



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Классический танец как средство формирования исполнительской  
культуры в современной хореографии»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

85,0 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«04» 03 2022г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ-407-118-3-1

Нифталыев Надир Мамед оглы

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Чурашов Андрей Геннадьевич  
Чурашов Андрей Геннадьевич

Челябинск

2022

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОРЕОГРАФИИ.....	7
1.1 Понятие исполнительской культуры в хореографии.....	7
1.2 Специфика исполнительской культуры в современной хореографии.....	27
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ СРЕДСТВАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА .....	49
2.1 Особенности использования классического танца как средства формирования исполнительской культуры в современной хореографии ..	49
2.2 Анализ результатов исследования .....	73
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	86
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	91

## ВВЕДЕНИЕ

Современное детское хореографическое творчество, как никогда, представлено обилием танцевальных направлений, школ, стилей. Все более популярной становится современная хореография. Современная хореография – это прогрессивное танцевальное искусство, в основе которого лежит широкое пространство для творчества, индивидуализация танцора и его эмоций через язык тела, симбиоз различных направлений. Современная хореография – это в первую очередь искусство танца, это хореография, у которой отсутствуют правила и обязательные движения и позы. Философией такой хореографии называют формирование индивидуальности и особенных черт каждого танцора.

Как показывает исторический опыт, для успешного развития любого из танцевальных направлений одинаково важно не только стремление к овладению новыми выразительными средствами современных танцевальных систем и течений, но и сохранение лучших традиций исполнительской культуры, выработанных в детском хореографическом творчестве на протяжении многих лет [3].

Классический танец является эффективным средством формирования исполнительской культуры в хореографии. Природа классического танца и его техника познаются через исполнительство. Классический танец великолепен по форме выражения, обладает красотой и благородством. Основопологающим звеном является, конечно, формирование балетной осанки, которая предполагает особую постановку корпуса, положение рук, головы и высокое развитие двигательных функций. Для балетной осанки большое значение имеет выворотность ног. Выворотное положение ног во время танца является фактором, который усиливает эстетическое воздействие танца, обуславливает свободу и легкость движений, и создает богатство линий и красоту формы, что, несомненно, сказывается на качестве исполнения композиций.

Качественное освоение этих движений имеет особо важное значение, т.к. с помощью правильной осанки дети постепенно овладевают свободой, легкостью движений, вырабатывают выносливость и силу. В процессе занятий у детей вырабатывается умение выполнять движения под музыку творчески, понимая характер, ритм и темп мелодии. Способность внимательно воспринимать музыку, увлекаться ее содержанием является также средством формирования исполнительской культуры обучающихся.

Формирование исполнительской культуры – один из факторов успешной деятельности хореографического коллектива. Проблема формирования исполнительской культуры в хореографическом коллективе становится все более актуальной в настоящее время. В самом общем смысле понятие «исполнительская культура» включает в себя владение хореографическим языком, его необходимыми техническими навыками и приемами, средствами выразительности.

Таким образом, актуальность нашего исследования заключается в том, что существует острая необходимость в воспитании культуры движения у исполнителей современной хореографии. Это обусловлено тем, что, с одной стороны, современная хореография переживает бурный период своего развития: все больше нарастает популярность современной хореографии, появляются новые стили, школы, коллективы; но в то же время большинство педагогов-хореографов современного танца не имеют профильного образования, что ведет к снижению общей культуры и культуры движения в частности.

Изучением и созданием методик обучения классическому танцу занимались такие отечественные и зарубежные педагоги-хореографы, как: Н.П. Базарова, Л.Д. Блок, А. Бурнонвиль, А.Я. Ваганова, Е.О. Вазем, В.В. Ванслов, Р.В. Захаров, В.С. Костровицкая, В.М. Красовская, Ф.В. Лопухов, Г.Г. Малхасянц, В.П. Мей, А.М. Мессерер, Н.Н. Серебренников, Ю.И. Слонимский, Н.И. Тарасов, Э. Чеккетти и др.

Многие педагоги-хореографы, артисты балета и фольклористы посвятили свою жизнь изучению народного и характерного танцев и созданию методик обучения им. Среди них: Н. Бачинская, А.И. Бочаров, Н.Н. Вашкевич, К.Я. Голейзовский, Г.П. Гусев, Д. Зайфферт, Л.И. Климов, А.В. Лопухов, И.А. Моисеев, Т. Ткаченко, В.И. Уральская, А.А. Фенютин, А.В. Ширяев и др.

Танец модерн – одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в конце XIX–начале XX веков в США и Германии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы [13]. Основоположниками этого стиля в Европе и США были такие известные педагоги и хореографы, как: М. Вигман, И. Георги, А. Дункан, Э. Жак-Далькроз, К. Йосса, Х. Кройцберг, Р. Лабан, Г. Палукка, В. Скоронель, М. Терпис, Л. Фуллер, Х. Хольм, О. Шлеммер и др.

Изучением современного танца и методикой преподавания в нашей стране занимались Н.А. Александрова, Е.В. Васенина, Л.Л. Васькова, В.А. Голубева, А.И. Зыков, П.С. Ипполитова, В.Ю. Никитин и др.

Цель исследования: доказать, что классический танец может быть эффективным средством формирования исполнительской культуры в современной хореографии.

Задачи исследования:

- изучить психолого-педагогическую и методическую литературу по теме исследования;
- рассмотреть особенности исполнительской культуры танцоров современной хореографии;
- выявить возможности формирования исполнительской культуры средствами классического танца;
- разработать методические рекомендации при формировании исполнительской культуры танцоров современной хореографии средствами классического танца;

– проанализировать результаты исследования.

Объектом исследования является исполнительская культура в современной хореографии.

Предметом исследования является формирование исполнительской культуры в современной хореографии средствами классического танца.

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что, адаптировав методику преподавания классического танца под исполнителей современной хореографии, можно значительно повысить их исполнительскую культуру.

Методы исследования. В соответствии с целями и задачами, поставленными в работе, были использованы следующие научные методы: изучение психолого-педагогической и методической литературы по исследуемой проблеме, изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса, наблюдение, исследование, анализ.

Теоретическая новизна исследования заключается в подробном анализе особенностей исполнительской культуры в современной хореографии и адаптации классического танца как средства ее развития.

Практическая значимость заключается в том, что результаты исследования можно использовать в танцевальных коллективах различной направленности и разных возрастных категорий.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, две главы, заключение, список использованных источников.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОРЕОГРАФИИ

## 1.1 Понятие исполнительской культуры в хореографии

В самом общем смысле понятие «исполнительская культура» включает в себя владение хореографическим языком, его необходимыми техническими навыками и приемами, средствами выразительности.

Танец – искусство пластическое. Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому, чем лучше он будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык [64]. Говоря о культуре исполнения танцевальных постановок участниками самодеятельных коллективов, мы подразумеваем под этим сочетание выразительности исполнения, музыкальности, свободы и законченности жеста, танцевальной техники.

Регулярно проводимые учебно-тренировочные занятия являются непременным условием творческих успехов коллектива. Без этих занятий, ограничиваясь только работой над репертуаром, нельзя добиться высокой танцевальной техники, выразительного исполнения.

Отсутствие тренировочных упражнений, прежде всего, отразится на технике исполнения: движения рук танцоров будут однообразны, скованны, лишены выразительности. Неправильное поставленное дыхание помешает хорошо провести весь танец: уже к середине его исполнители начнут уставать, выдыхаться, особенно если танец идет в быстром темпе, и к концу неизбежен значительный спад в его эмоциональной насыщенности. Совершенно по-иному будет выглядеть танец в исполнении коллектива, в котором систематически проводятся учебно-тренировочная работа. Умение владеть своим телом, четкость исполнения, правильно поставленное дыхание и тренированное сердце дадут возможность танцорам исполнить

танец со всеми его характерными особенностями, не только, не снижая общего тонуса, но, наоборот, повышая его до полной кульминации [42].

Во время учебных занятий необходимо уделять большое внимание работе над корпусом, головой и руками, добиваться выразительности и пластичности исполнения, развивать координацию всех частей тела и овладевать техникой танца, составляющей одно из основных средств актерской выразительности [64].

Одна из задач танцевального коллектива – изучение и освоение танцев. В любом из танцев движения головы, корпуса и особенно рук передают характер, особенности танца, внутренне состояние танцующего. Поэтому серьезное внимание необходимо уделять работе над выразительностью движений и главным образом над постановкой и движением рук, над жестом. Жест должен быть, прежде всего, свободным, широким, естественным. Подразделять его следует на три момента: зарождение жеста (его начало), наивысшую точку развития (кульминацию) и окончание. Иногда наивысшей точкой движения может быть и окончание жеста, но во всех случаях он должен быть точным настолько, чтобы можно было проследить все его фазы, особенно начало и конец [42].

Леонардо да Винчи писал: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы». Жест служит одним из основных средств актерской выразительности. Целесообразный и внутренне оправданный жест, дополняя или заменяя слово, помогает ярче раскрыть внутреннее содержание образа и его отношение к совершающемуся действию; «...в искусстве Терпсихоры руки заменяют порой человеческую речь искусства драмы».

Чтобы овладеть мастерством сценического жеста, прежде всего, необходимо развивать мышцы и суставно-связочный аппарат рук, особенно кистей и пальцев. К. С. Станиславский называл кисти рук «глазами тела» [16]. Какой выразительности могут достигать движения кисти и пальцев



руки, сопровождаемые соответствующим выражением глаз, ярче всего показывает безмолвная сцена, описанная Станиславским в книге «Работа актера над собой»: «...разговор происходил... с помощью кистей рук. Они изображали целые эпизоды из прежней жизни. Кто-то куда-то крался и прятался. В это время другой его искал, находил, бил. После этого первый удирал, а второй его преследовал и нагонял. Все это опять заканчивалось прежними упреками, иронией, предупреждениями, передаваемыми одними пальцами».

Чтобы сценический жест танцора был выразителен, необходимо развивать двигательный аппарат рук. Это в значительной мере может быть достигнуто средствами классического танца. Однако речь идет не о заимствовании у хореографического искусства тех или иных танцевальных или пантомимных жестов, а о развитии выразительности рук при помощи танцевальных упражнений. Будущий актер должен легко и свободно владеть мастерством жеста, творцом которого он будет сам.

Станиславский указывал на большое значение танца в выработке плавного жеста, его кантилены: «В то время как гимнастика вырабатывает определенные до резкости движения, с сильной акцентировкой и почти военным ритмом, танцы стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они развертывают его, дают ему линию, форму, устремление, полет. Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны». Чтобы выработать качества, необходимые для выразительного жеста, следует использовать упражнения рук классического и народного танца. Богатство, многообразие, красота и естественность народного танцевального творчества также помогут развитию пластичности и выразительности рук. Следует выбрать те упражнения, которые в наибольшей мере развивают мышцы плечевого и локтевого сустава, запястья и пальцев. Одновременно вырабатывается плавность, легкость, координация движений. Такие упражнения могут быть использованы для разучивания народных танцев [16].

Проблема формирования исполнительской культуры в детском хореографическом творчестве обозначилась не сразу, и это закономерно. Детское хореографическое творчество как новая сфера деятельности родилось только после революции 1917 года. До этого времени в хореографическом искусстве (помимо профессионального театра) существовало любительство, которое было распространено, в основном, среди студентов, служащих, разночинной молодежи, и не имело широкого распространения. В народе также не было плясок для детей. Поэтому содержание, формы, принципы и методы этой новой деятельности – творчества детей в области танца – еще только предстояло выработать.

Рассматривая проблему формирования исполнительской культуры в детском хореографическом творчестве, необходимо пояснить, что в самом общем смысле понятие «исполнительская культура» включает в себя владение хореографическим языком, его необходимыми техническими навыками и приемами, средствами выразительности. Разрешается эта задача в ходе учебно-воспитательной работы, которая подчас сопряжена с преодолением определенных трудностей, центральной из которых следует назвать само понимание значимости этой работы [34].

Уже в первые годы после революции учеными, психологами, деятелями искусства, педагогами (например, Л.С. Выготским, П.Ф. Лесгафтом, В. Всеволодским-Гернгроссом, Н.Н. Бахтиным и др.) пристально рассматривается вопрос, ставший центральным на всем протяжении развития детского хореографического творчества, о соотношении учебного и творческого процессов в массовом приобщении детей к искусству. В частности, выдающийся психолог XX века Л.С. Выготский настаивает на сокращении до минимума обучения технике каждого искусства, которое обязательно «должно согласовываться (...) с собственным творчеством ребенка и с культурой его художественных восприятий» [19], обозначив тем самым взаимосвязь и взаимовлияние этих двух процессов. Поэтому вопрос о техническом минимуме, формирующем

исполнительскую культуру детей, чрезвычайно важен, поскольку на его основе воспитываются их творческие умения. Как показывает история развития детского самодеятельного хореографического творчества, содержание технического минимума менялось в соответствии и с требованиями времени, и с закономерностями развития самого искусства танца. Анализ учебных программ, определяющих объем хореографического минимума на различных этапах развития детского хореографического творчества, изучение практического опыта ведущих детских хореографических коллективов по формированию исполнительской культуры их воспитанников представляет в этом плане несомненный интерес.

В первые десятилетия после революции наиболее востребованными в работе с детьми по танцу были системы ритмического воспитания Э. Жак-Далькроза, система пластического танца, основоположницей которой стала А. Дункан, гимнастические системы, в том числе и система физического воспитания, разработанная П.Ф. Лесгафтом, танцы машин Н.М. Фореггера и др. Единой методологической системы обучения языку танца не было, но был единый метод – подражание, копирование педагога. Наиболее разработанным был учебный процесс в студиях ритмического воспитания, но ввиду сложности его не получил широкого распространения. Открывавшиеся же студии ритмопластики, гармонической гимнастики, студии художественного движения и др. главной своей целью ставили раскрепощение движения, обретение его свободы и естественности, что считалось чрезвычайно важным фактором в деле гармоничного развития детей. На данном этапе правильным и естественным считалось ритмически верное движение. Творчество детей в танце, движении проявлялось в сиюминутной импровизации, что считалось самым ценным [34].

Основы учебно-воспитательной работы в детском самодеятельном хореографическом творчестве стали закладываться во второй половине 30-х годов прошлого столетия, хотя, безусловно, были подготовлены

предварительной работой студий классического танца (открывались артистами балета и, несмотря на отсутствие государственной поддержки, успешно действовали), пластического танца, студий ритмического воспитания и ритмопластики. В 30-е годы с проведением ежегодных олимпиад детского творчества стала очевидной необходимостью систематической учебной работы с детьми, отсутствие которой приводило к однообразию как лексического материала, так и в целом репертуара, сводившегося к ограниченному списку танцев.

Анализ итогов смотров убедительно показал, что качество выступлений самодеятельных артистов зависит от качества проводимой с ними учебной работы. Поэтому стала актуальной потребность в учебных программах, определяющих хореографический минимум для детей различного возраста. Первая программа, позволившая дать детскому хореографическому творчеству единую методологическую основу, была выпущена в 1939 г. (до этого предпринимался выпуск разрозненных программ в издательстве Учпедгиз). Содержание ее было выстроено в соответствии с установками методкабинетов хореографических училищ Москвы и Ленинграда и опиралось на материал изданной в 1934 г. книги А.Я. Вагановой «Основы классического танца» [14]. Рецензировал программу замечательный артист, педагог, балетмейстер А.И. Чекрыгин, чья студия классического танца в Петрограде в послереволюционный период была особенно популярна среди молодежи.

Опыт, приобретенный в этой студии, а также опыт известных педагогов-хореографов, работающих с детьми, позволил сформулировать основные принципы учебной работы для всего детского самодеятельного хореографического творчества, допускающего возможность гибкого подхода к объему материала, развивающего технику танца. Во-первых, программа не должна являться догмой, а лишь руководством к действию. Во-вторых, освоение программы, в которой учитывались возрастные особенности детей, должно идти в соответствии с их успехами. Главный

критерий – хорошее, качественное усвоение детьми изучаемого материала на основе его понимания и доступности. Эти принципы не потеряли своей актуальности и в настоящее время. Творческий подход к учебно-тренировочной работе, исходя из местных условий и возможностей (например, наличия специального помещения для занятий), творческих успехов, интересов и потребностей той или иной группы детей диктовали (и диктуют) не только эти принципы, но и сам добровольный характер деятельности детских хореографических коллективов [34].

Уже в основе этой программы лежит классический танец, как единственный из всех ответвлений хореографического искусства, имеющий систему, предусматривающую «всестороннее развитие всего суставно-связочного аппарата человека». Помимо элементов классики, включающих самые основные движения станка, три вида *port de bras* (упражнения для рук), маленькие прыжки, в разделы урока были включены ритмические упражнения, как имеющие большое организующее значение, а также элементы художественной гимнастики для постановки номеров на спортивные темы (элементы художественной гимнастики будут включаться в программы вплоть до начала 80-х годов). Помимо этого, предусматривается разучивание массовых, бальных танцев, национальных плясок. Таким образом, программа предполагала знакомство с известными направлениями танцевального искусства, а сам урок объединял элементы различных систем, востребованных в детском репертуаре. Классический танец на данном этапе рассматривается, прежде всего, как средство воспитания тела.

В 40-50-е годы формируется система обучения и воспитания средствами хореографического искусства, идет поиск методов и приемов обучения танцу в самодеятельных хореографических кружках, развитию у детей в ходе уроков способности суждения о танце, то есть умение его воспринимать и переживать как произведение искусства. Перечень проблем и вопросов, поднимаемых в эти годы чрезвычайно широк, многие из них

получили свою дальнейшую разработку и развитие в последующие годы. Программы этих годов уже обобщают опыт работы преподавателей танцевального искусства в детских домах культуры, домах пионеров, школах Москвы. Усилия педагогов-хореографов направлены на обоснование полезности искусства танца в воспитательном отношении, эстетическом и нравственном. Обращается внимание, что воспитание детей происходит не только во время постановочной работы, но и в процессе обучения. Во время учебной работы, помимо приобретения правильных танцевальных навыков, развития музыкальности, художественного вкуса детей, творческой активности, воспитываются такие необходимые качества, как воля, умение преодолевать препятствия, дисциплина, коллективизм, умение подчинять свои личные интересы общественным.

От программы к программе увеличивается требовательность к технической подготовке детей и, следовательно, к предварительному учебному этапу. Например, в программе 1951 года оговаривается, что первое выступление перед зрителями может состояться лишь через шесть месяцев. В ней же вводится новая форма отчетности перед общественностью – отчетный показ, где должны были представляться не только концертные номера, но и вся учебная работа, что, несомненно, повышало значимость последней.

Увеличившемуся объему движений по классическому танцу на середине рекомендуется придавать все более танцевальную форму, то есть вводить различные положения рук, повороты головы и корпуса. Проучив отдельные элементы, рекомендуется приступать к составлению из них комбинаций, то есть танцевальных фраз, что свидетельствует об усложнении танцевального языка. Интересная деталь: чтобы заинтересовать мальчиков, которых было очень мало в хореографических кружках, характерный экзерсис в работе с ними применялся с первых занятий. Предлагалось также вводить для них больше специальных движений, таких, как присядка, ползунок, метелица и др., воспитывающих

у них интерес к танцу, а также мужскую манеру исполнения. Девочки же, в первую очередь, стремились овладеть упражнениями классического танца. Таким образом, в обучении детей танцу наметился разный подход: девочки были склонны к качественному усвоению формы танца, а мальчиков, прежде всего, увлекало его содержание, стремление показать свою силу и ловкость.

В 40-50-е гг. акцентируется внимание на качественном освоении форм классического танца, которые служат уже не только воспитанию тела детей-исполнителей, но и формированию необходимой исполнительской культуры, поэтому предлагается применять «лишь некоторые, самые основные упражнения, необходимые для выработки правильного положения и движений рук, ног, головы, корпуса, для развития и укрепления мускулатуры, выработки хорошей, стройной осанки и правильных, легких, отчетливых движений» [38]. В этот же период происходит отбор движений и элементов подлинно народного русского танца, которые были бы доступны и понятны по содержанию детям различного возраста, и не слишком трудны по форме. Большой вклад в этот объем работы, а также в создание детского репертуара на основе русского народного танца был сделан балетмейстером танцевальной группы Государственного народного хора имени М.Е. Пятницкого Т.А. Устиновой.

В 60-е годы внимание к учебно-воспитательной работе в хореографических коллективах не ослабевает. По-прежнему с ее качеством связываются результаты постановочной работы. Метод, найденный еще в 50-е годы, подводящий детей к пониманию необходимости учебно-тренировочной работы через заинтересованность содержанием танца, интересно описывает Ю.И. Громов (народный артист России, почетный заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП), применив его в своей практике. Однажды ему пришлось ставить балет «Цветик-семицветик» (муз. Г. Иванова, либретто по сказке В. Катаева) в детском хореографическом коллективе Ленинградского Дворца культуры имени

С.М. Кирова. Однако, по его признанию, учебная работа в этом коллективе как-то не налаживалась, особенно среди мальчиков. Разговор о будущем спектакле заинтересовал детей, особенно им понравилась танцевальная сцена «Игра в полярников».

Но передать средствами танца самолет, полет на нем, езду на оленях, строительство лагеря зимовщиков, сражение с белыми медведями ребята не могли, т.к., по его словам, они не владели движениями, которыми должны были владеть после года обучения. А именно на них выстраивалась композиция танца. К великому сожалению детей, постановка спектакля была отложена на несколько месяцев. Но за это время они должны были наверстать упущенное. Конечно, в данном случае ребята подошли к учебной работе более ответственно и целеустремленно.

В 70-е годы в связи с активной деятельностью детских ансамблей народного танца (эту организационную форму отличает разновозрастной состав воспитанников) продолжается дискуссия, в какой мере, в каком объеме нужен классический экзерсис. Выстраивая свою деятельность на материале народно-характерных танцев, они и в учебной работе по большей части использовали народно-характерный экзерсис, который считался основой обучения в коллективах народного направления. Руководители образцовых коллективов народного танца Константиновский В.С. (ансамбль народного танца «Школьные годы» при Доме автомобилистов, г. Москва) и Кореневский Г.Г. (пионерский ансамбль песни и танца Дворца пионеров имени А.А. Жданова, г. Ленинград) настаивают на необходимости самого серьезного изучения основ классического танца, без которого невозможно воспитание исполнительской культуры детей. Ими обращается внимание на то, что особую роль в формировании исполнительской культуры играет и репетиционная работа (поскольку постановки были массовыми). Именно во время репетиций отрабатывается чистота и техника исполнения, вырабатывается художественный стиль коллектива,



достигается то качество исполнения, без которого невозможно достичь художественного воздействия на зрителя.

Продолжая анализ программ, можно наглядно увидеть, как растет детская хореографическая культура в целом. Программа 1939 г. была рассчитана на два года обучения (кроме группы 1-2-го классов, в которой программа была рассчитана на один год. Эта тенденция, когда дети данного возраста рассматривались как подготовительная группа, сохранится до 90-х годов) и составлялась с учетом возрастных и физических возможностей детей, то есть учебный материал был определен для 3-4-го, 5-6-7-го, 8-9-10-го классов. Преемственность программ сохранялась лишь внутри каждой возрастной группы. Между программами разных групп преемственности не было, они отличались друг от друга лишь объемом предлагаемых к изучению движений. Программа 1951 года была уже рассчитана на трехлетнее обучение, а программа 1965 года – на четырехлетнее. В последней объем предлагаемых к изучению движений и элементов по классическому и особенно по народно-сценическому тренажу значителен, что говорит об активном самостоятельном развитии народно-сценической хореографии.

В связи с дифференциацией танцевальных направлений разрабатывается и более полная структура урока по классическому и народно-сценическому танцам. В народно-сценическом экзерсисе особенно много движений предлагается на середине, многие из них даны в развитии, усложнении. Для мальчиков вводятся не только различные варианты присядок, но и хлопущки. Обращает на себя внимание в этих двух программах в характерном экзерсисе активная работа над руками, над их движениями и положениями в танце. Если раньше руки были мало задействованы в танце, все больше они были заняты каким-нибудь реквизитом (флажками, куклами, шарфами, обручами, шарами, топориками, палками, корзинами и др.) или же просто держались на поясе, то теперь все чаще руки задействованы в танце, как наиболее выразительная часть тела.

По классическому танцу все движения станка также все активнее переносятся на середину, исполняясь в позах *croisee* (фр. – скрещенная. Закрытая поза) и *effacee* (от *effacer* – фр. – сглаживать. Открытая поза), что открывает путь к многообразию танцевальных форм и сообщает сухому экзерсису «намек на артистическую окраску» [34]. Занятия на середине, воспитывая апломб-устойчивость, способствуют развитию в исполнителе большей выразительности, более ловкому координированию движений, умению ощущать себя в пространстве, двигаться в разных направлениях. Если в программе 1951 г. раздел прыжков еще не выделяется, относясь к упражнениям на середине, то в программе 1965 г. происходит его выделение, так как количество прыжков увеличивается и добавляются более сложные, особенно на четвертом году обучения. С наиболее способными детьми вводится новая форма занятий – факультативно – в разделе «Упражнения на пальцах». Таким образом, с увеличением времени занятий в танцевальных коллективах наметилась тенденция к увеличению объема упражнений для развития техники танца. Это связано также с тем, что классический танец на данном этапе в детском творчестве становится самостоятельным жанром, а не только средством воспитания исполнительской культуры.

Сформировавшаяся в 60-е годы система подготовки квалифицированных кадров для хореографической самодеятельности способствовала тому, что уже в 70-е годы становится заметным в целом возросший уровень преподавания и, как следствие, уровень исполнительской культуры в детском творчестве. Признанием высокого художественного исполнительского уровня коллективов на данном этапе служит присвоение им звания «народный». Одному из первых (в 1966 г.) это звание было присвоено легендарному ансамблю песни и танца, возглавляемому С.О. Дунаевским (с 1998 г. носящему его имя).

В 70-80-е годы проблема совершенствования исполнительского мастерства связывается не только со знанием, как правильно делать то или

иное движение, но с осмыслением техники исполнения, подразумевающей сосредоточенность на ощущении движения, когда само разучивание движения проходит стадии «от произвольного рефлекса подражания» до «прочувствования и осознания». Такой подход, концентрирующий на внутреннем ощущении форм танца, способствует развитию творческого потенциала личности, так как мобилизует физические и духовные силы ребенка, его интеллект. Осмысленный подход – необходимое условие для самовыражения ребенка. Таким образом, с осмыслением техники танца раскрылось еще одно ее назначение: техника танца не только как средство для создания образа, но и как средство для раскрытия индивидуальности исполнителя, его творческих возможностей. В коллективах, где такой подход отсутствует, дети часто копируют педагога [34].

С целью повышения исполнительской культуры детских коллективов, обобщения большого практического опыта педагогов-хореографов в 80-е годы проводится исследовательская и экспериментальная работа с детьми по определению минимума и максимума движений классического танца, «которые могут усвоить школьники, не нарушая тех эстетических законов, которые приняты в профессиональном обучении». Программа, составленная в ходе этой исследовательской работы, предусматривает комплексный подход к танцевальному материалу и на основе этого – многожанровость детского танцевального репертуара.

Таким образом, в этот период был определен объем учебного материала, в пределах которого педагоги могли варьировать программу. Акцентируется внимание на необходимости развития внутреннего мира ребенка, его эмоциональности, творческого воображения, фантазии, его нравственных качеств, воли, устремленности к идеалам, что, без сомнения, влияет на исполнительскую культуру, делает ее одухотворенней и даже самые простые движения младших школьников содержательными. В ходе эксперимента ценным наблюдением явилось то, что более трудолюбивые дети, даже с меньшими способностями, достигают больших успехов, лучше

и прочнее усваивают знания, умения и навыки в различных жанрах хореографии. Данное наблюдение подтверждает возможность обучения детей танцу независимо от наличия у них специальных физических данных, а также необходимость воспитания в ребенке с самого раннего возраста такого качества, как трудолюбие.

Получившие свое развитие с первой половины 80-х годов хореографические отделения школ искусств и музыкальных школ в большинстве своем продолжают традицию, поддерживающую высокий уровень исполнительства и опирающуюся в обучении детей танцу на комплексный подход и многожанровость репертуара. Программы школ искусств, предусматривающие обучение в течение 5-6-7 лет и рассчитанные на иное количество часов, чем в детских самодеятельных коллективах, намечают максимальный объем материала уже по каждому году обучения и отдельно по каждому танцевальному направлению, представляющему самостоятельный предмет: ритмика, классический танец, народно-сценический, историко-бытовой и бальный. Включение в программы таких предметов, как история балета, музыкальная грамота, музыкальный инструмент, также способствовало высокому уровню подготовки [34].

Современный период характеризуют самые различные подходы к учебно-воспитательной работе. Современный характер и уровень образования, квалификация руководителей хореографических коллективов позволяют им самим формировать образовательные программы. В настоящее время программы детского хореографического творчества, как правило, используют проверенный опытом поколений комплексный подход к учебному танцевальному материалу. Приметой времени стало включение в программы элементов современных танцевальных стилей и направлений, джаз-танца, модерн-танца, степа, акробатики и др., вызывающих в детях наибольший интерес. К важнейшим характеристикам образовательных программ хореографического творчества на современном этапе относится их «открытость», гибкость, внутренняя подвижность содержания и

технологий, связанные с личностной ориентацией, с учетом индивидуальных способностей, интересов и запросов детей, их различного познавательного, творческого потенциала.

Казалось бы, богатый накопленный опыт, традиции в воспитании исполнительской культуры детей могли бы быть основанием соответствующего отношения к данной деятельности. Однако на практике так происходит далеко не всегда. Не редкостью и в настоящее время является позиция руководителей домов творчества, школ, педагогов, да и родителей, когда учебно-тренировочная работа не считается нужной и полезной. Существует мнение, что такая работа необходима лишь для тех учеников, которые профессионально ориентированы на эту деятельность. Еще бытует мнение о развлекательности танцевального искусства, легкости достижения успехов в нем. Безусловно, не последнюю роль в таком отношении играет и сохраняющееся в обществе непонимание значимости художественного образования, в том числе и хореографического, хотя на государственном уровне уже предпринимаются попытки изменить сложившуюся ситуацию.

Ответственность за существующее непонимание задач учебно-воспитательной работы в хореографических коллективах несут в какой-то мере и сами педагоги, руководители танцевальных коллективов, подчас не умея или не желая организовать интересный, увлекательный учебный процесс, перейти от «сухих» методических занятий к решению творческих задач, когда физическая работа выступает в единстве с умственным трудом и эмоциональной наполненностью, когда очевидной становится связь урока с постановочной деятельностью [34].

Возвращаясь к вопросу значимости учебно-воспитательной работы в исполнительской культуре детей, хочется еще раз подчеркнуть, что она связана, прежде всего, с качеством обучения, которое достигается лишь в ходе осознанной практической деятельности. Причем сознательный подход заключается не только в том, чтобы знать назначение движения и как

правильно его исполнять (это дети, как правило, запоминают довольно быстро), но уметь ощутить движение всем телом. Сосредоточенность на ощущении движения, анализ и сравнение этих ощущений позволяет ребенку научиться управлять своими движениями, творчески их интерпретировать.

В более старшем возрасте анализ и сравнение мышечных ощущений приводит к пониманию их малейших различий, что способствует овладению выразительной, интонированной пластикой, несущей различные эмоциональные оттенки. Научиться интонировать в движении, найти свою «манеру произношения» – чрезвычайно важная задача в раскрытии индивидуальности ребенка, в его понимании самого себя, своего внутреннего мира, своих возможностей.

Не следует забывать и о том, что только систематические, регулярные занятия нарабатывают тот автоматизм движений, который освобождает волю и сознание для других важных задач – на возможности сосредоточиться над смыслом, содержанием того, о чем хочешь сказать в танце, что выразить. К слову сказать, что только качественно исполненное, осмысленное движение доставляет то возвышающее удовольствие, о котором писал П.Ф. Лесгафт. Не менее ценным в учебно-тренировочной работе является воспитание умения владеть и управлять собой, а также выработки, можно сказать, привычки к преодолению трудностей.

Говоря о соотношении учебного и творческого процессов, особенно в настоящее время, которое характерно сокращением количества часов в дополнительном образовании, то гармонизировать эти два процесса, на наш взгляд, мог бы известный принцип: минимум движений в учебной деятельности и максимум их сочетаний в постановочной работе, позволяющий увидеть проученные движения в развитии, а также в их художественном варьировании, образном выражении. Анализируя деятельность современных ведущих детских хореографических коллективов, нетрудно заметить следование этому принципу на практике,

благодаря чему в таких коллективах проявилась новая тенденция: формирование высокохудожественного обучающего репертуара для младших участников, через который проходят все воспитанники коллектива. В таком репертуаре учебные и творческие задачи тесно взаимосвязаны.

Современное детское хореографическое творчество, как никогда, представлено обилием танцевальных направлений, школ, стилей. Как показывает исторический опыт, для успешного развития любого из них одинаково важно не только стремление к овладению новыми выразительными средствами современных танцевальных систем и течений, но и сохранение лучших традиций исполнительской культуры, выработанных в детском хореографическом творчестве на протяжении многих лет [34].

Танцевальное искусство берет свое начало в народном танцевальном творчестве. Живительный, неиссякаемый родник народной хореографии позволил обрести и создать все то богатство и разнообразие выразительных средств, которыми он располагает в настоящее время.

Эстетические и технические требования к исполнительской культуре танца складывались не одним поколением танцовщиков. Исполнительская культура, опираясь на традиции, формировалась в соответствии с требованиями времени. Техническими требованиями являются владение полным комплексом танцевальных движений.

Диапазон исполнительской техники в танце очень велик. Это дает возможность балетмейстеру создавать самые разнообразные хореографические композиции, подобно тому, как в музыке на основе принятого звукоряда композитор строит самые разнообразные звуковысотные связи. Иначе говоря, выразительные средства позволяют балетмейстеру создавать произведения самого различного содержания и формы: от небольших концертных этюдов до спектаклей.

Например, в настоящее время для всех школ русского народного танца характерен строгий академический стиль, но самая разнообразная исполнительская манера движения, которая не ограничивает, не сковывает индивидуальность танцовщика, а, напротив, позволяет полнее и глубже раскрыть все его творческие возможности и национальное своеобразие.

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

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

Движения русского народного танца обретают большую виртуозность, пластичность, силу, благородство, образность и характерность художественного выражения [64].

Воспитание и обучение будущего танцора во многом определяют танцевальные самодеятельные коллективы – их традиции, направление и мастерство. Огромное значение имеет комплектование и принципы отбора в самодеятельные хореографические коллективы. Верно подобранный состав участников, отвечающий по своим творческим данным направлению и жанру коллектива, несомненно, во многом будет способствовать успеху его работы.

Для отбора в самодеятельные коллективы танца выработана система требований. У поступающего должны быть: правильное строение ног, корпуса и рук; выворотность; шаг; прыжок; гибкость; сценичность; музыкальный слух и ритм. Главным показателем для приема будет способность человека к исполнению танцев, наличие темперамента,



выразительности, юмора, умение схватить и передать характер танца – творческая индивидуальность исполнителя.

В основном эти навыки приобретаются в процессе учебной работы. Поэтому она играет такую важную роль в любом танцевальном коллективе.

Общие цели и задачи учебной работы – овладение танцевальным мастерством, танцевальной техникой. Без танцевальной техники не может быть творческого роста. Одна из задач учебно-тренировочной работы – правильная постановка корпуса, ног, рук и головы. Развитие и укрепление суставно-связочного аппарата, развитие силы и ловкости, выработка эластичности мышц – овладение танцевальной техникой.

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

Точность позволяет танцору обрести не только пластическую стройность, отчетливую фразировку движения, уверенность в своих силах, но и творческую активность. Где нет точно отработанной техники танца, там не может быть искусства. И никакой высокохудожественный идейный замысел, и увлекательный сюжет не смогут заменить собой точность исполнительской техники.

Двигаться легко, свободно, без лишних физических усилий – значит уметь скрывать от зрителя все трудности своего мастерства, всю ту огромную затрату сил и энергии, которая происходит при этом. Малейшая стесненность в движении (голова, корпуса, рук и ног), недостаток физических сил, энергии и воли затрудняют, отяжеляют действия танцовщика, не дают ему возможности проявить всю полноту своего дарования.

Однако легкость движения в технике танца не просто «изящная невесомость» или показной оптимизм, это, прежде всего средство актерской выразительности, которое может быть использовано во всем своем пластическом многообразии. Легкость дает приподнято-стройную, как бы «окрыленную» пластику танцевального мастерства, особенно при выполнении поз, вращений и т.п.

В учебной работе легкость утверждается на основе гибкости, устойчивости, точности движения и безупречной музыкальности. Исполнение танцевальных па, должно быть во всем достаточно сильным, четким, решительным, увеличенным и разнообразным по своему характеру, но всегда легким, а не затрудненным и тем более тяжеловесным.

Не только легкость, но и мягкость движения является обязательным исполнительским элементом танца. Она предусматривает строгий, волевой и мужественный, а не слащаво-расслабленный характер движения. Расширяя диапазон движения, мягкость пластику танца слитностью, открывает возможности глубины, теплоты и тонкости выразительных средств. Жесткий, угловатый и «холодный» характер движения неприемлем, он ограничен и лишен разнообразия оттенков эмоциональной выразительности.

Танцевальный образ может отличаться лиризмом или, напротив, острой характерностью, предельным «накалом чувств», сильными, темпераментными, героическими и властными интонациями, но техника движения должна сохранять свою мягкость.

Упражнения классической системы обучения дают наилучшие результаты, поэтому классическая система составляет основу учебной работы не только в профессиональных училищах, но и самодеятельных коллективах [64].

Выдающимся, самым известным в мире и подлинно научным учебником является книга профессора А.Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934 г.). Знаменательно признание великого педагога

к третьему изданию ее труда: «Работая над своим методом преподавания, я пыталась зафиксировать основы науки танца, свои достижения, все то, что дал мне многолетний опыт танцовщицы и педагога» [14].

Очевидно, что в книге А.Я. Вагановой обобщен не только, ее личный опыт, но и достижения ее учителей: Х. Иогансона, Н. Легата, О. Преображенской, а через них – открытия К. Блазиса, Л. Адиса и их предшественников.

В мудрых правилах школы классического танца сконденсирован огромный, многовековой опыт исполнителей и педагогов: как эмпирический, наглядно передающийся и по сей день из поколения в поколение, так и зафиксированный в учебниках. И как показывают современные исследования, он вполне согласуется с биомеханическим анализом элементов «классики». Тем самым понятие «Наука классического танца» обретает уже не метафорический, а реальный смысл [16].

## 1.2 Специфика исполнительской культуры в современной хореографии

Современная хореография – это в первую очередь искусство танца, хореография, у которой отсутствуют правила и обязательные движения и позы. Она сформировалась в начале XX века на Западе и предполагает разнообразное множество танцевальных течений. Философией такой хореографии является формирование индивидуальности и особенных черт каждого танцора.

Современная хореография – это, по сути, объединение спортивного и эстетического начал в танце. Ярким примером этому служит направление «джаз-модерн», сочетающее в себе техничную пластику с экспрессивной эмоциональностью движений. Этот стиль отличается частым отсутствием четкого ритма и ориентировкой на музыкальные акценты [15].

Многое почерпнула современная хореография и из культуры афроамериканских гетто, которая в конце двадцатого века начала обретать

массовую популярность. Направление хип-хоп танца, включающее в себя множество отдельных жанров, получило признание. Крамп, хаус, хип-хоп, брейкданс, LA, вакинг, папинг – это далеко не все стили, которые подарила нам культура уличных танцев. Основой любого хип-хоп направления является «прокачивание» музыки через себя с дальнейшей импровизацией.

Современная хореография включает в себя и одно кардинально новое направление, называемое «контактная импровизация». Оно представляет собой смесь театрального сценического движения и плавного танца. Суть его заключается в том, что на время импровизации партнеры концентрируют внимание друг на друге, становясь одним целым и отвечая каждому импульсу. В результате складываются необыкновенные по своей красоте номера. Но здесь важнее психология, а не хореография. Это направление основывается на полном взаимном доверии между партнерами, а техника играет уже второстепенную роль [2].

Современный танец – это тип танца, который не ограничивается набором специфических техник, охватывающих различные жанры, ритмы, формы и исполнения. По этой причине он считается абстрактным и постоянно меняющимся танцем.

Этот танцевальный стиль, разработанный в середине XX века (1950–60 гг.), стал популярным в 1980-х годах, и его растущая популярность объясняется, в частности, тем, что этот танцевальный жанр не соответствует классическим эстетическим стандартам.

Для современного танца характерны интенсивное внедрение инноваций и хореографические эксперименты, в которых часто сочетаются такие танцевальные стили, как балет, джаз и хип-хоп. Как уже упоминалось, нет заранее определенных техник, и творческий процесс, концепции или идеи, передаваемые хореографией, являются центральной точкой современного танца [33].

Его неограниченность позволяет танцующим автономно создавать свою собственную хореографию такими методами, как, например,

импровизация, контакт с землей. Творчество в современном танце – это процесс, который сочетает в себе методы хореографической композиции. Источником для хореографии могут служить любые ситуации: от обыденных, бытовых до самых спорных.

Современный танец отошел от традиционного «форматирования» классических жанров, и тем самым он утвердился как уникальное и революционное художественное проявление.

Основными характеристиками современного танца являются:

- отсутствие predetermined методов;
- отсутствие ограничений на передвижение, одежду или музыку;
- ценятся постоянные эксперименты и инновации;
- важна передачи концепции, идеи и ощущения, которые предлагает хореография;
- оценка индивидуального хореографического творчества;
- улучшение импровизаций;
- смешение других художественных элементов с танцем (видео, фото, изобразительное и цифровое искусство и т.д.) [17].

Современная хореография представляет собой танцевальное искусство во всех его разновидностях, от балета и до современного танца, более просто – это разработка или «сочинение» танца с помощью определенных движений. Балет считается высшей ступенью хореографии, поскольку воспринимается как сценическое театральное представление, танец же считают особым видом искусства, в котором эффект создания образа достигается благодаря особым движениям тела. С последним можно поспорить, поскольку современная хореография очень часто также является целым представлением, а не просто набором плавных движений.

Итак, что собой представляет современная хореография, например, контемпорари? Контемп – это абстрактный танец, который взял понемногу от всего – от балета, от народного танца, даже от пантомимы, можно сказать, что контемп – это целое ассорти. В отличие от академических танцев, все

современные танцы настроены на то, чтобы их танцевать смогли все желающие, независимо от своего возраста и комплекции. Главное – почувствовать ритм и выразить в танце все свои чувства, не нужно никакого диплома, нужно просто научиться владеть своими руками и ногами, ведь контемп – это просто язык тела. Танцевать можно в том, в чем максимально удобно, лучше всего – босиком. Контемп – это спектакль, в котором участвуют не вымышленные герои, а самые обычные люди, которые переживают ежедневные жизненные ситуации.

Что касается хип-хопа, то просто удивительно, как этот танец от уличного увлечения в 70-х годах дорос до признанного мастерства, ведь сейчас по хип-хопу устраивают даже Чемпионаты мира. Хип-хоп – не просто танец, это целая культура, которая включает в себя определенную музыку и форму одежды. Сам танец строится на различных прыжковых движениях (требующих, кстати, достаточно развитых мышц) под музыку RAP, в темпе не менее 100 ударов в минуту. Хип-хоп включает в себя движения брейк-данса, но не такие жесткие, скорее более пластичные и постоянно усложняющиеся.

Ар-н-би (англ. contemporary R&B) – сочетание ритма и блюза, энергичности и мелодичности, требует такой же хореографии. Пластические движения, требующие ритмичности, такими частями тела, как: живот, бедра – вырабатываются на основе постоянных тренировок. Ар-н-би – это прежде всего эластичность, поэтому чтобы научиться танцевать в стиле R&B, нужно сделать свое тело эластичным, чему и учат в школах танца.

Вообще, современная хореография – это искусство, которое строится на реальном мире и событиях в нем, это и отличает современный танец от классического. Танец сегодняшний не хочет подчиняться каким бы то ни было правилам, он не постоянен и изменяется так же, как изменяется наша жизнь.

Все педагоги-хореографы работают по определенной методике, которая зависит от опыта человека, решившего научиться танцевать и от количества занимающихся в группе. Методика обучения танцевальному искусству представляет собой программу, разработанную поурочно, направленную как на восприятие «духа» танца, так и на выработку чувства ритма, и, конечно, – на выполнение определенных движений, что обычно изучаются последовательно, с целью достичь максимального эффекта – т.е., чтобы все движения стали ритмичными, точными и четкими.

Методика (от гр. *methodike*) – это педагогическая наука, которая исследует закономерности обучения определённому учебному предмету. Это совокупность методов, приёмов целесообразного проведения какой-либо работы [55].

Методика построения урока современного танца достаточно своеобразна. Урок состоит из нескольких частей. Основными темами (частями) построения урока являются: разогрев; изоляция; партер; адажио; кросс; учебная, танцевальная комбинация.

В той или иной мере части урока можно совмещать, дополнять, варьировать, но первым и основополагающим в уроке всегда должен быть разогрев.

1. Разогрев – приведение двигательного аппарата в рабочее состояние, разогрев мышц, связок, суставов для дальнейшей работы.

2. Изоляция – изолированное движение любой частью тела.

3. Партер – движения на полу, по горизонтали, растяжки, силовые упражнения.

4. Адажио – развитие устойчивости, шага, многообразное расположение тела танцора в пространстве, постановка корпуса.

5. Кросс – шаги, прыжки, для развития танцевальности, ощущения стиля, пространства, координации.

6. Учебные комбинации – направлены на заучивание основных моментов изученных элементов.

7. Танцевальные комбинации – раскрытие выразительности и индивидуальности исполнителя.

В уроке современного танца нет такой определенной последовательности движений, как в классическом танце. Зафиксирована только техника преподавания школы Марты Грэхем (Грэм). К наиболее устоявшимся школам относятся школа Д. Хамфри, школа Г. Джордано, школа М. Меттокса, школа М. Каннингема, школа Л. Хортон. Многие педагоги, изучив основные базовые школы, создают собственную систему преподавания, объединяющую несколько направлений [2].

В американской и западноевропейской системе хореографического воспитания не существует единой методики. Каждый педагог является самостоятельной творческой личностью и имеет право на поиск своих педагогических приёмов и методов.

Курс занятий современным танцем рационально делится на три этапа: подготовительный, базовый и продвинутый (уровень курса зависит от возможностей учащихся):

– подготовительный уровень: изучаются основные положения, уровни современного танца, основные движения, шаги, прыжки. В разделе «Комбинация» изучаются комбинации на 32 и 64 такта, включающие движения изолированных центров, шаги, смену уровней и т.д.;

– базовый уровень: вводятся новые технические понятия в каждом разделе урока, в разделе «Комбинация» изучаются комбинации с перемещением в пространстве, с использованием смены уровней, различных способов вращения и прыжков;

– профессиональный уровень: этот третий, продвинутый уровень, предназначен для профессиональных исполнителей, владеющих не только основами модерн-джаз танца, но и техникой классического и народно-сценического танца. Упражнения выполняются по тем же разделам, но с полицентрией, полиритмией, с координацией всех центров. Более



сложными становятся прыжки и вращения. Время для разогрева максимально сокращается [51].

Рассматривая классический танец с позиций методологии обучения и воспитания исполнительской культуры танцоров современного танца, необходимо опираться на первоисточники, характеризующие специфику этого направления. Анализируя современные тенденции развития танцевального искусства, следует учитывать множество фактов, раскрывающих суть того, что все достижения в этой области прочно основаны на историческом фундаменте канонизированных знаний.

В настоящее время, педагогическая система классического танца А.Я. Вагановой – одно из величайших достижений профессионального танцевального мастерства, которое имеет неопределимое значение, как для русской классической школы, так и для хореографического искусства всего мира. Становление этой системы стало закономерным итогом скрупулезного исследования системы итальянской, французской и русской школ классического танца, вобравших опыт многих поколений танцовщиков и педагогов, в том числе – неопределимый педагогический труд самой А.Я. Вагановой. Для глубокого изучения и всестороннего овладения методикой преподавания классического танца по данной системе, недостаточно прочесть и освоить труд и сухо выдавать комбинации ученикам. Необходимо совершенствовать теорию и практику в педагогическом мастерстве самого процесса преподавания, в последовательности изучения и освоения материала обучающимися.

Важно быть всесторонне грамотным педагогом: «пропустить через себя», понимать и глубоко изучать биомеханику хореографических движений; владеть методами и приёмами психологического воздействия на учеников, для получения наилучших результатов; методически грамотно планировать весь учебный процесс, начиная с первого до последнего года обучения; владеть индивидуальным подходом к каждому обучающемуся; быть мастером своего дела. Только в этом случае, динамика

профессиональных достижений будет высока. В противном случае, учебный процесс будет сведён лишь к разучиванию отдельных движений, без осознанного понимания учеником работы своего тела, и значимости методического изучения материала. Тело является главным «инструментом» для хореографа, и как он будет «настроен», так и будет звучать само произведение. При ненадлежащем изучении материала, как правило, будет страдать такая важная составляющая всего творческого процесса танцора, как исполнительская культура [11].

Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому, чем лучше исполнитель будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык, который является основой исполнительского мастерства. Говоря об исполнительской культуре, мы подразумеваем под этим понятием, прежде всего, само исполнительское мастерство, которое включает в себя сочетание выразительности исполнения и танцевальной техники, музыкальности, свободы и законченности жеста. Большое, глубокое значение имеет само понятие «танцевальная техника» – степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и поз. И, поскольку движения есть своеобразный словарный запас танца, то естественно, что танцор должен:

- во-первых, иметь богатый «словарный» запас;
- во-вторых, уметь свободно, четко и ясно «произносить» слова, «словосочетания», «фразы», «предложения», вести «диалоги» и т.д.

В каждом направлении танцевального искусства техника исполнения и художественное выражение имеют большое значение. Соответствующие этим аспектам профессиональные качества танцора могут быть достигнуты лишь в результате последовательной и систематической подготовительной учебной работы. Чтобы адекватно соответствовать требованиям времени, исполнение танца должно быть, прежде всего, грамотным, правильным, свободным, непринужденным и высокохудожественным. Лишь в процессе систематического обучения и воспитания, исполнитель приобретает

техническую грамотность и выразительность, становится более крепким и гибким в освоении материала, а его движения приобретают гармоничность и законченность.

Эстетические и технические требования к исполнительской культуре танца складывались не одним поколением исполнителей и великих педагогов. Исполнительская культура, опираясь на традиции, создавалась в соответствии с требованиями своего времени. Какие бы новшества ни привносило в хореографию время, какие бы современные направления и техники ни появлялись на сцене, классический экзерсис и по сей день, является главным стержнем профессиональной исполнительской подготовки, на основе которого развиваются другие танцевальные методики.

Если разложить исполнительское мастерство танцовщика на составные части, то в основе будут лежать, прежде всего, индивидуальные способности, далее следуют знания и умения, то есть та информация и сумма навыков, которые были получены в процессе обучения. Все это вместе складывается в некую профессиональную оснащенность. Если рассмотреть все составные части, то обнаружим, что эта оснащенность состоит из владения техническими приемами, умения подчинить их задаче создания пластического художественного образа (иногда это называют выразительностью, актерским мастерством) и способность к самостоятельной индивидуальной трактовке роли, того, что можно назвать творческим самовыражением танцовщика. Именно этой суммой профессиональных требований исполнитель должен владеть, встречаясь с материалом художественного произведения – танцем, уже существующим, ранее созданным хореографом, или с процессом создания нового сценического произведения. В результате этого творческого процесса рождается сценический образ.

Известный педагог-хореограф Есаулов И.Г. в своем труде «Устойчивость и координация в хореографии» в контексте вышесказанного

указывает на тот факт, что: «Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой – как активный участник создания нового, как индивидуальный интерпретатор авторской задумки хореографа» [26]. Исполнительское мастерство характеризуется целым рядом параметров: музыкальностью, техничностью, выразительностью и индивидуальностью исполнения танца, но в основе каждого из них находится техника исполнения движений. Характеризуя личность исполнителя в контексте этих взаимозависимых понятий, можно проанализировать и выявить взаимообогащение этих категорий. Эмоциональное восприятие музыки вызывает желание исполнителя действовать не только музыкально, но и выразительно, что ведёт к развитию артистизма.

Творческая индивидуальность исполнителя начинает проявляться с первых шагов обучения танцу, где ее рост идет вместе с развитием техники движения. Эмоциональная выразительность предполагает наличие темперамента, определенных качеств характера артистичность исполнения, а двигательная выразительность складывается из техничности исполнения и культуры хореографического движения. С помощью этих движений, дополняемых жестами и мимикой, танцовщики передают зрителю не только мысли, чувства, переживания героев, но и само содержание танцевального произведения.

Как бы ни отличались друг от друга движения танцев различных стилей, они только в том случае будут воздействовать на зрителя, если будут исполнены технично, то есть грамотно и точно. Точность позволяет танцору обрести пластическую стройность, уверенность в своих силах, творческую активность. Понятие «около» и «приблизительно» не приемлемы в технике классического танца. Самая незначительная ритмическая или пластическая неточность свидетельствует о том, что исполнитель не владеет мастерством. Вот почему, развивая исполнительские качества, необходимо с самого начала формировать умение точно и правильно исполнять все танцевальные

движения, которые, в дальнейшем, будут влиять и на другие выразительные средства исполнителя.

Становление личности обучающегося складывается из двух составляющих: совершенствования внешнего (физического) и внутреннего (духовного). Оба этих критерия в разной степени должны быть развиты у ребёнка к моменту поступления в хореографическое заведение, так как для обучения они должны проходить строжайший отбор по физическим данным и параметрам тела, а также, по артистической предрасположенности к данному виду искусства.

Совершенствование внешней составляющей исполнительской культуры танцевального движения складывается в развитии суставно-связочного аппарата через движение различных частей тела танцора и ее духовного наполнения. Классический танец построен на выразительных, длинных линиях рук и ног, эстетически формирует человеческое тело, наполняя его определенным смысловым содержанием [11].

Систематически повторяющиеся нагрузки и приобретение необходимых для хореографии двигательных навыков способствует развитию устойчивости и равновесия, так как любое движение требует удержания тела в пространстве и развитие его координации; воспитывает организм человека и физически укрепляет, и совершенствует его тело, придаёт ему особую гибкость и пластичность; даёт необходимую энергию для выразительного исполнения и развития духовного потенциала личности.

Методика классического танца позволяет развить и усовершенствовать координацию движений, а по мере роста обучающегося в программу исполнения вводятся сложные комбинации, позволяющие усложнять пластику, разнообразить манеру и характер движений. Формирование и развитие хореографической координации ученика в процессе освоения экзерсиса классического танца основано на взаимосвязи основных его компонентов, среди которых можно выделить следующие:

– механика – развитие двигательных навыков и качеств опорно-двигательного аппарата (двигательный анализатор): первичное освоение движения; контроль точности и правильности в исполнении движения как основного средства в развитии координации; координационно-дифференцируемая работа мышц при механическом показе движения (контроль за физической нагрузкой); ориентировка во времени и пространстве двигательной задачи координационных способностей;

– музыкальность и развитие музыкальных навыков образного восприятия (слуховой анализатор): музыкально-ритмический слух; чувство ритма в статике и в динамике; музыкальная память; музыкальное мышление и воображение;

– пластическая выразительность – развитие художественно-образного восприятия и воспроизведения движения (слуховой, зрительный, вестибулярный, двигательный анализаторы): пластическое воплощение движения; эмоционально-художественное восприятие движения; артистизм; соответствие исполнительской задачи педагогическим целям; художественно-пластическое воплощение комбинации.

Каждое танцевальное движение требует координированного управления движениями различных частей тела. Для того чтобы это делать профессионально, необходимо научить ощущать свои движения в пространстве и времени, перераспределять силы в ходе исполнения движений, правильно поставить технику дыхания. Это придаёт силу и эластичность мышцам, а также анатомически воспитывает тело, ведь грамотное правильно поставленное дыхание позволяет снять скованность и определенный зажим в выполнении движений, дает свободу и «широту» при его выполнении. Мышечная система танцовщика должна обладать достаточной выносливостью и подвижностью, только тогда она будет выполнять свою работу экономно и целесообразно, без чрезмерной напряженности, придавая исполнению легкость и артистичность.

В наработке «силы ног», от занятия к занятию, используется увеличение количества повторов изучаемых движений, что приводит к развитию различных групп мышц тела в исполнении одного движения. При этом сохранение высокого тонуса мышц всего тела, и в особенности нижних конечностей, позволяет предотвратить случайные ненужные движения, а также повысить реактивность мышечного аппарата на различные изменения ситуации равновесия, т.е. увеличить управляемость организмом, и развить способность экономично распределять силовую нагрузку.

Чем сильнее развиты двигательные способности мышц, тем свободнее и профессиональнее исполнитель может действовать на сцене. Система классического танца является наиболее разработанной, стройной и продуманной. Упражнения здесь последовательны, каждое из них имеет свое предназначение и преследует определенную цель; они не только тренируют и воспитывают тело, но и обогащают его запасом хореографических движений, которые становятся основным выразительным средством танца, составляют его техническую основу, и способствуют творческому самовыражению исполнителя.

Искусство классического танца является также средством воспитания и развития духовного выражения личности, которое способно создать благотворную почву для раскрытия потенциальных возможностей как исполнителя, так и постановщика хореографического произведения. Органическое соединение движения и музыки формирует атмосферу положительных эмоций, которые в свою очередь раскрепощают, делают поведение исполнителя естественным и грациозным, а изучение классического музыкального репертуара способствуют приобщению человека к искусству профессионального мастерства.

Одной из наиболее важных составляющих обучения классическому танцу является целенаправленное создание благоприятного психологического климата на уроке, для раскрытия и развития профессиональных возможностей танцора. Поэтому, главная цель

педагогической системы – это систематическая работа, формирующая профессионально, всесторонне и гармонично развитую личность.

Исходя из этой цели, классический танец предусматривает решение определенных задач: совершенствование технического мастерства; духовное воспитание личности; развитие творческого потенциала; развитие чувства ритма, танцевальной выразительности; воспитание художественного вкуса; развитие способности видеть и понимать чистоту подлинного искусства [11].

Методическая работа над выработкой правильного и чистого выполнения движений, а также закрепление и освоение хореографической грамоты происходит в совместной деятельности с педагогом, который на занятиях обязательно должен использовать объяснения и пояснения по поводу выполняемого материала, осуществляя этим самым непосредственное воздействие на мыслительную деятельность обучающегося, что в итоге приводит к осознанию предназначения его труда. Анализ учебного материала, помогает учащимся создавать представление о предстоящем движении, правильно рассказывать о движении в целом и о его деталях, выявлять собственные ошибки в исполнении движения и отражать их в своем рассказе. Если устно исправлять ошибки на занятиях, то очень быстро их удастся исправить и в действии.

Несомненна – первооснова, которая заключается в практической значимости, физическом освоении и телесном закреплении материала. Не менее важна и «мысленная» тренировка. Когда человек думает о движении, он его мысленно проделывает: при этом мышцы совершают едва заметные сокращения, а в коре полушарий происходит образование нервных путей для замыкания рефлекторных дуг. Это во многом напоминает «мышечное запоминание». Подобные процессы в мыслительной деятельности исполнителя обуславливают наличие особого «хореографического мышления», который формирует педагог-хореограф на занятиях.



Таким образом, в развитии физических и духовных качеств личности ученика в системе хореографического образования главную роль играет педагог. Наставник и его каждодневная методическая работа (правильное составление комбинаций, разумное распределение нагрузки на системы организма и верно данная установка на работу) способны в короткие сроки не только развить природные данные ученика, но и показать их с наилучшей, прогрессивной стороны в своем развитии. Следует отметить, что все эти составляющие: и духовные, и физические – в равной мере влияют на становление исполнительской культуры обучающихся. Рассматривая классический экзерсис, с позиции педагогических технологий, важно постепенно, по мере усвоения материала, вводить в упражнения несложные, отточенные движения рук, корпуса и головы через «чувство позы», наполняя его количественной составляющей.

Такой экзерсис значительно поможет развитию свободы и пластичности через привитую грамотность и выносливость в исполнении, которые в осознанном исполнительском мастерстве служат важнейшим средством внешней технической выразительности. В комбинировании движений и элементов следует добиваться эмоциональности, одухотворенности в исполнении, гармоничности и координации, а также их соответствия содержанию и характеру музыкального сопровождения, то есть прививать навыки осознанной, духовной выразительности. Порядок упражнений у станка следует устанавливать по принципу чередования движений, тренирующих различные группы мышц и постепенно вводящих их в работу, преследуя цель освоения и отработки конкретно поставленной цели, как самого урока, так и отдельно взятого движения [11].

Музыкальное сопровождение на занятиях должно быть органично связано с выполняемым упражнением, должно соответствовать движению по характеру и стилю, которое должно быть четко и точно согласовано с ритмом музыки. Классическая хореография, как и любой вид деятельности, формирует своё информационное пространство, в рамках которого

происходит образование исполнителя. Активное усвоение большого объёма хореографической лексики под музыкальное сопровождение способствует мобилизации музыкально-двигательной памяти. Возникает телесное запоминание хореографического текста, которое откладывается в долговременной памяти. На основе этого запоминания, с течением времени, формируется танцевальный опыт.

Также на развитие интеллекта исполнителя влияет репертуар. Этот аспект зависит от уровня образованности педагога-хореографа. Постоянное общение педагога и обучающегося накладывает отпечаток на развитие интеллекта и мышления, как творческого, так и социального. Одним из главных факторов служит музыкальная грамотность педагога. Если педагог слышит музыку, обладает высокой личной культурой восприятия классической музыки, не только на подсознательном уровне, но и теоретически подкован в ее понимании и специфике, тогда каждый обучающийся будет не только воспринимать музыку, но и понимать её суть.

Особенностью формирования профессионального исполнительства является постоянное стремление к самосовершенствованию посредством систематических физических нагрузок. Отличительной чертой этих нагрузок является то, что рабочий процесс на уроках классического танца сопровождается «живым» музыкальным материалом. Это способствует появлению «чистой» адреналиновой зависимости от занятий хореографией, а значит, служит оптимизацией (является фактором улучшения) формирования мотива образовательного процесса. Гармоничное развитие личности исполнителя непосредственно связано с музыкальным сопровождением урока классического танца. Классическая музыка воздействует на эмоциональную природу человека, указывающую на определённое его душевное состояние, способствует приливу энергии, улучшает мышечный тонус, воспитывает тело через интеллект.

Музыкальная основа в классической хореографии формирует у обучающегося чувство ритма, метра (рисунок равномерного чередования

сильных и слабых долей во времени), стиля исполняемого движения или танца, вырабатывает музыкальную память и логику музыкального мышления. Переживаемое чувство удовольствия от танцевальной двигательной деятельности обуславливает потребность в систематических занятиях физическими нагрузками, будь то экзерсис или репетиции исполняемого репертуара, или работа над новыми постановками. Выделение отдельных, наиболее важных компонентов, составляет основу осознанного владения двигательными действиями или появления осознанного мотива деятельности [62].

Поэтому для оптимизации учебного процесса в освоении танцевального материала музыкальное воспитание следует рассматривать как основное. Каждодневное длительное погружение в классическую музыкальную среду в сочетании с двигательной активностью создают предпосылки не только к развитию чувства ритма и музыкальности, но и способствуют развитию интеллекта посредством всё усложняющегося с каждым годом музыкального языка. В зависимости от определённого набора типологических особенностей проявления свойств нервной системы у обучающихся в процессе занятий складываются предпочтения в выборе того или иного характера исполнительского мастерства, то есть способствует зарождению амплуа исполнителя. Этот критерий так же находит своё отражение в эмоциональной отзывчивости к музыкальному материалу и совпадает, как правило, с органичным предпочтением и исполнением выбранного хореографического жанра.

В ходе работы с музыкально-хореографическим материалом происходит «духовно-творческое воплощение материала и внутренняя самореализация личности через практическое решение музыкально-хореографической композиции, закрепление и усовершенствование технического исполнительского мастерства» [36].

Все это в совокупности, приучает будущего исполнителя, еще на тренаже, выполнять движения не сухо – механически, а выразительно,

танцевально и грамотно. Диапазон исполнительской техники в классическом танце значителен и очень велик. Это дает возможность танцовщику создавать самые разнообразные хореографические формы, подобно тому, как в музыке, на основе принятого звукоряда композитор выстраивает свои произведения.

Таким образом, выразительные средства позволяют исполнителю создавать композиции самого различного содержания: от небольших концертных этюдов до спектаклей и представлений. Вместе с тем, строгий академический стиль в классическом танце, ничуть не ограничивает и не сковывает индивидуальность танцовщика, а напротив, дает возможность полнее, глубже и свободнее раскрыть его творческие возможности, обогащает пластическую выразительность, позволяет показать разнообразие исполнительской манеры танцевального мастерства и является основой для формирования исполнительской культуры [11].

Проблема формирования исполнительской культуры в детском хореографическом коллективе становится все более актуальной в настоящее время. Особенно актуальной стала потребность в учебных программах, определяющих хореографический минимум для детей различного возраста. Эти программы были разработаны педагогами-хореографами, работающими с детьми, и позволили сформулировать основные принципы учебной работы для всего детского самостоятельного хореографического творчества, допускающего возможность гибкого подхода к объему материала, развивающего технику танца [69].

В настоящее время образовательные программы детского хореографического творчества, как правило, используют проверенный опытом поколений комплексный подход к учебному танцевальному материалу. Приметой времени стало включение в программы элементов современных танцевальных стилей и направлений, джаз-танца, модерн-танца, степа, акробатики и др., вызывающих в детях наибольший интерес. К важнейшим характеристикам образовательных программ

хореографического творчества на современном этапе относится их «открытость», гибкость, внутренняя подвижность содержания и технологий, связанные с личностной ориентацией, с учетом индивидуальных способностей, интересов и запросов детей, их различного познавательного, творческого потенциала.

Значимость учебно-воспитательной работы в исполнительской культуре детей, связана, прежде всего, с качеством обучения, которое достигается лишь в ходе осознанной практической деятельности. Причем сознательный подход заключается не только в том, чтобы знать назначение движения и как правильно его исполнять (это дети, как правило, запоминают довольно быстро), но уметь ощутить движение всем телом. Сосредоточенность на ощущении движения, анализ и сравнение этих ощущений позволяет ребенку научиться управлять своими движениями, творчески их интерпретировать.

В более старшем возрасте, анализ и сравнение мышечных ощущений приводит к пониманию их малейших различий, что способствует овладению выразительной, интонированной пластикой, несущей различные эмоциональные оттенки. Научиться интонировать в движении, найти свою манеру исполнения – чрезвычайно важная задача в раскрытии индивидуальности ребенка, в его понимании самого себя, своего внутреннего мира, своих возможностей. Не следует забывать и о том, что только систематические, регулярные занятия нарабатывают тот автоматизм движений, который освобождает волю и сознание для других важных задач – на возможности сосредоточиться над смыслом, содержанием того, о чем хочешь сказать в танце, что выразить. И только качественно исполненное, осмысленное движение доставляет то возвышающее удовольствие. Не менее ценным в учебно-тренировочной работе является воспитание умения владеть и управлять собой, а также выработки привычки к преодолению трудностей [69].

Реализация образовательного процесса в хореографическом коллективе осуществляется на основе образовательных программ, направленных на гармоничное развитие личности, двигательных навыков и творческих способностей обучающихся средствами хореографического искусства.

Содержание учебного материала программы дополнительного образования по хореографии для дошкольников и детей младшего школьного возраста представляет собой подготовительный период в процессе музыкально-двигательного воспитания ребенка, который помогает научить его слышать музыку и выражать свое восприятие музыкального произведения в пластической импровизации.

Содержание обучения по программе для среднего школьного возраста и подростков представляет собой развивающий и совершенствующий период в процессе музыкально-двигательного воспитания ребенка, который помогает научить обучающихся выражать свое восприятие музыкального произведения в пластической импровизации.

Программы дополнительного образования по хореографии основываются на изучении основ классического, народного и современного танцев. Педагоги-хореографы в своей творческой деятельности используют различные подходы к изучению основ хореографического искусства. При любом направлении хореографического искусства основой является классический танец, поэтому ему отводится много времени и внимания. Это необыкновенно трудоемкая и сложная учебная работа, которая начинается с экзерсиса у станка и по мере усвоения движений переносится на середину зала, после чего следует *adagio* и *allegro*.

В результате систематических занятий экзерсисом у обучающихся развивается мускулатура, музыкальность и артистичность, вырабатывается выносливость и устойчивость, танцор приучается к распределению массы тела на двух и одной ноге и совершенствует навыки владения своим телом.

Классический танец является эффективным средством формирования исполнительской культуры в хореографии [69].

Классический танец обладает красотой и благородством, он замечательно дисциплинирует тело юных танцоров и прививает им культуру движения. Основополагающим звеном является, конечно, формирование балетной осанки, которая предполагает особую постановку корпуса, положение рук, головы и высокое развитие двигательных функций. Для балетной осанки большое значение имеет выворотность ног. Выворотное положение ног во время танца является фактором, который усиливает эстетическое воздействие танца, обуславливает свободу и легкость движений и создает богатство линий и красоту формы, что, несомненно, сказывается на качестве исполнения композиций.

Качественное освоение этих движений имеет особо важное значение, т.к. с помощью правильной осанки дети постепенно овладевают свободой, легкостью движений, вырабатывают выносливость и силу. В процессе занятий у детей вырабатывается умение выполнять движения под музыку творчески, понимая характер, ритм и темп мелодии. Способность внимательно воспринимать музыку, увлекаться ее содержанием является также средством формирования исполнительской культуры обучающихся.

В ходе реализации образовательного процесса качества исполнения можно достичь только в условиях сочетания высокой требовательности с индивидуальным подходом. Оказание помощи каждому обучающемуся в исполнении тех или иных движений позволяет повысить исполнительский уровень и обеспечивает качество исполнения композиций в целом.

Выводы по первой главе.

Понятие «исполнительская культура» в самом общем смысле включает в себя владение хореографическим языком, его необходимыми техническими навыками и приемами, средствами выразительности. Танец –

искусство пластическое. Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому, чем лучше он будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык.

Культура исполнения танцевальных постановок участниками хореографических коллективов подразумевает сочетание выразительности исполнения, музыкальности, свободы и законченности жеста, танцевальной техники.

Исполнительская и общая культура танцевальных коллективов определяет в целом манеру движения исполнителей, которая, разумеется, без точной выучки не может быть воспитана должным образом. Манера танцевальных движений для коллектива – это пластическое средство выражения индивидуальности танцовщиков, это подлинный талант коллектива. Формирование исполнительской культуры – один из факторов успешной деятельности хореографического коллектива.



## **ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ СРЕДСТВАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

### **2.1 Особенности использования классического танца как средства формирования исполнительской культуры в современной хореографии**

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что, адаптировав методику преподавания классического танца под исполнителей современной хореографии, можно значительно повысить их исполнительскую культуру.

Танцевальное искусство – это одно из древнейших проявлений народного творчества – многоплановое разностороннее явление, у основания которого стоит народный танец, а у вершины – классический балет. Балет, высшая ступень хореографии, в которой танец – главное выразительное средство. Танец появился как способ выражения чувств посредством движения, жеста, пластики и мимики.

Фундаментом в классическом танце является экзерсис у станка, поэтому обучение начинается именно с него. При изучении движений классического экзерсиса, танцевальных pas и этюдов ставятся важные задачи: выработка правильной постановки корпуса, ног, рук и головы – формирование правильной осанки, обеспечивающей устойчивость (апломб) при исполнении движений классического танца; знакомство с музыкально-ритмической координацией движений в экзерсисе и в танцевальных элементах и этюдах. Экзерсис у станка также развивает и укрепляет весь суставно-мышечный аппарат тела, вырабатывает точность, свободу и эластичность движений. В результате постоянной тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость; будущий исполнитель приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге.

Экзерсис на середине зала имеет такое же значение и развитие, как и у станка. По мере того, как ученики приобретают устойчивость в упражнениях у станка, эти упражнения переносятся в той же последовательности на середину зала.

Упражнения на середине зала начинают с первого урока, изучая позиции и упражнения рук и позиции ног. Экзерсис на середине зала значительно сложнее, т.к. следует сохранять выворотность ног и равновесие тела без помощи станка. Правильное распределение центра тяжести подтянутого корпуса на двух и на одной ноге, ровные бедра и в особенности подтянутое и выворотное бедро работающей ноги – основные условия для овладения устойчивостью. Вместе с тем упражнения экзерсиса на середине зала способствуют развитию силы, выносливости и ловкости, а также собранности внимания [18].

Большинство танцев, как сольных, так и массовых, а также вариации и коды построены на прыжках. Грациозная воздушность, легкость балерины в полетах – прыжках сразу рождает поэтические ассоциации, образные сопоставления. Героика мужского классического танца, его патетика, эмоциональный накал выражаются в огромной мере в полетных прыжках.

Прыжки – самая трудная часть классического танца. Прыжки в искусстве классического танца являются наиболее сложными и техническими. Высокий и легкий прыжок неотделим от самой сущности понятия «классический танец». Это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения, которое, однако, не должно превращаться в самоцель. Задача состоит не в том, чтобы танцовщик как можно выше прыгнул, выполняя какой – либо прыжок, а в том, чтобы он с предельной легкостью, эластичностью и музыкальностью отобразил эмоциональное состояние своего героя.

Все, что вырабатывается экзерсисом и адажио, непосредственно связано с прыжками и во многом способствует их развитию. Следовательно,

очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках.

Прежде чем приступить к изучению прыжков, приобретается постановка корпуса, выворотность ног, эластичность мышц и т.д., после чего начинается работа над прыжками. Во всех классах первые прыжковые комбинации должны состоять из маленьких прыжков и разучиваться лицом к станку. С первых занятий следует вводить трамплинные прыжки, вырабатывать правильный толчок пятками от пола, учить в момент прыжка вытягивать колени, подъем и пальцы. Во время прыжков первоначально руки держат на талии, затем переводят в подготовительное положение.

Начинают прыжки с изучения *temps leve*, которые делаются толчком от пола двумя ногами по I, II и V позициям, затем *changement de pied* и, наконец, *echarre*. Следующим прыжком берут обычно довольно сложное по своей структуре *assemble* – эта традиция имеет глубокие и веские основания. Этот прыжок заставляет сразу правильно брать в работу все мышцы. Ученик, научившийся правильно делать *assemble*, не только выучивается этому *pas*, но приобретает фундамент для исполнения и других *pas allegro*. После *assemble* можно перейти на *glissade* и *jete*. Затем, умея делать *jete*, не страшно перейти вообще к прыжкам на одну ногу, как, например *sissonne ouverte*. В этой стадии развития ученику можно уже давать какой-нибудь легкий танцевальный этюд. В старших классах изучают наиболее трудные прыжки с задержкой в воздухе.

Темп прыжковых упражнений устанавливается преподавателем в соответствии с требованиями программы данного класса. Все новые программные прыжки разучиваются в медленном темпе; темп ускоряется по мере усвоения движения. Музыкальное оформление играет здесь значительную роль, так как музыкальный рисунок должен подчеркивать различный характер прыжков. В порыве веселья дети танцуют и прыгают, но их танцы и прыжки – это еще только инстинктивное проявление радости. Чтобы довести его до искусства, до стиля, до художественности, надо

сообщить ему определенную форму, – и начинается это оформление при изучении *allegro* [18].

*Allegro* имеет особое значение по отношению ко всему уроку. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на *allegro*. Вся предыдущая работа, до введения *allegro*, является подготовительной для танца: когда же мы подходим к *allegro*, то тут-то мы и начинаем учиться танцевать, здесь и открывается нам вся премудрость классического танца.

Прыжки классического танца крайне разнообразны по виду. Они бывают воздушные и партерные. Техника прыжков имеет и свои особые исполнительские приемы. Прыжок состоит из двух важных элементов: элевации и баллона. Элевация в собственном смысле слова есть взлет: человек отделяется от земли и делает высокий прыжок по воздуху, но не акробатический и бессодержательный, а танцевальный. Элевация позволяет танцовщику прыгать эластично, мягко, высоко. Чтобы была танцевальная элевация, необходимо к прыжку присоединить баллон. Под баллоном понимается способность танцовщика фиксировать кульминацию прыжка, т.е. задержаться в определенной позе. Танцующий как бы замирает в воздухе. И вот, когда мы имеем дело с высоким прыжком, соединенным с баллоном, мы и говорим о классической танцевальной элевации. Она развивается маленькими и средними прыжками. Поэтому необходимо тщательно готовить мышцы ног и дыхание танцовщика.

Одним из наиболее трудных и сложных элементов прыжка является *demi-plié*. Необходимо, чтобы вся стопа плотно примыкала к полу, голеностоп и бедро активно участвовали в процессе прыжка, а мышцы ног были собраны. Поэтому в учебной работе развитию и укреплению прыжкового *demi-plié* следует уделять самое пристальное внимание. Кроме того, необходимо во время толчка, взлета и завершения прыжка правильно согласовать движения головы, рук, корпуса и ног. И если ученик не умеет

воспроизводить рисунок исполняемого прыжка, значит, он не обладает полноценной элевацией и баллоном.

Цель и задачи занятий: раскрыть сущность маленьких и средних прыжков в классическом танце, выучить их разновидности и особенности техники исполнения, что поможет выработать качественный прыжок, т.е. добиться элевации и баллона [18].

Основная задача классического экзерсиса у станка заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь учащимся развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями [16].

Классический экзерсис у станка важен для танцовщиков, прежде всего тем, что вырабатывает правильную постановку и устойчивость корпуса, который при экзерсисе должен держаться на опорной ноге с прямой подтянутой спиной. Как указывает профессор А.Я. Ваганова, «правильно поставленный корпус – основа для всякого па» [14]. «Правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движения» [14]. Поэтому задача классического станка – добиться надлежащей постановки корпуса и спины.

Классический экзерсис у станка развивает и укрепляет также весь суставно-мышечный аппарат тела, дает правильную постановку головы, рук и ног, вырабатывает точность, свободу, эластичность и координацию движений. Кроме того, классический станок в значительной степени помогает освободиться от имеющихся физических недостатков: сутулости, перекоса плеч, опущения шейного позвонка, косолапости и т.п. Вместе с тем упражнения экзерсиса способствуют развитию силы, выносливости и ловкости, а также собранности внимания, т.е. качеств, необходимых для танцора [16].

Экзерсис классического танца состоит из множества элементов, которые благотворно влияют на технику и исполнительскую культуру танцовщика. Развивают весь организм учащегося, в частности, его

двигательный аппарат, к которому относятся как кости и их соединения, суставы, связки, так и мышцы. Упражнения содействуют развитию подвижности в суставах, укреплению и эластичности связок, развивают определенные группы мышц. Повышают техническую сторону танца, вырабатывают силу и гибкость, мягкость и точность движений. Развивают в учащихся выразительность, танцевальность. Данный экзерсис поможет учащимся овладеть исполнительской культурой и подготовить мышцы и суставы для исполнения современных танцев. Занимаясь классическим тренажем, учащиеся разогревают суставно-связочный аппарат, предупреждая этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений современного танца [12].

В плане последовательности движений у станка мы взяли принцип изложенный в «Основах классического танца» А.Я. Вагановой. Порядок упражнений у станка необходимо устанавливать по принципу чередований движений, тренирующих различные группы мышц. Урок должен начинаться с полуприседаний и глубоких приседаний, поскольку они постепенно вводят в работу мышцы и суставно-связочный аппарат. Дальше могут даваться упражнения тренирующие различные группы мышц, причем надо чередовать движения на развитие подвижности стопы на вытянутых ногах с движениями на присогнутых ногах; мягкие, плавные с резкими, отрывистыми.

Музыкальное сопровождение на занятиях должно быть органически связано с выполняемым упражнением, должно соответствовать движению по характеру и стилю. Движение должно быть точно согласовано с ритмом музыки.

Все это в совокупности приучает учащихся еще у станка выполнять движения не сухо, не механически, а выразительно, танцевально [66].

Приседания (plie). Demi plie – это базовое движение, оно постепенно вводит в работу мышцы и суставно-связочный аппарат и является неотлучным спутником прыжков: эластичным и сдержанным

полуприседанием начинается и заканчивается любой прыжок, а также является проходящим движением в исполнении припаданий, соскоков и т.п. Grand-plie – это основа для исполнения присядок и трюков. Поэтому разделу приседания следует уделять особое внимание не только в позициях, но и в различных комбинациях движений.

Методика исполнения движения сохраняет все правила и требования классического танца.

Батманы. Упражнения на развитие подвижности стопы (battements tendus). Упражнение этого раздела является основой всего танца. Ноги не только разогреваются этим движением, но и приводятся в состояние полной «воспитанности» для предстоящей им деятельности [14].

Упражнение этого раздела можно дополнить движениями народного станка, а именно переводы стопы с носка на пятку и обратно, при этом колени обеих ног вытянуты, а также могут исполняться варианты этого упражнения, включающие в себя сочетания основного движения с другими – полуприседанием на опорной ноге в момент перевода работающей ноги с носка на пятку; полуприседанием в момент возвращения работающей ноги в позицию. Исключаются варианты, где исполняются удары каблуком опорной ноги, мягкая обувь этого сделать не позволит. Эти дополнения необходимы, т.к. исполнителям народного танца следует усиленно развивать пяточное (ахиллесово) сухожилие [66].

Маленькие броски (battements tendus jete). Маленькие броски развивают мышцы голени опорной ноги, а также способствуют развитию движения в коленном суставе работающей ноги, которая то резко вытягивается «от себя», то сильно сгибается. Упражнения эти повышают также способность учащихся четко выполнять мелкие и сильные движения.

В этом упражнении можно использовать прием сокращения стопы, что позволит растянуться ахиллову сухожилию, в момент, когда работающая нога находится на высоте 30 градусов. Батманы играют большую роль и в соединении отдельных движений между собой.

Battements frappe и doubles frappes, которые исполняются резко и энергично. Это приучает мышцы и сухожилия быстро (контрастно) переключаться с мягких, плавных движений на резкие (стаккато).

Низкие и высокие развороты ноги (battements fondus) вырабатывают мягкость приседания и эластичность, необходимые в прыжках. Это упражнение можно сочетать с battements fondus народного экзерсиса, т.к. оно дополнительно развивает подвижность, мягкость, эластичность движения в тазобедренном и коленном суставах [66].

Раскрывание ноги на высоту 90 градусов (developpe) – это самое трудное движение экзерсиса; оно выполняется на 90 градусов и выше и требует всесторонней подготовки. Все силы здесь направлены на развитие шага и силы движения, на укрепление тазобедренных, икроножных и голеностопных мышц, а также на повышение подвижности в тазобедренном и коленном суставах [8].

Большие броски работающей ногой на высоту 90 градусов (grand battements jete) упражнения направлены на развитие шага, укрепление тазобедренных, икроножных и голеностопных мышц. Броски выполняются с силой, но без напряжения. В разделе этих упражнений, так же возможно сочетание классических и народных вариантов движений. Упражнения с ударами каблук опорной ногой исключить.

Круговращения ног (Rond de jambe par terre). Круговращательные движения тазобедренного сустава укрепляет его и разрабатывает выворотность.

Упражнения с не напряженной стопой (flic-flac). При упражнении этого раздела мышцы стопы и голеностопного сустава должны быть расслаблены. Эти упражнения приучают то сокращать, то расслаблять мышцы в голеностопном суставе [66].

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

Урок классического танца по 1-му году обучения.



Основной задачей первого класса является постановка ног, корпуса, рук, головы в процессе усвоения основных движений классического экзерсиса у станка и на середине, развитие элементарных навыков координации движений. Все элементы изучаются лицом к станку.

На изучение каждого элемента по программе первого класса и составления комбинаций у станка и на середине выделяется 4 академических часа в неделю.

Задачи занятия:

Образовательные:

- развитие осмысленного исполнения движений;
- развитие познавательных интересов и творческого потенциала учащихся;
- закрепление знаний, умений и навыков, полученных на предыдущих занятиях.

Развивающие:

- развитие координации движений;
- укрепление опорно-двигательного аппарата;
- развитие выносливости и постановки дыхания;
- психологическое раскрепощение учащихся.

Воспитательные:

- формирование эстетического воспитания, умения вести себя в коллективе;
- формирование чувства ответственности;
- активизация творческих способностей;
- умение творчески взаимодействовать на уроках с педагогом.

Основные методы работы:

- наглядный (практический показ);
- словесный (объяснение, беседа);
- игровой (игровая форма подачи материала).

Средства обучения:

- музыкальный инструмент (фортепиано);
- музыкальный центр (ТСО);

Педагогические технологии:

- игровая технология;
- здоровьесберегающая технология;
- личностно-ориентированная технология с дифференцированным подходом.

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, вперед и назад;
- с *demi-pliés* по I и V позиции в сторону, вперед и назад;
- *piques* 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 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 efface;
- 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 échappé во II позиции (из I и V позиции);

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

Методические рекомендации.

При постановке стопы нужно объяснить учащимся, что стопа стоит на трех точках: мизинец, большой палец, пятка. Такая постановка поможет избежать так называемого «завала» на большой палец. Также рекомендуется больше внимания обращать на выворотность ног, для этого полезно почаще объяснять учащимся правила исполнения *demi-plié* и *grand plié*. Особо следить за выходом из *grand plié* («ноги выворачиваем еще больше, когда встаем»). При работе над *battements fondus* обращать особое внимание на опорную ногу: она работает, как тугая пружинка (сколько низ, столько верх). При изучении *relevés lents* можно сказать учащимся, что к работающей ноге привязан огромный шар, который поднимает ногу.

Образные выражения лучше воспринимаются детьми. При изучении прыжков необходимо следить за тем, чтобы дети отталкивались от пола всей ногой (стопой), чтобы не было прыжков на полупальцах, сильно работала пятка (для этого делаем *battements tendus* с нажимом). Рекомендуется также в середине экзерсиса у станка исполнять комплекс упражнений головой.

Урок классического танца по 2-му году обучения.

Основными задачами второго класса являются повторение пройденных упражнений в увеличенном количестве. Развитие выносливости за счет увеличения количества и темпа. Внесение полупальцев во все движения, работа над *pirouette* у станка и на середине зала, усложнение сочетаний движений. Работа над позами у станка и на

середине, как необходимое условие дальнейшего развития. Работа над музыкальностью.

Задачи занятия:

Образовательные:

– закрепление знаний, умений и навыков, полученных на предыдущих занятиях;

– развитие осмысленного исполнения движений;

– развитие познавательных интересов и творческого потенциала учащихся.

Развивающие:

– развитие координации движений;

– укрепление опорно-двигательного аппарата;

– развитие выносливости и постановки дыхания;

– психологическое раскрепощение учащихся.

Воспитательные:

– формирование эстетического воспитания, умения вести себя в коллективе;

– формирование чувства ответственности;

– активизация творческих способностей;

– умение творчески взаимодействовать на уроках с педагогом.

Основные методы работы:

– наглядный (практический показ);

– словесный (объяснение, беседа);

– игровой (игровая форма подачи материала).

Средства обучения:

– музыкальный инструмент (фортепиано);

– музыкальный центр (ТСО);

Педагогические технологии:

– игровая технология;

– здоровьесберегающая технология;

– лично-ориентированная технология с дифференцированным подходом;

– технологии разноуровневого обучения;

– технология модульного обучения;

– технология перспективно-опережающего 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 третье 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 lair 8 тактов на 2/4 (на два вступительных аккорда – preparation temps releve en dehors на 45°).

Шесть en lair 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, passe 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 passe par terre, 3-й с ruante (пике), закрыть в V позицию. Три grands battements в сторону, tendus вперед, три grands battements назад через passe par terre, 3-й с ruante (пике), четыре grands battements в сторону. Повторить все en dedans.

Экзерсис на середине зала.

1. 16 тактов на 4/4.

Два grand plie в IV позиции croisee; developpe вперед с правой ноги и demi-rond en dehors до II позиции; passe на 90° и attitude croisee, закончить в V позицию. Developpe назад и demi-rond en dedans до II позиции; passe на 90° и поза croisee вперед на 90°, закончить в V позицию. Developpe III arabesque с левой ноги, не опуская ноги, принять позу IV arabesque. на первую и вторую четверти опустить ногу в V позицию, а руки в подготовительное положение; третью и четвертую четверти открыть руки на II позицию. III port de bras с перегибом корпуса.



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

Четыре battements tendus в маленькой позе efacee вперед (4 такта), в сторону, назад, сторону. Так же исполнить battements tendus jetes.

3. Rond de jambe par terre и Ronds de jambe en l'air 16 тактов на 2/4 (на два вступительных аккорда – preparation en dehors).

Восемь rond de jambe par terre (8 тактов); восемь en l'air en dehors (8 тактов), так же en dedans.

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

По два battements fondus вперед, в сторону, назад, сторону; восемь battements frappes в сторону, четыре doubles frappes.

5. Grands battements jetes 8 тактов на 2/4.

По два grands battements вперед, в сторону, назад, сторону. Повторить en dedans.

Allegro.

1. Sotée 16 тактов на 2/4.

По четыре sotée в I, II, IV, V позициях.

2. Pas assemble и Double assemble 8 тактов на 2/4.

Четыре assemble в сторону, два double assemble. Повторить еще раз и исполнить в обратном направлении.

3. Petits echappes во II и IV позиции 8 тактов на 2/4.

Два echappes по II позиции; echappe в IV позицию; закрыть в V, changements. Исполнить еще раз.

4. Pas jete 8 тактов на 2/4.

Три jetes (начать с правой ноги); assemble croisee назад. Повторить четыре раза и отдельно исполнить в обратном направлении.

5. Pas de basque 8 тактов на 3/4.

На 3/4 pas de basque вперед; на 3/4 вытянуть колени; на последнюю четверть второго такта опуститься на demi-plié для исполнения следующего pas de basque. Повторить четыре раза и исполнить так же назад.

6. Petits changements de pieds 8 тактов на 2/4.

Шестнадцать petits changements de pieds.

7. III port de bras.

Урок классического танца по 3-му году обучения.

Тема занятия: Развитие координации на занятии классического танца.

Цель занятия: улучшение координации движений и эмоциональной выразительности учащихся путем повторения и отработки пройденных движений. Выявление уровня освоения программы.

Тип занятия: урок закрепления знаний, выработки умений и навыков.

Задачи занятия:

Образовательные:

- закрепление знаний, умений и навыков, полученных на предыдущих занятиях;
- развитие осмысленного исполнения движений;
- развитие познавательных интересов и творческого потенциала учащихся.

Развивающие:

- развитие координации движений;
- укрепление опорно-двигательного аппарата;
- развитие выносливости и постановки дыхания;
- психологическое раскрепощение учащихся.

Воспитательные:

- формирование эстетического воспитания, умения вести себя в коллективе;
- формирование чувства ответственности;
- активизация творческих способностей;
- умение творчески взаимодействовать на уроках с педагогом.

Основные методы работы:

- наглядный (практический показ);
- словесный (объяснение, беседа);
- игровой (игровая форма подачи материала).

Средства обучения:

- музыкальный инструмент (фортепиано);
- музыкальный центр (ТСО).

Педагогические технологии:

- игровая технология;
- здоровье сберегающая технология;
- личностно-ориентированная технология с дифференцированным подходом;
- технологии разноуровневого обучения;
- технология модульного обучения;
- технология перспективно-опережающего 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* (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 силу ног. В самом начале батман тандю обучаются стоя лицом и к палке, т.к. 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-тандю вперёд, пурлипые, вернуть в исх. полож.

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

2 такта – батман-тандю в сторону, пурлипье, закрыть в 5 поз.

Назад. На 8 тактов в обратном направлении.

Battements tendus jetes – (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-тандю жете вперёд.

1 такт – батман-тандю жете в сторону.

1 такт – батман-тандю жете пике.

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

4 такта – повторить в сторону.

4 такта – повторить назад.

1 такт – батман-тандю назад, бросок на 45 градусов.

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

1 такт – бросок на 45 градусов 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 45 градусов, 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 положение, 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, плие.

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

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 фразе вперёд, 2 в сторону, 2 назад.

4 такта – 3 фразе 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 градусов.

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, т.к. следует сохранять выворотность ног и равновесие тела (особенно на полупальцах) без помощи палки. Правильное распределение центра тяжести подтянутого 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 cou-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?»

## 2.2 Анализ результатов исследования

В каждом танцевальном направлении техника исполнения и художественное исполнение танца имеет большое значение. Эти качества могут быть достигнуты лишь в результате последовательной и систематической подготовительной учебной работы. Чтобы быть красивым и выразительным, движение должно быть правильным, свободным, непринужденным. Овладение танцевальными движениями дается лишь в

процессе систематической тренировки, тело ребенка приобретает стройность, становится более крепким и гибким, а его движения – гармоничными и законченными [61].

В основе учебной танцевальной подготовки участников самодеятельного коллектива лежит система подготовительных упражнений классического танца [49]. Классический танец по праву считается главным в процессе подготовки исполнителей. И это закономерно, поскольку классический танец и его школа являются единственной всеобъемлющей системой воспитания человеческого тела, существующей уже более четырехсот лет. Экзерсис, основанный на классическом танце, давно доказал право на первое место в освоении танцевального искусства. Эта система является наиболее разработанной, стройной и продуманной. Упражнения классической системы очень последовательны, каждое из них имеет свою определенную задачу. Упражнения классической системы не только тренируют тело ребенка, они обогащают его и запасом движений, которые становятся выразительным средством танца.

Тренаж классического танца дает развитие и навыки крайне нужные для любого вида сценических танцев. В системе хореографического образования он остается основой основ, и на преподавание его приходится обращать очень пристальное внимание. Какие бы новшества ни привносило в хореографию время, какие бы современные направления ни появлялись в танце, классический экзерсис является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные экзерсисы.

Занимаясь тренажем, ученик разогревает суставно-связочный аппарат, предупреждая этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений [12].

Классический экзерсис у станка важен для танцовщиков, прежде всего тем, что вырабатывает правильную постановку и устойчивость корпуса, который при экзерсисе должен держаться на опорной ноге с прямой подтянутой спиной. Как указывает профессор А.Я. Ваганова, «правильно

поставленный корпус – основа для всякого па». «Правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движения» [14]. Поэтому задача классического станка – добиться надлежащей постановки корпуса и спины.

Классический экзерсис у станка развивает и укрепляет весь суставно-мышечный аппарат тела, дает правильную постановку головы, рук и ног, вырабатывает точность, свободу, эластичность и координацию движений. Кроме того, классический станок в значительной степени помогает освободиться от имеющихся физических недостатков: сутулости, перекоса плеч, опущения шейного позвонка, косолапости и т.п. Вместе с тем упражнения экзерсиса способствуют развитию силы, выносливости и ловкости, а также собранности внимания, то есть качеств, необходимых любому танцору.

На важную роль классического экзерсиса у станка или балетной станковой гимнастики в физическом воспитании актера неоднократно указывал К.С. Станиславский: «В приемах балетной муштры я еще ценю один момент, имеющий важное значение для всей дальнейшей культуры тела, для его пластики, для общего постава корпуса и для манеры держаться. Дело в том, что наш спинной хребет, который изгибается во все стороны, точно спираль, должен быть крепко посажен в таз – этот центр имеет важное значение в балетном искусстве. Там его умеют развивать и укреплять. Пользуйтесь же этим и заимствуйте у танца приемы развития, укрепления и постава спинного хребта» [63].

Помимо содействия физическому воспитанию танцора классический станок преследует и задачу чисто танцевального характера. Он должен выработать у учащихся основные технические навыки, необходимые для исполнения различных танцев.

Итак, основная задача классического экзерсиса у станка заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь учащимся развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями [16].

«Ежедневный экзерсис с первого года учения... складывается из одних и тех же pas», – утверждает Ваганова [14]. Чтобы классический станок достиг своей цели, необходимо добиваться во всех упражнениях полной выворотности ног [16]. Выворотность – положение ног, при котором «ступни, разведенные носками в стороны, идут либо по линии плеч, либо параллельны им, и вследствие этого раскрыта внутренняя поверхность (сторона) голеней и бедер», – незыблемый канон классического танца, основа всей его техники [49]. Без выворотности классический экзерсис лишается своей эффективности. Поэтому учащиеся должны хорошо освоить существующие в классическом танце пять строго выворотных позиций ног и в дальнейшем при всех упражнениях настойчиво добиваться соблюдения выворотности [16].

Очень большое значение придавал выворотности ног Станиславский. Возражая тем, кто протестует против «выворачивания ног в бедрах» на занятиях с будущими драматическими актерами, Станиславский говорил: «Каждому актеру придется исполнять роли не какой-нибудь одной эпохи, а разных, не какой-нибудь одной, а многих национальностей, возрастов, сословий и проч. Найти нелепый, характерный постав ног, рук и продержать его на протяжении характерной роли комика или бытовой роли легче, чем выправить себе ноги и руки для роли графа или герцога XVIII века, или аристократа XIX века. Вот тут потребуется большая, серьезная, трудная выправка всего тела. Для нее нужно время. Вот ее как самую трудную и долго выполняемую задачу мы и ставим в основу телесного воспитания. Справимся с ней – все остальные задачи выправки покажутся легкими» [63].

От правильной постановки ног, корпуса, рук, головы во многом зависит развитие технического мастерства танцовщика. Система классического тренажа требует выполнения всех позиций (позиция – положение, фиксирующее начало или окончание движения) и упражнений с предельно выворотным положением ног.

Анатомическое строение скелета человека, в частности тазобедренного пояса и ног, таково, что в выворотном положении ноги имеют гораздо больший размах движения, могут выше подниматься и свободнее вращаться. Руководитель должен знать строение человеческого тела, чтобы суметь объяснить ученикам основное значение выворотности.

При подъеме ноги в не выворотном положении большой вертел бедренной кости упирается в тазобедренную кость и не позволяет поднять ногу выше 35–65 градусов. В выворотном положении большой вертел уходит назад и не препятствует поднятию ноги – диапазон движения увеличен. В таком положении ногу можно поднять на 90–120 градусов, конечно, при соответствующей тренировке. Выворотность необходима не только для улучшения техники танца – она придает движению изящество и гармоничность.

Помимо соблюдения выворотности необходимо также, чтобы все упражнения у станка исполнялись в полную силу. «Надо, чтобы работающие мышцы до конца напрягались, иначе эффективность упражнений очень понижается, и мышцы не приобретают требуемой крепости» [49]. Это правило обязательно и для станкового экзерсиса. Все упражнения классического экзерсиса должны делаться совершенно точно и четко, при полном напряжении работающих мышц и суставов.

Очень важно, вводить в упражнения станкового классического экзерсиса несложные движения рук, корпуса и головы. Такой экзерсис значительно поможет развитию свободы и пластичности рук, которые в танцевальном искусстве служат важнейшим средством внешней выразительности. Подобные комбинированные упражнения будут вырабатывать у учащихся навыки координации движений различных частей тела.

Повседневный опыт показывает, что экзерсис у станка может полностью отвечать всем требованиям классического канона и в то же время оставаться механическим, формальным. Между тем в нем участвуют

основные компоненты танцевальной выразительности – руки, корпус и голова. Поэтому в упражнениях классического станка следует добиваться эмоциональности, гармоничности и координации движений, их соответствия содержанию музыки, танцевальность всего исполнения.

Уместным будет привести слова одной из учениц Вагановой о разучивании экзерсиса на ее уроках: «Как и всякий другой урок классического танца, урок Вагановой начинался с экзерсиса у палки (станка). Первым движением было plie (приседание), но уже и здесь, как и во всем вагановском экзерсисе, не было ничего механического. С самого начала урока и до конца его властвовал танец: и в движениях головы, гибкости и быстрых поворотах корпуса, и в пластике «поющих» рук» [70]. Разумеется, выразительность классического экзерсиса у станка не должна приводить к манерности и искусственной пластике [16].

В ходе систематических занятий классическим танцем происходит развитие хореографических способностей учащихся.

Хореографические способности – комплекс индивидуально-психологических особенностей личности, необходимых для успешного осуществления различных видов хореографической деятельности.

Хореографические способности – это индивидуально-психологические особенности личности, к которым относится природная ритмическая чувствительность; развитое в процессе труда и социального общения субъективное отношение к музыкальным интонациям, выраженное в виде танцевального движения [И.И. Бадаева, И.А. Степаник].

Хореографические способности – это качества танцора, позволяющие проявить себя как исполнителя. Их можно условно разделить на физиологические возможности тела (строение тела, гибкость, сила, выворотность, растяжка и т.д.) и эмоционально-волевые качества личности, помогающие проявить эти возможности (выносливость, артистизм и т.д.).

Согласно Тарасову Н.И., хореографические способности делятся на музыкальные, танцевальные и ритмические, а также внешние и

профессиональные (устойчивость, выворотность, шаг, прыжок, гибкость, подъем). Такого мнения придерживаются ведущие профессиональные педагоги классического танца Ваганова А.Я., Базарова Н.П.

Структуру той или иной способности составляет совокупность психических качеств, которые необходимы для успешного выполнения деятельности.

К общим способностям можно отнести психомоторные способности.

Психомоторные способности – это личные качества, обеспечивающие двигательную умелость, человек с «умным» телом. Психомоторные (двигательные) возможности зависят от возрастных особенностей развития ряда психических функций: мышечно-двигательных ощущений и восприятий, сенсомоторных процессов, памяти, мышления и внимания.

Психомоторные способности в хореографии:

1. Апломб (устойчивость) – умение сохранять в равновесии все части тела.

2. Координация – это врожденное природное качество состоит в умении свободно согласовывать все свои движения. (Виды координации: нервная, мышечная, двигательная, музыкально-ритмическая).

3. Музыкальность, чувство ритма – способность воспринимать, переживать, точно воспроизводить и создавать новые ритмические сочетания.

Специальные способности (творческие способности) – способность к импровизации, к воплощению музыкального образа в танце.

Уровень развития хореографических способностей зависит от задатков (первичные, природные (биологические) особенности, с которыми человек рождается (врожденные анатомические и физиологические особенности строения тела, двигательного аппарата, органов чувств и др.)

Поэтому в хореографии большое значение уделяется физическим (функциональным) данным (способностям) ученика, таким как: выворотность, балетный шаг, подъем, гибкость корпуса, прыжок.

Все эти способности связаны между собой и находятся в единстве, углубляя связь музыки и танца во всех хореографических дисциплинах. Несмотря на данные учащимся от природы хореографические способности, только целенаправленное обучение дает возможность обеспечить высокий уровень их развития [4].

Занятия классическим танцем очень полезны для детей. С раннего возраста закладывается правильная осанка, и постепенно исправляются различные случаи искривлений позвоночника. На уроке классического танца у детей вырабатывается ответственность перед делом, которым они занимаются, а также уважение к искусству.

Обучение классическому танцу включает в себя: изучение основных позиций рук, ног и постановки корпуса, ознакомление с профессиональной терминологией, историей развития балета, постановку маленьких классических форм: этюдов, адажио, вариаций и т.д. [53].

Все движения классического танца строятся на основе выворотности. В теории классического танца разработано учение о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croisee*) и нескрещенных (*efface*) позициях и позах, а также о движениях внутрь (*en dehors*) и наружу (*en dedans*).

Выворотность – термин, обозначающий одно из важнейших, профессиональных качеств артиста балета. Выворотность необходима для танцовщика при исполнении любого сценического танца (в особенности – классического). Кроме того, выворотность способствует чистоте пластичных линий движений ног, делает невидимыми углы, образуемые пятками при поднимании ног и т.д.

В классическом танце приняты пять позиций ног, исполняемые таким образом, что ноги как бы вывернуты вовне (отсюда термин «выворотность»). Речь идет не о том, чтобы повернуть только ступни носками в разные стороны, повернута должна быть вся нога, начиная с бедренного сустава. Поскольку это возможно только при достаточной



гибкости, танцовщик должен упражняться ежедневно и подолгу, чтобы научиться без усилий, принимать необходимое положение.

Спина – это не только устойчивость во время танца, но и вся красота вертикальных линий. Без сильной спины невозможно выполнить повороты.

Классический танец улучшает гибкость, тонус тела. Развивает мускулы и помогает в формировании хорошей осанки, равновесия и координации, пробуждает осознание красоты, развивает уверенность и самоуважение. Занятия классическим танцем являются эффективным средством организации досуга детей и подростков, в процессе которых можно научить ученика чувствовать свое тело, выражать чувства с помощью движений, помочь стать менее скованным и стеснительным. «Классический танец развивает не только физические способности молодого организма, но и выстраивает творческие основы личности: сочетание музыки, движений и драматического искусства вырабатывает художественный вкус ребенка, а также способствует развитию его общей культуры и интеллекта» [37].

Хореография в лице классического танца затрагивает эмоциональную и духовно-нравственную сферу личности через показ имитацию человеческих характеров, способствует формированию моральных качеств. Значение хореографии, а именно, классического танца в развитии творческой активности и воспитании ученика, сводится к следующим факторам:

- полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика;
- развитию творческих способностей;
- гармоничному физическому развитию;
- формированию эстетических впечатлений и собственного «Я».

Синкретичность танцевального искусства подразумевает:

- развитие чувства ритма;
- умение слышать и понимать музыку;

- согласовывать движения с музыкой;
- одновременно развивать и тренировать мышечную силу корпуса ног, пластику рук, грацию;
- развивать выразительность и изобразительность;
- формировать правильную осанку, основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе;
- прививать представления об актерском мастерстве [32].

Искусство классического танца является также средством воспитания и развития духовного выражения личности, которое способно создать благотворную почву для раскрытия потенциальных возможностей как исполнителя, так и постановщика хореографического произведения. Органичное соединение движения и музыки формирует атмосферу положительных эмоций, которые в свою очередь раскрепощают, делают поведение исполнителя естественным и грациозным, а изучение классического музыкального репертуара способствуют приобщению человека к искусству профессионального мастерства.

Благоприятный психологический климат на уроке способствует раскрытию и развитию профессиональных возможностей танцора. Поэтому главная цель – это систематическая работа, формирующая профессионально, всесторонне и гармонично развитую личность. Исходя из этой цели, занятия классическим танцем решают определенные задачи:

- совершенствование технического мастерства;
- духовное воспитание личности;
- развитие творческого потенциала;
- развитие чувства ритма, танцевальной выразительности;
- воспитание художественного вкуса;
- развитие способности видеть и понимать чистоту подлинного искусства.

Классический танец – основа хореографии. На этом уроке постигаются тонкости балетного искусства. Это великая гармония

сочетания движений с классической музыкой. Эта система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле балетмейстера и самого исполнителя. Она вырабатывалась с тех пор, как балет стал равноправным жанром музыкального театра, то есть, начиная с XVII века. Впрочем, сам термин «классический», отличающий этот вид театрального танца от других – народно-характерного, бытового и т.д., возник сравнительно недавно.

Классический танец – это основа любых видов танцев, основная система выразительных средств хореографического искусства. Классический балет можно назвать фундаментом всех сценических видов танца. Помимо самого утверждения танца как высокого искусства и самостоятельного вида театрального действия, способного развивать сюжет без помощи пения или декламации, балет выработал терминологию танца и систему подготовки танцоров, с небольшими изменениями используемую и в других стилях. Поэтому танцорам рекомендуется начинать с уроков классического танца, даже если они, позднее специализируются в танце модерн, шоу-балете или джазовом танце.

Основы классического танца настолько универсальны, что даже опытные танцоры других танцевальных направлений не прекращают занятий классикой [30].

Классический экзерсис у станка важен для танцоров, прежде всего тем, что вырабатывает правильную постановку и устойчивость корпуса. Также занятия классическим танцем развивают и укрепляют весь суставно-мышечный аппарат тела, дают правильную постановку головы, рук и ног, вырабатывают точность, свободу, эластичность и координацию движений. Кроме того, классический станок в значительной степени помогает освободиться от имеющихся физических недостатков: сутулости, перекоса плеч, косолапости и т.п.

В результате регулярных занятий классическими танцами происходит развитие танцевальных данных танцоров и изменяются в лучшую сторону: апломб, выворотность, подъем, балетный шаг, прыжок, гибкость, растяжка, выносливость, скорость, грация, лёгкость движений, ритмичность, музыкальность, умение владеть балансом и координация. Танцевальные движения становятся изящнее, слаженнее; пластика – более выразительной.

Классический танец является эффективным средством формирования исполнительской культуры в современной хореографии. Экзерсис классического танца состоит из множества элементов, которые благотворно влияют на технику и исполнительскую культуру танцовщика. Развивают весь организм учащегося, в частности его двигательный аппарат, к которому относятся как кости и их соединения, суставы, связки, так и мышцы. Упражнения содействуют развитию подвижности в суставах, укреплению и эластичности связок, развивают определенные группы мышц. Повышают техническую сторону танца, вырабатывают силу и гибкость, мягкость и точность движений. Развивают в учащихся выразительность, танцевальность. Занятия классическим танцем помогут учащимся овладеть исполнительской культурой и подготовить мышцы и суставы для исполнения современных танцев.

Выводы по второй главе.

В ходе нашего исследования были разработаны методические рекомендации методики преподавания классического танца, адаптированной под исполнителей современной хореографии, позволяющие значительно повысить их исполнительскую культуру. Основная задача занятий классическим танцем заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь учащимся развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями.

Анализ полученных результатов исследования показал, что классический танец является эффективным средством формирования исполнительской культуры в современной хореографии. Классический экзерсис у станка важен для танцоров, прежде всего тем, что вырабатывает правильную постановку и устойчивость корпуса. Также занятия классическим танцем развивают и укрепляют весь суставно-мышечный аппарат тела, дают правильную постановку головы, рук и ног; вырабатывают точность, свободу, эластичность и координацию движений, в результате чего формируется исполнительская культура танцоров.

Занятия классическим танцем помогают учащимся овладеть исполнительской культурой и подготовить мышцы и суставы для исполнения современных танцев. Занимаясь классическим тренажем, учащиеся разогревают суставно-связочный аппарат, предупреждая этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений современного танца.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в доказательстве того, что классический танец может быть эффективным средством формирования исполнительской культуры в современной хореографии.

В соответствии с темой исследования были выдвинуты следующие задачи:

- изучить психолого-педагогическую и методическую литературу по теме исследования;
- рассмотреть особенности исполнительской культуры танцоров современной хореографии;
- выявить возможности формирования исполнительской культуры средствами классического танца;
- разработать методические рекомендации при формировании исполнительской культуры танцоров современной хореографии средствами классического танца;
- проанализировать результаты исследования.

В соответствии с поставленными задачами и проведенным исследованием, мы можем сделать следующие выводы.

Изучением и созданием методик обучения классическому танцу занимались такие отечественные и зарубежные педагоги-хореографы, как: Н.П. Базарова, Л.Д. Блок, А. Бурнонвиль, А.Я. Ваганова, Е.О. Вазем, В.В. Ванслов, Р.В. Захаров, В.С. Костровицкая, В.М. Красовская, Ф.В. Лопухов, Г.Г. Малхасянц, В.П. Мей, А.М. Мессерер, Н.Н. Серебренников, Ю.И. Слонимский, Н.И. Тарасов, Э. Чеккетти и др.

Многие педагоги-хореографы, артисты балета и фольклористы посвятили свою жизнь изучению народного и характерного танцев и созданию методик обучения им. Среди них: Н. Бачинская, А.И. Бочаров, Н.Н. Вашкевич, К.Я. Голейзовский, Г.П. Гусев, Д. Зайфферт, Л.И. Климов,

А.В. Лопухов, И.А. Моисеев, Т. Ткаченко, В.И. Уральская, А.А. Фенютин, А.В. Ширяев и др.

Основоположниками танца модерн в Европе и США были такие известные педагоги и хореографы, как: М. Вигман, И. Георги, А. Дункан, Э. Жак-Далькроз, К. Йосса, Х. Кройцберг, Р. Лабан, Г. Палукка, В. Скоронель, М. Терпис, Л. Фуллер, Х. Хольм, О. Шлеммер и др.

Изучением современного танца и методикой преподавания в нашей стране занимались Н.А. Александрова, Е.В. Васенина, Л.Л. Васькова, В.А. Голубева, А.И. Зыков, П.С. Ипполитова, В.Ю. Никитин и др.

Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: исполнительская культура, формирование исполнительской культуры, классический танец, экзерсис, хореографические способности.

Поставленные нами задачи были выполнены в ходе исследования в полном объёме и верифицированы, что доказывает положительную роль занятий классическим танцем в формировании исполнительской культуры в современной хореографии.

На основании изученной литературы мы можем сделать следующие выводы.

Исполнительская культура на протяжении веков претерпевала множество изменений. Это было связано с культурно-историческими процессами становления и развития классического танца в разных странах. Этапы этого неравномерного синергетического пути освящены в работах с искусствоведческой и историко-культурной позиций ведущих исследователей теории и практики танца: Л.Д. Блок и В.М. Красовская; с позиции методологии обучения и методики проведения самого урока – А.Я. Вагановой, Н.П. Базаровой, В.А. Мей, В.С. Костровицкой, А.А. Писаревым, Н.И. Тарасовым и др. Неоценим их вклад в изучение и систематизацию знаний об истории и теории сущности танца академического направления в искусстве, каким является классический танец. Л.Д. Блок так

охарактеризовала это направление и особенности его специфики: «Вся истина и вся красота классического танца сосредоточены в искусстве, в системе преподавания и в самой системе художественного мышления...» [9]. В настоящее время проблема формирования исполнительской культуры в детском хореографическом коллективе становится все более актуальной.

Наиболее востребованными в работе с детьми по танцу издавна считались системы ритмического воспитания Э. Жак-Далькроза, система пластического танца, основоположницей которой стала А. Дункан, гимнастические системы, в том числе и система физического воспитания. В то время единой методологической системы обучения языку танца не было, но был единый метод – подражание, копирование педагога. В связи с этим стала очевидной необходимость систематической учебной работы с детьми, отсутствие которой приводило к однообразию, как лексического материала, так и в целом репертуара, сводившегося к ограниченному списку танцев.

Развитие хореографической культуры на современном этапе находится во взаимосвязи с требованиями времени, но порой теряет связь с накопленными веками теоретическими и практическими знаниями в хореографическом образовании.

Танцевальное искусство до реорганизации художественного образования в целом носило характер клубно-кружковой самодеятельности и преследовало цели культурно-досуговой организации, в то время как современные тенденции тяготеют к профессионализации танцевальных коллективов и ансамблей, что позволяет сделать следующие выводы.

Танцевальные коллективы современных танцев в настоящее время стремятся:

- к повышению технического уровня и исполнительской культуры танцоров-любителей и имеют перспективу развития, благодаря выстроенной системе образовательного процесса;

- приведению в соответствие формы и содержания образовательного процесса, в котором сбалансированы средства современного и



классического танца, где экзерсис классического танца является эффективным средством формирования исполнительской культуры.

При любом направлении хореографического искусства основой является классический танец, поэтому ему отводится много времени и внимания. Это необыкновенно трудоемкая и сложная учебная работа, которая начинается с экзерсиса у станка и по мере усвоения движений переносится на середину зала, после чего следует *adagio* и *allegro*. Классический танец является эффективным средством формирования исполнительской культуры в хореографии.

Экзерсис классического танца состоит из множества элементов, которые благотворно влияют на технику и исполнительскую культуру танцора; развивают весь организм учащегося, в частности, его двигательный аппарат, к которому относятся как кости и их соединения, суставы, связки, так и мышцы. Упражнения содействуют развитию подвижности в суставах, укреплению и эластичности связок, развивают определенные группы мышц. Повышают техническую сторону танца, вырабатывают силу и гибкость, мягкость и точность движений. Развивают в учащихся выразительность, танцевальность.

В ходе нашего исследования были разработаны методические рекомендации методики преподавания классического танца, адаптированной под исполнителей современной хореографии, позволяющие значительно повысить их исполнительскую культуру. Основная задача занятий классическим танцем заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь учащимся развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. Диагностика показала, что классический танец является эффективным средством формирования исполнительской культуры в современной хореографии. Классический экзерсис у станка

важен для танцоров, прежде всего тем, что вырабатывает правильную постановку и устойчивость корпуса. Также занятия классическим танцем развивают и укрепляют весь суставно-мышечный аппарат тела, дают правильную постановку головы, рук и ног; вырабатывают точность, свободу, эластичность и координацию движений, в результате чего формируется исполнительская культура танцоров.

Занятия классическим танцем помогают учащимся овладеть исполнительской культурой и подготовить мышцы и суставы для исполнения современных танцев. Занимаясь классическим тренажем, учащиеся разогревают суставно-связочный аппарат, предупреждая этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений современного танца.

Подробный анализ особенностей исполнительской культуры в современной хореографии и адаптации классического танца как средства ее развития является теоретической новизной исследования.

В том, что результаты исследования можно использовать в танцевальных коллективах различной направленности и разных возрастных категорий заключается практическая значимость.

Выполнение в ходе нашего исследования поставленных задач позволило грамотно структурировать и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что, адаптировав методику преподавания классического танца под исполнителей современной хореографии, можно значительно повысить их исполнительскую культуру.

Таким образом, нам удалось доказать, что классический танец может быть эффективным средством формирования исполнительской культуры в современной хореографии.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агриппина Яковлевна Ваганова : Статьи. Воспоминания. Материалы / [Ред. Н. Д. Волков и Ю. И. Слонимский]. – Ленинград ; Москва : Искусство. [Ленингр. отд-ние], 1958. – 343 с.
2. Александрова Н. А. Танец модерн. Пособие для начинающих / Н.А. Александрова, В.А. Голубева // Балет. Танец. Хореография. – СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2020. – 128 с. – ISBN 978-5-8114-5041-1.
3. Антоненко Г. С. Задачи педагога-хореографа в работе с детским хореографическим коллективом / Г.С. Антоненко // Хореографическое искусство. – Киров: Диамант, 2007. – 156 с.
4. Базарова Н. П. Азбука классического танца : первые три года обучения / Н. П. Базарова, В. П. Мей. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 239 с. – ISBN 978-5-8114-0658-6.
5. Базарова Н. П. Классический танец : Методика четвертого и пятого года обучения. [Учеб. для высш. и сред. спец. учеб. заведений искусств и культуры] / Н.П. Базарова. – 2-е изд., испр. – Л. : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1984. – 199 с.
6. Балет: энциклопедия / сост. Ю. Н. Григорович. – Москва: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
7. Барышева Т. А. Психолого-педагогические основы развития креативности / Т.А. Барышева, Ю.А. Жигалов. – СПб. : 2006. – ISBN 5-8064-0619-9 : 100.
8. Бахрушин Ю. А. История русского балета : [Учеб. пособие для хореогр. и культ.-просвет. училищ] / М-во культуры РСФСР. Глав. упр. учеб. заведений и кадров. – Москва : Сов. Россия, 1965. – 249 с.
9. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность : [Сборник] / Л. Д. Блок; [Вступ. ст. В. Гаевского, с. 7-22; Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. – М. : Искусство, 1987. – 556 с. – ISBN (В пер.) (В пер.) : 2 р. 80 к.

10. Боголюбская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания. – М.: ВНМЦНТИКПР, 1986. – 92 с.
11. Буксикова О. Б., Климова И. А. Влияние классического танца на становление исполнительской культуры обучающихся. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-klassicheskogo-tantsa-na-stanovlenie-ispolnitelskoj-kultury-obuchayuschihся> (дата обращения: 04.10.2021).
12. Бурцева Г. В. Мастерство хореографа : учебно-практическое пособие. / Г.В. Бурцева. – Барнаул : Изд-во Алтайской гос. акад. культуры и искусства, 2014. – 227 с. – ISBN 978-5-4414-0018-3.
13. Бухвостова Л. В. Мастерство хореографа: учебное пособие. / Л.В. Бухвостова, С.А. Щекотихина. – Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2015. – 143 с.
14. Ваганова А. Я. Основы классического танца : учебник для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / А.Я. Ваганова. – Изд. 9-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. – 191 с. – ISBN 978-5-8114-0223-6 (В пер.).
15. Васенина Е. В. Российский современный танец. Диалоги. / Е. Васенина. – М.: Emergency Exit, 2005. – 262 с. – ISBN 5-98726-005-1.
16. Васильева Е. Д. Танец : [Учеб. пособие для театр. вузов]. – Москва : Искусство, 1968. – 247 с.
17. Васькова Л. Л. Научный анализ генезиса танца модерн / Л. Л. Васькова // Вестник Москгос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 6. – С. 166–170.
18. Вотякова О. Н. Значение маленьких и средних прыжков в классическом танце. – URL: <https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2016/12/16/metodicheskaya-razrabotka-na-temu-znachenie-malenkih> (дата обращения: 03.10.2021).

19. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте : психолог. очерк / Л. С. Выготский. – Москва: Просвещение, 1991. – 90 с. – ISBN 5-09-003428-1 : 60 к.
20. Гессен С. И. Основы педагогики : Введ. в прикл. философию : Учеб. пособие для вузов / С. И. Гессен. – М. : Школа-пресс, 1995. – 447 с. – ISBN 5-88527-082-1.
21. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии / [Общая ред. и послесл. М. Левина]. – Москва : Искусство, 1964. – 368 с.
22. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1989. – 149 с. – ISBN 5-210-00349-3 : 30 к.
23. Громов Ю. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе. – Л., 1963. – 187 с.
24. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца : упражнения у станка : учеб. пособие для вузов искусств и культуры / Г. П. Гусев. – М. : ВЛАДОС, 2005. – 206 с. – ISBN 5-691-00729-7.
25. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь / А. Дункан, И. Шнейдер. – Москва: Искусство, 1989. – 349 с.
26. Есаулов И. Г. Устойчивость и координация в хореографии: Метод. пособие / И.Г. Есаулов. – Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та, 1992. – 132 с. – ISBN 5-7029-0009-X.
27. Загвязинский В. И. Теория обучения : современная интерпретация : учебное пособие для студентов вузов / В. И. Загвязинский. – М. : Академия, 2008. – 188 с. – ISBN 978-5-7695-5480-3.
28. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Уч. пособие. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2012. – 127 с. – ISBN 978-5-8114-1425-3 (Лань) (в пер.).
29. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Уч. пособие. – Планета музыки, 2012.

30. Зарипов Р. С., Валяева Е. Р. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2015. – 765 с. – ISBN 978-5-8114-1615-8 (Лань).

31. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. – М.: Искусство, 1978.

32. Звездочкин В. А. Классический танец : Учеб. пособие для студентов высш. и сред. учеб. заведений искусства и культуры / В. А. Звездочкин. – Ростов н/Д, Феникс, 2003. – 409 с. – ISBN 5-222-03629-4 : 5000.

33. Зыков А. И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. / А.И. Зыков. – СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2018. – 344 с. – ISBN 978-5-8114-1862-6.

34. Илюшина-Андрусенко Л. Проблема формирования исполнительской культуры в детском хореографическом творчестве. – URL: <https://dop-obrazovanie.com/dlya-pedagogov/stati/voprosy-teorii/222-problema-formirovaniya-ispolnitel> (дата обращения: 10.11.2021).

35. Ипполитова П. С. Спортивные танцы «Хип-Хоп» / П.С. Ипполитова. – М.: Альтра Терра, 2015. – 312 с.

36. Калашник Ю. В. Специфика развития хореографического искусства на базе сельских учреждений культуры // Современные тенденции и проблемы хореографического образования в XXI веке: Материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Белгородская область, п. Майский, 9 октября 2015 года) / ред. кол.: О.Б. Буксикова, М.Н. Амелина, М.В. Новак. – Белгород : Эпицентр, 2015. – 332 с.

37. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца (с 1 по 8 класс) : учебное пособие / В. С. Костровицкая. – Изд. 3-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. – 319 с. – ISBN 978-5-8114-0998-3 (в пер.).

38. Костровицкая В. С. Школа классического танца : [учебник для хореографических уч-щ и хореографических отд-ний вузов искусств и

культуры] / В. Костровицкая, А. Писарев ; [лит. запись А. С. Рулевой] ; Ленинградское акад. хореогр. уч-ще им. А. Я. Вагановой. – 3-е изд., испр. – Ленинград (Ленингр. отд-ние) : Искусство, 1986. – 260 с.

39. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. – 286 с. – ISBN 978-5-8114-0790-3.

40. Красовская В. М. Балет сквозь литературу. – СПб.: АРБ им. Вагановой, 2005. – 421 с.

41. Крейцер А. Принципы обучения в педагогике. – URL: <https://fb.ru/article/4171/printsipyi-obucheniya-v-pedagogike> (дата обращения: 12.10.2021).

42. Кутасова Т. Д. Самодеятельный танцевальный коллектив . – [Москва] : Профиздат, 1954. – 112 с.

43. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – Москва: Искусство, 1966. – 424 с.

44. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения / [Вступ. статья Г. Н. Добровольской, с. 3-20]. – [Москва] : Искусство, [1972]. – 215 с.

45. Мельникова Е. П. Хореографический коллектив как средство развития творческой самореализации личности / Е.П. Мельникова // Вестник МГУКИ. – 2011. – №5. – С.158–162.

46. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – Москва: Искусство, 1979. – 175 с.

47. Мессерер А. Уроки классического танца /А. Мессерер. – Санкт-Петербург: Лань, 2004. – 400 с.

48. Методика обучения танцевальным упражнениям методические рекомендации. Терехина Р. Н., Белова Н. А. НГУФК СиЗ им. П.Ф. Лесгафта кафедра гимнастики. – СПб.,1991. – 37 с.

49. Мориц В. Э. Методика классического тренажа : [методическое руководство] / В. Э. Мориц, Н. И. Тарасов, А. И. Чекрыгин. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань® : Планета Музыки, 2009. – 382 с. – ISBN 978-5-8114-0963-1.

50. Морозова Н. А. Дополнительное образование – многоуровневая система в непрерывном образовании России. – М.: МГУП, 2001.
51. Никитин В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы / В.Ю. Никитин // Вестник МГУКИ. – М., 2013. – 234 с.
52. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Москва: Искусство, 1965. – 376 с.
53. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика : учебное пособие / науч. ред. В.А. Звездочкин, рук. авт. кол. Ю.И. Громов. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 632 с.
54. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца / В.М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 2007. – 223 с. – ISBN В пер. (В пер.) : 65 к.
55. Педагогика : Учебник / [Л. П. Крившенко, М. Е. Вайндорф-Сысоева, Т. А. Юзефовичус и др.]; Под ред. Л. П. Крившенко. – М. : Проспект, 2004. – 428 с. – ISBN 5-98032-427-5.
56. Пестов П. А. Уроки классического танца : 1 курс : [Учеб.-метод. пособие]/П.А. Пестов.–М.: Вся Россия, 1999. – 428 с. – ISBN 5-93668-001-0.
57. Пидкасистый П. И. Педагогика : учебник для студентов высших учебных заведений. / П.И. Пидкасистый, В.А. Мижериков, Т.А. Юзефовичус ; под ред. П. И. Пидкасистого. – М. : Академия, 2014. – 619 с. – ISBN 978-5-4468-0229-6.
58. Пуртова Т. В. Учите детей танцевать: учебное пособие / Т.В. Пуртова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 254 с. – ISBN 5-691-00814-5.
59. Реан А. А. Психология и педагогика : Учеб. для вузов / А. А. Реан, Н. В. Бордовская, С. И. Розум. – СПб. : Питер, 2000. – 432 с. – ISBN 5-272-00266-0.
60. Роговик Л. С. Танцевально-психомоторный тренинг : теория и практика / Людмила Роговик. – СПб. : Речь, 2010. – 252 с. – ISBN 978-5-9268-0975-3.



61. Рогозин И. В. Танец в коллективе художественной самодеятельности : Советы руководителю танцевального коллектива. – Москва : Сов. Россия, 1960. – 160 с.

62. Сокови́кова Н. В. Введение в психологию балета / Н.В. Сокови́кова. – Новосибирск : Сова, 2006. – 294 с. – ISBN 5-87550-240-1 (В пер.).

63. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. / К. С. Станиславский ; редкол.: О. Н. Ефремов (гл. ред.). – Москва : Искусство, 1988-1999. – ISBN 5-210-00351-5.

64. Стенюшина А. Танцевальный коллектив в клубе / А. Стенюшина, Т.С. Ткаченко. – Москва : Сов. Россия, 1962. – 111 с.

65. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства : [учебное пособие] / Н. И. Тарасов. – Изд. 4-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2008. – 492 с. – ISBN 978-5-8114-0591-6 (В пер.).

66. Ткаченко Т. С. Народный танец : [Учеб. пособие для театр. и хореогр. учеб. заведений]. – [2-е изд.]. – Москва : Искусство, 1967. – 655 с.

67. Уральская В. И. Природа танца / В.И. Уральская. – М. : Сов. Россия, 1981. – 110 с.

68. Фокин М. М. Против течения / М. М. Фокин. – Москва: Искусство, 1962. – 638 с.

69. Формирование исполнительской культуры – один из факторов успешной деятельности хореографического коллектива. – URL: <https://pandia.ru/text/79/057/53859.php> (дата обращения: 03.10.2021).

70. Франгопуло М. Х. 75 балетных либретто / М.Х. Франгопуло, Л.А. Энтелис. – Ленинград : Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1960. – 303 с.

71. Хореография – индивидуальный подход / Стихия танца – URL: [http://www.elementdance.ru/headings/choreography\\_the\\_individual\\_approach](http://www.elementdance.ru/headings/choreography_the_individual_approach) (дата обращения: 11.10.2021).

72. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. – СПб [и др.] : Планета музыки : Лань, печ. 2011. – 539 с. – ISBN 978-5-8114-1145-0.

73. Эстетическое воспитание средствами хореографического искусства / Под ред. канд. искусствовед. наук Е. В. Коноровой ; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т худож. воспитания. – Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1953. – 48 с.