



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ИННОВАЦИОННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ  
ХОРЕОГРАФИИ

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование  
Направленность программы магистратуры  
«Педагогика хореографии»

Проверка на объем заимствований:  
75,28 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 15 » 02 2019 г.  
зав. кафедрой хореографии  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):  
Студент(ка) группы ЗФ-307-211-2-3Кст  
Дуйсекова Айгуль Кидиралиевна

Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Челябинск  
2019

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФИИ	8
1.1. Исторические аспекты становления педагогики в области хореографии	8
1.2. Виды педагогических технологий, используемых на уроках хореографии	21
1.3 Особенности реализации инновационных педагогических технологий в хореографии	33
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ПО ВНЕДРЕНИЮ ИННОВАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФИИ	38
2.1. Методические рекомендации реализации комплексной программы по хореографии	38
2.2. Анализ результатов исследования	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	60

## ВВЕДЕНИЕ

Каждая эпоха подразумевает активную целенаправленную работу с подрастающим поколением, предполагает новые формы и методы воспитания и обучения, такие которые отвечают настоящему времени. Воспитание личности, способной действовать универсально, владеющей культурой социального самоопределения, обладающих самостоятельностью при выборе видов деятельности и умеющих выразить свой замысел в творческой деятельности.

Современное хореографическое искусство предъявляет высокие требования к исполнителям, связанные не только с технической стороной исполнения, но и с умением передать образ, заложенный в танцевальном произведении. В танцевальных труппах все больше приветствуются универсальные исполнители, которые одинаково бы владели различными видами хореографии. Методики, разработанные ранее, уже не удовлетворяют этим запросам.

Хореографическое искусство является важнейшим аспектом эстетического воспитания. На занятиях хореографии происходит всестороннее обучение ребенка на основе гармоничного сочетания танцевального, музыкального, физического и интеллектуального развития.

Современное хореографическое искусство предъявляет высокие требования к исполнителям, связанные не только с технической стороной исполнения, но и с умением передать образ, заложенный в танцевальном произведении. В танцевальных труппах все больше приветствуются универсальные исполнители, которые одинаково бы владели различными видами хореографии. Методики, разработанные ранее, уже не удовлетворяют этим запросам.

Эта сторона хореографического искусства глубоко изучена и отражена в многочисленных изданиях, содержащих рекомендации по изучению упражнений, методики разучивания танцевальных комбинаций,

историю балета, всю необходимую информацию для обучения технике балета, народного и бального танца (Н.П. Базарова, Г.П. Гусев, Г.Н. Добровольская, В.М. Красовская, В.П. Мей, Е.П. Мельникова, Н.С. Посельская, Е.П. Романова, Л. Самосатский, Л. Смит, Н.И. Тарасов, М.Н. Юрьева и др.). Общие проблемы, связанные с профессиональным искусством, со становлением русского и советского балета с позиций искусствоведения рассматривались Р.Н. Захаровым, В.А. Кан-Каликом, А.С. Каргиным, А.В. Лопуховым, Т. Ткаченко.

Изучением педагогических технологий занимались А.А. Зайцев, И.А. Колесникова, С.Н. Лысенкова, М.Ю. Олешков, Т.П. Сальникова, Г.К. Селевко, А.С. Чернов и др.

Актуальность использования инновационных технологий на занятиях обусловлена тем, что для современной образовательной практики характерно требование к повышению уровня знаний и практических навыков, необходимых для успешного осуществления профессиональной деятельности педагога.

Современное хореографическое искусство предъявляет высокие требования к исполнителям, связанные не только с технической стороной исполнения, но и с умением передать образ, заложенный в танцевальном произведении. В танцевальных труппах все больше приветствуются универсальные исполнители, которые одинаково бы владели различными видами хореографии. Методики, разработанные ранее, уже не удовлетворяют этим запросам.

Цель исследования выявить и научно обосновать какие инновационные педагогические технологии наиболее целесообразно использовать на уроках хореографии.

Задачи исследования:

- изучить зарубежную и отечественную литературу по теме исследования;
- выявить противоречия;

- проанализировать возможности применения инновационных педагогических технологий в хореографической студии на базе Государственного театра оперы и балета им. Абая г. Алматы.

- провести опытно-экспериментальные исследования;

- верифицировать полученные результаты.

Объектом исследования является урок хореографии.

Предметом исследования являются условия внедрения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии.

Гипотезой исследования является то, что успешная реализация поставленных задач будет обусловлена внедрением комплексной программы, состоящей из следующих инновационных педагогических технологий: технологии разноуровневого обучения, технология модульного обучения и технология перспективно-опережающего обучения.

Методы исследования: изучение психолого-педагогической и методической литературы по исследуемой проблеме; изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса; эксперимент; наблюдение; диагностика по выявлению творческих способностей детей.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке комплексной программы, включающей в себя несколько инновационных педагогических технологий, направленных на становление и формирование универсального исполнителя в области хореографии.

Практическая значимость заключается в том, что полученный материал исследования можно использовать в различных учреждениях культуры, образования и творческих коллективах, а также в других направлениях хореографии.

Апробация результатов проводилась в течение 2016 – 2018 гг. на базе Государственного театра оперы и балета им. Абая г. Алматы.

Публикации: статья «Инновационные педагогические технологии на уроках хореографии»;

статья «Методические аспекты внедрения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии».

Структура магистерской диссертации включает в себя введение, две главы, заключение, библиографический список.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФИИ

## 1.1 Исторические аспекты становления педагогики в области хореографии

История становления хореографического искусства – это результат эволюции человеческой культуры, социальных особенностей каждого времени, это история эволюции народно-танцевального искусства.

Французский священник, писатель и композитор Туано́ Арбо́ (фр. Thoinot Arbeau, анаграмма имени и фамилии Жан Табурó (Jehan Tabourot); 17 марта 1520, Дижон – 23 июля 1595, Лангр) – один из первых знаменитых теоретиков хореографии. Он автор трактата «Орхезография» (1589). В своем труде он подробно и точно описывает не только танцы второй половины XVI века, но и более ранние хореографические формы, уделяя большое внимание и классификации бранлей. Туано Арбо подробно фиксирует композицию танца, разновидности па и движений, манеру исполнения, характер костюмов и аксессуаров.

Трактат «Орхезография» – один из старейших сохранившихся учебников по изучению танцевального искусства. Это иллюстрированное руководство по танцам XVI века, содержащее описание танцев, популярных в середине XVI века, музыкальные примеры и специальную табулатуру, разработанную для того, чтобы привести танцевальные движения в соответствие с музыкой.

Трактат «Орхезография» Туано Арбо – первый, дошедший до нас учебник по изучению танцевального искусства. Это первый источник, содержащий методически обоснованное повествование о танцевальном этикете, о том, что такое танец, какие танцы были популярны в середине XVI века, как и кому их следует исполнять. Учебник написан в традициях принятой тогда манеры живой беседы учителя и ученика. Благодаря этому самые сложные вопросы поданы легко и изящно. Книга не ограничивается

сухим и скучным описанием танцевальных па – учитель и ученик горячо обсуждают этикет, нравственные и моральные проблемы, волновавшие общество того времени. Книга включает в себя большое количество иллюстраций и табулатур. Кроме того, переводчик провел большую исследовательскую работу и снабдил перевод многочисленными дополнительными материалами, которые помогут современному читателю: глоссарий, биография самого Арбо, перечень французских танцевальных терминов с транскрипцией и статья французского исследователя Николя Гране о том, как правильно читать старофранцузские тексты. Книга предназначена и может быть полезна для историков, для людей, занимающихся исследованием и реконструкцией старинных придворных европейских танцев, для участников танцевальных студий, для студентов и слушателей колледжей и институтов культуры и людей, интересующихся историей мировой культуры.

Жан-Жорж Новерр (фр. Jean-Georges Noverre) родился 29 апреля 1727 года во Франции, в Париже. Умер 19 октября 1810 года в Сен-Жермен-ан-Ле (Франция) – французский танцовщик и балетмейстер. Реформатор и теоретик хореографического искусства, выдающийся хореограф эпохи просвещения.

Среди педагогов Новерра были знаменитый французский балетный танцор Луи Дюпре и танцор Королевской академии музыки Франсуа-Робер Марсель.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены,



изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Алцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздейст-

вием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Алцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтъе», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравни-

тельно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

Большинство его постановок разрабатывали сюжеты о драматических событиях и сильных страстях. Вслед за Вольтером и Дидро Новерр проводил на балетной сцене идею о подчинении долгу; его эстетические воззрения тяготели к провозглашаемым Ж.-Ж. Руссо естественным чувствам и близости природе (например, балет «Белтон и Элиза», композитор неизвестен, первая половина 1770-х годов). Реформы Новерра оказали решающее влияние на всё дальнейшее развитие мирового балета и стали основными постулатами, это в первую очередь: взаимодействие всех компонентов балетного спектакля, логическое развитие действия и характеристик действующих лиц.

Он сам подвёл итог своему творчеству: «Я разбил уродливые маски, предал огню нелепые парики, изгнал стеснительные панье и ещё более стеснительные тоннеле; на место рутины призвал изящный вкус; предложил костюм более благородный, правдивый и живописный; потребовал действия и движения в сценах, одушевления и выразительности в танце; я наглядно показал, какая глубокая пропасть лежит между механическим танцем ремесленника и гением артиста, возносящим искусство танца в один ряд с другими подражательными искусствами, и тем самым навлек на себя неудовольствие всех тех, кто почитает и соблюдает старинные обычаи, какими бы нелепыми и варварскими они ни были».

День рождения Жана-Жоржа Новерра 29 апреля по решению ЮНЕСКО с 1982 года отмечается как международный день танца.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Альцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.



В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юно-

сти», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Альцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара

современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возоб-

новлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

Ваганова с математической точностью доказала систему своей пластической аргументации. И школа ее, как великое достояние балетного искусства, была и остается в центре внимания и требования времени, ибо обеспечивает стабильность балетного искусства, прочную базу, на основе которой могут иметь место любые эксперименты, и, овладев которой, танцовщики могут исполнять любую хореографию любых жанров.

Классическая школа и методика Агриппины Яковлевны Вагановой еще очень долго останутся фундаментом балета и классического профессионального танца, фундаментом и основой настоящей хореографии.

А. Я. Ваганова стала первым в нашей стране профессором хореографии. Результатом ее неустанного труда, длившегося не одно десятилетие, стала целая плеяда замечательных танцовщиц.

## 1.2. Виды педагогических технологий, используемых на уроках хореографии

Педагогическая технология (от др.-греч. τέχνη – искусство, мастерство, умение; λόγος – «слово», «мысль», «смысл», «понятие») – специальный набор форм, методов, способов, приёмов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе на основе декларируемых психолого-педагогических установок, приводящий всегда к достижению прогнозируемого образовательного результата с допустимой нормой отклонения.

Это совокупность методов и инструментов для достижения желаемого результата; в широком смысле – применение научного знания для решения практических задач. Технология включает в себя способы работы, её режим, последовательность действий.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Алцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтъе», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатейя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравни-

тельно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца



– сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Альцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие ба-

летних комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Альцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с

тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год).

Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены,

изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Алцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш», «Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздейст-

вием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

Современность требует активной целенаправленной работы с подрастающим поколением, диктует новые формы и методы воспитания и обучения, такие которые отвечают настоящему времени. Воспитание личности, способной действовать универсально, владеющей культурой социального самоопределения, обладающих самостоятельностью при выборе видов деятельности и умеющих выразить свой замысел в творческой деятельности.

Соответственно предполагаются следующие педагогические принципы и идеи:

- личностно-ориентированного подхода;
- научности;
- интеграции;
- осуществление как целостного, так и индивидуального подхода к воспитанию личности ребёнка;
- соответствие содержания возрастным особенностям обучающихся.



Для создания условий раскрытия и развития творческого потенциала ребят, формирование у них устойчивой мотивации к занятиям хореографией и достижение ими высокого творческого результата используются различные методы работы.

Методы и формы работы:

- исследовательский;
- поощрения;
- интеграции;
- игровой;
- беседы.

Одним из главных методов работы с хореографическим коллективом является метод интеграции, позволяющий собрать в единое целое различные виды искусств, выбрать большую информативную емкость учебного материала. Метод интеграции позволяет соединить элементы различных предметов, что способствует рождению качественно новых знаний и эффективной реализации триединой дидактической цели.

Занятия хореографией в коллективе предполагают: расширение знаний в области современного хореографического искусства; выражение собственных ощущений, используя язык хореографии, литературы, изобразительного искусства; умение понимать «язык» движений, их красоту.

### 1.3. Особенности реализации инновационных педагогических технологий в хореографии

Термин «инновация» происходит от латинского «novatio», что означает «обновление» (или «изменение»), и приставки «in», которая переводится с латинского как «в направление», если переводить дословно «Innovatio» – в направлении изменений».

Иновация, нововведение (англ. innovation) – это внедрённое новшество, обеспечивающее качественный рост эффективности процессов или продукции, востребованное рынком. Является конечным результатом интеллектуальной деятельности человека, его фантазии, творческого процесса, открытий, изобретений и рационализации.

Необходимо подчеркнуть, что термин «инновация» в теоретических трудах понимается авторами по-разному. Можно выделить два направления в понимании инновации: в одном случае инновация представляется в качестве результата творческого процесса в виде новой продукции (техники), технологии, метода и т.д.; в другом – как процесс введения новых элементов, подходов, принципов. Мы же воспринимаем инновации как процесс обогащения художественно-творческой деятельности в ходе эффективной реализации взаимосвязи традиционных и инновационных методов в процессе создания детского хореографического коллектива определяется как комплекс последовательной деятельности студентов в профессиональном образовании – от получения теоретического знания до готовности создания новых художественно-творческих проектов на основе нового знания.

В 1740-х годах он учился в парижском театре «Опера-Комик», в придворной опере в Берлине, в Марселе, с 1750 года в Лионе (в 1751-1752 годы возглавлял балетную труппу как балетмейстер). В 1754 году в «Опера-Комик» поставил свой первый известный балет «Китайский праздник». В этом и в последующих поставленных там же балетах («Источник юности», 1754 год; «Фламандские увеселения», 1755 год) придерживался принципа живописности, беря за образец станковые картины, гобелены, изделия из фарфора. В 1755 и 1756-1757 годы гастролировал в Лондоне по приглашению Д. Гаррика.

Знакомством со знаменитым актёром Ж.Ж. Новерр объяснял перелом в своих эстетических взглядах – отказ от изобразительности во имя

действенности хореографии. В 1757 году поставил в Лионе балет «Ревность, или Празднества в серале» (музыка предположительно Ф. Гарнье), в котором отчётливо проступили действенные мотивы, наметились драматические характеры.

В книге «Письма о танце и балетах» (1760 год) Ж.Ж. Новерр изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – выразителями сильных страстей. Признавал за балетом право нарушать классицистские единства места, времени и действия в интересах главного – логики развития сюжета, подчинённой законам музыки. Новерр упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого. Начал осуществлять свою реформу в Штутгарте; в 1762 году на сцене придворного театра поставил балет «Адмет и Алцеста» Ж.Ж. Родольфа и Ф. Деллера, а также «Ринальдо и Армида», «Психея и Амур», «Смерть Геркулеса» (все на музыку Родольфа).

В 1763 году создал один из своих прославленных балетов – «Медея и Язон» Родольфа.

Эти и другие балеты Ж.-Ж. Новерра шли между актами опер, обычно по три балета в одном спектакле и, следовательно, были коротки. Вместе с тем каждый, отвечая по смыслу тому или иному акту оперы, являл собой развёрнутое и законченное целое, часто поделённое на несколько эпизодов – актов. Содержание определялось преимущественно кругом мифологических тем, от анакреонтичных басенок в галантном духе до героических и трагических историй, часто заимствованных из репертуара современной драмы и оперы. Ж.-Ж. Новерр обращался также к романам, сказкам, восточной экзотике.

В 1767 году заключил контракт с оперным театром Вены, где сотрудничал с К.В. Глюком (балеты в операх «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика»). В конце 1760-х – середине 1770-х годов поставил балеты на музыку Й. Старцера («Дон Кихот», «Роджер и Брадаманта», «Пять султанш»),

«Адель де Понтье», «Оставленная Дидона», «Горации и Куриации» и мн. др.), на музыку Ф. Аспельмайра («Ацис и Галатя», «Отмщённый Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Апеллес и Кампаспа») и др.

В эпоху нарождавшейся эстетики сентиментализма Ж.-Ж. Новерру были близки идеи Ж.-Ж. Руссо: поэтизация естественных чувств и отношений, возвращение человека к природе и т. д. Руссоистские мотивы отозвались в балете «Белтон и Элиза», поставленном в Милане (1775 год). Значительно повлияли на практику Ж.-Ж. Новерр итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Пользуясь сценариями комической оперы, он вывел на балетную сцену образы людей из народа, а жанровые особенности её музыки отразились на хореографии. Пантомимное действие балетных комедий, устремляясь к счастливой развязке, заканчивалось праздником – танцевальным дивертисментом. Примером может служить балет «Добродетельная избранница в Саланси» на музыку де Байю (1775 год, Милан), сочинённый через год после появления одноименной оперы А.Э.М. Гретри.

В 1776-1780 годы Ж.-Ж. Новерр занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы, где возобновил несколько своих балетов, а также создал новые: комедии «Безделушки» и «Аннета и Любен» (обе 1778 год). Наибольшим успехом пользовались балеты Ж.-Ж. Новерра в операх Глюка «Армида» (1777 год), «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс» (обе 1779 года). В 1778 году он сочинил «Китайский балет» для оперы Ж.-Ж. Новерра Пиччинни «Роланд». В январе 1780 года возобновил балет «Медея и Язон». С 1781 года периодически работал в Лондоне, гл. обр. возобновлял свои старые балеты. Из новых выделялся балет «Ифигения в Авлиде» на музыку Э. Миллера (1793 год), сочинённый, вероятно, под воздействием одноименной оперы Глюка. Последний балет Ж.-Ж. Новерра «Шалости любви» на музыку Миллера был показан в Лондонском королевском театре (1794 год).

Метод Ж.-Ж. Новерра-хореографа развили Ж. Доберваль, Ш. Дидло, С. Вигано. Главный творческий критерий – взаимосвязь и взаимодействие слагаемых балетного спектакля. Ж.-Ж. Новерр открыл доступ в балет серьёзному драматическому содержанию и установил более гибкие, сравнительно с предшественниками, законы сценического действия. В его балетах пантомима выросла в пластическому кантилену движений, позировок и групп. Действенный танец возникал как кульминация страстей. Ж.-Ж. Новерр упорядочил жанры танца и спектакля в целом. Он добавил к существовавшим малым формам развёрнутую форму многоактного балета. Ценность теоретических работ Ж.-Ж. Новерра в том, что он внёс в частную область балетной эстетики достижения эстетической мысли своего времени, завоевав в истории репутацию отца современного балета.

Внедрение в учебный процесс интегрированных занятий, индивидуальных занятий с элементами импровизации является отличительной чертой современной педагогической практики. В процессе обучения возникла необходимость дополнить интегрированные занятия элементами импровизации. Это позволило обучающимся не только реализовать себя в различных видах деятельности, но и создавать «лично», выступить в роли «новатора» в любом виде искусств.

Выводы по 1-й главе.

На данный момент в системе дополнительного образования происходит процесс интеграции традиционных и инновационных подходов в обучении. Этот процесс необходим для получения высокого результата и эффективности работы педагога и творческого коллектива в целом.

## ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ПО ВНЕДРЕНИЮ ИННОВАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФИИ

### 2.1. Методические рекомендации реализации комплексной программы по хореографии

В нашем исследовании мы предлагаем использовать в своей методике синтез трёх технологий: технологии разноуровневого обучения, технология модульного обучения и технология перспективно-опережающего обучения. Предполагается использование основных преимуществ всех трёх технологий одновременно, в комплексе, что безусловно способно иметь положительный эффект.

Технологии разноуровневого обучения дают базовые, фундаментальные знания и умения. Преимущества этой технологии: совершенствуются навыки логического мышления и понимания; в процессе взаимного общения включается память, идёт мобилизация и актуализация предшествующего опыта и знаний; каждый учащийся чувствует себя раскованно, работает в индивидуальном темпе; повышается ответственность не только за свои успехи, но и за результаты коллективного труда; отпадает необходимость в сдерживании темпа занятий, что позитивно сказывается на микроклимате в коллективе; формируется адекватная самооценка личности, своих возможностей и способностей, достоинств и ограничений; обеспечивается более прочное усвоение информации.

Сущность технологии модульного обучения состоит в том, что ученик полностью самостоятельно (или с определенной долей помощи) достигает конкретных целей учения в процессе работы с модулем. За счёт применения этой технологии формируется более широкий кругозор, что способствует развитию многогранной личности.

Эта технология создает условия для перспективы развития детей и формирования потенциала творческих и хореографических способностей.

Обучение классическому танцу происходит по принципу от простого к сложному и основано на системном подходе.

#### Урок классического танца по 1-му году обучения.

Задачи 1 года обучения: постановка корпуса, ног, рук, головы, поз классического танца, техники полуповоротов, поворотов на двух ногах, preparation к pirouettes у станка и на середине зала, обучение прыжкам и пальцевой технике.

Изучение простейших элементов классического танца. Постановка корпуса, ног, рук, головы. Постановка корпуса, ног, рук, головы имеет огромное значение в формировании техники исполнения. Разучивание позиций ног лицом к станку, боком и на середине зала. Равномерное распределение центра тяжести корпуса на обе ноги и переход на одну ногу.

Упражнения экзерсиса после усвоения позиций ног. Предупреждение завала стопы на большой палец. Постановка опорной стопы имеет большое значение в формировании устойчивости. Выработка правильной постановки корпуса: сильной, прямой спины, раскрытой и опущенной грудной клетки. Снятие напряжения в плечах и шее, развитие гибкости спины. Изучение позиций рук и функций кистей. Приемы *allongee* и *arrondie*, а также приемы «подхват» и «взмах», как составляющие элементы *port de bras* в направлениях *en dehors en dedans*. Особенности работы над руками: развитие их пластичности и естественности. Предотвращение манерности. Изучение функций головы в технике и пластике танца. Координация движений головы, рук и корпуса. Выработка выразительности взгляда при наклоне и повороте головы по пространственным точкам зала: по линии горизонта, под углом ниже линии горизонта и выше линии горизонта. Развитие природной пластичности тела.

Изучение экзерсиса у станка.

Упражнения бывают двух видов: у станка и на середине зала. Они имеют разное место и значение в учебном процессе.

Задача экзерсиса – выработка правильной постановки корпуса, устойчивости, выворотности, силы и эластичности суставно-связочного аппарата.

Методика изучения упражнений: Лицом и боком к станку, затем на середине зала. Необходимо соблюдать правильное положение кистей рук, локтей, расстояние между станком и корпусом. Введение подготовки к упражнению (*preparation*), способствующей концентрации внимания перед началом упражнения.

Экзерсис у станка.

Позиции ног: I, II, III, IV.

Подготовительное положение и позиции рук: I, II, III (вначале изучается на середине зала при неполной выворотности ног).

*Demi-pliés* в I, II, III, IV позиции

*Battements tendus*:

из I позиции в сторону, вперед, назад;

с *demi-plié* по I позиции в сторону, вперед и назад;

из V позиции в сторону, вперед и назад;

с *demi-plié* по V позиции в сторону, вперед и назад;

с опусканием пятки во II позицию из I и из V позиции;

с *demi-plié* во II позиции без перехода и с переходом с опорной ноги (из I и V позиции)

*Passé par terre* проведение ноги вперед и назад через I позицию.

Понятие направлений *en dehors* et *en dedans*

*Demi rond de jambe par terre en dehors* et *en dedans*

*Rond de jambe par terre en dehors* et *en dedans*

*Battements tendus jetés*:

из I, V позиции в сторону, вверх и назад



c demi-pliés по I и V позиции в сторону, вперед и назад

riques в сторону, вперед и назад

Положение ноги sur le cou-de-pied, вперед, назад и обхватное

Battements frappés в сторону, вперед и назад

Relevé на полупальцах по I, II, V позиции, с вытянутых ног и с demi-pliés.

Battements tendus-soutenus вперед, в сторону и назад.

Préparation для rond de jambe.

Battements fondus в сторону, вперед и назад носком в пол, позднее на 45°

Petits battements sur le cou-de-pied перенос ноги равномерный, позднее с акцентом вперед и назад

Battements doubles frappés носком в пол, в сторону, вперед и назад, позднее на 45°

Grands pliés по I, II, III позиции

Battements relevés lents из I, II позиции лицом к станку и боком у станка

Перегибы корпуса назад и в сторону (лицом к станку)

Экзерсис на середине зала

Позиции рук: I, II, III; подготовительное положение

Поклон

Demi-pliés по I, II, V позиции

Battements tendus:

из I и V позиции в сторону, вперед и назад;

с demi-plié по I и V позиции вперед, в сторону и назад

с demi-plié по II позиции без перехода и с переходом с опорной ноги

Battements tendus jetés:

из I и V позиции в сторону, вперед и назад;

с demi-pliés в сторону, вперед и назад

Demi rond de jambe par terre et préparation et en dedans.

Положение *épaulement croisé et effacé*

Port de bras I, II, III (III по усмотрению педагога)

Battements tendus-soutenus в сторону, вперед и назад.

Allegro

Temps leve saute по I, II, III позиции

Changement de pieds

Экзерсис на пальцах

Relevé по I, II, III позиции

Pas écharré во II позиции (из I и V позиции)

Pas de bourrée en face с переменной ног. Начинается изучение лицом к станку.

Поклон. Выход с урока.

#### Урок классического танца по 2-му году обучения.

Экзерсис у палки.

1. Demi-plie 32 такта на 3/4

Два Demi-plie (8 тактов), releve (8 тактов), grand plie (8 тактов), releve (8 тактов, рука allonge), выполнить в I, II, IV, V позициях, во II позиции port de bras к станку от станка, в IV позиции так же как в I, в V позиции треть port de bras.

2. Battements tendus и Battements tendus jetes 16 тактов на 2/4

Семь battements tendus в большой позе effacee вперед, восьмой в demi-plie, семь в большой позе ecartee назад, восьмой в demi-plie, семь в большой позе effacee назад, восьмой в demi-plie и семь в большой позе ecartee вперед, восьмой в demi-plie.

Battements tendus jetes – по восемь вперед, в сторону, назад и четыре в сторону (4 такта), полуповорот в V позиции на полупальцах к палке.

3. Rond de jambe par terre 24 такта на 3/4 (на два вступительных аккорда - preparation en dehors)

Восемь *rond de jambe par terre* (8 тактов), последний закончить вперед на 45°; *rond de jambe* назад (8 тактов), *rond de jambe* вперед (8 тактов); Повторить все *en dedans*; *port de bras* с растяжкой на *plie* с перегибом корпуса.

4. *Battements fondus* и *Battements frappes* на полупальцах 16 тактов на 2/4

Два *battements fondus* вперед (4 такта), два назад с левой ноги (4 такта), четыре в сторону (8 тактов), исполнить в обратном направлении, начав правой ногой назад.

Четыре *battements frappes* в сторону, поставить работающую ногу в V позицию спереди, *demi-plie*, *releve*, открыть правую ногу в сторону на 45° (8 тактов); повторить в обратном направлении. В заключении открыть правую ногу на 45° в сторону; восемь *doubles frappes* (8 тактов); *developpe attitude efface*.

5. *Ronds de jambe en l'air* 8 тактов на 2/4 (на два вступительных аккорда - *preparation temps releve en dehors* на 45°)

Шесть *en l'air en dehors* (6 тактов), *releve* (2 такта), так же *en dedans*; повторить комбинацию 2 раза.

6. *Petits battements* 16 тактов на 2/4

Восемь *petits battements* вперед (8 тактов), *tour en dehors* (8 тактов); восемь *petits battements* назад (8 тактов), *tour en dedans* (8 тактов).

7. *Battements developpe* 16 тактов на 3/4

*Developpe* вперед, *rond* через сторону назад, *passee* на 90°; *developpe ecartee* назад. Повторить так же *en dedans*.

8. *Grands battements jetes* 16 тактов на 2/4

*Tendus* назад, три *grands battements* вперед через *passee par terre*, 3-й с *puante* (пике), закрыть в V позицию. Три *grands battements* в сторону, *tendus* вперед, три *grands battements* назад через *passee par terre*, 3-й с *puante* (пике), четыре *grands battements* в сторону. Повторить все *en dedans*.

## Урок классического танца по 3-му году обучения.

План занятия:

Вводная часть урока:

- вход в танцевальный зал;
- поклон педагогу;
- обозначение темы и цели занятия;
- беседа о значении координации в классическом танце.

Подготовительная часть занятия:

- подготовительные упражнения (различные виды шагов и бега).

Основная часть занятия:

- упражнения по диагонали;
- экзерсис у станка;
- повторение изученных движений на середине зала, упражнения на координацию;

Заключительная часть занятия:

- рефлексия (закрепление пройденного материала).
- основное построение для выхода из зала;
- поклон педагогу;
- выход из танцевального зала под музыкальное сопровождение.

Развернутый конспект занятия.

Вводная часть урока:

Обозначение темы и цели урока, рассказ о значении координации в классическом танце.

Слово «координация» означает «согласование». Когда говорят о координации движений, имеют в виду согласованность в работе мышц разных групп, направленную на достижение определенного двигательного эффекта, контрольной цели. Любая поза, любое движение требует координации. Координация является именно тем качеством, которое можно развить только тренировками.

Подготовительная часть:

Учащиеся выстраиваются в круг и исполняют подготовительные упражнения для разогрева мышц. Музыкальное сопровождение марш, муз. р-р 4/4.

- танцевальный шаг с носка;
- шаги на полупальцах, на пятках;
- шаги на скошенных стопах наружу («медведи») и вовнутрь;
- легкий бег на полупальцах;
- бег с поднятием ног вперед, согнутых в коленях («лошадки»);
- бег с отбрасыванием ног назад, согнутых в коленях;
- шаги с высоким поднятием ноги, согнутой в колене («цапля»);
- шаги в приседании («уточки»);
- прыжки на двух ногах («зайцы»).

В данном упражнении применяется игровая технология. Учащиеся исполняют движения, имеющие образное сходство с различными животными. Это развивает образное мышление учащихся и увеличивает интерес к образовательной деятельности.

Основная часть занятия:

Разминка (на середине зала):

- упражнения для улучшения гибкости шеи;
- упражнения для улучшения эластичности плечевого пояса и подвижности плечевых суставов;
- упражнения для улучшения подвижности локтевого сустава и эластичности мышц плеча и предплечья;
- упражнения для увеличения подвижности лучезапястных суставов, развития эластичности мышц кисти и предплечья;
- упражнения для улучшения подвижности гибкости суставов позвоночника;
- упражнения для развития гибкости плечевого и поясного суставов;
- упражнения для улучшения подвижности коленных суставов;

- упражнения для увеличения подвижности голеностопного сустава и эластичности мышц голени и стопы.

*Plié* (это приседание). Муз. р-р 4/4, комбинация на 16 тактов.

Исходное положение: 1 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт – рука открывается через 1 позицию во вторую.

2 такта – гранд – плие, рука через подготовительное положение в 1 поз.

1 такт – деми – плие, рука из 1 поз. во вторую.

1 такт – смена из 1 поз. во вторую через батман-тандю.

2 позиция. 3 такта – повтор.

1 такт – смена из 2 поз. в пятую.

5 позиция.

1 такт – гранд – плие, рука до подг. Положения

1 такт – переход из 5 поз. в 4 поз., через батман-тандю, рука 1.поз.

1 такт – деми-плие по 4 поз., рука до 2 поз.

1 такт – пассе-партер из 4 поз. в 5 поз. назад.

На 4 такта – гранд-плие по 5 поз., деми – плие по 4 поз., пассе – партер вперёд, в первую поз.

*Battements tendus* (натянутые движения – вырабатывают натянутость всей ноги в колене, и подъеме, развивая ножную силу. В самом начале батман тандю обучаются стоя лицом и к палке, так как в этом направлении легче всего правильно воспитать и воспринять выворотность). Муз. р-р 4/4, 16 тактов.

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт – рука открывается через 1 позицию во вторую.

2 такта – батман-тандю вперёд, вернуть в исх. полож.

2 такта – батман-гандю вперёд, пурлипые, вернуть в исх. полож.

2 такта – батман-гандю вперёд, пассе-партер назад, вперёд в 5 поз.

2 такта – батман-гандю в сторону, пурлипые, закрыть в 5 поз.

Назад. На 8 тактов в обратном направлении.

*Battements tendus jetés* – (натянутые движения с броском. Они воспитывают натянутость ног в воздухе, развивают силу и легкость ног, и подвижность тазобедренного сустава)

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт – рука открывается через 1 позицию во вторую.

1 такт – батман-гандю жете вперёд.

1 такт – батман-гандю жете в сторону.

1 такт – батман-гандю жете пике.

1 такт – вперёд на носок, закрыть в 5 поз.

4 такта – повторить в сторону.

4 такта – повторить назад.

1 такт – батман-гандю назад, бросок на 45 гр.

1 такт – поставить на носок, пассе-партер через 1 поз. на носок вперёд.

1 такт – бросок на 45 гр. вперёд, опустить на носок.

1 такт – пассе-партер в 5 поз. назад.

На 16 тактов в обратном направлении.

*Rond de gambe parter* – круг ногой по полу.

Усвоив натянутость ног, изучают упражнения, развивающие выворотность и подвижность тазобедренного сустава. Это же упражнение изучается и в обратном направлении. Муз. p-p 4/4, 32 такта.

Исходное положение: 1 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт- рука открывается через 1 позицию во вторую.

4 такта – 2 ронд-де-жам-партер ан де ор.

4 такта – релевелян вперёд на 45гр., вернуть в 1 поз.

8 тактов – ронд-де-жам-партер, релевелян ан де ор.

4 такта – плие, деми-ронд до стороны, назад, ронд-де-жам-партер вперёд, до стороны, в 1 поз.

4 такта – ан де дан, закрыть в 1 поз.

4 такта – правая рука из 2 поз. через подготовительное полож.,

1, 3, во 2 поз., левая рука повторяет, голова анфас.

4 такта – проверить «лёгкую пятку».

*Battement fondu* это «тающее» движение. Принцип работы при сгибании и разгибании колена тот же, что и *Demi-plié*. Как только согнули колени до определённого уровня, начинаем их разгибание. Муз. р-р 4/4, 16 тактов.

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт- рука открывается через 1 позицию во вторую.

3 такта – 3 батман-фондю на воздух.

1 такт – ронд до стороны.

8 тактов – повторить в сторону и назад, опустить в сторону на носок.

2 такт – в 5 поз. вперёд, рука из 2 поз. в 1-ую, плие.

2 такт – вытянуть колени, рука из 1 поз. во 2-ую.

*Battement frappé* в классическом танце – это удар стопой рабочей ноги по голеностопному суставу опорной ноги. Муз. р-р 2/4, 24 такта.

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт- нога открывается в сторону на воздух, рука открывается через 1 позицию во вторую.

6 тактов – 2 фраппе вперёд, 2 в сторону, 2 назад.

4 такта – 3 фраппе в сторону, пауза.

10 тактов – всё ан де дан.



1 такт – опустить в сторону на носок.

1 такт – плие в 5 поз., рука через подгот. полож. в 1 поз.

1 такт – подняться на полупальцы.

1 такт – опуститься, рука во 2 поз.

Релевелян, девлёпе. Муз. р-р 4/4, 16 тактов.

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт – рука открывается в сторону.

2 такта – релевелян на 90 гр., опустить в 5 поз.

2 такта – релевелян на 90 гр., через пасса-ретире перевести назад и опустить.

8 тактов – повторить ан де дан.

4 такта – 2 девлёпе в сторону, закрыть в 5 поз.

Гранд-батман. Муз. р-р 2/4, 16 тактов.

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт – рука открывается в сторону.

2 такта – 2 гранд-батман вперёд.

1 такт – батман-тандю, гранд-батман.

1 такт – на носок, в 5 поз.

2 такта – 2 гранд-батман в сторону.

2 такта – батман-тандю в сторону, рука в подгот. полож., плие по

2 поз., рука в 1 поз., закрыть в 5 поз. назад, рука во 2 поз.

8 тактов – всё повторить ан де дан

Ронд-де-жам-анлер. Муз. р-р 4/4, 16 тактов.

Исходное положение: 5 поз. ног, рука в подготовительном положении.

Препарасьон на 1 такт – нога открывается в сторону на воздух, рука во 2 поз.

4 такта – 2 ронд-де-жам-анлер.

3 такта – опустить на носок, пурле-пье.

1 такт – поднять ногу на 45 гр.

8 тактов – всё повторить ан де дан.

Экзерсис на середине зала.

Экзерсис на середине зала имеет такое же значение и развитие, как экзерсис у палки. Последовательность его в основном та же. На середине зала он значительно сложнее, так как следует сохранять выворотность ног и равновесие тела (особенно на полупальцах) без помощи палки. Правильное распределение центра тяжести потянутого корпуса на двух и на одной опорной ноге, ровные бедра и в особенности подтянутое и выворотное бедро работающей ноги-основные условия для овладения устойчивостью.

Работая перед зеркалом, не следует сосредотачивать внимание на какой-либо отдельной части тела, – необходимо охватывать взглядом всю фигуру, следя за правильностью формы и положением ног. Но кроме зрительного восприятия должно быть и ощущение всего тела, его собранности и подтянутости, экзерсис на середине класса идет в строго последовательном программном порядке и исполняется полностью. Во втором – в той же последовательности, что и у палки, но с добавлением к plie во всех позициях простейших developpes.

Основными движениями экзерсиса на середине зала, которые должны исполняться ежедневно, можно считать с battements tendus, jetes, fondus и большие battements. Rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air и petit battement sur le sou-de-pied могут комбинироваться с основными движениями.

Повторение танцевальной комбинации.

Заключительная часть занятия:

Заключительная (итоговая) часть занятия включает в себя рефлекссию (закрепление пройденного материала).

Педагог заканчивает занятие, предлагая детям ответить на вопросы: «Что же такое «Координация движений»? Как вы думаете, у нас получилось правильно исполнить движения танцевальной комбинации под музыкальное сопровождение?»

Поклон. Выход с урока.

## 2.2. Анализ результатов исследования

Апробация результатов проводилась в течение 2016 – 2018 гг. на базе Государственного театра оперы и балета им. Абая г. Алматы. В эксперименте участвовали учащиеся хореографической студии: 1-й класс (дети 7 – 8 лет) и 2-й класс (дети 8 – 9 лет).

В начале 2016 года был определен исходный уровень развития творческих способностей учащихся хореографической студии: 1-й класс (дети 7 – 8 лет) и 2-й класс (дети 8 – 9 лет).

С этой целью была проведена диагностика, включающая следующие задания:

1. Повторение танцевальных движений за педагогом;
2. Свободная импровизация под классическую музыку;
3. Создание танцевально-игрового образа под народную музыку.

Оценка результатов:

3 балла – чёткое, ритмичное повторение танцевальных движений за педагогом; при свободной импровизации использование более 10 различных элементов; выполнение танцевальных движений под различное музыкальное сопровождение, эмоциональность в танце и тонкое обыгрывание музыкальных переходов, создание образа, оригинальное использование предметов в танце, умение сочетать нескольких стилей в танце, способность передать настроение через танец.

2 балла – повторение танцевальных движений за педагогом после нескольких показов; при свободной импровизации использование около 5

различных танцевальных элементов; копирование образа других исполнителей.

1 балл – повторения танцевальных движений вместе с педагогом после многочисленных показов; скованность в движениях, отсутствие индивидуальности, невозможность создать музыкальный образ.

0 баллов – отсутствие танцевальных движений.

Анализ результатов диагностики представлен ниже в виде таблиц.

Таблица 1.

Диагностика развития творческих способностей учащихся хореографической студии 1-й класс (дети 7 – 8 лет) – сентябрь 2016 г.

№	Имя	Задание 1	Задание 2	Задание 3	Общий балл	Вывод
1	Дина М.	2	2	2	6	Средний
2	Аружан К.	3	3	3	9	Высокий
3	Шолпан С.	3	3	2	8	Высокий
4	Баят Т.	2	2	1	5	Средний
5	Динара Б.	1	1	1	3	Низкий
6	Лейла К.	2	2	2	6	Средний
7	Айдар Т.	1	1	0	2	Низкий
8	Наргиз У.	3	3	2	8	Высокий
9	Искандер К.	2	2	2	6	Средний
10	Кусаин А.	2	2	2	6	Средний

Итак, в результате диагностики был определен уровень развития творческих способностей учащихся хореографической студии 1-го класса на данный период. Количество детей, у которых был отмечен высокий уровень, составило 3 человека (30 %), средний уровень был отмечен у 5 человек (50 %), низкий уровень отмечен у 2 человек (20 %).

Таким образом, изначально большее количество детей имеют средний и высокий уровень развития творческих способностей. Педагогу-

хореографу следует учитывать итоги этого исследования и проводить необходимые корректировки на занятиях. Главная цель: создать условия для раскрытия творческих способностей учащихся с учетом их индивидуальных особенностей, возраста и опыта.

Таблица 2.

Диагностика развития творческих способностей учащихся хореографической студии 2-й класс (дети 8 – 9 лет) – сентябрь 2016 г.

№	Имя	Задание 1	Задание 2	Задание 3	Общий балл	Вывод
1	Акжан М.	2	2	2	6	Средний
2	Габит С.	3	3	3	9	Высокий
3	Данияр Ж.	3	2	2	7	Средний
4	Мади Т.	2	2	1	5	Средний
5	Сагат К.	2	2	2	6	Средний
6	Айгуль Б.	3	3	2	8	Высокий
7	Асия А.	2	2	1	5	Средний
8	Жаннур А.	3	3	2	8	Высокий
9	Жулдыз К.	3	3	2	8	Высокий
10	Меруерт К.	2	2	2	6	Средний

В результате диагностики был определен уровень развития творческих способностей учащихся хореографической студии 2-го класса на данный период. Количество детей, у которых был отмечен высокий уровень, составило 4 человека (40 %), средний уровень был отмечен у 6 человек (60 %), низкий уровень развития творческих способностей во 2-м классе отмечен не был.

Таким образом, наглядно видно, что большинство детей имеют средний уровень развития творческих способностей, ориентируясь на это, и был сделан выбор программы занятий. Главная цель: создать все условия

для раскрытия и дальнейшего развития творческих способностей учащихся с учетом их индивидуальных особенностей, возраста и опыта.

В период с сентября 2016 г. по май 2018 г. проводились регулярные занятия хореографией согласно программе, направленные на раскрытие и развитие хореографических способностей учащихся 1-го и 2-го классов хореографической студии, которые должны были способствовать улучшению всех показателей и хореографических навыков учащихся:

- апломб (осанка),
- выворотность,
- гибкость,
- растяжка,
- выносливость,
- прыжок,
- шаг,
- грация,
- лёгкость движений,
- устойчивость,
- координация,
- ритмичность,
- музыкальность,
- ориентация в зале (фло-крафт).

Таблица 3.

Диагностика развития творческих способностей учащихся хореографической студии 2-й (1-й) класс (дети 8 – 9 лет) – май 2018 г.

№	Имя	Задание 1	Задание 2	Задание 3	Общий балл	Вывод
1	Дина М.	3	3	2	8	Высокий
2	Аружан К.	3	3	3	9	Высокий
3	Шолпан С.	3	3	3	9	Высокий
4	Баят Т.	3	2	2	7	Средний

5	Динара Б.	2	2	1	5	Средний
6	Лейла К.	3	2	2	7	Средний
7	Айдар Т.	2	2	1	5	Средний
8	Наргиз У.	3	3	3	9	Высокий
9	Искандер К.	3	3	2	8	Высокий
10	Кусаин А.	3	2	2	7	Средний

В результате диагностики был определен уровень развития творческих способностей учащихся хореографической студии 2-го (1-го) класса на данный период. Количество детей, у которых был отмечен высокий уровень, составило 5 человек (50 %), средний уровень был отмечен у 5 человек (50 %), низкий уровень отмечен не был.

Если сравнить данные таблицы № 1 и таблицы № 3, то видно, что у 100% учащихся 2-го (1-го) класса хореографической студии произошли изменения в сторону улучшения: получены более высокие баллы за исполнение заданий и у 2-х человек повысился уровень развития творческих способностей.

Таблица 4.

Диагностика развития творческих способностей учащихся хореографической студии 3-й (2-й) класс (дети 9 – 10 лет) – май 2018 г.

№	Имя	Задание 1	Задание 2	Задание 3	Общий балл	Вывод
1	Акжан М.	3	2	2	7	Средний
2	Габит С.	3	3	3	9	Высокий
3	Данияр Ж.	3	3	2	8	Высокий
4	Мади Т.	3	2	2	7	Средний
5	Сагат К.	3	3	2	8	Высокий
6	Айгуль Б.	3	3	3	9	Высокий
7	Асия А.	3	2	2	7	Средний
8	Жаннур А.	3	3	3	9	Высокий

9	Жулдыз К.	3	3	3	9	Высокий
10	Меруерт К.	3	3	2	8	Высокий

В результате диагностики был определен уровень развития творческих способностей учащихся 3-го (2-го) класса хореографической студии на данный период. Количество детей, у которых был отмечен высокий уровень, составило 7 человек (70 %), средний уровень был отмечен у 3 человек (30 %), низкий уровень развития творческих способностей в 3-м классе отмечен не был.

Если сравнить данные в таблицах за сентябрь 2016 г. и май 2018 г. соответственно по классам, то наглядно видно, что у 100% учащихся хореографической студии улучшились все показатели, а, следовательно, в ходе систематических занятий хореографией произошло развитие танцевальных данных и изменение параметров тела в лучшую сторону. Улучшились: апломб (осанка), выворотность, гибкость, выносливость, прыжок, шаг, грация, лёгкость движений, устойчивость, координация, ритмичность, музыкальность, растяжка, ориентация в зале (фло-крафт). У всех учащихся хореографической студии отметились положительные сдвиги: движения стали изящнее, пластика – более выразительной.

#### Выводы по 2-й главе

В исследовании было предложено использование комплексной программы с применением синтеза трёх технологий: технологии разноуровневого обучения, технология модульного обучения и технология перспективно-опережающего обучения. Предполагалось использование основных преимуществ всех трёх технологий одновременно, в комплексе, что безусловно способно оказать положительный эффект применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии.

Предложенная нами методика применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии дала подтверждённый



положительный эффект. Следовательно, смело можно говорить, что гипотеза нашего исследования подтвердилась в полном объёме.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель данного исследования заключалась в том, чтобы выявить и научно обосновать какие инновационные педагогические технологии наиболее целесообразно использовать на уроках хореографии.

В связи с поставленной целью были выдвинуты следующие задачи исследования:

- изучить зарубежную и отечественную литературу по теме исследования;
- выявить противоречия;
- проанализировать возможности применения инновационных педагогических технологий в хореографической студии на базе Государственного театра оперы и балета им. Абая г. Алматы.
- провести опытно-экспериментальные исследования;
- верифицировать полученные результаты.

Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия как: педагогические технологии, инновация, инновационные педагогические технологии.

Проблема применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии на сегодняшний день разработана недостаточно. В работах отсутствует исследование особенностей их практического применения на уроках хореографии, а содержится лишь перечисление инновационных педагогических технологий, которые возможно использовать на занятиях хореографии.

Эффективность предложенной методики применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии была экспериментально проверена в течение 2016 – 2018 гг. на базе Государственного театра оперы и балета им. Абая г. Алматы. В эксперименте участвовали учащиеся хореографической студии 1-го класса, дети 7 – 8 лет, и 2-го класса, дети 8 – 9 лет.

Поставленные нами задачи были выполнены в ходе исследования в полном объёме и верифицированы, что доказывает положительную роль применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии.

В ходе нашего исследования нами была разработана и внедрена комплексная программа применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии, включающая в себя синтез трёх технологий: технологии разноуровневого обучения, технология модульного обучения и технология перспективно-опережающего обучения. Апробация предложенной методики применения инновационных педагогических технологий на уроках хореографии была экспериментально проверена в течение 2016 – 2018 гг. на базе Государственного театра оперы и балета им. Абая г. Алматы.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. При помощи проведённых экспериментов было доказано, что использование основных преимуществ всех трёх технологий одновременно, в комплексе, имело положительный эффект.

В ходе нашего исследования нам удалось подтвердить и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что успешная реализация поставленных задач будет обусловлена внедрением комплексной программы, состоящей из следующих инновационных педагогических технологий: технологии разноуровневого обучения, технология модульного обучения и технология перспективно-опережающего обучения.

Исследование данной проблемы позволило выявить дальнейшие перспективы рассмотрения этого вопроса, в связи с его востребованностью в сфере хореографического образования, что, в свою очередь, предполагает продолжение работы в этом направлении.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова Г.С. Возрастная психология. – М.: Педагогика, 1998.
2. Азбука танцев/ Авт.сост. Е.В. Диниц, Д. А. Ермаков, О.В. Иванникова.- М.: АСТ, 2005.- 286 с.
3. Алексеева В.В. «Что такое искусство?». Т.1 – М., 1973
4. Алексеева, Л.Н. Инновационные технологии как ресурс эксперимента/ Л. Н. Алексеева // Учитель. - 2004. - № 3. - с. 78.
5. Алиев Д.Р. Использование современных образовательных технологий в образовательной деятельности [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.xn--3-9sb6ajarn6b.xn--p1ai/index.php?option=com\\_content &view=article&id=820&Itemid=117](http://www.xn--3-9sb6ajarn6b.xn--p1ai/index.php?option=com_content &view=article&id=820&Itemid=117) (дата обращения: 12.08.2018).
6. Аникушина Е.А. Инновационные образовательные технологии и активные методы обучения / Е.А. Аникушина, О.С. Бобина и др. – Томск: В-Спектр, 2015. – 212 с.
7. Базарова Н.П., Мей В.П. «Азбука классического танца» 2010 г.
8. Бакланова Н.А. Профессиональное мастерство работника культуры: Учебное пособие. М.: издательство Московского Государственного Института Культуры, 1994
9. Баламутова И. Н. Деятельность в жизни человека и общества // Педагогическая наука и образование в России и за рубежом: региональные, глобальные, информационные аспекты. Выпуск 2. - 2005.
10. Бердяев Н.А. Смысл творчества. 1916.
11. Блонский П.П. Избранные педагогические и психологические сочинения. – М.: 1979.
12. Богданов-Березовский В.М.А.Я. Ваганова. - Л.- М: Искусство, 2000. - 112 с.
13. Бондаренко О.В. Современные инновационные технологии в образовании [Электронный ресурс] – Режим доступа:

[https://sites.google.com/a/shko.la/ejrono\\_1/vypuski-zurnala/vypusk-16-sentabr-2012/innovacii-poiski-i-issledovania/sovremennye-innovacionnye-tehnologii-v-obrazovanii](https://sites.google.com/a/shko.la/ejrono_1/vypuski-zurnala/vypusk-16-sentabr-2012/innovacii-poiski-i-issledovania/sovremennye-innovacionnye-tehnologii-v-obrazovanii) (дата обращения: 13.08.2018).

14. Браун А. Инновационные образовательные технологии / А. Браун // Высшее образование в России. – 2015. – № 4. – С. 98-100.

15. Брунь Е.А. Современные образовательные технологии и методики, используемые при обучении детей хореографии / Е.А. Брунь. – [электронный ресурс]. – режим доступа: [http://cdt.goruno-dubna.ru/wp-content/uploads/2015/09/Brun\\_Sovremennye\\_o...](http://cdt.goruno-dubna.ru/wp-content/uploads/2015/09/Brun_Sovremennye_o...)(дата обращения: 15.10.2018).

16. Бузина Г.В. Применение инновационных технологий в образовательной деятельности хореографического коллектива [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2013/02/04/primenenie-innovatsionnykh-tekhnologiy-v> (дата обращения: 13.08.2018).

17. Бурдюкова Е.В. Видеоматериалы и сетевые видеосервисы в работе учителя: практическое пособие//Изд-во «Бином.ЛЗ». 2008-с. 90.

18. Бычков, А. В. Инновационная культура/ А. В. Бычков // Профильная школа. - 2005. - № 6. - с. 83.

19. Ваганова А.Я. Классический танец. Школа мужского исполнительства.

Статьи, воспоминания, материалы. - Л.- М: Искусство, 2000. - 344 с.

20. Ваганова А.Я. Основы классического танца А.Я. Ваганова. - СПб: Издательство Лань, 2000. - 192 с.

21. Ваганова А.Я. «Основы классического танца» 2007 г.

22. Вечеслова Т.А. Я - Балерина. - М: Искусство, 2004. - 272 с.

23. Вайнфельд, О. Музыка, движения, фантазия / О. Вайнфельд. – СПб: «Детство-пресс», 2002г. – 276с.

24. Володина, О.В., Анисимова, Т.Б. Введение в мир клубного танца / О.В. Володина, Т.Б. Анисимова. – М.: «Феникс», 2005г. – 148с.
25. Выготский Л.С. «Психология искусства». – М., 1968.
26. Галанова Е.В. Инновационные технологии в обучении детей основам танца [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ochurighschool.edusite.ru/DswMedia/galanova.pdf> (дата обращения: 15.08.2018).
27. Галеева Ф.С. Классический танец: размышления о прошлом, настоящем и будущем. Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. - Л.- М: Искусство, 2006. - 87-96 с.
28. Горский В. А. Систематизация педагогических технологий, используемых в дополнительном образовании. Дополнительное образование и воспитание. – 2003. – №3.
29. Горшкова, Е. От жеста к танцу / Е. Горшкова. – М.: «ГНОМиД», 2003г. – 188с.
30. Громова Е.В., Шивринская С.Е. Педагогическое наследие А.Я. Вагановой как основа формирования профессиональной компетенции педагогов по классическому танцу. - Л.- М: Искусство, 2004. - 138-140 с.
31. Громов Ю. И. Основы хореографии. Спб., 2005.
32. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения. – М.: 1986.
33. Дебердеева, Т. Х. Новые ценности образования в условиях информационного общества/ Т. Х. Дебердеева // Инновации в образовании. - 2005. - № 3. – с. 79.
34. Додонов Б.И. В мире эмоций. Киев, 1987.
35. Долгов СВ. Использование Web-технологий в учебном процессе // Применение новых технологий в образовании: Материалы Международной конференции. - Троицк, 2000. - С. 35 - 36.
36. Дудник М.И. Инновационные технологии в хореографическом искусстве [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://kopilkaurokov.ru/vneurochka/uroki/innovatsionnyietiekhnologhiivkhorieoghrafichieskomiskusstvie> (дата обращения: 12.09.2018).

37. Дюжева М.Б. Инновационные и нетрадиционные педагогические технологии в обучении школьников хореографии / М.Б. Дюжева // Сибирский торгово-экономический журнал. – 2015. – № 14. – С. 5-15.
38. Жирнова Л. Учебно-воспитательная работа в коллективах художественной самодеятельности. – М., «Искусство» 1973.
39. Жоголева Е.Е. Инновационные педагогические технологии [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://moi-rang.ru/publ/metodicheskie\\_materialy/pedagogicheskie\\_tekhnologii/innovacionnye\\_pedagogicheskie\\_tekhnologii/12-1-0-28](http://moi-rang.ru/publ/metodicheskie_materialy/pedagogicheskie_tekhnologii/innovacionnye_pedagogicheskie_tekhnologii/12-1-0-28) (дата обращения: 13.09.2018).
40. Журавлев В.И. Педагогика в системе наук о человеке. Учебное пособие. – М.: Педагогика 1990.
41. Журнал. Балет. 1. январь – февраль. 1985.
42. Занков Л.В. Избранные педагогические труды / Л.В. Занков. – М.: Педагогика, 2013. – 450 с.
43. Захаров Р.В. «Сочинение танца: страницы педагогического опыта». – М.: Искусство 1983.
44. Захарова И.Г. Информационные технологии в образовании / И.Г. Захарова. – М.: Академия, 2015. – 188 с.
45. Звездочкин В. А. Основы классики. Спб., 2005.
46. Ивлева Л.Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном коллективе. Автореф. Л.: 1985.
47. Ильевич Т.П. Инновационные педагогические технологии: Учебно-методическое пособие / Т.П. Ильевич. – Тирасполь: Приднестровский гос. ун-т им. Т.Г. Шевченко, 2016. – 100 с.
48. Ипполитова П.С. Спортивные танцы «Хип-Хоп» / П.С. Ипполитова. – М.: Альтра Терра, 2015. – 312 с.
49. История Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой [Интернет ресурс] - [www.vaganova.ru](http://www.vaganova.ru).

50. Кабурнеева Е.О. Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. пед. наук / Е.О. Кабурнеева, 2014. – 32 с.
51. Каган М.С. «Искусство и общение». – М., 1989.
52. Казанская В.Г. Психология обучения: учитель – ученик / В.Г. Казанская. – СПб.: Питер, 2015. – 190 с.
53. Калмыков А.А. Системный анализ образовательных технологий / А.А. Калмыков. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2015. – 300 с.
54. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: Учеб. Пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. – М.: Просвещение, 1984
55. Каргин, А.С. Призвание и мастерство. – М.: Сов. Россия, 1986.
56. Карпенко В.Н. Хореографическое искусство и балетмейстер / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Ж. Багана. – М.: НИЦ ИНФРА-М, 2015. – 200 с.
57. Катусов Е.А. Педагогические принципы в современной образовательной хореографической системе / Е.А. Катусов // Методология обучения и воспитания в хореографии: сб. мат. всеросс. науч.-практ. конф. (1 апреля – 30 мая 2016 г.) – С. 78-83.
58. Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И. – Интегративная танцевально-двигательная терапия. Издание 2-е, расширенное и дополненное. – СПб.: Речь, 2006. – 286 с.
59. Колесникова И.А. Основы технологической культуры педагога: Научно-методическое пособие для системы повышения квалификации работников образования. - СПб: ДРОФА - САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2003.
60. Кондыбаева Ж.К. Технология развивающего обучения, используемая на уроках хореографии. Развитие компетентности ребенка [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://music-art.3dn.ru/publ/po\\_instrumentam/saksofon/tekhnologija\\_razvivajushhego\\_obuch](http://music-art.3dn.ru/publ/po_instrumentam/saksofon/tekhnologija_razvivajushhego_obuch)



enija\_ispolzuemaja\_na\_urokakh\_khoreografii/7-1-0-21 (дата обращения: 17.09.2018).

61. Константиновский В.С. Учить прекрасному. – М.: Молодая гвардия 1973.

62. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. [2-е изд.]. СПб. [и др.], 2008.

63. Кремшевская Г.Н. Агриппина Ваганова. - М: Искусство, 2001. - 126 с.

64. Кремшевская Г.Н. Агриппина Ваганова. - Л: Искусство, 2002. - 162 с.

65. Кузнецова И.В. Психологические основания реализации здоровье сберегающих технологий в образовательных учреждениях / И.В. Кузнецова. – М.: Радио и связь, 2013. – 224 с.

66. Кузьмина, Н. Способности, одаренность, талант учителя / Н. Кузьмина. - Л., 1985 г. – 246с.

67. Куликова А.В. Организационно-педагогические условия развития умений и навыков классического танца у учащихся младших классов хореографических училищ: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. пед. наук / А.В. Куликова. – М.: Московский гос. ин-т культуры и искусств, 2009. – 35 с.

68. Ледер В.Н. Инновационные образовательные технологии в преподавании классического танца [Электронный ресурс] – Режим доступа: [www.srcart.ru/metodicheskaya-rabota/uchastie...v.../Ледерер%20В.Н..doc](http://www.srcart.ru/metodicheskaya-rabota/uchastie...v.../Ледерер%20В.Н..doc) (дата обращения: 12.10.2018).

69. Леонова М.К. Из истории Московской балетной школы. - М: МГАХ, 2008. - 768 с.

70. Никишина И.В. Инновационные педагогические технологии и организация учебно-воспитательного и методического процесса в школе / И.В. Никишина. – Волгоград: Учитель, 2016. – 220 с.

71. Нилов В.Н. Хореография в системе художественного воспитания младших школьников: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. пед. наук [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://наука-pedagogika.com/> (дата обращения: 29.10.2018).

72. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / под ред. Е.С. Полат. – М.: Академия, 2015. – 272 с.

73. Мельникова Е.П. Классический танец как процесс развития всестороннего совершенствования участников хореографического коллектива. - М: Искусство, 2005. - 171-174 с.

74. Олешков М.Ю. Педагогическая технология: проблема классификации и реализации // Профессионально-педагогические технологии в теории и практике обучения: Сборник научных трудов. — Екатеринбург: РГППУ, 2005. - С. 5 – 19.

75. Полятков, С.С. Основы современного танца / С.С. Полятков. – М.: «Феникс», 2005г. – 98с.

76. Посельская Н.С. Значение русской школы классического танца в системе хореографического образования. - Л: Искусство, 2002. - 100-104 с.

77. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. - 80 с.

78. Пуртова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. - М.: Владос. - 2003. - 256 с.: ил.

79. Романова Е.П., Добровольская Г.Н., Красовская В.М. Русский балет: Энциклопедия. - М: Согласие, 2007. - 365 с.

80. Руднева, С., Фиш, Э. Ритмика. Музыкальное движение / С. Руднева, Э. Фиш. - М.: «Просвещение», 1972г.

81. Сальникова Т.П. Педагогические технологии: Учебное пособие /М.:ТЦ Сфера, 2005.

82. Самоволикова Т.Л. Инновационные технологии обучения детей в хореографическом коллективе [Электронный ресурс] – Режим доступа: [school93.tgl.ru](http://school93.tgl.ru) (дата обращения: 17.10.2018).
83. Самосатский Л. О пляске. - СПб.: Алетейя, 2002. - 30-48 с.
84. Сегеда С.М. Обобщение педагогического опыта «Традиционные методы и инновационные формы обучения, развития и воспитания личности средствами хореографического искусства» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://adshi.muzkult.ru/img/upload/2763/documents/segeda.pdf> (дата обращения: 20.09.2018).
85. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии / Г.К. Селевко. – М.: Альтра Терра, 2016. – 230 с.
86. Смит Л. Танцы. Начальный курс / Л. Смит. – М.: «Астрель АСТ», 2001г.
87. Соболев В.А. Инновационные подходы в обучении хореографическому искусству [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://docplayer.ru/30590069-V-a-sobol-innovacionnye-podhody-v-obuchanii-horeograficheskomu-iskusstvu.html> (дата обращения: 22.09.2018).
88. Стуканов В. Г. Исправительная педагогика: учебное пособие / В. Г. Стуканов. - Минск: Акад. МВД Респ. Беларусь, 2013. - 395 с.
89. Судакова М.В. Композиция танца: информационный сборник № 2 - (методические рекомендации для руководителей хореографических коллективов) / М. В. Судакова. - Хабаровск: КНОТОК, 2003. - 72 с.
90. Тарасенко Т.В. Положение педагогики в применении к хореографии /Международная научно-теоретическая конференция, посвященная 10-летию образования ЮКПУ, 2003. - Стр. 33-35.
91. Тарасенко Т.В. Импровизация - необходимый творческий процесс в становлении личности танцора /Международная научно-теоретическая конференция «Ауезовские чтения - 3». Шымкент, 2004. – Стр. 97-99.

92. Тарасов Н.И. Классический танец. - М: Искусство, 2001. - 478 с.
93. Фролова А.В. Мультимедиа как инновационные технологии в обучении школьников хореографии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://solncesvet.ru> (дата обращения: 25.09.2018).
94. Хореографическое искусство. Справочник. – М.: Искусство. – 2005. с ил.
95. Чернов А.С. Феноменологический подход в образовании. — ВОИПКиПРО, 2009.
96. Шкадина А.Ю. Проект «Современные педагогические технологии в формировании творческой мотивации дошкольников на уроках хореографии» [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://mouddut.ucoz.org/method/metod-rekomend/proekt\\_shkadina\\_igra.pdf](http://mouddut.ucoz.org/method/metod-rekomend/proekt_shkadina_igra.pdf) (дата обращения: 16.10.2018).
97. Эльконин Д.Б. Психология обучения младшего школьника / Д.Б. Эльконин. – СПб.: Питер, 2016. – 320 с.
98. Юрьева М.Н. Историко-педагогические предпосылки развития хореографического образования в России. Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова. - М: Согласие, 2007. - 77-82 с.
99. Яковлева Н.А. Использование деятельностного подхода на уроках ритмики [Электронный ресурс] – Режим доступа: [bologoeshkola12.twsite.ru/](http://bologoeshkola12.twsite.ru/) (дата обращения: 22.10.2018).
100. Янаева Н.Н. Хореография. Учебник для начальной хореографической школы / Н.Н. Янаева. – М.: Релиз, 2014. – 340 с.
101. Янковская О.Н. Учить ребенка танцам необходимо // Начальная школа. – 2000. №2. С. 34-37.
102. Lynham D. The Chevalier Noverre. L.; N. Y., 1950
103. Winter M.H. The pre-romantic ballet. L., 1974

104. Randi E. Pittura vivente: J. G. Noverre e il balletto d'action. Venezia, 1989.
105. Sträßner M. Tanzmeister und Dichter: Literaturgeschichte(n) im Umkreis von J. G. Noverre: Lessing, Wieland, Goethe, Schiller. B., 1994.
106. Guest I. Le ballet de l'Opera de Paris. P., 2001.
107. Lo Iacono C. Il danzatore attore: da Noverre a P. Bausch: studi e fonti. Roma, 2007
108. <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnoe-masterstvo-kak-tvorcheskoe-otnoshenie-pedagoga-horeografa-k-svoey-deyatelnosti-v-uchrezhdeniyah-dopolnitelnogo>
109. <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-i-netraditsionnye-pedagogicheskie-tehnologii-v-obuchenii-shkolnikov-horeografii>
110. <http://terme.ru/slovari/glossarii-filosofskih-terminov.html>