



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПЕДАГОГА - ХОРЕОГРАФА В КОЛЛЕКТИВЕ
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура»
Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований
58,5 % авторского текста

Работа рекомендована защите
рекомендована / не рекомендована
«29» 12 2017 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-2Кст
Петров Максим Юрьевич

Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
Юнусова Е.Б. Юнусова Е.Б.

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ	6
1.1. История развития джаз танца.....	6
1.2. Истоки возникновения и развития танца модэрн.....	11
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОМУ ТАНЦУ ...	22
2.1. Элементы техники движения.....	22
2.2. Возрастные особенности детей старшего школьного возраста.....	24
2.3. Хореографический коллектив и его специфика.....	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	41
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	42

ВВЕДЕНИЕ

Язык, художественные формы, средства выразительности это то, что отличает один вид искусство от другого. Каждый вид искусства создает свой неповторимый язык, разрабатывает присущие лишь ему средства выразительности, находится в перманентном поиске средств создания художественных образов, формирующих уникальность и самобытность произведения.

Прошлом столетие стало периодом интенсификации процессов поиска новых форм, средств, приемов интенсификации, всех видов искусства, включая хореографическое. Новые постановки выступали инструментом репрезентации жизненных изменений, синтезом традиционных и новых форм и средств выразительности хореографического искусства. XX столетие стало периодом, когда выдающиеся деятели искусства «ломали устоявшиеся в прошлом каноны, создавая художественные произведения, поражающие дерзкой новизной и непривычностью»; периодом, когда хореографическое искусство обогатилось новой эстетикой, стилистикой, обновленной танцевальной лексикой, формами способами репрезентации хореографического искусства. Развитие новых искусств, становление новой мировоззренческой парадигмы привело к существенным трансформациям всего комплекса искусств, принимающих активное участие в моделировании синтетического сценического действия.

Исследование трансформаций хореографического искусства на сегодняшний день выступает одним из перспективных направлений искусствоведения, что приводит к появлению внушительного корпуса научных работ, посвященных исследованию различных аспектов хореографической постановки как синтезного сценического действия.

Вместе с тем, вопросы постановки, самой структуры сценического произведения изучены фрагментарно. Понимание современных тенденций развития хореографического искусства, изучение изменений в искусстве танца позволит лучше понять характер влияния различных видов искусства на моделирование художественных дискурсов, выявить нереализованные возможности, интересные открытия, что обуславливает актуальность выбранной темы исследования.

Объектом исследования выступает специфика преподавания современного танца в коллективе

Предметом исследования выступают этапы обучения современному хореографическому искусству, процессы появления новых средств выразительности в современном танце.

Целью исследования выступает выявление новых тенденций к реализации современных постановок в коллективе современного танца.

Достижение поставленной цели требует последовательного решения ряда актуальных задач, включая следующие:

- проанализировать особенности появления и генезиса современного хореографического искусства;
- проанализировать современные научные подходы к пониманию хореографической постановки, ее составляющих;
- проанализировать средства выразительности, задействованные в преподавании современного танца;
- определить этапы работы над постановкой современного хореографического дискурса;
- выявить основные принципы построения уроков

Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании трансформаций хореографических произведений современности, языковых средств, эстетики, философского обоснования, средств художественной выразительности, применяемые на практике в современном коллективе.

Теоретическую базу исследования составили работы отечественных и зарубежных искусствоведов, включая исследования М. Кагана, Г. Гадамера, В. Ванслоа, А. Потебни, М. А. Костериной, Н. В. Атитановой, Л. К. Вычужановой, А. В. Занковой, Е. В. Аверьяновой, И. В. Денец и др.

Практическим материалом для исследования послужили постановки ведущих отечественных хореографов на примерах постановок американских команд по Хип Хопу GRV, Choreo Cookies, Academy of Villiance.

Методологическую базу исследования составили метод стилистического анализа, сравнительного анализа, метод интерпретации художественного дискурса, историко-биографический метод, сопоставительный, описательный, семантический методы.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении общих тенденций развития современного хореографического искусства, изменения роли каждого из видов искусства, компонентов, моделирующих синтезное сценическое действие.

Практическая значимость исследования заключается в определении этапов развития современных танцовщиков, возможности практической имплементации результатов исследования и формировании сильного и сплоченного коллектива.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

1.1 История развития джаз-танца

Соединенные Штаты Америки привнесли в мировую хореографическую эволюцию два художественных элемента: свободный танец Айседоры Дункан и афро-американский джазовый танец. Последний был привезен неграми — рабами из Африки, исторически сложился и эволюционировал именно в США. Художественная особенность джазового танца — совершенная свобода движений всего тела танцора и отдельных частей тела как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства. Джазовый танец — это прежде всего воплощение эмоции танцора, это танец ощущений, а не формы или идеи, как это происходит в танце-модерн.

Джаз как художественное явление — это результат столетней эволюции игры на ударных инструментах негритянских племен Африки. Каждой негритянское племя имеет свой собственный набор танцев с определенными ритмами для каждого конкретного случая. Ритмы меняются даже в зависимости от времени года и четко дифференцированы. Чтобы полностью исполнить многие из них, требуется более четырех часов.

В течение трехсот лет с XVI до XIX века черных рабов везли из Африки в страны Латинской Америки и США. Попав в Америку, они достаточно быстро восстанавливали свои праздники и обычаи. Но, приспособившись, вместо барабанов черное население Америки использовало хлопки в ладоши и выбивание ритма ногами. Если в Африке обычаи, праздники, танцевальные и песенные ритмы были свои у каждого племени, в Америке они смешались в единое целое.

Одновременно шел и другой процесс. Поскольку основной контингент населения США состоял из ирландских, шотландских и

английских переселенцев, то танцы именно этих национальных культур были важной составной частью искусства и повседневной жизни. Эти танцы можно разделить на две большие группы. К первой принадлежали так называемые кантри данс, т. е. сельские танцы, носившие фольклорный характер и исполняемые группой или дуэтом. Ирландские танцы джиг и клог исполнялись в специальной деревянной обуви, с помощью которой выстукивался ритм. Ко второй группе танцев, популярных в это время, относились бальные танцы — менуэт в XVIII веке, котильон, контрданс, кадрили и галоп в XIX в.

Эти два направления культуры — европейское и негритянское — в Новом Свете оказывали влияние друг на друга и в конце концов ассимилировались. Таким образом, можно сделать вывод, что процесс зарождения джазового танца как направления происходил на основе африканской культуры, т. е. ритмов и танцев фольклорного характера, на которые накладывались различные наслоения: этнические, религиозные, эстетические, геополитические. В 1830 году в театре города Луисвиль Томас Дартмунд Райс поставил спектакль, в котором принял участие знаменитый черный танцор того времени — Уильям Хенри Лейн. Это был первый чернокожий исполнитель, чье имя сохранила история джазового танца. Черных актеров стали допускать на сцену только после окончания в 1865 году Гражданской войны в США. Однако черных трупп было очень мало, и, чтобы завоевать симпатии белых зрителей, они должны были показывать себя только в отрицательно-ироническом стиле, поэтому в основном получили развитие такие жанры сценического искусства, как скетч, водевиль и комедия. Именно в этих жанрах стал развиваться джазовый танец как танец театральный, составляющий единое целое с пением и музыкой. Этот путь развития привел в XX веке к появлению такого типично американского жанра как мюзикл. Единственной для черного исполнителя возможностью попасть на сцену было участие в

танцевальных конкурсах, которые имели огромную популярность в то время. Излюбленными конкурсными танцами являлись «Джиг» и Кейкуок". Первый был сольным танцем, второй — парным. Зачастую танцоры держали на голове стакан с водой, а белые зрители заключали пари, у кого из танцующих в конце соревнования останется большее количество воды. Хотя черные исполнители получили доступ на профессиональную сцену, однако существовало мнение, что «черный» танец — это отдельные нелогичные и неумелые движения. С течением времени и белые танцоры стали понимать очарование и сложность танца этого направления. Одним из первых исполнителей негритянского танца стал Джордж Примроуз, творческая карьера которого началась в 1867 году.

В промежутке между 1890 и 1916 годами происходит настоящий взрыв популярности «черных» танцев и в области бытового танца. Их танцует весь Новый и Старый Свет. К этому же времени относится появление слова «джаз» и «джазовый танец». Это слово происходит от многих корней, но исследователи склоняются к тому, что оно употреблялось неграми и как существительное и как глагол. В качестве существительного оно переводится как «сила, порывистость, экстаз». А в качестве глагола — «возбуждать, активизировать, восхищать». 1917–1930 годы — вершина развития джазового танца. «Черный» танец и музыка становились неотъемлемой частью музыкальных спектаклей на Бродвее и в Гарлеме. Джазовый танец, пройдя путь от бытового, фольклорного танца через сценический, театральный танец, постепенно становился особым видом танцевального искусства.

В 30-е годы интересу джазовому танцу несколько угасает. Это вызвано тем, что «черное» искусство было чисто развлекательным. В 1931 году Хемсли Уинфилд основал «Негритянский театр искусств», прима-балериной которого была Эдна Гэй. Она создала новый стиль танца, объединивший африканскую пластику и достижения танца-модерн. В 1933

Дорис Хамфри создала хореографию негритянской оперы «Бегите маленькие дети». Это была первая попытка создать серьезное произведение на основе негритянского искусства. Но наиболее известным хореографом, танцовщицей, писателем, этнографом и антропологом была Кэтрин Данхэм — человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой. Глубоко изучив историю и конкретно африканские народные танцы, она включила их элементы в свою хореографию. Можно с уверенностью назвать точную дату превращения «черного» танца в сценическое искусство. Это 18 апреля 1940 года, когда Кэтрин Данхэм представила в Нью-Йорке свою первую джазовую постановку «Тропики и горячий Джаз» с подзаголовком «От Гаити до Гарлема». Затем работа Данхэм в Голливуде, и в 1943 году вновь бродвейская постановка — «Тропическое ревю». В 1945 году в Нью-Йорке Данхэм открыла школу, где экспериментировала в области методики и теории преподавания джазового танца.

Огромную роль джазовый танец сыграл в истории развития мюзикла. В 30–40-е годы происходит процесс художественной эволюции мюзикла. Его тематика становится разнообразной, возрастает хореографическое богатство его выразительных средств. Постановщиками спектаклей становятся известные и талантливые балетмейстеры Дж. Баланчин, Х. Хольм, А. де Милль, Дж. Роббинс. К концу 60-х годов джаз-танец прочно занял свое место в ряду направлений современной хореографии. Его применение было достаточно широко: бытовой танец, танец театральный, танец кино, и, наконец, чисто хореографические спектакли, созданные языком джазового танца. Будучи «открытой» системой, джазовый танец в своих исканиях обращается к средствам выразительности других систем и направлений танца, вбирая в себя достижения, открытые танцем-модерн, классическим танцем, народной хореографией и другими направлениями танцевального искусства. В результате начался процесс слияния основных

школ современной хореографии и возникло новое художественное явление — модерн-джаз танец. При всей, казалось бы, длинной истории джаз-танса. В нашей стране он очень молод, и во что он разовьется в дальнейшем — предвидеть очень сложно, так как джазовый танец, как никакой другой (исключая модерн, тоже универсальный в этой смысле вид), имеет удивительную особенность сочетаться с другими видами хореографии. Веяния перестройки внесли волну перемен и в эту столь негативную ситуацию. Наверное, сегодняшние дни можно определить как третий этап развития джаз-танца в нашей стране. Упавший «занавес» дал возможность ближе и тщательней познакомиться с техникой и методом подготовки джазового танцовщика. Эту возможность получил широкий круг хореографов во всех регионах нашей страны. Говорят, что джаз могут танцевать только негры. Но среди выдающихся танцоров джаза немало белых американцев, а в Европе и в странах дальневосточного региона вообще созданы и хорошо развиты школы джазового танца, не уступающие традиционному американскому и африканскому джаз-танцу. Большую роль в развитии джаз-танца в самодеятельности сыграла волна Фестивалей современной хореографии, прокатившаяся по всей стране за период 1988—1990 годов. Горький, Новокузнецк, Тюмень, Магнитогорск, Кишинев, Львов, Севастополь, Йошкар-Ола, Новосибирск — это далеко не полная география Фестивалей. Практически на всех Фестивалях организовывались семинары, практикумы, на которых шло обучение основам джазового танца, да и без фестивалей семинарские занятия проводились на разных уровнях, включая профессионалов, например, уроки Б. Феликсада в Гиттисе. Благодаря этому джаз-танец получил мощнейший толчок и теперь все быстрее набирает темпы своего развития, принимая в ряды своих поклонников все новых и новых людей.

Необходимо отметить, что хореография Москвы и Санкт-Петербурга всегда находилась в состоянии жесткой конкуренции по отношению друг к

другу, какого бы вида танцевальной деятельности это ни касалось. Джаз-танец тоже не остается в стороне от этих проблем. И на сегодняшний день можно отметить формирование двух основных школ джаз-танца. Московская школа основана на чисто ритмической структуре джазовой музыки. Ее представители — Потоцкий, Уральский. Санкт-Петербургская школа — эмоциональная, пластическая. Представители — Лебедев, Тимофеев, Иванов. Основным предметом разногласий двух школ является вопрос о том, как танцевать. Для Москвы джаз-танец — это танец техники, для Санкт-Петербурга — танец эмоциональности.

1.2. Истоки возникновения и развития танца модерн

Начало XX века ознаменовано новыми открытиями в области изучения физиологии и психологии человека. Упадок классического танца привел к поиску новых выразительных средств в области сценического движения и танца. Педагоги, практики и теоретики занимались исследованием физических движений человека на сцене. Вскоре «возникает новое направление, условно именуемое танцем модерн (от фран. Modern — новейший, современный) — свободный, пластичный или ритмопластичный танец. Истоки этого направления связаны с учением Ф. Дельсарта и системой Э. Жака-Далькроза» Энциклопедия «Балет». — Москва, — Сов.энциклопедия, — 1981. — с. 504. Америка и Германия были в первые два десятилетия XX века теми странами, где классический танец не успел пустить прочных корней, поэтому именно в этих странах было проще современному танцу модерн закрепить свое существование и развиваться дальше.

Один из основных источников нового направления был фольклор, в первую очередь негритянский и индийский. Так в 1915 году Рут Сэн-Дени и Тед Шоун создали труппу и школу «Дени-Шоун». Они ставили

представления на ацтекские, индийские, египетские, испанские и восточные темы, их танец был одушевлен религиозным трепетом, выражавшемся у Сен-Дени в визуализации внутреннего мира человека, а у Шоуна в подчеркнутой мужественности его героев. Школа «Дени-Шоун» породила американское направление танца модерн и воспитала таких лидеров этого направления как Грехем, Хамфри.

Марта Грэхем создала собственный стиль, главным элементом которого стал охватывающий все тело механизм, по ее технологии «усилия» («Contraction») и «расслабления» («Release»). Танец для нее — путь самопостижения, средство способное выявить подсознательно тончайшие эмоции. Хотя первые работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, наибольшую известность принесли Марте Грехем постановки, посвященные необыкновенным женщинам — Героиням европейской истории (Жанна Д'Арк), античной мифологии (Клитемнестра, Иокастра), Библии (Юдифь).

Новшества:

— По-новому используют сценическую площадку (многоуровневость), использует тело не только вертикально, но и опускает исполнителей на пол (движения лежа, сидя).

— Основа тела — центр, все движения происходят из этой центральной точки.

— Новое использование стопы.

— Техника балансирования, вращения при изменяющейся, колеблющейся оси тела.

— Использование современной музыки. Часто для ее спектаклей специально писали музыку.

— Новшество в оформлении:двигающиеся декорации, символическая бутафория.

— Новый костюм: длинная свободная одежда.

В 1927 году она создает свою школу, а в 1929 создает свою труппу. Так небезызвестный нам МерсКаннингем, который внес в развитие танца модерн свой пластический язык, был учеником Марты Грехем. Он — автор двух книг о современной хореографии, ставший культовой фигурой в этом виде пластического искусства. Он резко порвал с привычными формами танца и уравнивал в правах обычное бытовое движение и организованное танцевальное па, отчего направление, получившее развитие и в творчестве его последователей, стали называть «минимальным танцем». На М. Каннингема известное влияние оказала философия неопотивизма. «Он был заморожен фразой А. Энштейна об отсутствии в мире хотя бы одной устойчивой точки и всеобщей изменчивости, случайности, что последнюю даже возвел в принцип современного танца. Так, чтобы определить порядок того или иного движения, раньше бросал монету, а позже для этой цели стал пользоваться компьютером» Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. — Лен. — Полымя, 1999. — с. 58. В результате его хореография имеет свою логику — определенную систему повторов, канонов, симметрии и т. п. и ему удается создать искомый эффект неожиданности.

Еще один из представителей американского танца модерн является Пол Тейлор, соединяющий в лексике различные направления модерн танца с классикой, джазом, рок-н-роллом и другими видами хореографии.

Модерн танец интенсивно развивается в Германии, основоположником немецкого танца был Рудольф Лабан. Создает свою теорию, применяет математический метод анализа для обоснования закономерности движения человеческого тела. Танцевальное движение по Лабану есть изменяющееся отношение исполнителя к трехмерному пространству. Три характеристики движений — это динамичность, пространственность, темповая. Обращаясь к философии Др. Индии, в 1928 году выходит его система записи движения «кинетография». Художественно осмысленные движения

должны быть выражены внутренними эмоциями. Его ученик Курт Йоос возрождает традиции мистериального и культового театра. Работал над синтезом выразительного танца с техникой классического танца и не балетной пантомимы. Его антивоенный балет «Зеленый стол» — танец смерти, стал одним из выдающихся достижений той эпохи.

Мари Вигман, создавшая свою форму хореографии тесно связанную с понятием пространства, была последовательницей А. Дункан, которая имела большой успех в Германии. Оригинальные черты ее хореографии, резко отличались от классического балета — мрачная тональность, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались ее танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земли. Но все-таки одной из виднейших представителей немецкой школы модерн — хореографии является ПинаБауш, прошедшая путь от выразительного танца до театра танца, созданного ею вместе со знаменитой труппой «Вуппертальский театр танца». «Я не следую никакой школе -говорила она — я просто танцую». Ее стиль — экспрессионистски заостренная хореография, где она достигает огромной выразительности. Темой большинства ее спектаклей является внутренний мир обыкновенного человека, в душе которого нередко бушуют страсти, противоречия с окружающим миром. У П. Бауш резкая угловатая пластика, нервная лихорадочность движений, резкая неожиданность конструкций служили средством выражения томящих человеческую душу неосуществленных желаний, символом которых был кусок красной ткани.

Для создания столь необычной для балета среды существования героев, она использует не хореографические приемы. Так в спектакле «Гвоздики», в отдельных эпизодах на сцену выходят полицейские с овчарками, люди строят башню из картонных ящиков для овощей. Ведь «танцевальная пластика — это не сумма танцевальных движений, а система художественных выразительных средств, реализованных в игре

актера. Созданный балетмейстером танец является законченным произведением. В этом танце не должно быть ничего лишнего. Танцу, несущему определенную мысль, чуждо всякое привнесение в его композицию дополнительных или случайных элементов. Основное движение или связующее, ярко выраженное в своей форме или едва уловимое, является эмоционально-смысловой необходимостью танцевальной фразы, танца и танцевальной сцены» Панферов В. И. Балетмейстер в драматическом спектакле. — Челябинск. — 1996. — с. 37.

Если говорить о России, то бесспорно огромное влияние на нее оказало появление в 1905 году на наших горизонтах Айседоры Дункан. Она еще на рубеже веков взглянула на искусство танца с иных позиций и стала создательницей новых форм. «Чтобы раскрепостить дух, она освободила тело от скованных его викторианских чопорных запретов. Она совсем не танцовщица, до хореографически ценных созданий ей подняться не удалось, потому что в руках ее не было орудия высокого искусства, не было никакой, хотя бы новой, своей. Но Дункан открыла целый мир возможностей — можно пробовать идти в танце своим путем, можно находить танцевальные образы на основе серьезной симфонической музыки, можно жить в танце всем освобожденным телом, вне его условной скованности в модную броню, и самое важное — можно к танцу относиться серьезно, вне развлекательности, вне театральности» Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. — М. -Искусство, — 1987. — с. 330. А. Дункан откинула классическую технику. В основе ее теории лежала идея, что все движения в танце происходят от простой ходьбы, бега, скачков. Они могут быть художественно совершенными сами по себе, не будучи искаженными танец. Однако это не соответствовало истине. Человечество забыло те танцы. Она возродила древний обычай — танцевать босиком и обнажать тело выворачиванием ног и хождением на пуантах. Сценическую площадку она использовала для демонстрации

различных поз, сидела на ней, лежала. Все ее сольные выступления были отмечены глубоким лиризмом, как бы антитеатральные, но при этом обладавшие большой драматической выразительностью. Ее искусство было в высшей степени индивидуальным, вытекавшим из ее особого дара, из особой притягательности ее личности. Именно она вернула танцу функцию самовыражения.

Свои танцы Дункан исполняла в прозрачных греческих туниках, поэтому кое-кто решил, что она возродила античный, чтобы зритель видел эмоциональную выразительность движений. Ее открытия вдохновили Фокина и предрешили все его творчество. Поиски и эксперименты приводят его на сцену драматического театра, он быстро входит в творческий союз с режиссерами В. М. Мейерхольдом, А. А. Саниным и И. И. Еврегановым. Именно драматический театр служил отправной точкой для новаторства Фокина в балете. Он брал за основу в работе над танцевальной пластикой усовершенствование естественных движений человека. «Надо прежде всего изучить самого себя, — писал он, — свое собственное тело, подчинить его себе, научиться чувствовать малейшее свое движение, каждую линию, каждый изгиб, каждый свой мускул и только после этого можно приступить к работе над созданием сценической формы» Фокин М. Против течения. — М. — 1962. — с. 520.

«От естественного движения к природе искусственного движения, того сценического искусства, в котором оно будет использовано как выразительное средство — таким было направление поиска балетмейстера». Панферов В. И. Балетмейстер в драматическом спектакле. — Челябинск. — 1996. — с. 50.

Дункан же побила брешь в равнодушии к танцу культурных слоев общества. О Дункан заговорили в журналах, никогда не говоривших о танце «...в одном только искусстве пляски творческая сторона как-то с течением времени совершенно засохла, отмерла и на ее счет неестественно

развивалась виртуозность. Кому известны имена балетмейстеров. И можно ли назвать вдохновенным творчеством отыскание ими новых па и фигур. Публика знает только балерину, только исполнительницу. Приток идей в хореографии прекратился. Дункан первая в наши дни воскресила творческую сторону, пляску ...» Вальнина Л. Айседора Дункан в Петербурге. — Вesy. — 1905. — с. 40–42. «Во всех своих она подчеркивала, что ее танец рождается из духовной потребности выразить внутреннее переживания человека, считая это качество приоритетом. Однажды артистка сказала: «Разве можно научить танцам? У кого есть призвание — просто танцует, живет танцуя, и движется прекрасно». Мессерер А. Танец. Мысль. Время. — М., Искусство. — 1990. — с. 48. В то время во всех сферах общественной жизни на рубеже веков совершались революционные перемены. Старые нормы отменялись, возникали новые течения в литературе, живописи, музыки. Они порождались, с одной стороны, стремительным развитием науки и техники, с другой — как антитеза натиску урбанизма и механизации. То, что предлагала Дункан обладало особой притягательностью, потому что отвечало потребностям времени. «В России Дункан приветствуют прежде всего те, кто восстает против традиционных форм художественного мышления, кто протестует против рационализма современного человека, кого не удовлетворяют старые нормы общественной морали. В культуре раскрепощенного гармонически развитого тела они видели предпосылку формирования свободной личности, попытку восстановить в правах природу» Сурицин Е. Причины успеха — разные. -Балет. — 1987. — № 5. — с. 36.

Благодаря триумфальным выступлениям А. Дункан в России появилось множество студий пластического движения, участники которых жаждали экспериментов, поисков новых форм, поэтому танцевальная жизнь в начале 20-го века была пестрой и многообразной. Было открыто

несколько школ, проводились концерты отдельных исполнителей и групп. Одной из самых популярных Московских студий 20-го века были «Московские классы» под руководством Эли Ивановны Рабенек. Сахаров А. (1886–1963) был одним из первых русских танцовщиков-дунканистов. Его танец возник в эпоху великого перелома в искусстве, носил элементы модерна и экспрессионизма. Он считал, что танец есть символ воссоединения, слияния человека с самим собой и со стихией мировой жизни. Танец — это сама стихия мировой космической жизни...

Идеи Дункан о гармонии личности и духовном преобразовании человеческого общества средствами музыки и танца попали в Россию на благоприятную почву. В этом стихийном вихре пластического движения оказались и организаторы Гептахора — С. Руднева и И. Эиман. С 1914 года началась педагогическая работа. Принцип работы: одна, ведущая занятия, показывала, а вторая направляла учеников больше прикосновением, чем словом. На занятии звучала классическая музыка в инструментальном исполнении. Они использовали и народную музыку, песенное многоголосье. Репертуар Гептахара тяготел к культуре античности и отражал ее мифологию. Развивая идеи Дункан они подчеркивали, что их система воспитания выразительного человеческого тела основывается на принципах абсолютно противоположных во всех отношениях системе классического балета: естественные человеческие движения, те выразительные пантомимические движения, которые присуще человеку. Их искусство имело две главные задачи: более тесно связать пластику с музыкой и выявить красоту человеческого тела в движении. Если раньше отношение к музыке было спонтанным, вызванным сугубо личными переживаниями, то теперь стремились к созданию такого пластического эквивалента, который согласовывался бы с композиторским замыслом, отображающий эпоху и мироощущение автора.

В России довольно активно развивалось направление последователей Э. Жака-Далькроза. Одним из его энтузиастов-пропагандистов был С. Волконский. После приезда Далькрозе в Россию (1912 году) возникла школа, а на базе ее в 1920 году — институт ритма в Петрограде. В 1915 году в Москве открыла свою студию Инна Чернецкая. Преподавая она обращалась к самым разным формам движения: классический танец, акробатика, гимнастика, пантомима. Она пыталась слить их в единый танцевальный язык. Ее студия так и называлась — студия синтетического танца. В 1917 году свою студию открыла Вера Майя, она была пианисткой, училась у Франчески Беаты. В основу обучения положила принцип естественности жизни человека в танце. Ее упражнения предназначались для головы, корпуса, рук, очень мало для ног. Она обращалась к народному искусству, ее пляски были не этнографически достоверны, а стилизованные. В 20-е годы начал свои новаторские поиски хореограф Лев Лукин. Самым надежным и постоянным его соавтором всегда оставалась классическая музыка. Многие его танцы были навеяны произведениями Шопена, Листа, Скрябина, Прокофьева. В танцах акробатика, классика и пластика были представлены в сочетаниях поражающих смелостью, оригинальностью и четкостью формы. В. Ивинг, вспоминая «Сарказмы» писал о человеческих телах ... «Почти все движения Лукина — это обычные *pas de boure*, *gete*, *arabesk*, только все это проделывается на согнутых коленях, босиком и обнаженными людьми, все это приправлено всплесками рук, лежанием на полу, а для финала поднятыми вверх одной или двумя ногами. Лишь где-то мелькает любопытный излом, смело опрокинутое тело, проблеск первобытного исступления, радостный прыжок дикаря — но отсюда еще далеко до революции» В. Ивинг. Вечер Лукина. «Театр и музыка». — 1923. — № 8. — с. 717–718. Его искусство А. Сидоров определил, как «русский экспрессионизм».

Еще одной из популярной студии 20-го века была «студия гармонической Гимнастики и танца» Людмилы Алексеевой. Она создала уникальную систему преподавания общедоступной женской гармонической гимнастики, органически сочетающейся с искусством, на этой основе возник танец, высокие эстетические свойства которого определяются его глубиной связью с музыкой, содержательностью, логической последовательностью в оформлении движений. С первых уроков учащиеся приучались к выполнению этюдов в естественной форме движений, т. е. движений, соответствующих строению тела исполнителей и двигательной природе ее тела, движений экономных, целостных, континентально непрерывных. В этом и заключается находка Алексеевой к высоким эстетическим результатам самих уроков ее женской гимнастики. Ее уроки строились на смене ритмов, постепенной усложненности. Все движения развивались в зависимости от музыки, ее мелодического и ритмического рисунка. Пластические этюды Алексеевой дышали музыкой. По ее мнению, этюды должны давать не только удовлетворение от разносторонней работы всего тела, но и создать атмосферу искусства на обычных тренировочных уроках. Таким образом творчество А. Дункан, ее идеи нашли самый живой отклик в России. Ее танцы оказались отправной точкой многих выдающихся русских танцоров и хореографов. Благодаря искусству А. Дункан в России появилось множество студий ритмопластики, работавших над поиском новых форм и путей развития, а также над поисками новых выразительных средств хореографии. Современный танец живет и продолжает развиваться, становится самым популярным видом хореографии, среди профессионалов и детей.

В наше время отличающееся, крайней демократией, полной свободы слова и самовыражения, существует огромное количество различных коллективов и театров современного танца как в России, так и за рубежом, которые отличаются каждый своей особенностью и манерами в танце. Об

этом говорят фестивали современного танца, которые проходят во всех точках земного шара, собирают огромное количество творческих людей. Говоря о российских коллективах нельзя не отметить Театр Е. Панфилова г. Пермь, балет «Эксцентрик» Смирнова г. Екатеринбург, Челябинский театр современного танца Ольги и Владимира Поны, «Игуана» Санкт-Петербург, театр А. Кукина, а также «Провинциальные танцы» Т. Багановой — это лишь та небольшая часть коллективов признанных и известных не только в России, но и за рубежом, обладатели национальных и международных премий на фестивалях и конкурсах.

ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ УПРАВЛЕНИЯ ДВИЖЕНИЯМИ

2.1 Элементы техники движения

В преподавании современного танца необходимо учитывать принципы управления движений, которые являются главной частью визуального восприятия манеры и стиля исполнения. Движение — перемещение тела или отдельных частей тела в пространстве — составная часть физических упражнений. Выполнение движений постоянно связано с восприятием, ориентацией в окружающих условиях, поиском решений частных задач, принятием определенных решений, проявление волевых усилий. Формы движений тесно связаны с понятием техники. Значение техники движений заключается в практических результатах. Почти все практикуемые в жизни движения являются комбинациями простых движений отдельных частей тела, которые характеризуются рядом существенно важных элементов. Различаются следующие элементы техники: положение тела, амплитуда, скорость и сила, последовательность и темп этих движений. Изменение амплитуды, скорости, силы ведет к изменению движений в целом.

Положение тела. Выбор того или иного положения тела имеет большое значение для создания оптимальных условий его деятельности, обеспечения надлежащей опоры и достижения необходимой свободы движений, а также для улучшения ориентации.

Направление. Оно играет большую роль в создании условий для работы организма и достижений наилучших практических результатов. Правильно избранное направление помогает достигнуть большой точности движений.

Амплитуда. Изменение амплитуды или размаха также оказывает влияние на эффективность восприятия движений. Амплитуда отдельных

частей тела определяется в градусах относительно положения других частей тела.

Скорость. Характеризуется отношением величины пути, проходимого телом или какой-либо частью тела, и временем его прохождения. При этом надо иметь в виду, что установившиеся в практике понятия очень медленных, медленных, быстрых движений весьма относительно.

Сила. Имеет большое значение в достижении наибольшей эффективности действию. Занимающихся можно научить сознательно и целесообразно изменять силу движений и регулировать мышечное напряжение.

Темп. Это определенная частота повторения движений. Темп нельзя смешивать со скоростью, хотя он часто оказывает на нее определенное влияние. Для скорости существенно отношение амплитуды к затраченному на его выполнение времени. Для темпа это отношение, как сама амплитуда, не является определяющим.

Ритм. Характеризуется выгодной группировкой и распределением в пространстве и во времени различно акцентированных в исполнении основных и связующих движений, а также использование того или иного движения отдельными частями тела. Ритм нельзя рассматривать как нечто абсолютное, раз и навсегда данное для определенных видов движений. Он изменяется в зависимости от поставленных задач.

Методы изучения движений

При преподавании важно учитывать методы изучения движений.

В методах изучения движений различают три этапа:

1 этап ознакомительного начального разучивания;

2 этап углубленного разучивания и переход к стадии совершенствования;

3 этап совершенствования, упрочнения навыка, формирования умений оптимального использования в различных условиях.

Необходимо учитывать и последовательность разучивания движений: 1 не начинать изучение нового материала пока полностью не будет усвоено разучиваемое движение (концентрированное изучение); 2 обучение новому движению после овладения основным механизмом техники предыдущего движения (рассредоточенное изучение); 3 изучение нового движения после усвоенного предыдущего до уровня двигательного умения (т.е. правильного выполнения при специальной фиксации внимания), затем многократно и периодически возвращаться к повторному разучиванию (концентрированное, затем рассредоточенное изучение).

Успешное усвоение материала зависит и от:

1. выбора оптимального объема;
2. определения отобранных движений, которое необходимо довести до уровня двигательных навыков и умений, а какие до ознакомительного начального уровня;
3. рациональной систематизации движений на основе применения педагогических правил от простого к сложному, от легкого к трудному, от известного к неизвестному и т. д. ;
4. выбора рациональной системы разучивания и расклассифицированных и систематизированных действий.

2.2. Возрастные особенности детей старшего школьного возраста

Особенности подросткового периода

Проходя практику, преподавала у старшей группы (13–16 лет). Этот возраст является переходным от детства к юности. Его называют подростковым. Характеризуется общим подъемом жизнедеятельности и глубокой перестройкой всего организма. Наблюдается усиленный рост

тела в длину (мальчики — 6–10 см; девочки — 6–8 см).наиболее резкий рост у мальчиков в 15 лет, у девочек — 13 лет. Продолжается процесс окостенения скелета, кости приобретают упругость и твердость. Возрастает сила мышц. Происходит развитие внутренних органов, хотя оно идет не равномерно: рост кровеносных сосудов отстает от роста сердца, что приводит к нарушению ритма сердца; легочный аппарат развивается быстро, поэтому дыхание учащенное. Следовательно, физическая нагрузка должна соответствовать возрасту участников, а также учитывать общую нагрузку в течение всего занятия. До 11 лет нагрузка щадящая, т.к. у них слабый костно-мышечный аппарат. Хрящи, связки нежные и в этот период легко их повредить, если увлекаться высотой подъема ноги через перенапряжение, перегибом через боль и т. д. С 12 лет нагрузка увеличивается, большее количество прыжков, силовых упражнений, более сложная координация. С 16 лет нагрузка дается в объеме полного урока с техническими трудностями, большими прыжками, силовой нагрузкой. Костно-мышечный аппарат в этом возрасте позволяет выполнять урок с большей физической нагрузкой. Не равномерное физическое развитие сказывается на поведении ребенка: обращает больше внимания на внешность, независимость, не поддаются уговорам и т. д. Происходит половое созревание организма (девочки — 11–12 лет, мальчики — 12–13 лет), это вносит изменение в жизнедеятельность организма. У детей нарушается внутреннее равновесие. Продолжается развитие нервной системы, возрастает роль сознания, улучшается контроль коры головного мозга над инстинктами и эмоциями. Процессы возбуждения преобладают над торможением, характерна повышенная возбудимость. Восприятие более целенаправленно, планомерно и организовано в отличие от младшего школьного возраста. Отличаются точностью, глубиной, иногда поверхностно. Характерной особенностью является не умение связывать восприятие окружающей жизни с учебным

материалом. Для процесса внимания характерна специфическая изобретательность: увлекают яркие, интересные уроки, но если это увлекло, то могут долго и сосредоточенно заниматься. Происходят сдвиги в мыслительной деятельности. Мышление становится более систематизированным, последовательным, зрелым. Улучшается способность к абстрактному мышлению. Мышление приобретает новую черту — критичность. В этом возрасте ребенок стремится к самоутверждению, склонен к спорам. В этот период благоприятно складываются условия для развития творческого мышления. Происходит интенсивное нравственное и сознательное формирование личности.

Итак, рассмотрим взаимосвязь познавательных психических процессов с танцем.

Внимание — направленная психическая деятельность, необходима исполнительскому творчеству. Развитие внимания связано с воспитанием воли. Участнику предстоит преодолеть сопротивление костно-мышечного аппарата (выворотность, пластичность, устойчивость, осанка, прыжок), развить память, музыкальность, преодолеть физические нагрузки. Воспитать волю — воспитать сознательную дисциплину.

Поскольку хореографическое искусство нефиксируемо, память танцовщика — его качество. Память складывается из слуховой, зрительной и моторной.

Слуховая память развивается через описание движения руководителем, через прослушивание музыки и исполнение движения в различном музыкальном оформлении. Зрительная память фиксирует показ движения, ход его развития, сочетания с другими движениями, характер, содержание, образность и т. д. Зрительная память сохранила для поколений образцы хореографического искусства. Моторная память — мышечная память исполнительских приемов движений. При развитой моторной памяти физическое действие происходит подсознательно, а

сознание направляется на раскрытие образности, содержательности. Для развития моторной памяти не следует разрешать повторять движение за руководителем. Заставить участника послушать и запомнить задание, а затем физически его воспроизвести. Повтор движения исполнителем закрепляет моторную память. Развитие моторной памяти требует систематического, длительного во времени тренажа. При ведении урока необходимо соблюдать темп подачи материала, объяснять и показывать четко, концентрируя внимание участников. Паузы использовать как разрядку физической нагрузки. Голос умеренно громкий, замечания делать четко и избегать беспрерывного счета.

Руководитель обязан видеть всех учащихся, чутко реагировать на состояние исполнителей: усталость, эмоциональную возбудимость и др. факторы, которые влияют на плохое усвоение материала. В таком случае найти возможность переключить внимание на иной материал и расслабить шуткой, рассказом и т. д. Проявлять максимум терпимости, уважения к личности, помня, что каждое движение исполнителями — учениками усваивается по-разному: это зависит от физических данных, координации, памяти, музыкальности и т. д. Каждый успех замечать. Давать оценку каждому ученику за проведенное занятие. Замеченные усилия повышают работоспособность.

Преподавание современного танца

На сегодняшний день в мире существует три школы джаз-танца: американская, европейская и восточная, отличающиеся разнообразием стилей и направлений. Кэтрин Данхэм — человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой. Дает понимание афро-американской танцевальной техники. Открыла в Нью-Йорке школу танца. К наиболее устоявшимся школам джаз-танца относятся Алвин Эйли, Мат Меттокс, М. Каннингем. Джаз-данс по праву занимает одно из ведущих мест в мире

наряду с другими танцами. И только в России этот вид хореографического искусства был практически до последнего времени не известен.

Так же прогрессирующим видом хореографии является танец модерн. Появляются очень много коллективов, проводятся различные конкурсы и фестивали. Но есть сложность именно в преподавании этой дисциплины, так как здесь не существует особых правил преподавания, определенной последовательности движений, как в классическом танце. Зафиксирована лишь техника преподавания М. Грехем, а к наиболее устоявшимся школам относятся школа М. Хамфрм и М. Каннингем. Многие педагоги современного танца, изучив базовые основы различных школ, создают собственную систему преподавания, объединяющую несколько направлений. Педагог здесь является самоценной творческой личностью и имеет право на поиск своих педагогических приемов и методов. Ценность каждого заключается прежде всего в его неповторимости, индивидуальности. Но благодаря проводимым ежегодно семинарам по современной хореографии, куда приезжают педагоги с разных городов не только России, но и зарубежья, владеющие различными техниками, обмениваются информацией, в результате каждый пополняет свой танцевальный и педагогический опыт, тем самым развивается и совершенствуется.

Набор детей в коллектив современного танца не предполагает строгого отбора по физическим, музыкальным данным, принимаются все. Возникает еще одна сложность, а также особенность преподавания этого вида хореографии — это индивидуальный подход к каждому ребенку, раскрытие его творческой стороны, превращение его недостатков в индивидуальную особенность исполнения. Но все-таки хореографические коллективы (будь-то народного, классического или современного танцев) объединены общими методами преподавания.

Общие методы преподавания современного танца

Само понятие «метод (от греч. *Metodos* — буквально путь к чему-либо) это упорядоченная деятельность педагога и учащихся, направленная на достижение заданной цели». Без методов невозможно достичь поставленной цели, реализовать содержание. Метод — сердцевина учебного процесса, связующее звено между запроектированной целью и конечным результатом. Так методы преподавания хореографических дисциплин должны обеспечивать выполнение задач учебно-тренировочного процесса. В соответствии с этим можно выделить несколько групп методов:

1. всестороннего развития,
2. обучения техники и совершенствование в ней,
3. нравственное воспитание,
4. психологическая подготовка и воспитание волевых качеств,
5. теоретическая подготовка по общим вопросам.

Основной целью должно являться формирование всесторонне развитой гармонической личности, способы организации целенаправленного педагогического воздействия на ее сознание и поведение. Для преподавания, построения уроков и получения поставленных задач, каждый педагог должен учитывать методы преподавания, такие как:

Метод вербального воздействия. Процесс и способ передачи обучаемому определенных знаний в виде вводной беседы, объяснения, описания той или иной техники или движения.

Наглядности — заключается в том, что педагог не только объясняет, как исполняется движение, но и показывает его. Наглядность повышает качество и быстроту обучения, ее необходимо учитывать на всех этапах обучения. В начале изучения показ выполненного в совершенстве; далее — в том виде, как его выполняют на уроке; после выявления и исправление ошибок.

Научности — означает обоснованность элементов, движений и всего построения урока в целом.

Всесторонности — повышения уровня всестороннего развития главного условия. При этом методе у учащихся вырабатывается множество двигательных навыков, которые обеспечивают развитие опорно-двигательного аппарата, для выполнения движений той или иной сложности. Здесь рассматривается не только гармоничное физическое воспитание тела, но и совершенствование морально-волевых качеств.

Сознательности и активности — понимание целей и задач уроков, сознательное и активное использование средств учебного процесса. Если учащийся занимается с увлечением, разумной активностью, пониманием, то усвоение материала будет более глубоким.

Повторности и систематичности. Предусматривает закрепление и развитие полученных знаний в процессе обучения. Знания строятся по системе: «от простого к сложному», «от известного к неизвестному». Перерывы в уроках отрицательно сказываются на организме, падает работоспособность, забываются элементы техники, поэтому необходимо систематическое проведение уроков (обычно 2–3 раза в неделю).

Постепенности — отражает научный взгляд на основные принципы жизнедеятельности человека. И. П. Павлов подчеркивал, что многие задачи, которые сначала могут казаться сложными совершенно невыполнимы, в конце концов при постепенности и осторожности оказываются удовлетворительно решенными. Равномерное нарастание нагрузки в учебном периоде, увеличение объема и интенсивности работы, постепенное усложнение задач — все эти положения основаны на принципе постепенности.

Доступности — показывает зависимость системы планирования занятий в зависимости от подготовки учащихся. Доступность связана с методами систематичности и постепенности.

Коллективности в сочетании с индивидуализацией. — дает наилучшие результаты в учебном процессе всей группы. Но группа состоит из разных людей и у каждого свои физические особенности и подготовка, поэтому учет индивидуальных черт необходим в коллективе. При построении уроков следует учитывать индивидуальные особенности детей путем определенной дозировки нагрузок.

Прочности — определяет устойчивость накопленных знаний и уровня физической подготовки, владение техникой исполнения. Психологи различают 4-ре уровня усвоения материала.

2.3. Хореографический коллектив и его специфика

Эстетические вопросы хореографии в нашей специальной литературе до сих пор еще представляют мало изученную область. Происходит это потому, что по давней традиции хореографическое искусство незаслуженно считается узким, сугубо специфическим, отделенным от широкого круга мировоззренческих проблем, стоящих перед нашей эстетической наукой. Между тем, богатая и многообразная практика искусства танца, не выпадай она из сферы нашей эстетики, могла бы иметь для нее большое значение. Российское хореографическое искусство, обращаясь к вершинам хореографической мысли прошлого, отбирает для себя все не приходящее, способное к развитию, к совершенствованию художественных возможностей танцевального языка.

Сегодня искусство современной хореографии, как никогда, переживает период бурного роста, смело обновляет свою образную поэтику, образно-эмоциональное содержание, органично способное к танцевально-пластическому выражению передовых идей современности.

Каждый вид искусства, постигая благодаря своей образной специфике те или иные сферы объективной реальности, уже в силу этого

обстоятельства обладает своими, только ему присущими закономерностями. Прежде всего, здесь надо отметить свое особое художественное пересоздание мира, свойственное только данному искусству, объективно заложенное в системе его изобразительно-выразительных средств. То, что характерно для музыки, отлично от того, что постигается поэзией или живописью. Однако ограниченность в непосредственном отражении, свойственная каждому искусству, в действительности оборачивается его многозначностью, постижением сущности.

Современная хореография непосредственно связана с новаторскими поисками художественного освоения объективной реальности, его насущные проблемы входят в общее русло проблем эстетики. Являясь искусством подлинно интернациональным, танец переносится из страны в страну, постоянно обогащаясь и развиваясь.

Российское хореографическое искусство, обращаясь к вершинам хореографической мысли прошлого, отбирает для себя все непроходящее, способное к развитию, к совершенствованию художественных возможностей танцевального языка.

Мир хореографической образности диктует свои законы отображения действительности. Танец, в силу своих изобразительно-выразительных возможностей более, чем другой вид искусства, чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обыденной достоверности. Вместе с тем, балетмейстер-композитор танца, не может творить вне связи с действительностью. Связь носит не буквальный, а опосредованный характер, она необходимо осуществляется с учетом общих эстетических законов и образности хореографического искусства. Язык танца - это, прежде всего язык человеческих чувств и если слово что-то обозначает, то танцевальное движение выражает, и выражает только тогда, когда находясь в сплаве с другими движениями, служит выявлению

всей образной структуры произведения. Обобщенность и многозначность хореографической пластики требует применения особых законов отображения действительности, состоящих в поэтической условности хореографических образов. Секрет воздействия танца состоит в силе выражения человеческих дерзаний, в передаче чувств высокого накала, в отвлечении от всего мелкого и случайного. Хореографические образы, как правило, несут в себе отображение этапных, ключевых моментов жизни, и благодаря своей высокой опосредованности и взволнованной приподнятости они оказываются способными постигнуть ее сущность. Если подвести черту под всем ранее сказанным, то это и есть основное отличие и специфика хореографии и современного танца как такового, от других видов искусства. Носителем данного вида искусства, как правило, являются хореографические коллективы. Соответственно, специфика хореографического искусства накладывает свой отпечаток на работу таких объединений, в том числе и любительских. Что же собой представляет хореографический коллектив? Если присмотреться к его участникам, то это люди, объединенные общим интересом к конкретному танцевальному направлению, собранные воедино руководителем - хореографом. У подобного творческого объединения всегда есть определенная цель, - формирование многосторонней творчески развитой личности посредством хореографического искусства. Одна из первых задач - постоянное качественное совершенствование и рост исполнительских возможностей, а так же развитие и пополнение творческого потенциала и самого руководителя и участников, что само собой дает мощный толчок и для повышения общего уровня всего коллектива.

В настоящее время особой популярностью пользуются коллективы современной хореографии. И это не случайно, так как именно этот вид хореографического искусства имеет необозримые возможности в творческом аспекте. Современная хореография, имея свои определенные

принципы, собрав в себе все самое ценное и прогрессивное из других танцевальных школ, дает бескрайний простор полету творческой мысли. Возможность изобретать новую пластику движения, развивать и воплощать ее на сцене, возможность самовыражения и самореализации и есть главное специфическое отличие работы коллектива современной хореографии. Для того, что бы потенциал хореографического коллектива постоянно расширялся, необходим определенный творческий подход в работе с ним. Однако он не должен быть спонтанным, от случая к случаю. Весь творческий, как и учебный процесс строится по определенным принципам, отвечающим современным требованиям всего образовательного процесса:

Принцип гуманности и толерантности, т.е. человеческое, благожелательное отношение ко всем участникам (сторонам) образовательного процесса, уважение к их человеческому достоинству, независимо к их социальной причастности, полу, возрасту и т.д.

Системность и целостность программного обеспечения образовательного процесса.

Принцип «восхождения». Построение образовательной программы по принципу «от простого к сложному».

Принцип креативности, т.е. творческий подход к построению урока, способу передачи изучаемого материала, побуждение к творчеству учеников.

Принцип сотрудничества (сотворчества) преподавателя и учащихся.

Л.Д. Ивлева в учебном пособии «Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом» приводит более лаконичную и обобщенную систему принципов, применимых в обучении: «Процесс обучения участников любительских коллективов основывается на общепедагогических принципах дидактики:

- активности;

- единства теории и практики;
- наглядности;
- доступности;
- систематичности;
- прочности усвоения знаний;
- индивидуального подхода». (4, 7)

Все это должно прочно ложиться в основу как творческой деятельности в целом, так и в творческом подходе в частности. Чем же характеризуется само понятие «творческий подход»? Прежде всего это совокупность неординарных, креативных способов побуждения к определенной деятельности, соотнесенной с творчеством. Правильно поставить творческую задачу, найти необычное, ни на что не похожее решение - это и есть основная сущность творческого подхода, относится ли это к развитию творческих способностей или же к самому творческому процессу непосредственно. Для того, что бы успешно применять творческий подход в работе с коллективом, руководитель прежде всего сам должен так называемым творческим методом хореографа. Вот как это метод характеризовал В. И. Панферов в учебном пособии «Мастерство хореографа»: «Творческий метод хореографа - это разнообразие возможных приемов творческой работы, используемых хореографом в работе над хореографическим произведением. Это способность выявлять новые танцевальные формы, композиции, движения. Это совершенствование творческих компонентов деятельности хореографа. Творческая деятельность в работе хореографа весьма специфична. Эта специфика обусловлена, прежде всего тем, что хореограф, действительно, более чем какой - либо другой художник связан с движениями человеческого тела. Используя движения как материал для создания сценического хореографического образа, он в первую очередь должен создать не только условную (искусственную) среду сценического

(хореографического) пространства, но и придать всему этому правдивый характер. Как всякий подлинный художник, хореограф одухотворяет созданное хореографическое произведение своим творческим воображением, своими сокровенными мыслями и чувствами, в конечном счете, отражающим его, хореографа, взгляд на мир и человека вообще. Для определения значимости хореографического произведения необходимо выявить основные компоненты, из которых обычно складывается работа хореографа над этим произведением. Одним из них является выбор темы, идеи, сюжета, которые его больше волнуют, к чему он больше тяготеет, то, что созвучно творческим интересам хореографа. Показателем творческого метода является связь условных приемов хореографического искусства с эмоциональной конкретностью сценического образа. Нарушить эту связь - значит уничтожить возможность разрешать средствами танца задачи, поставленные хореографом перед исполнителем в решении образа. Говоря о специфике работы хореографа, мы имеем в виду ту особую целенаправленность, благодаря которой он уже с первых шагов начинает не только мыслить средствами хореографии, но и формировать свое действие с помощью этих средств. Каждый хореограф, разумеется, идет своим путем, но есть и общие закономерности воплощения замысла». Этот творческий метод можно смело признать как творческий подход в процессе работы над хореографическим произведением самого хореографа. Однако, что бы решить все задачи, возникающие в творческом процессе, необходимо привлечение к их решению и участников коллектива.

Современная хореография, как, например, модерн - джаз танец, имеет уникальную специфическую особенность стремительно развиваться, заимствуя какие - то технические компоненты, интересную манеру и стиль движений из других альтернативных, инновационных, иногда только формирующихся школ танца (контемпорари, контактная импровизация и

т.д.) Это позволяет в процессе репетиционной деятельности экспериментировать над новым материалом, интерпретировать его, создавать из различных по принадлежности к школам движений интересные миксты. Подобная особенность дает возможность предлагать участникам коллектива современной хореографии различные творческие задания, позволяющие им не только развивать свои творческие способности, но и принимать участие в процессе создания новаторских идей в области лексики, образов и постановочной работы в целом.

Для того, что бы конкретизировать этот тезис, необходимо привести примеры подобных творческих заданий. Творческие задания на создание собственных оригинальных лексических связей:

- разобрать на составные части определенное движение и развить его в пространстве, во времени, в различных темпах;
- на основе изученного материала создать танцевальную фразу по заданной схеме (например: шаги - вращение - связка - прыжок - поза);
- одну и ту же танцевальную комбинацию разложить в различных темповых и характерных решениях;
- интерпретировать готовую танцевальную комбинацию, т.е. переложить в другой стиль хореографии (например: заготовку из классического танца переложить в стиле модерн - джаз танца).

Творческое задание для участников коллектива на создание образов: на предложенный музыкальный материал придумать свой собственный образ («что я вижу под эту музыку, что она мне навевает?»); придумать любому предмету два - три образа и показать их в короткой танцевальной миниатюре (пример: ведро может быть в образе шляпы, стула, барабана и т.д.); с помощью одной, специально заготовленной танцевальной комбинации, под соответственно предложенный музыкальный материал попытаться выразить заданные эмоции, например, печаль, негодование, радость, гордыню и т.д.

Творческие задания могут носить различный характер. Если хореографию связать с живописью, то можно предложить участникам коллектива продолжить неоконченное движение героя какой - либо картины, используя различные направления современной хореографии, рассказать в танце о внутреннем мире этого персонажа. Наконец, придумать историю этого персонажа.

Такие задания могут быть индивидуальными, парными и групповыми - все зависит от насущно поставленных задач, уровня подготовки участников и творческого разнообразия мышления хореографа.

Одним из самых интересных методов для развития творческого потенциала руководителя и участников является импровизация. Импровизация, как основной инструмент исследования возможностей собственного тела, движения вообще, дает огромный шанс для самовыражения и самореализации, очень часто используется для творческого поиска в решении различных задач. Часто используемая в различных направлениях современной хореографии, она переросла в собственное, отдельное направление - контактную импровизацию. Решение многих танцевальных задач двумя партнерами или группой участников с помощью контактной импровизации уже само по себе непрерывный творческий процесс, творческий подход к каждому малейшему движению. Творческий подход должен проявляться не только в какой-то отдельной части репетиции, но и во всей репетиционной деятельности в целом. Необходимо творчески подходить к построению каждой репетиции. Каждая из них должна быть выстроена так, чтобы мало походила на предыдущую, была целенаправленна, а рабочий материал варьировался так, что бы эта цель обязательно была достигнута. Как правило, такой творческий подход к репетиционной деятельности вызывает хорошую ответную реакцию, дает прекрасные результаты в творческой отдаче.

Постоянно развивающееся большими темпами искусство современной хореографии требует к себе не только работоспособность, но и неординарность и творческую в подходе к нему. Таким образом, необходимость творческого подхода в работе с коллективом современной хореографии неоспоримо, и только при этом условии возможна полноценная творческая деятельность, дающая высокий результат и достижение основной цели, которую ставит перед собой руководитель и коллектив.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог данного исследования, можно сделать следующие выводы, что проанализировав теоретические источники по заявленной теме, выявив влияние творческого подхода на работу хореографа - постановщика с коллективом современной хореографии, были выявлены наиболее эффективные методы в работе хореографа с данным коллективом посредством творчества. Любое искусство неразрывно связано с творчеством, а наличие творческого процесса говорит о том, что это искусство развивается, живет. В настоящее время современная хореография - один из видов искусства, который развивается наиболее стремительно и бурно. Возникшая в XX веке как альтернатива более консервативной школе классического танца, ее школа не только, набирая иногда немислимые темпы, увеличивает свой диапазон, но и по-прежнему раскрывает перед своими последователями безбрежные возможности для исследования и новых творческих находок. Коллективы современной хореографии - плодородная почва для взращивания новых ростков открывателей в хореографическом творчестве. Единство интересов и грамотная организация работы руководителем подобного коллектива непременно дадут высокий результат. Однако, единожды получив его и успокоившись, такое объединение, остановившееся в развитии, непременно откатится назад. Для того, что бы этого не происходило, необходимо, что бы творческий процесс был в постоянном движении, шел поиск нового и неизведанного. Это реализуемо только при наличии творческого подхода ко всем сторонам работы с коллективом современной хореографии. Необъятные горизонты возможностей, которые предоставляет современная хореография, исследование этих горизонтов само собой подразумевает наличие творческого подхода как главного

метода исследования и обязательного условия дальнейшего развития самого коллектива.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архангельский А. Балет без правил. <<http://ogoniok.com>>
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М.;1986.
3. Ершова Т.М. Народная художественная культура: учеб.терминолог. слов./ Челяб. гос. акад. культуры и искусств; Челябинск, 2009 - 106 с.
4. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: Учеб пособие /ЧГАКИ. - Челябинск, 2009 - 58 с.
5. Киссельгоф А. Танцовщик и танец. Журнал «Советский балет», 1991.
6. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. Москва, 2004.
7. Никитин В.Ю. Модерн - методика преподавания. «Я вхожу в мир искусств» №12. Москва, 2002.
8. Никитин В.Ю. Модерн - продолжение обучения. «Я вхожу в мир искусств». №4 Москва, 2001.
9. Панферов В.И. Курсовая и дипломная работа: Методические рекомендации / ЧГАКИ. Челябинск 2008. - 48 с.
10. Панферов В. И. Мастерство хореографа: учебное пособие. ЧГАКИ. Из-во ООО «Полиграф - Мастер», 2009. - 368 с.
11. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. Учеб.пособие для студентов культ.- просвет. фак. Вузов культуры и искусств. - М., Просвещение, 1986. - 192 с.