



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

Методика обучения классическому танцу в младших классах
хореографической школы

Выпускная квалификационная работа по направлению

51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:
68,75 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 24 » 03 20 22 г.
Заведующий кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1
Механошина Валерия Евгеньевна

Научный руководитель: к.п.н., доцент
Клыкова Л.А.
Клыкова Л.А.

Челябинск
2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА.....	7
1.1. Классический танец как вид хореографического искусства...	7
1.2. История развития и становления образовательной системы хореографического искусства в России.....	8
1.3. Особенности российской системы профессионального обучения классическому танцу.....	15
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ.....	22
2.1. Методика и задачи обучения классическому танцу в младших классах хореографической школы.....	22
2.2. Структура урока классического танца в младших классах хореографической школы.....	33
2.3. Педагогические методы и принципы в современной образовательной хореографической системе.....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	51

ВВЕДЕНИЕ

Классический танец является основанной системой выразительных средств хореографического искусства. Изучению его отводится одно из главных мест в учебной работе хореографических школ и коллективов. Следует рассматривать систему обучения классическому танцу как предпосылку для значительного расширения возможностей человеческого тела.

Классический танец очень разнообразен, беспределен по своей выразительности, включает в себя все новшества эпохи. Его обогащение происходит от национальных культур разных времен и народов. Для создания и исполнения выразительного танца необходимо владеть основами школы классического танца, точно выполнять любое движение, понимать всю технику танца, уметь контролировать каждый прием. Уметь быстро осваивать новый танцевальный рисунок, развить хореографическую память и сообразительность.

Классический танец всегда был одним из главных выразительных средств балетного театра. Как и другие виды искусства, в течение многих веков классический танец видоизменялся, усложнялся, приобретал качественно новые черты. Как образно–хореографическая система движений человека танец прошел большой и сложный путь формирования и развития. Классический танец выдержал испытания временем, сохранились строгие, пластически завершенные формы хореографии, отточенная и безупречная техника исполнения движений. Со временем менялся композиционный строй танцевального языка, характер, образ, но совершенная хореографическая первооснова осталась незыблемой.

Развитие современной педагогики характеризуется повышенным вниманием к внутреннему потенциалу человека, а также созданием образовательной среды, способствующей творческой активности

личности. Хореографическое образование одно из древнейших в мире, оно касается глубинных основ искусства, настоящего и будущего культуры. Воспитание творческой личности и обучение танцевальной технике должно идти в единой системе учебно–воспитательного процесса, организуемого педагогом, личность которого значительно влияет на становление личностных качеств учеников.

Актуальность исследования данной темы определяется важностью исследования процесса обучения хореографическому искусству в младших классах хореографической школы, сохранения традиций обучения классическому танцу, усовершенствования современной педагогической системы, поиска новых идей, технологий, методов и форм организации учебного процесса с целью профессионального и творческого развития личности.

Объектом нашего исследования является процесс обучения классическому танцу в младших классах с целью рассмотрения методики обучения, используемой на уроке классического танца.

Предмет исследования – методика обучения классическому танцу в младших классах хореографической школы.

Цель исследования – изучение теоретических и практических принципов и методов преподавания классического танца в младших классах хореографической школы.

Задачи исследования:

1. определение классического танца, как вида хореографического искусства;
2. определение методики обучения, которая используется в системе хореографического образования в младших классах;
3. применение имеющегося теоретического и практического материала для накопления опыта в методике преподавания классического танца.

Гипотеза исследования – обучение классической хореографии в младших классах хореографической школы будет эффективным, если будут определены концептуальные положения подготовки обучающихся, соблюдаться педагогические методы и принципы системности, последовательности, дифференциации и индивидуализации, а также выявлены критерии качества выполнения уроков и разработан метод их оценки.

В качестве методов исследования выступают:

- теоретический анализ источников литературы по классическому танцу;
- исторические и практические методы выдающихся педагогов–хореографов в области преподавания классического танца.

Методологической основой исследования является учение о ведущей роли педагогической деятельности в процессе обучения классическому танцу и формирования личности учащихся, психолого–педагогического подхода, разработанного педагогами классического танца (А. Я. Вагановой, Н. П. Базаровой, В. П. Мэй, Ф. В. Лопуховым, А. М. Мессерером, Н. И. Тарасовым, С. П. Михеевой); научные труды русских и зарубежных искусствоведов (Л. Д. Блок, Ю. А. Бахрушин), труды педагогов, психологов, рассмотренные в рамках сравнительно–исторического и системного подходов в изучении методов и педагогических принципов на уроке классического танца в младших классах.

Степень научной разработанности проблемы. Информационную и теоретическую базу исследования составили работы, затрагивающие в разных направлениях эстетической, философской и искусствоведческой мысли в исследовании развития искусства танца и методах преподавания классического танца. Приступить к изучению обозначенной в исследовании темы позволил высокий уровень развития искусства хореографии, достигнутый благодаря работам таких педагогов, как Л. Д.

Блок, А. Я. Ваганова, Ф. В. Лопухов, В. М. Красовская, М. М. Фокин, Ю. И. Слонимский, А. М. Мессерер и др.

На защиту выносятся следующие основные положения:

– теоретическое изучение и практическое использование педагогических методов и принципов как существенных факторов повышения уровня обучения учащихся младших классов и неотъемлемых элементов профессиональной подготовки, репетиционной и сценической деятельности;

– педагогические методы и принципы в профессиональной хореографической подготовке в младших классах, основанные на соблюдении условий и реализации системности экзерсиса классического танца.

Выпускная квалификационная работа представлена введением, двумя главами, заключением, списком использованной литературы.

Введение содержит актуальность, цель, задачи, объект, предмет, гипотезу исследования. В первой главе мы рассмотрим классический танец как вид хореографического искусства, этапы его развития и систему профессионального обучения классическому танцу в России. Во второй главе описана методика обучения классическому танцу в младших классах хореографической школы, структура урока классического танца в младших классах и педагогическая методика в системе образования хореографическому искусству. В последней главе «Заключение» подведены итоги в раскрытии темы данной работы и сделаны выводы, что теоретическое изучение и практическое использование педагогической методики на уроке классического танца в младших классах является одним из наиболее существенных факторов повышения профессиональной подготовки учащихся и дальнейшего исполнительского мастерства.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.1 Классический танец как вид хореографического искусства

В первой главе мы рассмотрим классический танец как вид хореографического искусства, этапы его развития, а также российскую систему профессионального обучения.

Танец – это огромный пласт человеческой культуры, который вбирает и передает своими собственными методами и средствами весь социально унаследованный комплекс способов деятельности и убеждений, составляющих ткань нашей жизни.

Классический танец является особой формой театрального танца, движения и позы, которого образуют целостную художественную систему и подчинены определенным правилам. Он включает в себя систему художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры, является самой сложной формой профессиональной хореографии.

Классический танец утверждает идею человека, свободно владеющим телом, способного воплотить концепцию прекрасного и гармоничного мира. Танцовщик, воспитанный в системе классического танца, – это артист, который предназначен быть персонажем, играть роль, и в то же время это инструмент, способный в пластике передать танцевальные созвучия, исполнить определенную партию. В основе классического танца существует музыкальная и театральная природа.

Классический танец – это основа разных видов танцев, основная система выразительных средств хореографического искусства. Его можно назвать фундаментом всех сценических видов танца. Помимо самого утверждения танца как высокого искусства и самостоятельного вида театрального действия, способного развивать сюжет без помощи пения или

декламации, классический танец выработал терминологию танца и систему подготовки танцовщиков, с небольшими изменениями используемую и в других стилях. Поэтому танцовщикам рекомендуется начинать с уроков классического танца, даже если они позднее специализируются в танце модерн, шоу–балете или джазовом танце. Основы классического танца настолько универсальны, что даже опытные танцовщики других танцевальных направлений не прекращают заниматься уроком классического танца.

Термином «классический танец» (лат. *classicus* – образцовый) пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики.

Классический танец – основа хореографии. На уроке классического танца постигаются тонкости балетного искусства. Это гармония сочетания движений с классической музыкой. Непременные условия классического танца: выворотность ног, хороший подъем, большой шаг, гибкость, музыкальность, четкая координация движений, высокий прыжок, устойчивость, вращение, свободное и пластичное владение руками, выработка силы и выносливости, всё то, что формирует профессиональный навык. Классический танец призван сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле педагога–балетмейстера и самого исполнителя.

1.2. История развития и становления образовательной системы хореографического искусства в России

Педагогическая система в хореографии зародилась в Европе – в Италии и во Франции. В XII веке П. Бошан выдвинул методiku позиций, Р. Фойе разработал «новый» (сценический) театрально–танцевальный язык. В XVIII веке утвердил принципы действенной хореографии Ж. Ж. Новерр. И уже к началу XIX века появляется система из двух разделов урочного

экзерсиса итальянского танцовщика, хореографа, балетного теоретика и педагога К. Блазиса:

1. движения и упражнения для ног, корпуса и рук у станка;
2. на середине зала с академическими позами (*arabesque, attitude*), и прыжками.

Блазис сформулировал основные методические принципы: последовательность, систематичность и подача материала «от простого к сложному», он ввел и определил понятия, которые принадлежат к сфере классического танца: выворотность, центр тяжести, противовес, вертикальная ось, элевация (балон) и т.д.

Самым ярким представителем французской школы является известный датский хореограф А. Бурнонвиль. В своей книге «Моя театральная жизнь» он изложил основы своей системы хореографического образования. Для него главным критерием исполнительского искусства были «истинная красота, естественность и хороший вкус», а его фундаментальными требованиями в преподавании – «чувство ритма и драматическая выразительность».

Для каждого дня недели у Бурнонвиля–педагога был свой урок, свои упражнения. Нагрузка в понедельник была наименьшей, и в течение недели возрастала. На уроке тщательно прорабатывалась мелкая техника, обращалось внимание на развитие силы стоп, элевации, легкости прыжка и мягкости приземления. Критики так определяли особенности стиля Бурнонвиля: «Совершенное чувство формы. Каллиграфический танец».

Продолжателем школы Бурнонвиля был Х. Иогансон (представитель французской школы) – виртуозный танцовщик и великолепный партнер, отличавшийся подчеркнутым изяществом манер и позиций. Он выстраивал свой урок исходя из индивидуальных особенностей телосложений учеников. Комбинации движений выстраивал на основе принципов шведской гимнастики, а именно – пока одни группы мышц работают, другие отдыхают. Так он предупреждал перегруженность мышц и травм.

Своих учеников Иогансон приспособлял для движений, одновременно хореографических и акробатических, развивая в учениках силу, равновесие, выдержку, точность в позах и движениях, воспитывал силу прыжка. Его уроки заставляли учеников думать, творчески включаться в процесс обучения, быть предельно мобилизованными, способными быстро осваивать новое.

Старейшие французская и итальянская школы классического танца имеют свои национальные исполнительские традиции. Различны стиль, манера движения, но хореографическая основа (состав движений) обеих школ одина. Так, для французской балетной школы характерна высокая исполнительская техника, изящный стиль, мягкая, легкая, грациозная, изысканная манера движения. Итальянской школе характерна виртуозная техника, строгий стиль, порывистая, стремительная и несколько напряженная манера движения.

Для русской хореографической школы типична иная техника – строго академический стиль, простота, сдержанность и душевность исполнительской манеры, а также свободной от внешних эффектов. Старинный русский танец связан с песней и всегда был выражением смысла песенного текста, который задавал определенный эмоциональный настрой, и находил выражение в певучей пластике женского, и в виртуозности мужского танца. Эта отличительная черта и стала особенностью русской хореографической школы.

Первая русская профессиональная балетная школа начинает свою историю с 1738 года. Созданная по указу императрицы Анны Иоанновны в Санкт–Петербурге «Танцевальная Её Императорского Величества Школа» сегодня называется Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой. В России на протяжении всего XVIII века преподавали приглашенные иностранные балетмейстеры – Ж.Б. Ланде, Ф. Хилфердинг, Дж. Канциани. Обучение основывалось на западно – европейском опыте.

Большое значение для школы имела творческая деятельность балетмейстера и педагога Шарля Дидло. Француз по происхождению, но русский по духу и устремлениям, Дидло своими реформами поднял русский балет на такую высоту, что он превзошел европейский балет. Русская балетная школа сочетала традиции русской, французской и итальянской балетных школ. Дидло постепенно заменял иностранных педагогов и танцовщиков русскими, на сцене утверждался образный, поэтический, достоверный танец.

Преемником традиций Иогансона был ведущий педагог Петербургского хореографического училища в течение восемнадцати лет – Н. Легат. Его построение урока отличалось глубоким знанием. Он ежедневно менял свой урок, в каждом из которых были свои акценты. Комбинации движений задавались достаточно простыми, с небольшим количеством па. Сложность заключалась в том, что все комбинации прыжковые и вращения выполнялись как с правой, так и с левой ноги. «То, что делалось у палки, подготавливало к тому, что будет делаться в адажио, а аллегро разрешало все это напряжение. Поэтому урок протекал легко, воодушевленно, одно движение звало другое, и ученик не ощущал, что работает с большим мускульным напряжением, вкладывает много энергии» [6, стр. 336].

Историки отмечают, что принципом его работы был индивидуальный подход к каждому танцовщику. Он видел и понимал, чего не хватает у занимающегося в его классе ученика, и мог ему помочь, одним жестом показать, дать точное замечание.

Последним педагогом иностранцем, внесшим значительный вклад в русскую балетную школу, был Энрике Чекетти. Л. Блок высоко оценила методику преподавания итальянских педагогов: «Профессионализм итальянок, насаждение его у нас Чекетти – живая струя, распахнувшееся окно, свежий воздух. Переведя танец в сухие, резкие линии виртуозной итальянской техники, подражавшие итальянкам наши танцовщицы, тем

самым вырвали его из затхлого, гнилого болота. Это была лишь азбука искусства, лишь преддверие, но это была и верная подготовка к ответу на назревшие требования, предъявляемые к искусству танца. Из тины «фиглей–миглей» и «изящных» ручек не могли бы подняться летящий танец Павловой, тонко прекрасная Карсавина. Вихрь «тридцати двух фуэте» был нужен, чтобы осушить болото бесформенности» [6, с.328].

Э. Чекетти разработал свой систематизированный педагогический метод: на каждый день недели он подбирал определенные комбинации, как для *adagio*, так и для *allegro*. Он добивался чистоты исполнения, стремился максимально развить технику учеников за счет овладения особенностями исполнительства итальянских танцовщиков. Его уроки были насыщены стремительными вращениями с точными остановками. Для танцевальных комбинаций были характерны устойчивые позы, уверенные движения рук, ног, экспрессия всего корпуса. Он указал на преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *aplomb*, динамику вращений, крепость пальцев и выносливость. Система занятий Э. Чекетти стала для своего времени одной из первых попыток задать урокам классического танца «строгую закономерность, управляемый, в полном смысле слова научный характер» [10, с.30].

Позже А. Я. Ваганова отмечала, что Чекетти повлиял на пересмотр технических приемов в танце. В мужском танце легко привились быстрые темпы, резкая смена ритма, бравурность вращения и прыжков. Русские танцовщицы, быстро освоив новшества итальянской школы, смогли сохранить певучую пластику. Стремительностью, широтой, энергией танца теперь владели и лучшие танцовщики русских театров Москвы и Петербурга, как и итальянские знаменитости.

М. Петипа, взяв на вооружение блестящую технику итальянской школы, подчинил ее принципам русской танцевальности. Итальянская манера виртуозного танца обновила и укрепила русскую исполнительскую школу.

Мариус Петипа – гениальная личность, вошедшая в историю мировой хореографии. Выдающийся хореограф внес огромный вклад в развитие академического танца. Спектакли, созданные им, бережно сохраняются как лучшие образцы хореографического искусства. Благодаря его творческой работе русский балет был признан лучшим в мире, а Мариинский театр считается по сей день «Домом Петипа». В постановках Петипа сохранились все основные исполнительские приемы школы Иогансона. Ю. Григорович, обращаясь к балетам Петипа, говорил: «Нет лучшей школы для любого хореографа, чем школа Петипа».

Классический танец практически оформился во второй половине XIX века в спектаклях Мариуса Петипа, балетмейстерское творчество которого разворачивалось на русской сцене, и его сподвижника Льва Иванова. С именем Петипа связан расцвет русского балета этого периода, его лучшие достижения и, в конечном счете, его сегодняшняя мировая слава. Петипа не был революционером или новатором; напротив, он не гнушался пользоваться находками и достижениями предшественников и современников, в руках Петипа они «переплавлялись» и становились органичной частью его художественного языка, его эстетической системы. Петипа был гениальным традиционалистом. В этом и состоит секрет первенства Петипа, что в искусстве, где так важна традиция (без нее просто перестанет существовать сам язык балета – классический танец), он возвел в главный императив вдохновенный традиционализм.

Балеты Петипа завершили длительный процесс формирования классического танца как системы выразительных средств. В них собраны, упорядочены и возведены в высокое художественное правило все поиски XIX века в области этого танца. Тогда же окончательно закрепилась и французская терминология классического танца, принятая и по сей день. Она создавалась путем отсеивания необязательных временных элементов и отбора постоянных, обуславливающих самую природу классического танца. Эта терминология, несмотря на свою условность, почти всегда

позволяет обнаружить корни, установить генетические истоки того или иного движения, позы или положения.

В 1934 году была издана книга А. Я. Вагановой «Основы классического танца». Уже тогда было очевидно, что изложенная в ней методика преподавания классического танца является выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства.

А. Я. Ваганова, одна из лучших учениц Иогансона, при разработке методики классического танца использовала его педагогический опыт. Она пересмотрела нововведения итальянской школы Чекетти, проанализировала опыт преподавания других педагогов. Как признавалась сама Агриппина Яковлевна: «Работая над своим методом преподавания, я пыталась зафиксировать основы науки танца, свои достижения, все, что дал мне многолетний опыт танцовщицы и педагога». Она установила и обосновала последовательность изучения движений на уроке, раскрепостила корпус, ввела «новые руки», разработала систему координации движений. Классический танец и классический экзерсис – это основа всего хореографического искусства. А от организации урока во многом зависит формирование будущего танцовщика, раскрытие его возможностей и срок артистической жизни на сцене.

Ваганова не только систематизировала и обобщила опыт своих учителей, но и привлекла исследователей из других научных областей для того, чтобы обогатить искусство балета и устранить имеющиеся недостатки отбора и преподавания в балете. Для этого «пришлось тщательно изучить влияние специальных физических упражнений на растущий организм ребенка, сопоставлять наблюдения над функциями различных органов и систем (сердце, легкие, обмен веществ) при своеобразной физической нагрузке. Надо было изучить патологию балетного труда, обращая внимание на анализ наиболее часто встречающихся балетных травм, на выборку методов предупреждения этих травм и методику их лечения» [11, с.10].

Взаимосвязь различных научных направлений способствовала расширению знаний о человеческом организме. Таким образом, Ваганова стала идейным вдохновителем полного пересмотра искусства хореографии через научное знание. Она действовала сразу в нескольких направлениях – систематизация обучения классическому танцу и изучение наук медико–биологического профиля с целью практического применения их. Научно обосновала подход к отбору детей к занятиям хореографией, а также сумела создать основу для обновления классического танца и его дальнейшее развитие.

1.3. Особенности российской системы профессионального обучения классическому танцу

Система среднего и высшего профессионального образования играет все большую роль в жизни общества. Под профессиональным образованием сегодня понимают «процесс становления и развития личности человека». В наиболее полной мере это относится к хореографическому искусству, где исполнительское мастерство стоит на фундаменте мастерства создания главного профессионального инструмента – тела артиста балета, отвечающего своим разнообразием не только индивидуальным, но и типологическим требованиям. Все это в комплексе формирует и развивает личность, нацеливая ее на овладение способами саморазвития и самосовершенствования.

Во всем мире известны богатейшие традиции русской школы классического танца, как хранительницы и создательницы основ классического наследия балетного театра, и поныне питающего театры и школы мира. Благодаря таким выдающимся хореографам как М. Петипа, Л. Иванову, а также достижениям многих поколений педагогов хореографии П. Гердта, У. Вазем, Н. Легата, О. Преображенской этот факт неоспорим и ценится специалистами во многих странах мира.

Среди условий развития профессиональной компетентности в хореографическом искусстве выделяют сегодня следующие:

– системно–профессиональные условия, позволяющие воспринимать профессию как совокупность взаимодействующих сложным и смежным образом систем обучения, воспитания, традиций, систем сценического танца и мировоззрения, охватывающего исторические, культурологические, эстетические, педагогические, искусствоведческие, технологические, биологические и другие аспекты;

– содержательные условия (отбор содержания знаний, интеграция различных курсов, выделение ведущих идей как это умело и системно формулировала Л.Д. Блок). «Танцовщице, прежде всего и больше всего нужен корпус – поворотливый и ловкий, но сильный и крепкий; нужен незыблемый апломб, крепкие и послушные ноги; и руки, способствующие апломбу и поворотливости в той же мере, как выразительности и законченности позы. Вот почему невозможно увидеть у Вагановой лирического позирования. Все движения рук, вообще все то, что относится к «позированию», Ваганова облакает на уроке до крайности скупые, отвлеченные и очищенные формы. Ничего лишнего, ничего дешевого и мелкого. Так поданная и так преподанная классика – зрелище глубоко поучительное, не говоря о сильнейшем впечатлении, которое она производит на человека, занятого вопросами танца. Только такое очищение от всего наносного, глубокое и проникновенное владение всем наследием классического танца есть залог его дальнейшего развития. Не внешние приемы, не поверхностное умение передать то или иное из заученного классического репертуара показательно и поучительно для будущих кадров танцовщиц. Пусть даже они в молодости и не могут понять и тем более оценить все то, что им дается. Но вагановское преподавание бьет в цель; она внедряет правильную манеру помимо воли учащихся всем своим подходом к уроку и его построению» [29, стр. 412];

– технологические условия (контрольно– оценочные процедуры, организация активных форм обучения, использование инновационных технологий);

– акмеологические условия (система мотивации и стимулирования, включение обучающихся в соуправление образовательным процессом);

– важным условием профессиональной компетенции является наличие опыта профессиональной деятельности, насыщенность и сложность которой должна постоянно возрастать у каждого обучающегося, приближаясь к характеристикам реального профессионального мастерства. Это условие в хореографическом образовании выполняется с помощью разнообразных исполнительских практик, концертов, спектаклей, конкурсов, и т.п.

Упомянутые условия позволяют, в частности, в хореографическом искусстве заложить основы философии хореографического образования, которые в пределе должны быть специфично реализованы в научно обоснованной прогностной модели современного хореографически образованного человека. Образованный человек – это творческая личность, самостоятельно мыслящая на основе полученных знаний, опыта, профессионального мастерства, способная к инновациям и организации собственной жизни, руководствующаяся мотивом ответственности в своей конкретной деятельности. Сегодня в небывалой мере актуализуется роль адаптационных возможностей потенциала образованного человека с фундаментальной профессиональной подготовкой, что выдвигает на передний план важнейшую проблему российской системы образования – формирование компетенций специалистов, деятельность которых в отдельных профессиях должна подниматься до уровня искусства, и базироваться на науке и профессионализме.

В настоящее время для всех школ русского танца характерен строгий академический стиль, но самая разнообразная манера исполнения движения, которая не сковывает, не ограничивает индивидуальность

танцовщика, а, напротив, позволяет глубже и полнее раскрыть все его творческие возможности и национальное своеобразие.

Для того чтобы овладеть высоким исполнительским мастерством танца, необходимо усвоить и познать его природу, его средства выражения, его школу.

Исполнительская и общая культура танцовщика определяет его манеру движения, которая, разумеется, без точной и правильной выучки не может быть воспитана, так же как совершенная техника движения без соответствующей культуры. Манера исполнения движения – это пластическое средство выражения индивидуальности танцовщика, это свое, а не чужое исполнительское творчество, это искусство подлинное, а не подражание.

Цель и задача учебной работы общие – овладение хореографическим мастерством и танцевальной техникой. Без танцевальной техники не может быть творческого роста.

Одна самая важная из задач учебно–тренировочной работы – правильная постановка корпуса, ног, рук и головы. Развитие и укрепление суставно–связочного аппарата, развитие ловкости и силы, выработка эластичности мышц – овладение танцевальной техникой.

«Содержание и глубина хореографического произведения могут быть верно, и полно раскрыты только с помощью точной исполнительской техники танца. Точность – это не простой профессиональный педантизм, не шаблон, не самоцель, а, прежде всего живое, поэтически вдохновенное чувство танца, которое определяет зрелость и совершенство исполнительского мастерства.

Точность позволяет танцовщику обрести не только пластическую стройность, уверенность в своих силах, но и творческую активность. Где нет точно отработанной техники танца, там не может быть искусства. И никакой высокохудожественный идейный замысел, и увлекательный сюжет не могут заменить собой точность исполнительской техники» [27,

с.46–47]. Двигаться легко, свободно, без лишних физических усилий – следовательно уметь скрывать от зрителя все сложности своего мастерства, всю ту непомерную затрату сил и энергии, которая возникает при этом. Незначительная неточность, скованность в движении (корпуса, головы, рук, ног), ограниченность физических сил, энергии и воли затрудняют, осложняют исполнение танцовщика, не дают ему возможности проявлять весь потенциал своего мастерства.

Все же легкость движения в технике танца не просто «изящная невесомость» или показная бравурность, это, прежде всего, возможность актерской выразительности, которое применяется во всем своем пластическом разнообразии. Легкость движений в танце дает, приподнято–стройную, как бы «окрыленную» пластику танцевального мастерства, особенно при выполнении поз, вращений и т.п.

В учебной работе легкость укрепляется на основе гибкости, устойчивости, четкого движения и безупречного музыкального слуха. Выполнение танцевальных па, должны быть во всем достаточно сильными, четкими, уверенными, расширенными и многогранными по своему характеру, но всегда легкими, а не скованными и тем более тяжеловесными.

Не только легкость, но и мягкость движения является необходимой исполнительской основой танца. Она предполагает точный, сильный и мужественный, а не расслабленный характер движения. Увеличивая амплитуду движения, мягкость, пластику танца слитностью, раскрывает все возможности глубины, душевности и тонкости выразительных средств. Грубый, угловатый и «холодный» характер движения недопустим, он ограничен и лишенный множество оттенков эмоциональной выразительности.

Хореографический образ может отличаться лирическим настроением или, напротив, острой выразительностью, максимальным «накалом

чувств», мощными, темпераментными, героическими и властными интонациями, но техника движений должна не утрачивать свою мягкость.

Уроки классического танца дают превосходные результаты, поэтому эта система формирует основу учебной работы не только в профессиональных балетных школах, но и в любительских коллективах.

В мудрых правилах школы классического танца объединен огромный, многовековой опыт танцовщиков, балетмейстеров и педагогов: как практический, наглядно передающийся и по сей день из поколения в поколение, так и записанный в учебниках. Таким образом современные исследования показывают, он вполне сочетается с биомеханическим анализом элементов «классики». А значит понятие «Наука классического танца» приобретает уже не метафорический, а реальный смысл.

Структура обучения классическому танцу традиционно строится на методиках, которые десятилетиями формировались в русской балетной школе и передавались из поколения в поколение. На основании общих дидактических принципах, хореографическая педагогика, как целостность педагогического опыта в области обучения классическому танцу сформировала собственные методы и принципы, определяющие специфику классического танца, дающие возможность преподавать его как живое образное и выразительное искусство.

Формирование современной хореографической школы предполагает повышение уровня исполнения движений. Особенность классического танца заключается в расширении хореографического языка. Так, движения во многих случаях становятся более силовыми, приближены к спорту, и необходимы изменения техники исполнения и методики освоения этой техникой, методики обучения классическому танцу, построению педагогических принципов в обучении.

Обучение классическому танцу – продолжительный и многоступенчатый процесс и предполагает собой систему, состоящую из ряда взаимосвязанных элементов, обладающих самостоятельностью, а

принципы отражают общеобразовательную, общефизическую и профессиональную подготовку обучающихся.

Сформировавшийся в XX веке в России метод преподавания классического танца, считается научным. При его создании А. Я. Ваганова систематизировала хореографию, которая опиралась на физические данные, необходимые для качественного развития танцевальности у детей на первых этапах обучения.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

2.1 Методика и задачи обучения классическому танцу в младших классах хореографической школы

Во второй главе мы рассмотрим структуру урока классического танца, различные принципы и методику преподавания классического танца в младших классах хореографической школы.

Обучение детей хореографии представляет собой динамический процесс. На каждом из его этапов должно быть выделено основное, высшее звено, определяющее цельность и эффективность преподавания. Потому как младшие классы являются значимым этапом обучения, в котором прорабатываются фундаментальные элементы классического танца.

Для педагогов основной задачей является научить детей учиться, пробудить мотивацию к получению знаний, к овладению навыками будущей профессии. Здесь очень важна личность педагога она занимает особо важное место в жизни учащихся. Внутренняя собранность и подготовленность, его знания методики преподавания, умение строго и обдуманно выстроить весь урок и его отдельные части, художественный вкус. Каждый педагог должен находить индивидуальный подход к ученикам, на доступном языке объяснять сложные профессиональные приемы, способствовать формированию творческой личности.

Основной инструмент танцовщика – это его тело. Именно к нему классический танец предъявляет веками отобранные требования, которые касаются как самой фигуры, так и физических данных. Используя свои возможности данные природой, ученик должен развить в себе

необходимые для исполнительской деятельности профессионально важные физические качества, такие как, мягкость, гибкость, устойчивость, быстрота и легкость. Кроме этого, важны волевые качества, эмоциональность и темперамент, быстрота реакции. Все это вместе в обучении обеспечивает послушность, податливость, приспособляемость к выполнению любой пластической задачи.

Первый кто заговорил о физических данных – это основатель первой балетной школы (ныне Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой) Жан–Батист Ланде. Он принимал на обучение детей «годных танцевать на театре» в возрасте от 8 до 12 лет. Понятие «годности» включало, прежде всего, требования к наличию особых телесных, а также психических параметров: гармония телосложения, выразительность, сценичность внешнего облика. Впоследствии добавились к требованиям – выворотность, подъем, шаг. Получается, что Ланде первым закрепил в уставе требования к телу танцовщика.

Через несколько десятилетий после Ланде французский реформатор в сфере танцев Жан–Жорж Новерр в «Письмах о танце и балетах» более развернуто обоснует эти требования. «Всякий, кто намерен посвятить себя искусству танца, должен... тщательно взвесить все достоинства и недостатки своего телосложения. Если природные недостатки... таковы, что устранить их невозможно, ему следует тут же, раз и навсегда, отказаться от лелеемой мечты служить удовольствию публики. Если же эти недостатки могут быть исправлены с помощью прилежания, непрерывных упражнений, а также советов и наставлений умного, просвещенного учителя, ему не следует пренебрегать ни одним из этих средств, могущих способствовать устранению этих недостатков, – вполне устранимых, если заняться этим своевременно, пока тело не приняло еще окончательной своей формы и организм не достиг последней ступени развития, когда все члены заостенеют, а недостатки так укореняются, что уже не поддаются исправлению» [25, с. 204].

Фундаментом успешного обучения хореографии считается правильное телосложение – короткое туловище, длинные ноги, малая окружность грудной клетки, средние или узкие плечи, небольшая голова.

Важное значение в начале обучения оказывают профессиональные данные – балетный шаг, хороший подъем, выворотность, гибкость позвоночника, координация, чувство ритма, прыжок.

На первоначальном этапе обучения главным является формирование балетной осанки. Балетная осанка предполагает особую постановку тела: корпуса, ног, рук, головы и высокое развитие двигательных функций.

Для балетной осанки имеет большое значение выворотность ног, которая усиливает эстетическое воздействие танца, создает богатство линий, отвечающих художественному восприятию.

Сформированная балетная осанка с характерной для нее разработанной выворотностью ног обеспечивает устойчивость тела, достижимую путем координированной работы мышц и всех частей тела.

Исходя из основной задачи – формирование балетной осанки и программы классического танца первых классов хореографических училищ, школ искусств основываются задачи первого и второго года обучения на уроках классического танца:

1. Постановка корпуса, ног, рук и головы (основы равновесия, arlomb).
2. Выработка двигательных функций (выворотности ног, подъема, гибкости корпуса, шага, прыжка и т.д.).
3. Исправление каких-либо недостатков в осанке, а именно: «х» и «о»-образных ног, сутулости, асимметрии лопаток, увеличенного прогиба в поясничном отделе позвоночника, выраженный гиперлордоз (наклон) таза и др. Для этого необходимо применить ряд корректирующих упражнений на полу в положении, разгружающем позвоночник – сидя, лежа на спине, животе, стоя на коленях и т.д. Эти упражнения

комбинируются с упражнениями, направленными одновременно на развитие двигательных функций.

4. Освоение первоначальных навыков координации движений, которые предусматривают согласованность всех частей тела в пространстве, что позволяет точно исполнять задание.

5. Обучение учащегося музыкально–ритмической координации движений и развития музыкально–выразительного исполнения.

Для осанки главное значение имеет положение корпуса относительно ног: бедра должны быть в центре, на средней линии, не наклоняясь ни вперед, ни назад. Позвоночник должен быть вытянут так, чтобы появилось ощущение стремления тела вверх, ногами (больше пятками) устремиться в пол, а талия как бы «схвачена». Все мышцы подтянуты, но тело не зажато.

Подобранность корпуса создает свободу тазобедренного сустава, способствуя тем самым развитию выворотности. Способность держать корпус подтянутым становится исполнительским навыком. Что позволяет сохранять длительную устойчивость на полупальцах (*releve*), пальцах, на одной ноге, фиксируя позу, позволяет не потерять равновесие и стабильность после большого прыжка. Постановка корпуса необходима в турах и пируэтах.

Последнее время часто используется партерный экзерсис. Это комплекс вспомогательных упражнений в положении сидя или лежа на полу, который способствует развитию физических данных.

Также для развития двигательных функций и исправления некоторых недостатков в осанке используются ряд вспомогательных, подготовительных упражнений на полу. Выполняются упражнения на полу в положении, разгружающем позвоночник – лежа на спине и животе при вытянутых ногах в коленях, а также сидя с вытянутыми ногами вперед и стоя на коленях. Упражнения на нагрузку поочередно сменяются с упражнениями на расслабление, что дает обучающимся некоторый отдых.

Активно–пассивный экзерсис на полу освобождают обучающихся от тяжелой нагрузки, как физической, так и нервной, которую ощущает ребенок при длительной работе в вертикальном положении. Эти движения на полу позволяют детям ощущать свои мышцы и сознательно ими управлять. Мышцы и суставы разрабатываются для занятий классическим уроком у станка с широким диапазоном движений, требующих значительного физического усилия.

Один из основных принципов классического танца – это выворотность. Выворотность – это способность развернуть ноги, когда при правильно поставленном корпусе бедра, голени и стопы развернуты своей внутренней стороной наружу. Она бывает врожденной, в зависимости от строения суставов, или приобретенной, разработанной путем длительных упражнений. Выворотность – это результат упорного труда с юных лет, так как она является основным условием успешного овладения классическим танцем. Она увеличивает площадь опоры, амплитуду движений и способствует развитию техники танцовщика.

Профессиональные данные учащихся активно развиваются в раннем возрасте, но нагрузка на разные группы мышц дается в щадящем режиме, не нарушая правильной постановки корпуса и опорной ноги. Экзерсис на полу способствует развитию выворотности, но в основном «пассивной», которая не может закрепить результат. Только во время урока классического танца можно удержать даже небольшую природную выворотность.

Во время занятий, когда проходят программные движения, нужно показывать ученикам правильные приемы, объяснять их, находить понятный данному возрасту образный язык, добиваться на уроке сознательной работы учащихся, вовлекать их в творческий процесс. Если ребенок понимает, что, как и для чего он делает те или иные движения, то он будет выполнять их с интересом, и результат будет достигаться быстрее. Когда есть мотивация к учебе, то обучающиеся готовы к

выполнению сложных движений и способны выдержать большие нагрузки. Основные принципы классического танца тесно связаны с физиологической природой человека, поэтому классический танец способствует гармоничному развитию всего тела, которое является «инструментом» балетного артиста в овладении искусством танца. При выворотном положении ног следует полная мобилизация всех мышц, которые должны всегда находиться в постоянном напряжении и быть собранными.

Выворотность должна идти от бедра, затем подключаются надколенные мышцы, которые удерживают подтянутые колени в выворотном положении, икроножные мышцы подаются вперед и стопы постепенно занимают выворотное положение, необходимое для выполнения позиций ног классического танца. Если в этом процессе участвуют большие мышцы ног, то в стопах не будет завала на большой палец. Это поможет добиться правильной постановки стопы, которая будет плотно прилегать к полу с ощущением трех точек: центр пятки, мизинец и большой палец. Для будущих танцовщиков очень важно выработать чувство соприкосновения ступни с полом.

В хореографической практике, помимо выворотных позиций (*les bonnes positions*), есть обратные позиции (*les fausses positions*) и полувыворотные положения, применяемые в историко-бытовом танце. Основой классического танца являются пять выворотных позиций ног, создателем которых считается Пьер Луи Бошан – первый директор Королевской Академии танца (1661–1687). Кроме того, что все они выворотны, I и II позиции – открытые, а III, IV и V – закрытые. Поскольку в закрытых позициях ноги скрещены, то одна из них обязательно находится сзади или спереди другой. Все они могут быть исполнены в положении *en face* и *en sautoir*. Таким образом, эти пять ключевых основ классического танца универсальны, так как они включают в себя главные принципы классической системы: *ferme* (от франц. – закрывать) и *ouvert* (

от франц.– открывать), en avant (от франц.– вперед) и en arriere (от франц.– назад), croise (от франц.– скрещивать) и efface (от франц.– сглаженный, незаметный), en dehors (от франц.–наружу) и en dedans (от франц.–вовнутрь). Каждую из этих позиций можно выполнить на всей стопе, на releve (полупальцы), на пальцах, в plie, а также saute, то есть в прыжке.

При последовательном изучении всех позиций вначале нужно ознакомить учащихся с построением всех позиций ног. Разучивать каждую позицию последовательно в трех основных положениях классического экзерсиса: лицом к станку, за одну руку, на середине зала.

Вначале изучения перемена позиций выполняется свободно. Затем объединяем I и II позиции – смена позиций выполняется через battement tendu в сторону на музыкальный размер 4/4. Объединяем I, II и III, V позиции (работающая нога находится спереди или сзади) – перемена позиций идет в конце фразы через battement tendu (IV позиция изучается значительно позже).

Следует сразу приучать детей грамотно вставать в позицию. Сначала ставим левую (опорную) ногу, затем правую (работающую). Вставая в позицию, нужно соблюдать все перечисленные правила выворотности. Правильная постановка корпуса подразумевает высокий, чуть направленный вперед корпус с ощущением усиленно втянутых ног от пяток до подтянутых бедер; лопатки опущены вниз и лежат плоско, плечи опущены и раскрыты; голова держится прямо и ровно. Нельзя смотреть вниз, на ноги, от этого нарушается правильная постановка корпуса. Нужно вставать «по памяти», проверяя свое мышечное ощущение.

Педагог должен хорошо объяснить правила построения позиций, четко сформулировать требования, правильно и грамотно показать прием. Очень важно обязательно уделить внимание всем обучающимся в классе. От того, насколько внимательно ученик начинает урок, зависит успех будущей работы.

Проучив позиции ног лицом к станку, следует перейти к их выполнению в положении за одну руку. Последовательность изучения такая же, но здесь можно добавить упражнения с элементарными переводами рук из позиции в позицию, с поворотом и наклоном головы, в сопровождении взгляда.

На середине зала не нужно сразу требовать выворотного положения стоп (подход должен быть индивидуальным), главное, чтобы в ногах была «активная» выворотность, когда все большие мышцы ног в тонусе и они способны удержать даже небольшую природную выворотность. По мере развития «внутренних» мышц бедер, ноги все более закрепляют выворотное положение. От правильной работы мышц в дальнейшем будет зависеть форма ног. Не следует требовать от обучающихся, чтобы они слишком долго стояли в позициях, так как мышечное напряжение уходит и упражнение не приносит пользы.

Все позиции вначале исполняются en face, затем V и IV позиции переводят в *eraplement croise* и *efface*. Изучение идет поэтапно:

- а) стоять в позиции, руки в подготовительном положении;
- б) объединить несколько позиций, меняя их через *battement tendu*;
- в) исполнять позиции, включая элементарные переводы рук и повороты головы. Все этапы проучиваются с музыкальным сопровождением 4/4 или 2/4.

Требования к соблюдению правильных позиций всегда должны быть в поле внимания преподавателя классического танца. Ценность методических знаний заключается в том, что нужно знать не только «что делать», а, главное – «как делать». Это дает возможность в процессе обучения развить не только профессиональные данные учеников, но и помогает исправить некоторые природные недостатки.

Одним из основных выразительных средств хореографического искусства являются движения рук. Они придают законченность позам, наполняя смыслом каждый жест. Правильно поставленные руки говорят о

хорошей школе, но вырабатывается это ежедневным, упорным трудом и постоянным вниманием со стороны педагога к координации движений рук, головы и направлению взгляда учеников. При этом должна быть прямая, подтянутая спина и выворотные позиции ног. Работа корпуса, его положения в танце, диктуют определенную форму рук.

История становления и развития теории и методики обучения в области хореографии знает много методологических подходов в вопросе постановки рук, их места и значения в танце.

К. Блазис, один из первых теоретиков танца, впервые отобрал и систематизировал правила сценического танца. В книге «Элементарный теоретический и практический трактат об искусстве танца» он посвятил отдельную главу работе рук, «правильным» и «неправильным» положениям, сопроводив это собственными рисунками.

В своих «Письмах о танце и балетах» Ж.Ж. Новерр подчеркивал роль рук, как средства для передачи всего спектра чувств танцовщика: «... они умеют живописать чувственность и негу, но этого мало; нужно, чтобы они умели также изобразить ярость, ревность, досаду, непостоянство, скорбь, месть, иронию – словом, все человеческие чувства и в согласии со всеми жестами, выражением глаз и игрой лица заставить меня услышать подлинный голос природы» [25, с.196].

В классическом танце существует различная классификация позиций рук, основных положений. Французская и русская школы использовали семь позиций рук. В настоящее время методика преподавания ведется по системе А. Я. Вагановой, которой были разработаны три основные позиции рук и подготовительное положение к ним. А.Я. Вагановой принадлежит заслуга нового подхода к пониманию роли и значения движений рук в классическом танце. Они выполняют две основные задачи:

1. Руки украшают танец, служат средством выразительности, правдивого жеста, что позволяет донести до зрителя смысл и стиль хореографической композиции. Поэтому они должны быть легкими,

мягкими и пластичными. Красивые руки – это язык одухотворенного танца.

2. Кроме эстетической функции они являются активными помощниками, способствуют развитию правильной координации движений. Руки берут «форс» во вращении, в прыжках они делают «подхват», энергично помогая взлету и задержке в воздухе.

Для этого они должны быть сильными, крепкими, точными и аккуратными, должны двигаться легко, свободно, без видимого напряжения, соблюдая точные позиции и сохраняя красивую форму.

Владение руками является залогом правильной координации. Выработать хорошие руки очень трудно, здесь все важно: точные позиции и положения, мягкие, грамотные переводы рук из позиции в позицию, при этом голова и взгляд следуют за движением рук. Руки, особенно кисти, должны быть выразительно пластичными.

Чтобы приступить к изучению позиций рук, нужно объяснить ученикам форму кисти и группировку пальцев в классическом танце. Существует три положения кисти рук: учебное положение (в пальцах нет напряжения); закругленное положение, когда кисть округлена, пальцы свободно сгруппированы, но не касаются друг друга, между ними воздух. Большой палец сохраняет направление к среднему, но не прикасается к нему; удлиненное положение – пальцы из закругленного положения как бы раскрываются, слегка удлиняясь, но не вытягиваются до конца.

Приступать к изучению позиций рук можно с первых дней занятий классическим танцем, сразу после знакомства учащихся с постановкой корпуса и головы. Вначале рекомендуется изучать I и III позиции рук, а затем проучивать II позицию, одна из самых сложных. Очень важно последовательно проучивать правильное прохождение рук из позиции в позицию с участием поворотов и наклонов головы, обязательно направление взгляда, который провожает движения рук.

Так как, основной вид деятельности в хореографических школах связана с танцем и движением, в качестве значимого элемента ритмической деятельности в хореографической педагогике учитывается координация движений, как основной элемент формируемой в умении безошибочно, изящно и музыкально исполнять движения классического танца, как умения «осуществлять тонко организованную согласованность не одномоментных движений рук, ног, головы, корпуса танцовщика, создающих неповторимый профессиональный рисунок танца» [4, стр. 84]. Координация – это способность свободно регулировать все свои движения, это врожденное природное качество. Согласованность движений – это когда одни группы мышц напряжены, а другие расслаблены, сокращаются с определенной силой и скоростью. Основой физиологической координации является перераспределение тонуса мышц.

Музыкальное воспитание является важным компонентом ритмического воспитания рассматривает музыкальный слух, как способность переживать музыку, точно воспроизводить и чувствовать колоритность и эмоциональность ритма. В учебном процессе хореографических школ музыкальный слух развивается на уроках ритмики, уроках фортепиано и музыкальной грамоты. В младших классах музыкальное сопровождение классического урока должно быть во всех отношениях предельно простым и ясным, близким для детей.

Важной частью учебного процесса является учебная, а также сценическая практика. Ее цель – подготовить будущих артистов к творческой жизни. В младших классах важно воспитать навык к репетиционной работе, музыкальную и хореографическую память, внимание. Внимание во время репетиционной работы имеет свою специфику. Необходимо развивать чувство ансамбля, добиваться музыкального и чистого исполнения движений.

Программа предпрофессионального дополнительного образования берет на себя некоторые задачи начальных классов профессионального

образования. Требования к исполнительству в младших классах повышаются в плане чистоты исполнения и актерской выразительности. Поэтому, уже с обучающихся по дополнительной предпрофессиональной программе «Искусство балета» ведется целенаправленное наращивание технических и выразительных навыков в обучении, которые совместно могут решать актерско–пластические задачи. Благодаря интересному и понятному материалу педагог сможет создать творческую, доброжелательную атмосферу на репетициях, что поможет ребенку раскрыть его потенциал.

2.2. Структура урока классического танца в младших классах хореографической школы

В уроках классического танца младших классов вырабатываются навыки, обязательные для грамотного и выразительного исполнения танцевальных движений: выворотное положение ног, шаг, гибкость тела, устойчивость, вращение, высокий легкий прыжок, свободное и пластичное владение руками, точная координация движений, работоспособность и выносливость.

Занятия классическим танцем состоят из длительных, трудоемких, многоступенчатых процессов, требующих терпения. Бесконечно повторяемой отработкой каждого, как изучаемого, так и уже пройденного, движения. Ежедневный урок классического танца содержит в себе все виды работы для всех частей тела.

Урок классического танца – комплексность упражнений, развивающих способности учеников и танцовщиков. Урок заключается из нескольких частей:

- экзерсис у станка,
- экзерсис на середине зала,
- *adagio* (адажио),

- allegro (аллегро),
- упражнения на пальцах (в женском балетном классе).

Начинается экзерсис у станка, далее, по мере осваивания движений, перемещается на середину зала, после этого добавляется *adagio* и *allegro*. Знания, приобретаемые обучающимися в экзерсисе, должны поддерживаться постоянным повторением проученного материала, построенным на строгих методических правилах.

Экзерсис у станка:

- *Demi-plie* в I, II, V и IV позициях;
- *Grand plie* в I, II, V, IV позициях;
- *Battements tendu* из I и V позиций в сторону, вперед, назад;
- *Battements tendu jetes* из I и V позиций в сторону, вперед, назад;
- *Passe par terre*;
- *Port de bras* I, III;
- *Ronds de jambe par terre en dehors* и *en dedans* (далее в сочетании с *grand rond de jambe jete*);
- *Battements fondus*;
- *Battements frappes* и *doubles frappes*;
- *Ronds de jambe en l'air*;
- *Petits battement sur le cou-de-pied*;
- *Battements releve lent* на 90 в сторону, вперед, назад;
- *Battements developpes* на 45 и 90 в сторону, вперед, назад;
- *Grands battement jete*.

Экзерсис на середине – основными движениями, которые должны исполняться ежедневно считаются:

- *Demi-plie* в I, II позициях *en face* и в V и IV позициях *epaulement*;
- *Battements tendu*;
- *Battements tendu jetes*;
- *Battements fondus*;
- *Grands battement jete*;

- Rond de jambe par terre;
- Rond de jambe en l'air;
- Battements frappes, doubles frappes;
- Petits battement sur le cou-de-pied;
- Port de bras I, III, II, IV могут комбинироваться с основными движениями.

Allegro (прыжки) к концу обучения:

- Temps leve и changement de pieds;
- Pas echappe;
- Pas assemble и double assamble battu;
- Petit pas jete;
- Rond de jamb en l'air saute;
- Sissonne ouvert, pas developpe;
- Sissone ferme;
- Pas cabriole на 45 градусов;
- Pas emboites en tournent;
- Tour l'air;
- Grand pas assemble и grand pas assemble en tournant;
- Saut de basque;
- Pas ciseaux;
- Pas jete entrelace;
- Grand pas jete;
- Grand pas jete pas de chat;
- Grand pas jete en tournant;
- Pas jete par terre et pas jete en l'air en tournant.

В комбинации может быть задействовано несколько прыжков сразу с различными переходами как pas failli.

В женском балетном классе одной из важных составных частей урока являются упражнения на пальцах. Движения изучаются только тогда, когда мышцы ног и стопы в достаточной мере укреплены (второе

полугодие). Для того чтобы правильно, грамотно и устойчиво работать на пальцах, необходимо подготовить ноги упражнениями на полупальцах. Усвоение упражнений на пальцах необходимо начинать стоя лицом к станку и держась двумя руками. По мере изучения, движения переносятся на середину зала:

- Pas releve I II IV позиции;
- Pas echappe II, IV позиции;
- Pas assemble soutenu;
- Pas glissade;
- Pas de bourre suivi вперед, назад, в сторону;
- Pas de bourre с переменной и без перемены ног;
- Pas gete с открыванием ноги в сторону;
- Pas sus–sous en face en epaulement;
- Sissonne simple sur le cou–de–pied вперед и назад en face en epaulement.

Во время урока нагрузку следует распределять равномерно во всех упражнениях. Если педагог считает необходимым многократно повторять какое–либо движение, то одну из следующих комбинаций движений необходимо сократить, так как избыточная перегрузка опасна: она приводит к ослаблению мышечной системы и связок, в связи с тем легко повреждаются ноги и спина.

Начинать рекомендуется с более легких, понятных движений, не требующих особого напряжения внимания, памяти, поэтапно усложняя комбинации в координационном отношении либо чередовать их.

Построение экзерсиса не должно быть случайным. В зависимости от степени трудности, необходимо учитывать правильное и логичное сочетание движений, не соединяя их только в целях рисунка комбинации.

Сам урок разворачивается поэтапно: сначала экзерсис у станка, затем – на середине зала, *adagio* и *allegro*.

Ученики, начинающие обучение классическим танцем, выполняют вначале только экзерсис у станка и на середине в сухой форме, без какого-либо варьирования. На следующей ступени применяются простые комбинации у палки, они же повторяются и на середине. Проучивают основные малые позы *epaulement croise* и *efface*. Далее простое *adagio*, без сложных комбинаций (связующих движений), направленное лишь к приобретению правильности и устойчивости на середине зала.

Впоследствии усложнение вносят большие позы *epaulement croise* и *efface*, к которым добавляется работа рук, и так в последствии мы доходим до комбинированного, сложного *adagio*. В завершении в комбинации *adagio* вводятся прыжки, которые приближают обучающихся к окончательному совершенствованию в старших классах.

Также в экзерсисе на середине прорабатываются повороты корпуса и головы. Начиная с самых легких движений, урок с каждым годом обучения бесконечно усложняется и видоизменяется. На уроках старших классах трудности вводятся одна за другой. Для выполнения этих сложных и многообразных комбинаций ученики должны быть тщательно подготовлены в предыдущих классах: освоить крепость корпуса и устойчивость, чтобы, столкнувшись с новыми значительными трудностями, не терять самообладания. Подобные осложнения комбинаций экзерсиса на середине вырабатывает поворотливость и подвижность тела; когда мы столкнемся в *allegro* с большими прыжками, *grande pirouette* (большим вращением) нам не придется терять время на освоение корпуса.

В прыжках (*allegro*) заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Большинство движений в классическом танце выстроено на *allegro*.

Когда у обучающегося ноги поставлены правильно, разработана нужная выворотность, развита и укреплена стопа – можно приступить к прохождению *allegro*.

Изучаются прыжки с *temps leve* (или *saute*), которые выполняются толчком от пола двумя ногами на I, II, IV и V позициях с двух ног на две или с одной на одну (без смены). Далее *changement de pied* и, наконец, *echappe*. Для того чтобы выучить правильно прыжки, их поначалу выполняют у палки, повернувшись к ней лицом и держась обеими руками для подстраховки и проучивания работы ног.

В процессе обучения следующим прыжком изучается довольно сложное по своей структуре *assemble* (от франц. – собранный) – эта традиция имеет глубокие и веские основания.

Прыжок *pas assemble* требует сразу правильной и сконцентрированной работы всех мышц ног. Обучающемуся очень нелегко его усвоить, необходимо внимательно контролировать каждый момент движения. Впоследствии научившись правильно исполнять *pas assemble*, ученик не только выучивается этому *pas*, но нарабатывает фундамент для выполнения и других *allegro*. После *pas assemble* можно перейти на *pas glissade* (от франц.– скользить), *jete*, *pas de basque*. Затем, освоив *pas jete*, можно переходить к изучению прыжков с приземлением на одну ногу (когда другая нога остается после прыжка *sur le cou-de-pied* или открывается), как, например *sissonne ouverte*. Также можно изучить *pas de bourree*, хотя оно выполняется без отрыва от пола, но важно, чтобы во время перехода с ноги на ногу, опорная нога оставалась сильной.

В старших классах осваивают особенно трудные прыжки с зависанием в воздухе, например *soubresaut*. Из них самый трудный – *cabriole* – этот прыжок завершает изучение *allegro*.

Когда урок в процессе обучения становится все более и более сложным, простые движения усложняются исполнением их на середине зала и в *allegro*, - к первичным формам *en face* и *epaulement* добавляется исполнение тех же движений *en tournant* (с поворотом) и на полупальцах, что делает работу более сложной.

Каждодневный экзерсис с первого года учения и до окончания деятельности на сцене создается из одних и тех же pas. Правда, к концу первого года ученик не выполняет еще экзерсис полностью, но и самый маленький ребенок, который начинает обучаться, практикует уже те движения, которые в дальнейшем войдут в полный экзерсис танцовщика.

Экзерсис у станка начинается экзерсис с demi-plié на пяти позициях.

Поскольку, demi-plié начинают изучать в порядке позиций, то есть I позиция – совсем не случайная и не глупая традиция, поскольку предлагалось начинать demi-plié во II позиции. На первый взгляд было бы, легче изначально изучать demi-plié со II позиции, как более устойчивой, но этот подход имеет и свои недочеты, потому что благодаря значительно устойчивому положению ног при изучении demi-plié с такой позиции легко ослабевает корпус и нет должной подтянутости всего тела обучающегося. Следовательно, правильнее начинать изучение demi-plié в I позиции, где менее устойчивое положение ног принуждает с самого начала делать некоторые усилия, чтобы не нарушать вертикальную ось, вокруг которой строится все равновесие ученика. Это заставляет сдерживать мышцы, приседая, не распускать ягодичные мышцы, все тело более сконцентрировано, положение правильное, и в дальнейшем дается основа для plié и grand plié по всем позициям.

Более сложнее добиться этого на II позиции ног даже и у более продвинутых учеников, кроме того, рискованно с начинающими детьми – их легко приучить к распушенным мышцам, в то время как мы стремимся к сдержанности всего тела при распрямлении ног для начального demi-plié.

Вслед за demi-plié и grand plié необходимо изучение движения battement tendu. Именно это движение должно вырабатывать с самых младших классов такую надежную и прочную выворотность, чтобы в дальнейшем, в прыжках, ноги сами принимали четкую, правильную V позицию ног, потому как тогда будет уже очень сложно исправить. Для

этого нужно требовать с первых шагов, чтобы ноги стояли в V позиции плотно и аккуратно.

Вслед за *battement tendu* и *battement tendu jete* изучаются движения: *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *battement frappe*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*, *battement releve lent*, *developpe*, *grand battement jete*.

Все данные движения вполне могут сочетаться и усложняться в зависимости от класса, подхода и метода педагога.

Тем не менее в младших классах не следует насыщать время детей всевозможными комбинациями. Экзерсис, может быть, и нудный в своем однообразии, однако однообразие допустимо нарушать, выполняя движения в различных темпо–ритмах, меняя их, чтобы ученики не делали ничего машинально, а слушали и следили за музыкой. В таких классах закладываются основы развития мышечного аппарата, эластичности связок, укрепляются основы первоначальных движений. Все это достигается регулярным и последовательным повторением одного движения значительное количество раз подряд, например: выполнить движение восемь раз подряд. Разбросанные и не проученные движения не помогут достичь цели. Педагогу необходимо быть совершенно уверенным, что учащийся продумал и проработал движение и оно пройдет правильно во всех комбинациях, с тем чтобы без вреда в дальнейшем усложнять урок.

Хореографические способности следует развивать работой с движениями рук и ног в равной степени. Когда внимание обращено только на ноги и забываются руки, корпус и голова, никогда не будет достигнуто полной гармонии движений, и не будет получено должного впечатления от исполнения.

Для эффективного обучения необходимо так же дать обучающимся возможность испытать собственные силы не только на уроке, но и в небольшой сценической практике – участие в балетных спектаклях, концертах и конкурсах. Ученикам полезно почувствовать себя в роли артиста, выходящего на сцену; из раннего опыта они узнают, что именно

должны вынести из классического урока, как это в дальнейшем повлияет на качество их исполнения, и стараются учиться сознательно и серьезно ради того, чтобы следующее выступление прошло успешно.

Из всего вышеизложенного следует, что для усовершенствования обучающегося в хореографическом искусстве необходим наглядный показ движений.

2.3. Педагогические методы и принципы обучения в младших классах современной образовательной хореографической системе

Главную роль в развитии профессиональных навыков учащихся занимает классический танец. Именно он является основополагающей дисциплиной в хореографическом училище и в любом другом танцевальном коллективе, ему присуща ведущая роль в профессиональном обучении будущих артистов балета.

Нелегко охарактеризовать при всем большом разнообразии все необходимые цели и задачи, стоящие перед педагогом–хореографом. Это формирование творческой личности обучающегося, воспитание его художественного вкуса, музыкальности, развитие характера, трудоспособности, силы воли, любви и преданности искусству танца. Педагог – это художник, скульптор, ежедневно работающий над созданием живой красоты в пластике тела, тонкого выражения чувств человеческой души.

Формирование духовного мира будущего танцовщика постепенно происходит с малых лет, а также развитие его творческого, художественного мышления и эстетического воспитания. Призвание педагога–художника – обучить своего воспитанника воспринимать и видеть красоту реального мира, уметь его выражать по–своему.

Чрезвычайно важна роль преподавателя классического танца. Талант и опыт исключительно важны в работе, так как классический танец и его техника постигаются через исполнительство, невозможно постичь

специальность педагога и овладеть подлинным мастерством без методического анализа. Педагог должен обладать серьезным профессиональным опытом и педагогическим знанием. Владеть методикой танца, и музыкальным видением, и общей культурой. Кроме того, педагог должен быть психологом, для того чтобы подготовить обучающихся к самостоятельной работе в дальнейшей жизни, помогая выработать индивидуальность и веру в себя, которые помогут сохранить, не потерять накопленные знания.

Случается так, что педагог замечательно владеет методикой, но не обладает способностью «увидеть» особенности и специфику ученика в классе, разглядеть малейшую погрешность в исполнении движений и исправить ее. Необходимо индивидуально подходить к каждому ученику, замечая его существующие ошибки и предусматривать возможные.

Педагогу необходимо найти для каждого воспитанника наиболее удобный и выигрышный знаменатель для виртуозной техники. Другой аспект – личный исполнительский опыт: педагог должен пропустить через себя, через свое тело, сквозь свои ощущения все то, чему предстоит обучить других. Ученик от педагога приобретает не только технику движений, но и понимание законов сцены: недопустимо вылезать из линии, запрещено разговаривать на сцене, нельзя задевать кулисы, когда убегаешь со сцены и всегда нужно улыбаться несмотря на то, что усталость и изнеможение.

Вырабатывая технику ног, педагог не должен забывать о технике рук – это сложное и тонкое искусство в приобретении мастерства. Русская балетная школа славится кантиленой рук. Педагог может продемонстрировать движение или прием в полноги, но верх и руки должны показываться в полную силу, в любом возрасте. В этом состоит один из секретов мастерства педагога.

С первых дней занятий учащиеся заковываются в жесткую форму классического экзерсиса, требующего большой сосредоточенности и

физической нагрузки. Анализируя это, педагог должен помочь ученику сформировать естественное ощущение и самочувствие в этой условной танцевальной форме. Когда это отсутствует, вместо изящных певучих линий мы видим нелепо скованные руки, все тело словно заковано в каркас, любое движение несет вымученный характер. В таком случае из движений классического танца уходит жизнь и стихия танца.

Педагог в классе должен ориентироваться не только на одаренных учеников, но и не забывать об учениках со «средними» данными.

Урок классического танца является местом проявления творческих способностей обучающихся. Успех урока зависит не только от безусловно выбранной формы и содержания занятий, но и от умения правильно контролировать сам процесс. Учить – это не только правильно объяснять и показывать, исправлять ошибки и давать советы, – это, в первую очередь, способность создавать такие обстоятельства, которые без принуждения способствовали бы воспитанию и обучению.

Профессия танцовщика своеобразна и как следствие обучение имеет только ему присущую специфику. Суть ее – в исключительно важной роли базовой восьмилетней подготовки и принятия детей на строгой конкурсной основе. Особенность обучения этой профессии определяет ряд педагогических принципов, проверенных практикой столетий балетного искусства:

– Обладание соответствующими профессиональными данными. Говоря о профессиональных данных, отметим, что именно они во многом определяют успеваемость ученика, а в дальнейшем – квалификацию и характер работы артиста балета в театре. Необходимые требования для обучения классическому танцу – внешний вид и правильные пропорции тела, выворотность ног, большой шаг, гибкость, легкий, высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, музыкальность, выносливость и сила.

В искусстве танца за последнее десятилетие произошло значительное продвижение вперед, особенно это коснулось амплитуды исполнения движений. В обществе современной сложившейся эстетики танца требование к качеству профессиональных данных продолжает расти. Это еще раз подтверждает необходимость высочайших профессиональных и личностных качеств от педагога, в руки которого попадут такие ученики. Ведь чем талантливее и способней ученик, тем большая ответственность для педагога.

– Процесс обучения начинается с раннего возраста (с 10 - 11 лет).

В наибольшей степени это подходящий возраст. Ребенок уже в состоянии понять требования педагога, который, отталкиваясь от способностей и возможностей ученика, обучает его наиболее подходящим способом. Непосредственно с детских лет ребенок должен основательно вникать в технику классического танца и ее элементы, чтобы на сцене не думать о физическом напряжении, а все свои морально–волевые силы передавать для создания образа в танце.

– Строгая системность.

Классический танец является дисциплиной прежде всего практической, а не теоретической. В системе профессионального обучения урок классического танца изучается в течение 8 лет по 2 академических часа ежедневно. Такое количество часов позволяет ученику освоить предмет на должном профессиональном уровне в рамках предложенной ему программы.

Как учебный предмет классический танец – строго упорядоченная система движений, которую можно освоить только «от простого к сложному», с ежедневным (системным) повторением и укреплением ранее пройденного материала и являющимся как бы очередным, последовательно усложняющимся звеном в структуре всего периода обучения. Систематичное повторение движений является доминирующим фактором учебного процесса. Классический танец осваивается учениками

и ученицами отдельно, поскольку отличается по материалу программы, приемам и исполнительскому стилю. Также в рамках системы, выработанной и скорректированной практикой столетий.

– Принцип изустно–пластического обучения.

Это значимый принцип в профессиональном обучении артиста балета – как преемственность, как традиция, как необходимость. Педагог классического танца транслирует свои знания не только через рассказ, но и обязательный педагогический показ, а именно изустно–пластически.

– Ежегодные экзамены (с правом отсеивания не успевающих учеников). Далеко не все, отвечающие главным требованиям приема «в 10-11 лет, сумеют удовлетворять им на протяжении всего обучения.

Именно поэтому обучающиеся должны ежегодно доказывать наличие у них выдающихся способностей к балету в виде промежуточной аттестации на конкурсной основе» [9, стр.248]. На экзаменационном уроке необходимо показать результаты освоения обучающимися программы соответствующего года обучения, что подтверждает или отрицает дальнейшую возможность обучения.

– Обучение проходит одновременно со сценической практикой (изучение классического наследия, участие в спектаклях, концертах, конкурсах и т.д.).

Сценическая практика является одним из главных компонентов для подготовки будущего танцовщика, которая стабильно должна быть введена в расписание занятий. Задача данного предмета – всестороннее развитие и усовершенствование исполнительского мастерства обучающихся на основе репетиционной работы и сценических выступлений, включая спектакли балетного репертуара театра. Сценическая практика является итоговой частью учебного процесса.

– Комплексный подход в преподавании хореографических и общеобразовательных дисциплин на основе их взаимодействия и взаимообогащения.

Хореографическое училище (академия хореографии, колледж) объединяет под своей крышей три учебных заведения. Здесь весь цикл специальных предметов, включающий в себя и искусствоведческие дисциплины, сочетается с полным курсом общеобразовательной школы и начальным музыкальным образованием. Так как основная цель профессионального хореографического образования – подготовка высококвалифицированных артистов балета, сочетающих профессиональное мастерство с умением создавать психологически сложные сценические образы.

Важное значение на уроке классического танца имеет музыкальное сопровождение. Эмоционально яркая, содержательная музыка, звучащая на уроке, служит для развития музыкального слуха учеников, помогает развить в них чувство ритма, способствует воспитанию художественного вкуса. Педагогу необходимо совершенно четко ориентироваться в том музыкальном материале, который предлагает концертмейстер, а также располагать запасом знаний специальной музыкальной литературы.

Педагогическая система Вагановой – строго сформированный свод законов и правил, но и здесь время вносит свои коррективы. Хореографическое образование творчески прогрессирует, меняется эстетика, мужской и женский танец преобразуется.

В современной хореографии другие требования даже к внешности танцовщиков, что подталкивает к поиску более действенных приемов в обучении, как можно быстрее обрести высокую технику танца, не потеряв выразительности. Идет процесс становления балета и спорта, а также классического танца и танца модерн.

Уделяя самое пристальное внимание отработке техники, необходимо уделять внимание и художественной стороне исполнения движений. Нужно учить танцевать всем телом, чтобы достичь гармоничных движений. Система Вагановой наиболее эффективна в достижении этой цели. Педагог все время учится, и очень ценит опыт предшественников,

которые, в своих поисках нового, неизменно чтители высокую художественную ценность традиций классического танца.

Процесс обучения – это организованное обучение, это непростая система, включающая в себя учебную деятельность педагога и учебную практику обучающегося. Обучение не может быть организованным, если оно не опирается на объективно существующие закономерности.

Основываясь на методику преподавания русских педагогов, можно сформулировать ряд педагогических принципов, которые определяют личностно–деятельный подход к педагогическому процессу:

1. Принцип доступности обучения реализуется в делении учебного материала на этапы и в подаче его определенными дозами, соответственно возрастным особенностям и развитию.

2. Принцип системности в обучении предполагает концентрическое усвоение материала. Систематичность проявляется в организации и последовательной подаче материала («от простого к сложному») и обеспечивает доступность и посильность обучения.

3. Принцип сознательности, с помощью которого обеспечивается основательное знание фактов, определений, законов, глубокое смысловое понимание, осмысление выводов, обобщений с умением правильно выражать свои мысли в речи, превращение таких знаний с убеждениями умения самостоятельно пользоваться знаниями на практике. Сознательность должна характеризоваться в обучении такими основными признаками, как использование мышления обучающихся, осознание стоящих перед ними задач, опора на самостоятельный поиск решений и логическое мышление, а также включение знаний в содержание обучения.

4. Принцип активности. Данный принцип предполагает сообщение учащимся целей обучения, выполнение творческих самостоятельных работ, активное усвоение учебного материала, активизацию мыслительной и творческой деятельности. Активность предусматривает способ к

самостоятельной и творческой инициативе, а главное – умение систематически работать над собой.

5. Принцип наглядности. Наглядность помогает воссоздавать представления об отдельных предметах и явлениях. Но для того, чтобы сформировать понятия, нужны активная мыслительная деятельность. Средства наглядности помогают развитию представлений, а мышление превращает эти представления в понятия. Такова роль наглядности. С помощью наглядности создаются учебные ситуации, которые помогают развивать учебную активность, подготавливая обучающихся к практической деятельности в реальных жизненных ситуациях.

С точки зрения инновационного подхода, необходимо обратить внимание на наполнение учебной программы танцевальными стилями, т. е. развитие разноплановости обучающихся в вопросе мастерства исполнения. Дополнение в учебной программе новыми танцевальными техниками и методиками их преподавания способствует не только обогащению теоретических знаний, подготовке физического аппарата, освобождению от зажатости, развитию культуры движения обучающегося, но и является его началом для создания новых хореографических форм, произведений и новых направлений.

Высокие современные требования к исполнительскому мастерству танцовщиков определили первостепенность задачи совершенствования хореографического образования, творческого освоения значения подходов к профессиональному обучению, опираясь на опыт предыдущих поколений педагогов, применяются новые методы и способы обучения, которые способствуют наилучшему раскрытию и совершенствованию способностей будущих танцовщиков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сфера культуры постоянно изменяется, так же меняется и русское хореографическое искусство. Меняется роль хореографии в социальной жизни общества: репертуар, расширяется жанровое и стилевое многообразие, изменяется структура профессиональной подготовки исполнителей.

В ходе исследования нами было установлено, что методика преподавания в младших классах хореографических дисциплин на современном этапе находится в соответствии с теми задачами и условиями, которые требуются в образовательном процессе. А также выявлено, что система педагогических методов в обучении классическому танцу содержит в себе духовно–нравственный потенциал, содействующий формированию исполнительской культуры, ведет к повышению эффективности обучения классическому танцу.

В ходе исследования мы подтвердили гипотезу о том, что обучение классической хореографии будет эффективным, если будут определены основные положения подготовки обучающихся, соблюдаться педагогические методы и принципы системности, последовательности, дифференциации и индивидуализации, а также выявлены критерии качества выполнения упражнений и разработан инструментарий их оценки.

В результате чего мы сделали вывод, что теоретическое изучение и практическое использование педагогических методов в обучении хореографии в младших классах является одним из наиболее существенных факторов повышения исполнительского мастерства и должно стать неотъемлемым элементом профессиональной подготовки. А педагогические методы и принципы в хореографии, в свою очередь, основываются на соблюдении условий и реализации модели развития профессиональной компетенции в процессе экзерсиса классического танца.

Все это показывает, что поставленные перед нами цель и задачи выполнены полностью. Сформулированы методы и педагогические принципы обучения хореографии на уроке классического танца в младших классах. Мы спрогнозировали ожидаемые результаты при методически грамотном использовании педагогических методов, что приведёт к повышению эффективности урока классического танца.

Однако, как бы ни была хороша система обучения, ее транслируют педагоги, от мастерства, знаний и умений которых зависит качество образования и соответственно культура обучающихся.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца. М. Лань, 2006г.
2. Балет: Энциклопедия. М. Советская энциклопедия, 1999 г.
3. Бахрушин Ю.А. История русского балета. М. Просвещение, 1977г.
4. Безуглая Г.А. К вопросу о методах ритмического воспитания артиста балета у артиста балета. Вестник АРБ имени А.Я. Вагановой. 2013, № 30.
5. Белов М. Эстетическое воспитание средствами хореографического искусства. М. 1993 г.
6. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М. Искусство, 1987г.
7. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Л. Искусство, 1963г.
8. Ванслов В.В. Статьи о балете. Л. Музыка, 1980 г.
9. Васильева Е. Танец. М., 2008 г.
10. Громов Ю., Звездочкин В., Каплан С. Мужской танец в петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарева. СПб, СПбГУП, 2004 г.
11. Дембо Н. А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. Л., ЛХУ, 1941 г.
12. Еремина М. Ю. Роман с танцем. СПб. Танец, 1998 г.
13. Захаров Р. Сочинение танца. М., Искусство, 1983 г.
14. Ивановский. Н. А.Я. Ваганова статьи, воспоминания, материалы. Л.М., 1958 г.
15. Климов А. Основы русского танца. М., 1994 г.
16. Клыкова Л.А., Материалы международной научно-практической конференции «Современная школа в условия реализации национального проекта «Образование» /под науч.ред. Р.Ф.Ковтун.– Челябинск: из-во «Библиотека А. Миллера» – ст. Клыкова Л.А., Макишева Ж.Ж.

«Формирование этнической толерантности студентов вуза» –2019г., 107-109с.

17. Костровицкая В. 100 уроков классического танца. М. Лань, 2009г.
18. Красовская В. Ваганова. Л. Искусство, 1989 г.
19. Красовская В.М. Профили танца. СПб. АРБ им. А.Я. Вагановой, 1999 г.
20. Красовская В.М. Статьи о балете. Л. Искусство, 1967 г.
21. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М. Фолиум, 2003 г.
22. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете / Литературная редакция и вступительная статья Ю. Слонимского. М. Искусство, 1966 г.
23. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. М. Искусство, 1990 г.
24. Моисеев И.А. Я вспоминаю... М. Согласие, 2001 г.
25. Мориц В., Тарасов Н., Чекрыгин А. Методика классического тренажа. М. Лань, 2009 г.
26. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах. Л. М., «Искусство», 1965г.
27. Слонимский Ю.М. В честь танца. М., Искусство, 1968 г.
28. Тарасов Н.И. Классический танец. М., Искусство, 1991 г.
29. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. 2–е изд. Л. Искусство, 1981 г.
30. Франгопуло М. На уроке А.Я. Вагановой. М., 2003 г.
31. Чурашов А.Г., Клыкова Л.А., Художественно-эстетическое развитие старших дошкольников в дополнительном образовании средствами хореографии как актуальная проблема теории и методики дополнительного образования. (научная статья). Инновационные тренды в современной образовательной деятельности / под ред. проф. Е.Ю. Никитиной: – М.: ВЛАДОС, 2013. – С. 159-183.