сюита на музыку русских композиторов-классиков), «Сильфиды» (та же «Шопениана» - танцевальная сюита на музыку Шопена балеты М. Фокина «Карнавал» на музыку Шумана, затем «Шехерезада» Римского-Корсакова и «Ориенталии» на сборную музыку. Кроме того, Дягилев заказал Фокину балет «Жар-птица» на тему старинных русских сказок. Премьера «Жар-птицы» на музыку Стравинского состоялась 25 июня 1910 года на сцене Grand Opera в Париже«Подводное царство» (из оперы «Садко») Н. 287 Римский-Корсаков, «Нарцисс» Н. Черепнин, «Пери» Ф. Бургмюллер, «Призрак Розы» К. Вебер, представляющий собой изысканное па-де-де Карсавиной и Нижинского, и главная новинка сезона – драматический балет «Петрушка» Стравинского Балеты Нижинского «Полуденный отдых Фавна» (1912), «Игры» на музыку Дебюсси и «Весна священная» на музыку Стравинского</p>	ОПК-1, ОПК-1.1
Яркое воплощение балетмейстерских принципов М. Фокина .	<p>«Половецкие пляски» (муз. А. Бородина, худ. Н. Рерих), «Павильон Армиды» (муз. Н. Черепнина, худ. А. Бенуа), «Клеопатра» (муз. А. Аренского, худ. Л. Бакст), «Сильфиды» («Шопениана») и дивертисмент «Пир».</p>	ОПК-1, ОПК-1.1

Выдающиеся исполнители «Русских сезонов»	А. Павлова (1881 - 1931 г.г.), В. Нижинский (1890 - 1950 г.г.), Т. Карсавина (1885 - 1977 г.г.), О. Спесивцева (1895 - 1991 г.г.), Л. Мясин (1895 - 1979 г.г.), А. Больм (1884 - 1951 г.г.), Б. Романов (1891 - 1957 г.г.)	ОПК-1, ОПК-1.1
--	--	----------------

Дискуссия 4 (ОПК-1, ОПК-1.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода
ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

Устная дискуссия

Время проведения 90 мин.

Состоит из 2 вопросов

Вопросы для проведения дискуссии

Вопрос	Ответ	Компетенция
ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте		
Драмбалет - специфическая форма советского хореографического искусства	Драматический балет, форма хореодрамы, типичная для современного балета 1930-50-х годов. Его отличительные особенности: опора на литературный сценарий при второстепенном значении музыки; наличие чёткой режиссёрской концепции, последовательно развивающегося действия, развивающихся характеров; т. н. "танец в образе". Это означало прежде всего использование отанцованной пантомимы и драматизированного танца при полном отказе от традиционных классических структур, больших классических ансамблей, а для исполнителей - обязательное окрашивание танца драматической игрой; использование чистого танца лишь там, где это оправдано сюжетом: на празднествах, балах, при изображении на сцене театральных представлений. В драмбалете преобладали сюжеты, заимствованные из известных литературных произведений (У.	ОПК-1, ОПК-1.1

	<p>Шекспира, А. С. Пушкина, И. В. Гоголя), при интерпретации которых подчёркивались социальные мотивы. Использовались также легендарные, сказочные сюжеты, повествования о народных восстаниях (главным образом в национальных республиках). Неоднократно делались попытки, обычно малоудачные, создать драмбалет на современного сюжета. Главными представителями дивертисмента в России были Р. В. Захаров (в своих трудах заложивший теоретич. основу дивертисмента, как единственной формы балета, соответствующей понятию "соцреализм", боровшийся со всеми, кто возражал против монопольного положения дивертисмента), Л. М. Лавровский, В. П. Бурмейстер, отчасти В.И. Вайнонен. Лучшие произведения в жанре дивертисмента были созданы в 1930-х - нач. 40-х гг. ("Бахчисарайский фонтан", "Ромео и Джульетта"). К 1950- м гг. жанр стал изживать себя</p>	
<p>Этапные спектакли советского драмбалета</p>	<p>Бахчисарайский фонтан, 1934; Утраченные иллюзии, 1935; Медный всадник, 1949 в постановке Захарова (апофеозом стиля стала сцена наводнения, когда сцена Большого превратилась в озеро); Кавказский пленник, 1938; Ромео и Джульетта, 1940; Золушка, 1949 С.Прокофьева в постановке Лавровского; Пламя Парижа, 1932 Вайнонена; Лауренсия, 1939 Чабукиани</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

Дискуссия 5 (ОПК-1, ОПК-1.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

Устная дискуссия

Время проведения 90 мин.

Состоит из 2 вопросов

Вопросы для проведения дискуссии

Вопрос	Ответ	Компетенция
<p>ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода</p>		<p>ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в</p>

широком историческом контексте		
Творчество известных хореографов середины XX в.	<p>Хореографическое искусство Франции. Хореографы. Спектакли. Исполнители. Творчество А. Прельжокажа.</p> <p>Хореографическое искусство Германии. Хореографы. Спектакли. Исполнители. Творчество хореографов Дж. Ноймайера, У. Форсайта, П. Бауш. Ведущие балетные труппы Германии.</p> <p>Хореографическое искусство Англии. Ведущие балетные труппы. Хореографы. Спектакли. Исполнители. Хореограф Мэтью Боурн.</p> <p>Балетный театр Швеции. Творчество хореографа Матса Эка.</p> <p>Нидерландский театр балета. Хореографы Ханс ван Манен, Иржи Килиан и др.</p> <p>Испанский хореограф Начо Дуато.</p> <p>Хореограф Лин Хвай Лин (Тайвань).</p>	ОПК-1, ОПК-1.1
Михаил Фокин: революционер танца	<p>Творчество Фокина сыграло большую роль в развитии отечественного и в некотором смысле зарубежного балета. «Его деятельность начинается после 1905 года, в период наступившей реакции.</p> <p>Только в антрепризе Дягилева Фокину предоставляется полная свобода для воплощения его замыслов. Но, с другой стороны, само направление дягилевской антрепризы ограничивает возможности балетмейстера. Фокин вынужден обращаться только к жанру миниатюры, где на первом месте не содержание, а настроение общей картины, утонченные переживания героев.</p> <p>Для балетов Фокина характерно полное слияние хореографии, музыки, живописи. Среди отличительных черт творчества Фокина – создание постановок на небалетную музыку. Одним из таких спектаклей была "Шопениана", поставленная в 1909 году на музыку Шопена</p>	ОПК-1, ОПК-1.1
Джордж Баланчин: новатор классического балета	Поставил в антрепризе С. П. Дягилева балеты «Барабо» Рieti (1925), «Пастораль» Орика (1926), «Кошка» Соге (1927), «Аполлон Мусагет» Стравинского (1929),	ОПК-1, ОПК-1.1

	<p>«Блудный сын» Прокофьева (1929) и др. В 1934 организовал Школу амер. балета и Амер. балетную труппу, где пост.: «Серенада» (на музыку Струнной серенады Чайковского, 1934), «Поцелуй феи» и «Игра в карты» Стравинского (1937) и др. В 1946 один из основателей и художественный директор Балетного общества в Нью-Йорке, с 1948 - труппы «Нью-Йорк сити балле». Б. поставил в Лондоне, Париже, Милане, Копенгагене и др. городах более 100 балетов, которые вошли в репертуар многих театров мира. Основой хореографии Б. считает музыку и раскрывающий её содержание танец. Ему принадлежат балеты «Concerto Вaгocco» на музыку Баха (1941), «Странствующие боги» на музыку Генделя, аранж. Т. Бичема (1928), «Моцартиана» на музыку Моцарта, аранж. Чайковского (1933), «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона (1967), «Хрустальный дворец» на музыку Первой симфонии Визе (1947), «Эпизоды» на музыку Веберна (1959, совм. с М. Грэхем). Работал со многими композиторами, среди них композиторы «Шестёрки», С. С. Прокофьев, П. Хиндемит, Н. Набоков, Т. Маюдзуми. Плодотворно сотрудничал с И. Ф. Стравинским; поставил на его музыку (помимо названных) балеты: «Песнь соловья» на музыку оперы «Соловей» (1925), «Балюстрада» на музыку концерта для скрипки с оркестром (1941), «Концертные танцы» (1944), «Байка про Лису...» (1947), «Орфей» (1948), «Агон» (1957), «Джаз-концерт» на музыку «Регтайма для 11 инструментов» (1960), «Ритмы для рояля с оркестром» (1963). В. - автор книги «Подробное описание знаменитых балетов» (1954).</p>	
<p>Пина Бауш: буйство свободы на сцене</p>	<p>Главной представительницей перформативной хореографии, сочетающей в танце язык 1970-х годов - от классического балета до естественный движений и повторяющихся жестов - является Пина Бауш. «Она стёрла границы между театром и танцем, создала собственный, уникальный стиль. Перемешала танец и разговор. В её</p>	<p>ОПК-1, ОПК-1.1</p>

	<p>спектаклях звучат шлягеры, джазовая импровизация, оперетта, детские песни. Её театр навсегда погрузился во внутренний мир человека». Её танцевальные драмы, в которых она до мельчайших подробностей исследовала динамику отношений между мужчиной и женщиной, с их экстазом, столкновениями и вечной зависимостью, остались главной страницей в развитии искусства второй половины XX века. Бауш делала упор на индивидуальные качества своих танцоров, её волновали внутренние послы и мотивы больше, нежели красота исполнения. Развивается теория «танца, как образа жизни, танца, где используются повседневные жесты, такие как ходьба, приём пищи, мытьё, прикосновения». В спектаклях Бауш женщины и мужчины ходили, танцевали, падали, вышагивали, просто сидели; обнимали и толкали, ласкали и мучили друг друга. «Чтобы эмоции движения были действительно естественными, они не должны быть вторичными, то есть воспроизводиться. Лучше, если они будут принадлежать их исполнителю - тогда возникает прямая передача опыта. Тело ли управляет эмоциями или эмоции телом - они оказываются едины. В этом целительный эффект танца.]. Ритуалистическая глубина постановок, символизм, связанный с такими субстанциями как вода (спектакль «Vollmond») и земля (балет «Весна священная»), представлял собой полную противоположность искусству, связанному с медиасознанием, которое параллельно развивалось в США. Почти все спектакли Бауш напоминали по своей мрачности ритуалы, в оформлении которых доминировали коричневые, чёрные, кремовые и серые тона, исключали доступность для понимания и не приносили немедленного удовольствия</p>	
--	--	--

Реферат 1 по теме "Сравнительный анализ методики преподавания экзерсиса классического танца западноевропейских и русских педагогов" (ПК-3. ИД-ПК-3.2, ИД-ПК-3.3)

ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения

ИД-ПК-3.2 Способность применять, анализировать современные методы танцевального движения, метафизические законы области хореографии, современные подходы и стандарты по видам танца, основы теории хореографии, основы теории музыкального и театрального искусства

ИД-ПК-3.3 Способность использовать основные источники и методы поиска информации, необходимой для разработки научно-методического обеспечения учебных курсов

Реферат на индивидуальную тему

Оформление в соответствии с ГОСТ 7.32-2017

Объем Реферата -20-40 стр.

Обязательные разделы

Содержание

Введение

Основная часть

Заключение

Список используемых источников

Темы рефератов:

1. Значение творческой и педагогической деятельности П. Бошана для развития французской школы сценического танца
2. Жан-Жорж Новерр – реформатор балетного театра
3. Педагогическая деятельность О. Вестриса
4. Карло Блазис – танцовщик, теоретик, педагог – создатель методики преподавания классического танца.
5. Педагогическая деятельность Филиппо Тальони
6. Август Бурнонвиль – создатель самобытного национального балета и исполнительского стиля датской школы
7. Открытие балетных школ в Петербурге и Москве
8. Иван Вальберх – первый русский балетмейстер и педагог
9. Педагогическая деятельность Х. Иогансона и Э. Чекетти
10. Выдающиеся педагоги классического танца А.Я. Ваганова, Н.И. Тарасов, В.С. Костровицкая, П.А. Пестов и др.

Реферат 2 по теме "Модернизм и постмодернизм в хореографическом искусстве" (ОПК-1, ОПК-1.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

Реферат на индивидуальную тему

Оформление в соответствии с ГОСТ 7.32-2017

Объем Реферата -20-40 стр.

Обязательные разделы

Содержание

Введение

Основная часть

Заключение

Список используемых источников

Темы рефератов:

1. Предпосылки возникновения и отличительные характеристики танца модерн как направления в хореографическом искусстве. Суть теорий Дельсарта, Далькроза, Штайнера, Лабана и их творчество.
2. «Пионеры» танца модерн и их новации в хореографии. А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Денис и Т. Шоун. Раскрыть особенности творчества.
3. Танец модерн в Германии. Характерные черты экспрессивного танца. (Р. Лабан, К. Йосс, М. Вигман, П. Бауш). Основные понятия системы анализа движений Р. Лабана.
4. Хореографические новации «основателей» американского танца модерн – М. Грэм, Д. Хамфри, Х. Хольм, Э. Тамарис.
5. Танец модерн на современном этапе развития хореографического искусства.
6. Основные характеристики постмодернистского танца
7. Творчество М. Каннингема, его хореографические новации.
8. Американский постмодернистский танец, хореографические новации, созданные в «Джадсоновском театре», С. Пакстоном, Т. Браун, М. Монк, И. Райнер и др.
9. Основные принципы постмодернистского искусства в применении к хореографии: принцип неопределенности, многовариантность толкования, ассоциативность, ирония, гибридизация и соединение несоединимого, конструктивизм и децентрализация.
10. Основные характеристики модернизма и постмодернизма в хореографическом искусстве

Реферат 3 по теме "Contemporary dance. Основные техники" (ОПК-1, ОПК-1.1; ПК-3, ИД-ПК-3.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения

ИД-ПК-3.1 Способность использовать основы теории танца и системного анализа, современный отечественный и зарубежный опыт в профессиональной деятельности, анализировать источники информации, необходимые для профессиональной деятельности

Реферат на индивидуальную тему

Оформление в соответствии с ГОСТ 7.32-2017

Объем Реферата -20-40 стр.

Обязательные разделы

Содержание

Введение

Основная часть

Заключение

Список используемых источников

1. Техника "Countertechnique" А. В. Дайк , основные принципы
2. Техника "Axis Syllabus" Ф. Фауста, основные принципы и композиция урока
3. Техника "Flying Low" Д. Замбрано, методика преподавания и композиция урока
4. Техника "Контактной импровизации" С. Пэкстона
5. Техники релиза
6. Техника У. Форсайта
7. Техника "Гага" О. Нахарина

Тестирование (ОПК-1, ОПК-1.1; ПК-3, ИД-ПК-3.1)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода

ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения

ИД-ПК-3.1 Способность использовать основы теории танца и системного анализа, современный отечественный и зарубежный опыт в профессиональной деятельности, анализировать источники информации, необходимые для профессиональной деятельности

Тест

Время выполнения 30 мин.

Количество вопросов 15.

Форма работы – самостоятельная, индивидуальная.

Способ проведения теста: бланковый

Инструкция для тестируемых:

Внимательно читать задания к тестовым вопросам и четко отвечать на них в зависимости от типа задания. Тест выполняется самостоятельно в течение 30 минут.

Номинальная шкала предполагает, что за правильный ответ к каждому заданию выставляется один балл, за не правильный — ноль. В соответствии с номинальной шкалой, оценивается всё задание в целом, а не какая-либо из его частей.

Процентное соотношение баллов и оценок по пятибалльной системе:

«2» - равно или менее 54%

«3» - 55% - 69%

«4» - 70% - 84%

«5» - 85% - 100%.

Инструкция для проверяющих:

Правильные ответы тестовых заданий выделены. Номинальная шкала предполагает, что за правильный ответ к каждому заданию выставляется один балл, за не правильный — ноль. В

соответствии с номинальной шкалой, оценивается всё задание в целом, а не какая-либо из его частей.

Процентное соотношение баллов и оценок по пятибалльной системе:

«2» - равно или менее 54%

«3» - 55% - 69%

«4» - 70% - 84%

«5» - 85% - 100%.

Правильные ответы отмечены +

Тестовые вопросы:

№	Тестовое задание	Компетенция
ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода		
ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте		
1.	Балет и его композитор. Чайковский: а) «Лебединое озеро» + б) «Дон Кихот» в) «Петрушка»	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
2.	Балет и его композитор. Стравинский: а) «Дон Кихот» б) «Петрушка» + в) «Золушка»	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
3.	Балет и его композитор. Минкус: а) «Петрушка» б) «Золушка» в) «Дон Кихот» +	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
4.	Балет и его композитор. Прокофьев: а) «Золушка» + б) «Лебединое озеро» в) «Дон Кихот»	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
5.	Автор книги «Письма о танце и балетах»: а) Дюпре б) Марсель в) Новерр +	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
6.	Первый балет П.И. Чайковского: а) Спящая красавица б) Лебединое озеро + в) Щелкунчик	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
7.	Во время какого народного праздника происходит действие балета «Петрушка»: а) Масленица + б) Ивана Купала в) Рождество	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
8.	В честь какого французского балетмейстера, теоретика и реформатора назван Международный День танца: а) Дюпре б) Новерр + в) Марсель	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
9.	Международный День танца: а) 29 апреля +	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1

	б) 25 марта в) 15 февраля	
10.	Обувь балерины: а) балетки б) пуанты + в) чешки	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
11.	Кто в 1845 году в Лондоне поставил знаменитый «Па-де-катр», для четырех самых выдающихся примадонн балета – Гризи, Черрито, Люсиль Гран и Мария Тальони: а) Хильфердинг б) Перро + в) Новерр	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
12.	Постановщик балетмейстер балета «Сильфида», премьера которого состоялась в 1832 году в Гранд-Опера в Париже: а) Тальони + б) Сен-Леон в) Перро	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
13.	В каком году во Франции была основана Королевская академия танца: а) 1645 б) 1684 в) 1661 +	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
14.	Какая легендарная танцовщица была первой исполнительницей партии Сильфиды: а) Мария Тальони + б) Анна Павлова в) Карлота Гризи	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
15.	В какой стране исполнялся астрономический танец жрецов, которые разгадывали тайны звезд и предвещали судьбы. Ритм их па воплощал в себе движение небесных тел во всей Вселенной и олицетворял гармонию безупречной небесной сферы: а) Древний Китай б) Древний Египет + в) Древняя Греция	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
<p>ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения</p> <p>ИД-ПК-3.1 Способность использовать основы теории танца и системного анализа, современный отечественный и зарубежный опыт в профессиональной деятельности, анализировать источники информации, необходимые для профессиональной деятельности</p>		
16	Посвятил балету несколько книг, изданных в Лондоне. «Опыт по истории танца» (1712), «Беседы по анатомии и механике танца» (1721), «История мимов и пантомим» (1728): а) Ж.Ж.НOVERP б) С.Вигано в) Джон Уивер +	ПК-3, ИД-ПК-3.1
17	В 1820 году в Милане вышел «Элементарный учебник теории и практики танца», кто был автором этого учебника: а) Жан Доберваль б) Франс Хильфердинг в) Карло Блазис +	ПК-3, ИД-ПК-3.1

18	Танец выражающий стиль и манеру исполнения народа: а) народный + б) современный в) классический	ПК-3, ИД-ПК-3.1
19	Происхождение слова «хореография»: а) русское б) греческое + в) французское	ПК-3, ИД-ПК-3.1
20	Муза танца: а) Терпсихора + б) Клеопатра в) Афродита	ПК-3, ИД-ПК-3.1
21	Как называется в балете танец, включающий в себя двух участников: а) па-де-катр б) па-де-груа в) па-де-де +	ПК-3, ИД-ПК-3.1
22	Во время какого народного праздника происходит действие балета «Петрушка»: а) Масленица + б) Ивана Купала в) Рождество	ПК-3, ИД-ПК-3.1
23	Целая группа танцевальных номеров, следующих друг за другом: а) кордебалет б) либретто в) дивертисмент +	ПК-3, ИД-ПК-3.1
24	Как называется в балете танец, включающий в себя двух участников: а) па-де-катр б) па-де-груа в) па-де-де +	ПК-3, ИД-ПК-3.1
25	Целая группа танцевальных номеров, следующих друг за другом: а) кордебалет б) либретто в) дивертисмент +	ПК-3, ИД-ПК-3.1

4.2 Оценочные материалы **промежуточного контроля** успеваемости по учебной дисциплине «Теория и история хореографического искусства (продвинутый уровень)», в том числе самостоятельной работы обучающегося, типовые задания

Зачет (ОПК-1, ИД-ОПК-1.1; ПК-3, ИД-ПК-3.1, ИД-ПК-3.2, ИД-ПК-3.3)

ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода
ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте

ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения

ИД-ПК-3.1 Способность использовать основы теории танца и системного анализа, современный отечественный и зарубежный опыт в профессиональной деятельности, анализировать источники информации, необходимые для профессиональной деятельности

ИД-ПК-3.2 Способность применять, анализировать современные методы танцевального движения, метафизические законы области хореографии, современные подходы и стандарты по видам танца, основы теории хореографии, основы теории музыкального и театрального искусства

ИД-ПК-3.3 Способность использовать основные источники и методы поиска информации, необходимой для разработки научно-методического обеспечения учебных курсов

Устный опрос по вопросам:

4.2.1.1 Время на подготовку 15 мин

4.2.1.2 Способ выбора вопросов: случайный

4.2.1.3

Теоретические вопросы к экзамену

Вопрос	Ответ	Компетенция
<p>ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода</p> <p>ИД-ОПК-1.1 Способность применять знания теории хореографического искусства в широком историческом контексте</p>		
<p>1. Значение творческой и педагогической деятельности П. Бошана для развития французской школы сценического танца</p>	<p>Он придумал новую форму хореографии. Сольный танец при нем расчерчивал сцену в разных направлениях скользящими <i>pas u pas chasses</i>. Заноски утверждали вертикаль. Новые приемы оттачивались строгим соблюдением позиций <i>en dehore</i>, т. е. развернутых наружу ног. Поколение Бошана оказало решающее воздействие на развитие техники танца, направленного на завоевание пространства. Умножились высота и размах движений, был учрежден принцип равновесия, требующий, чтобы бедра, колени и ступни танцовщика были раскрыты и развернуты. Кроме того, Пьер Бошан усовершенствовал проект Т. Арбо. Он нашел способ записывать все па особыми знаками и сыграл огромную роль в формировании академического танца</p>	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1
<p>2. Жан-Жорж Новерр – реформатор балетного театра</p>	<p>Новерр пришел к мысли о создании танцевального спектакля, независимого от оперы (в состав которой балет ранее входил). Ратовал за приобщение балета к</p>	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1

	<p>серьезной тематике, создание спектакля с развивающимся действием и действенными характеристиками. Главным выразительным средством балетов Новера стала пантомима (подчас отанцованная), реже – развитой танец, который в его глазах олицетворял бессодержательную дивертисментность, господствовавшую в балетных сценах предшествующей эпохи. Реформы Новера как создателя действенного балета (ballet d'action) оказали решающее влияние на все дальнейшее развитие мирового балета, а некоторые его идеи не потеряли значения и в наши дни: главные из них – требование взаимодействия всех компонентов балетного спектакля, логического развития действия и характеристик действующих лиц. Новера называют «отцом современного балета». Свои эстетические взгляды Новер изложил в обширном труде «Письма о танце и балетах» ("Lettres sur la danse et sur les ballets"), изданном в 1760 в Лионе и Штутгарте, уже при его жизни неоднократно издававшимся на различных языках (наиболее полное русское издание 1804-1807 гг.).</p>	
<p>3. Педагогическая деятельность О. Вестриса</p>	<p>Вестрисы - французская династия артистов балета (по происхождению итальянцы). Нам известны два Вестриса - Огюст (настоящее имя Мари Жан Огюстен) и второй, его отец Вестрис Гаэтано Аполлонио Бальтазаре. Огюста Вестриса считают кульминационным пунктом всего хореографического искусства дореволюционной Франции. По мнению современников, он был блестящ и многогранен. В нем сочетался замечательный исполнитель и талантливый балетмейстер, виртуоз и мастер действенного танца, что пока было еще большой редкостью. Он умел сочетать в себе великолепие исполнителя и способности преподавателя. Благодаря его гению, танец обрел новую</p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>

	<p>методику и много нового в исполнительской технике. Гаэтано Вестрис получил большую известность проводника идей Новерра. Как танцовщик он проявился в полнейшей реализации своих природных данных в танцах требующих выразительных движений и незаурядных актерских способностей сделать большой шаг вперед в серьезном мужском танце. По мнению современников, его танец стал требовать от исполнителя значительно большего, чем могла дать школа подготовки профессиональных танцовщиков. Принято было тогда считать, что танец Огюста Вестриса, с вольными руками, многими элементами и приемами имел нечто общее с комическими танцами. Зрителей возбуждали положительные эмоции не только пластика, грация, стать и стиль танцев Огюста Вестриса, а так же его сила и физические возможности. По мнению современников, Вестрис имел неограниченный исполнительский потенциал. Особенно всех поражали его высокие прыжки, в момент которых он полностью выпрямлял ноги и вытягивал носки. Свои прыжки Огюст насыщал всевозможными элементами, делая их очень сложными.</p>	
<p>4. Карло Блазис – танцовщик, теоретик, педагог – создатель методики преподавания классического танца.</p>	<p>Был итальянским танцором, хореографом и теоретиком танца. Он хорошо известен своими очень строгими уроками танцев, которые иногда длятся по четыре часа. Он танцевал во Франции, Италии, Лондоне и России. Блазис настаивал на том, чтобы его ученики изучали теории и определения танцевальных па. Он обучал всех учителей Энрико Чеккетти, и считается, что влияние Блазиса на его обучение привело Чеккетти к созданию балетного метода Чеккетти. Он опубликовал анализ балетных техник в 1820 году в работе под названием "<i>Элементарный, теоретический и практический</i></p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>

	<p><i>трактат об искусстве танца</i>" Блазис также внес свой вклад в педагогику танцев. Он предложил инструкторам сначала описать фигуры тела, изложенные в его указателе поз, затем попросить студентов запомнить их, прежде чем пытаться физически воплотить.</p>	
<p>5. Педагогическая деятельность Филиппо Тальони</p>	<p>Искусство Тальони как и Дидло было романтическим. Но романтизм балетов Тальони был близок к фантастическим. Персонажи их были существами потусторонними. Их соприкосновение с материальным миром нередко грозило бедой людям. Между эстетическими принципами Дидло и Тальони большая разница. У Тальони главное выразительное средство – танец, а у Дидло – пластический жест, мимическая игра. Тальони, один из педагогов-новаторов, реформатор хореографического искусства, добивался обученности, виртуозной техники и легкости исполнения. Главное, с его точки зрения, – сильные ноги, правильно поставленный корпус, изящные и плавные руки. Этого можно добиться только ежедневным и упорным трудом. Он придал гордую и скромную замкнутость выразительным линиям классического танца во всей полноте его возможностей. Объем каждого урока Ф. Тальони был чрезвычайно внушителен: 648 движений у палки, затем этот экзерсис повторялся целиком на середине, после чего шли подготовительные упражнения к адажио, само адажио и аллегро. Урок растягивался до трех часов.</p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>
<p>6. Август Бурнонвиль – создатель самобытного национального балета и исполнительского стиля датской школы</p>	<p>Проблема создания учителя, сохранив тем самым многие движения французской школы. основу обучения в школе Бурнонвиля была положена <i>французская танцевальная грамматика</i> с ее культом изящества и грациозности. Активную</p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>

	<p>преподавательскую деятельность Авг. Бурнонвиль начал в период Учебные комбинации нередко включались в танцевальные композиции. В системе преподавания Бурнонвиль обращал особое внимание на элевацию, выработывал легкость прыжка, мягкость приземлений. Прыжковая легкость во многом обуславливалась силой стоп. Воспитание координации и апломба, отделка техники мелких движений и заносок всегда были в поле зрения педагога. Его заслуга в умении создавать выдающихся артистов. Все исполнительницы обладали удивительной отточенностью движений при исполнении классических танцев. Этим славилась датская танцевальная школа.</p> <p>В педагогической методике Бурнонвиля большое значение придавалось пластике мужского танца. В его системе для каждого дня недели предназначался определенный круг движений и комбинаций. Хореографическое образование он не мыслил без достаточной общей культуры, всестороннего духовного развития будущих мастеров танца. Работая более 19 лет балетмейстером Королевского балета Дании, Бурнонвиль поставил свыше 50 балетов. Из них около 15 идут и в наши дни. Лучшие из них: «Ярмарка в Брюгге», «Далеко от Дании», «Неаполь»,</p> <p>115 «Фестиваль цветов в Джендзано», «Народное предание», «Сильфида». Все они проникнуты национальным духом.</p> <p>Бурнонвиль придал датскому балету национальное своеобразие, использовал в постановках национальный танцевальный фольклор, вводил национальные танцы других стран, использовал большое количество пантомимных эпизодов.</p>	
7. Открытие балетных школ в	Отечественные балетные кадры –	ОПК-1, ИД-ОПК-1.1

<p>Петербурге и Москве</p>	<p>выпускники петербургской школы: Авдотья Семенова, Варвара Михайлова, Тимофей Бубликов и др. Первые общедоступные театры: драматический и оперно-балетный (1756). Действенный балет. Франц Гильфердинг. Гаспаро Анджиолини. Шарль Ле Пик. Русский танец на театральной сцене: в балете, комической опере, русской комедии. Организация балетной школы в Москве (1773).</p>	
<p>8. Иван Вальберх – первый русский балетмейстер и педагог</p>	<p>Иван Вальберх – первый русский балетмейстер и педагог. Национальные кадры. Национальный репертуар. Появление новых жанров, сюжетов и героев в отечественном балете В 1794 г. после отъезда Канциани обязанности руководителя балетной школы принял на себя И. И. Вальберх. Во главе Петербургского училища впервые стал русский педагог. Он начал широко применять новые педагогические приемы и стал не только учить, но и воспитывать учащихся. Среди его учеников были знаменитая Е. Колосова и У. Плетень.</p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>
<p>9. Педагогическая деятельность Х. Иогансона и Э. Чекетти</p>	<p>Основные законы преподавания Х. Иогансона 1) индивидуальный подход к каждому ученику; 2) строжайшая требовательность к обучающимся во время занятий; 3) устранение физических недостатков; 4) воспитание умения выходить из любого положения, затруднения (Иогансон рассматривал технику как средство выразительности); 5) развитие прыжка; 6) воспитание «мужественности» танцовщиков. В совершенстве зная анатомию и шведскую гимнастику, Х. Иогансон развивал в своих учениках силу, равновесие, выдержку и точность. Для воспитания ловкости, устойчивости он порой нарочно создавал определенные трудности</p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>

	<p>Творческое начало у Иогансона было таким сильным, что движения у него никогда не повторялись. Его фантазия в сочетании комбинаций была безграничной.</p> <p>Иогансон всегда делал индивидуальный урок для данного класса. Перед тем, как проводить занятия, он оценивал состояние учеников, их настроение и, исходя из этого, строил схему и содержание уроков. Иогансон обладал прекрасным чувством ритма и абсолютным слухом. Будучи танцовщиком, Э. Чеккетти потрясал зрителей виртуозностью заносок, туров, техникой большого пируэта. Его педагогическая деятельность началась с 1892 г. Как и большинство итальянцев, Э. Чеккетти ставил перед собой цель достигнуть блеска исполнения у своих учеников, развить в них виртуозную быстроту выполнения движений и умение проявить свой темперамент. Его ученицы усваивали итальянскую школу танцев, сохранив при этом некоторые особенности старой французской школы.</p> <p>Школа Э. Чеккетти – это школа К. Блазиса, пропущенная через итальянский темперамент.</p> <p>Если сравнить последовательность экзерсиса у палки, можно заметить, что у Э. Чеккетти она отличалась от общепринятой французской и совпадала с «блазисовской». Однако в некоторых приемах исполнения Чеккетти отошел от блазисовских традиций</p>	
<p>10. Выдающиеся педагоги классического танца А.Я. Ваганова, Н.И. Тарасов, В.С. Костровицкая, П.А. Пестов и др.</p>	<p>Система Вагановой — закономерное продолжение и развитие традиций русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки творчески усваивались</p>	<p>ОПК-1, ИД-ОПК-1.1</p>

	<p>исполнителями и подчас значительно изменялись в сценической практике. Огромный опыт, накопленный русским балетом, а в советское время критически осмысленный и систематизированный, стал базой новаторской деятельности следующих поколений педагогов танца. Эта грандиозная работа была возглавлена А. Я. Вагановой, профессором хореографии и народной артисткой РСФСР, педагогом Ленинградского государственного хореографического училища, ныне — Академии русского балета, носящей теперь ее имя. Книгу “Основы классического танца” знает и ценит весь хореографический мир. Переведенная на английский, немецкий, испанский, польский, чешский, венгерский и многие другие языки, она перешагнула рубежи всех стран, где существует балетное искусство.</p> <p>К числу крупных педагогов-методистов классического танца принадлежит П. А. Пестов. Он начал преподавать в московском училище с 1964 г. Сам Пестов закончил Пермское училище у педагогов ленинградской школы Е. Гейденрейх и С. Тулубьевой. Затем закончил ГИТИС по классу Н. Тарасова. Он воспринял лучшее двух русских школ (ленинградской и московской). Ученики Пестова блестяще владеют техникой маленьких и средних прыжков, особенно заносок. Он показывает им давно забытые движения, дает их интересное сочетание. Пестов - человек большой культуры, способен пробудить в своих подопечных жажду к познанию не только балета, но и искусства в целом. За годы работы он выпустил блестящую плеяду звезд мужского танца. Его ученики: А. Богатырев, В. Гордеев, В. Анисимов, А. Лазарев, В. Малахов, А. Ветров, А. Ратманский.</p> <p>Одним Н. И. Тарасова является</p>	
--	--	--

	<p>развитие музыкальных актерских данных: эмоциональности и творческого воображения. Педагогу нужно переживания человека. В 1971 г. вышла его книга «Классический танец». Книга эта уникальна. Выпускавшиеся до тех пор исследования по классическому</p>	
<p>ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения ИД-ПК-3.1 Способность использовать основы теории танца и системного анализа, современный отечественный и зарубежный опыт в профессиональной деятельности, анализировать источники информации, необходимые для профессиональной деятельности</p>		
<p>11.Предпосылки возникновения и отличительные характеристики танца модерн как направления в хореографическом искусстве. Суть теорий Дельсарта, Далькроза, Штайнера, Лабана и их творчество.</p>	<p>Модерн – самое популярное направление, долгое время характеризовавший все новые хореографические веяния. На сегодня его определение несколько сужено: это техника, направленная на освобождение от зажимов внутренних и внешних, как в сознании, так и в телесных возможностях. В этом есть что-то от философии йогов, когда видимая простота основана на профессиональной подготовке тела и работе сознания и души. «Танец для головы» – еще одно определение модерна. Дельсарт одним из первых обратил внимание на необходимость создания системы естественного и выразительного движения у актера. Основу движения он видел в его естественной природе и стремился сочетать гимнастические упражнения с музыкой. Так Дельсарт создает свою теорию «телесного выражения» Заслуга Э.Ж. Далькроза, прежде всего, в том, что он видел в музыкально-ритмических упражнениях универсальное средство развития у детей музыкального слуха, памяти, внимания, выразительности движений, творческого воображения. По его мнению, «с первых лет жизни ребенка следовало бы начинать воспитание в нем «мышечного чувства», что, в свою очередь, способствует «более живой и успешной работе мозга». В комплексе ритмических</p>	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.1</p>

	<p>упражнений швейцарский педагог выделял как основу именно музыку, поскольку в ней имеется идеальный образец организованного движения: музыка регулирует движения и дает четкие представления о соотношении между временем, пространством и движением. Прогрессивная система музыкально-ритмического</p>	
<p>12.«Пионеры» танца модерн и их новации в хореографии. А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Денис и Т. Шоун. Раскрыть особенности творчества.</p>	<p>На сцене была совершенно свободна и использовала все возможности движения. Она танцевала босая, в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую. В своем танце она не демонстрировала какой-либо особой техники, Дункан использовала повседневные движения: шаги, прыжки, простые повороты. Приближенные к естественным, они выражали ее индивидуальность. Техника танцев Дункан была крайне простой. В них преобладали простой шаг, бег, повороты тела вокруг своей оси. Очень редко танцовщица пользовалась прыжками. Основное внимание она обращала на позы, пластику корпуса и рук, на выразительность лица. Все это после небольшой тренировки было доступно каждому. Этим приемам было легко подражать. А секрет воздействия Дункан заключался в незаурядности ее личности, в своеобразной прелести артистки, в необычайной убедительности психологического жеста</p> <p>Поиски Л. Фуллер касались внешнего: костюмы, декорации, свет, вся атмосфера спектакля были ареной для экспериментов. Л. Фуллер вызывала к жизни фантастические формы, играя линиями и яркими красками. Не имея практически никакой профессиональной хореографической подготовки, Л. Фуллер невероятно выразительно использовала движения рук и корпуса. Привязывая к рукам длинные планки, покрытые метрами</p>	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.1</p>

	<p>шелковой ткани, она создавала образы бабочек и языков пламени. Важным элементом ее постановок был свет. Используя цветные пятна, фосфоресцирующие материалы и проектор, она превратила исполнителя в объект, сливающийся со всем окружением</p> <p>Главные особенности искусства Сен-Дени – это декоративность, театральность (что прямо противоположно танцу Дункан) и особое тяготение ко всему мистическому, лежащему в основе танцевального и зрелищного искусства восточных культур.</p>	
<p>13.Танец модерн в Германии. Характерные черты экспрессивного танца. (Р. Лабан, К. Йосс, М. Вигман, П. Бауш). Основные понятия системы анализа движений Р. Лабана.</p>	<p>Главным теоретиком и вдохновителем танцевального экспрессионизма в Германии, а затем в Европе, был Рудольф фон Лабан. Р. Лабан был, прежде всего, педагог и теоретик, его революционные идеи соединили искусство и науку. Его теории применимы во многих областях, начиная от визуальных искусств и кончая изучением эффективности движений фабричных рабочих. Он сформировал философское основание нового «Немецкого театра танца» Самое важное из открытий Лабана – то, что инструмент экспрессии – это не тело, а пространство, оно отражает внутреннюю природу движения.</p> <p>Таким образом, Лабан сосредоточил внимание на теле в пространстве, а не на расположении частей самого тела. Лабан создает свою систему танца, где движение осуществляется в объемном пространстве с различными направлениями, и где пространство перемещается вместе с танцором. В отличие от классического танцовщика, стремящегося к воздушности, Лабан использовал вес танцора. основополагающая его идея – тезис о том, что</p>	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.1</p>

	осмысленное движение должно быть выражением внутренней жизни исполнителя, а не содержанием музыки.	
14.Хореографические новации «основателей» американского танца модерн – М. Грэм, Д. Хамфри, Х. Хольм, Э. Тамарис	<p>Танец модерн возник в начале XX в. как направление, противопоставляемое классическому балету. При анализе истории его развития можно заметить, что танец модерн возник как авторский танец, он не связан ни с фольклорным, ни с бытовым танцем, он – «сам по себе». И «пионеры» танца модерн: А. Дункан, М. Грэм, Д. Хамфри, Т. Шоун, Э. Тамарис, Х. Хольм были создателями индивидуального стиля выражения своих мыслей и чувств с помощью движения. В дальнейшем каждый из этих хореографов и исполнителей создал свою собственную школу и технику. В танце модерн существенным является попытка выстроить связь между формой танца и внутренним состоянием исполнителя. Большинство стилей танца модерн сформировалось под влиянием какой-либо философской идеи или определенного видения мира. Движение не может родиться из ничего, внутреннее оправдание внешней выразительности – одна из основополагающих идей этого направления в танце. Художнику танца модерн важна определенная концепция своего творчества, определенная философия, которую он воплощает в зримой видимости танца. «Танец модерн – это танец, стремящийся выразить духовные потребности человека, это язык чувств, выражающий самые потаённые движения души. Естественность и свободное самовыражение танцоров служат этой цели наилучшим образом. Танец модерн – это всегда танец на грани, до предела</p>	ПК-3, ИД-ПК-3.1

	<p>насыщенный эмо- циями. С возникновением танца модерн появились новые возможности для танцовщиков за счёт использования движений, выражающих непомерную тяжесть, а также уродливость, так как "уродливые" движения в танце наряду с красивыми движениями способствуют выражению чувств и эмоций</p>	
<p>ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения ИД-ПК-3.2 Способность применять, анализировать современные методы танцевального движения, метафизические законы области хореографии, современные подходы и стандарты по видам танца, основы теории хореографии, основы теории музыкального</p>		
<p>16.Основные характеристики постмодернистского танца</p>	<p>В целом основные направления постмодерна в хореографическом ис- кусстве и в частности характеристики постмодернистского танца можно сформулировать следующим образом: 1. Отказ от реалистического, рационального понимания мира, следствием чего стали поиски новых средств выражения, в частности, разнообразных форм пластики человеческого тела, выходящих за пределы клас- сических. 2. Отказ от выдержанности этих форм, пусть даже свободных, вслед- ствие чего постмодернистский танец характеризуется не связанностью эпизодов, перетасовывающихся между собой как карточная колода: мож- но начать действие с середины или, как киноленту, запустить в обратном порядке, 3. Отсутствие фиксированной точки зрения. 4. Уравнивание и смешивание общечеловеческих ценностей, категорий и понятий. 5. Неопределенность и изменчивость темы хореографического произ- ведения. 6. Отсутствие смысла-послания и</p>	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.2</p>

	<p>наличие при этом глубокого подтекста. Постмодернистский танец бросает вызов цельности, завершенности, законченности; вызов серьезности и смыслу.</p> <p>7. Отсутствие главного героя или обезличивание его</p> <p>8. Синтез различных видов искусств в современном танце, подразумевающий не заимствование у отдельных элементов, а расширение для танца пространства других искусств, т. е. существование постмодернистского танца на стыке различных видов искусств.</p> <p>9. Танец постмодерна раскрывает свой подлинный смысл через "игру в универсальное" (Ю.А. Кондратенко), отрицающую серьезность, в которую автор все же может вкладывать философский подтекст</p>	
<p>17.Творчество М. Каннингема, его хореографические новации.</p>	<p>Главные его тезисы были таковы: 1) любое движение может стать материалом для танца; 2) любое действие может стать полноправным композиционным методом; 3) в танце можно использовать любую часть или части тела (насколько это физиологически возможно); 4) музыка, костюмы, декорации, освещение и танец обладают собственной логикой и идентичностью; 5) любой танцовщик в труппе может быть солистом; 6) танцевать можно в любом пространстве; 7) темой танца может быть что угодно, но фундаментальная и первичная его тема – человеческое тело и его движения, начиная с ходьбы</p>	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.2</p>
<p>ПК-3 Способен разрабатывать научно-методические и учебно-методические материалы, обеспечивающие реализацию программ профессионального обучения</p> <p>ИД-ПК-3.3 Способность использовать основные источники и методы поиска информации, необходимой для разработки научно-методического обеспечения учебных курсов</p>		
<p>18.Американский танец, хореографические новации,</p>	<p>«Театр Дзадсон» стал основой для новых идей, пунктом освобождения</p>	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.3</p>

<p>созданные в «Джадсоновском театре», С. Пакстоном, Т. Браун, М. Монк, И. Райнер и др.</p>	<p>от традиций. Главным в списке позиций, которыми участники проекта бросили вызов, была кодификация движений, которая к концу 1950-х годов превратила современный танец в формальное зрелище схожее с классическим балетом. Для участников проекта встала во главу угла необходимость избегать любой ценой структурирования движений, они создавали их разрыв, заново продумав, а иногда устранив саму структуру танца. Лишая танец его техни-</p> <p>ки, исключая понятия «характер» и «образ», отказываясь от техники в пользу обыденного движения, эти исполнители попытались привлечь зрителей новой перспективой наблюдения за сиюминутно рождающейся хореографией. В замене организации на случайность момента, эти хореографы, в конечном счете, вышли в импровизацию. «В их представлении допустимо было все.</p> <p>Ограничений, которые ставил балет и даже танец модерн, больше не существовало. Любой стиль, любая форма, любая музыка (как и отсутствие такой), любая одежда (в том числе и обнажение), любая сценическая площадка (а чаще всего вообще отсутствие сцены), любой исполнитель, пусть ничему не учившийся, любой замысел, вплоть до самого шокирующего</p>	
<p>19.Основные принципы постмодернистского искусства в применении к хореографии</p>	<ul style="list-style-type: none"> - принцип неопределенности, - многовариантность толкования, - ассоциативность, ирония, - гибридизация и соединение несоединимого, конструктивизм - децентрализация 	<p>ПК-3, ИД-ПК-3.3</p>

ЛИСТ УЧЕТА ОБНОВЛЕНИЙ ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ)

В оценочные средства учебной дисциплины внесены изменения/обновления, утверждены на заседании кафедры:

№ пп	год обновления оценочных средств	номер протокола и дата заседания кафедры