

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. Л. МАРЧЕНКОВ А. И. МАРЧЕНКОВА

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО,
СОВРЕМЕННОГО, КЛАССИЧЕСКОГО
ТАНЦА

Учебно-методическое пособие



Владимир 2016

УДК 793.3
ББК 85.325.7
М30

Рецензенты:

Доктор искусствоведения
профессор кафедры педагогики и методики профессионального образования
Белгородского государственного института искусств и культуры
О. Б. Буксикова

Доктор педагогических наук, доцент
профессор кафедры педагогики
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. И. Дорошенко

Заслуженный работник культуры Российской Федерации
директор Муниципального бюджетного учреждения
дополнительного образования «Детская школа хореографии»
города Владимира
С. А. Балдин

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Марченков, А. Л. Методика преподавания народно-сцениче-
М30 ского, современного, классического танца : учеб.-метод. пособие /
А. Л. Марченков, А. И. Марченкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г.
и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 152 с.
ISBN 978-5-9984-0748-2

Предложены подходы к преподаванию дисциплины «Методика преподавания народно-сценического, современного, классического танца» в высшем учебном заведении. Представлен лекционный материал и необходимый понятийный аппарат, даны примерные темы рефератов, методические указания к практическим занятиям и самостоятельной работе студентов, приведены вопросы к экзамену (зачету), творческие задания по сочинению комбинаций для экзерсиса, тестовые задания.

Представляет практический интерес для студентов и преподавателей высших и средних учебных заведений в области хореографического искусства и образования.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 79 назв.

УДК 793.3
ББК 85.325.7

ISBN 978-5-9984-0748-2

© ВлГУ, 2016

ВВЕДЕНИЕ

Авторы курса «Методика преподавания народно-сценического, современного, классического танца» изложили результаты продолжительного осмысления практических и теоретических основ хореографической деятельности; обобщили опыт, почерпнутый из учебно-методических пособий, и личный двадцатилетний опыт работы в учебных заведениях среднего специального и высшего образования; предложили подходы к преподаванию дисциплины в университете (институте).

Цель освоения дисциплины «Методика преподавания народно-сценического, современного, классического танца» – подготовка специалистов, в совершенстве владеющих теоретическими и практическими основами методики преподавания хореографических дисциплин, балетмейстеров-репетиторов, готовых к практической педагогической работе, к обучению и воспитанию исполнителей в учебных заведениях дополнительного и среднего профессионального образования, в хореографических коллективах любительского и профессионального уровней в соответствии с исторически сложившейся в России традицией и требованиями, предъявляемыми современным уровнем развития профессионального танцевального искусства.

Курс является продолжением таких дисциплин, как «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Модерн-джаз танец», и служит теоретическим и практическим фундаментом для дисциплин специальной направленности.

Основная задача обучения – практическое овладение педагогическими технологиями, принципами, методами, приемами, применяемыми в хореографическом образовании.

Необходимо изучить:

– исторические аспекты формирования художественно-эстетических принципов народно-сценического, современного, классического танца;

- уровни (ступени) хореографического образования в России, специфику коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования;
- профессиональный и общепедагогический понятийный аппарат;
- теоретические основы методики исполнения и преподавания движений народно-сценического, современного, классического танца;
- научно-теоретическое наследие мастеров и современное состояние отечественной балетной педагогики;
- учебную, учебно-методическую и иную литературу профессиональной направленности.

Необходимо овладеть:

- методологией балетной педагогики;
- навыками изучения и обобщения практического и теоретического опыта отечественного и зарубежного хореографического искусства;
- принципами анализа факторов формирования и развития хореографического искусства и образования;
- манерой и техникой исполнения (показа) элементов народно-сценического, современного, классического танца;
- методикой создания танцевальных учебных композиций и небольших музыкально-хореографических форм (вариационного, этюдного характера) на основе выразительных средств народно-сценического, современного, классического танца;
- методикой записи примеров учебных комбинаций и разбора хореографического текста по записи;
- принципами музыкального оформления уроков.

В результате освоения дисциплины *обучающийся должен:*

- знать методику преподавания хореографических дисциплин;
- уметь применять в профессиональной деятельности методы хореографической педагогики, постановочной и репетиторской деятельности;
- конструктивно работать с концертмейстером, балетмейстером;

– профессионально работать с исполнителями, корректировать их ошибки, руководствоваться четкими художественными критериями при подборе исполнителей, воспитывать потребность постоянного самосовершенствования у артиста;

– использовать методы контроля и дозирования специфической физической нагрузки во время репетиционных занятий;

– обладать способностью сочинять качественный хореографический текст, способностью выстраивать хореографическую композицию, способностью применять на практике методику преподавания хореографических дисциплин.

При составлении пособия авторы опирались на ранее созданные программы, учебно-методические пособия, научные труды: «Методика преподавания классического танца» (авторы-составители – коллектив преподавателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой); «Основы классического танца» (А. Я. Ваганова); «Основы методики преподавания хореографических дисциплин (классического танца)» (М. А. Грибанова); «Методика преподавания народного танца» (Г. П. Гусев); «Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века» (Н. А. Догорова); «Формирование педагогических умений студентов на основе предметно-рефлексивного анализа в процессе физического воспитания» (Л. В. Диордица); «Педагогика и психология танца. Заметки хореографа» (Д. Зайфферт); «Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России» (Е. О. Кабурнеева); «Основы характерного танца» (А. В. Лопухов, А. И. Бочаров, А. В. Ширяев); «Уроки классического танца» (А. М. Мессерер); «Методика классического тренажа» (Н. И. Тарасов, А. И. Чекрыгин, В. Э. Мориц); «Советы педагога классического танца» (А. В. Никифорова); «Уроки классического танца. 1 курс» (П. А. Пестов); «Модерн-джаз танец» (В. Ю. Никитин); «Уроки классического танца» (Л. Н. Сафронова); «Классический танец. Школа мужского исполнительства» (Н. И. Тарасов); «Народный танец» (Т. С. Ткаченко) и др.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КУРСА И МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К НЕКОТОРЫМ РАЗДЕЛАМ КУРСА

Раздел I. Педагогические технологии, принципы, методы, приемы обучения, применяемые в хореографическом образовании. – Раздел II. Программные задачи обучения народно-сценическому, современному, классическому танцу в танцевальном коллективе, школе искусств и профессиональном хореографическом учебном заведении. – Раздел III. Правила исполнения и методика изучения движений народно-сценического, современного, классического танца во всех формах и комбинациях, в развитии от простого к сложному. – Раздел IV. Построение уроков классического, народно-сценического, современного танца. Особенности мужского и женского уроков народно-сценического и классического танца. Особенности уроков для профессиональных артистов. – Раздел V. Теоретическое наследие классического, народно-сценического, современного танца (модерн-джаз танца): методические и фундаментальные труды. – Раздел VI. Организация образовательного процесса в хореографическом искусстве. – Раздел VII. Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин. Система профессионально-педагогических ценностей.

Раздел I. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ, ПРИНЦИПЫ, МЕТОДЫ, ПРИЕМЫ ОБУЧЕНИЯ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Тема 1. Понятийный аппарат: профессиональный и общепедагогический

Цели и задачи курса. Место курса в профессиональной подготовке выпускника. Понятие «метод». Структура методов обучения. Подвижность методов, их способность преобразовываться. Прием обучения (обучающий прием) – составная часть метода. Понятие «принцип». Принципы обучения (К. Д. Ушинский). Понятие «педагогическая технология». Классификации педагогических технологий (систематизация Г. К. Селевко).

Соотношение принципов общей педагогики и педагогики балета. Место педагогики классического, народно-сценического, современного танца в системе балетной педагогики. Основные особенности, цели и задачи балетной педагогики.

Тема 2. Заимствование хореографическим образованием методов обучения у общей педагогики, их адаптация в балетной педагогике

Основные методы обучения танцу – наглядный показ и словесное объяснение, метод повторяемости упражнения (методы целенаправленного прочувствования двигательного действия). Приемы педагогического показа, словесных объяснений исполнения движений.

Влияние целей и задач урока на выбор метода или группы методов, пригодных для достижения намеченных результатов. Соответствие метода или группы методов особенностям предмета из цикла хореографических дисциплин.

Подходы к изучению движений. Метод разделения упражнения на части с последовательным (по мере освоения) объединением в целостное действие. Метод опережающего обучения, метод погружения в учебный процесс, в конкретный предмет. Метод сравнительной оценки, коррекционно-аналитический метод, метод ситуативного анализа.

Приемы стимулирования и мотивации. Игровые методы обучения. Метод иллюстрации учебно-методической, художественной литературы и использование видеоматериалов профессиональной направленности. Применение информационных технологий. Приемы контроля усвоения теоретических знаний и правильного исполнения движений (навыков).

Тема 3. «Авторская педагогическая технология» (индивидуальные методические системы педагогов-практиков, педагогов-новаторов) в хореографии

Методика А. Я. Вагановой и авторские методические принципы. Характеристика принципов обучения танцу: от простого к сложному; от схематической формы pas до выразительного танца; последовательность изучения программного материала; системность, непрерывность образовательного процесса; преемственность педагогического труда.

Примеры авторских педагогических технологий в хореографическом образовании: Н. Г. Легат, А. Я. Ваганова, В. И. Пономарев, Н. И. Тарасов, А. М. Мессерер, А. И. Пушкин, М. Т. Семенова, Н. М. Дудинская, П. А. Пестов, И. А. Моисеев и др.

Тема 4. Уровни (ступени) хореографического образования в России

Хореографическая студия. Детская школа искусств (хореографическая) в системе дополнительного образования детей. Образовательные учреждения для особо одаренных детей, реализующие интегрированные программы основного общего, среднего общего и среднего профессионального образования (хореографические училища). Средние профессиональные учебные заведения – музыкальные, хореографические, театральные, культурно-просветительские и другие училища (колледжи), осуществляющие подготовку специалистов по программам среднего профессионального образования. Учреждения, реализующие программы высшего образования, – университеты, академии, институты. Системы очного и заочного высшего хореографического образования РФ. Специалитет. Бакалавриат. Магистратура.

Тема 5. Специфика коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования. Преемственность педагогических технологий

Образовательные реформы в России, их влияние на развитие творческих специальностей. Проблемы взаимодействия уровней хореографического образования в России, разобщенность профессионального сообщества, отсутствие единства взглядов на образовательное пространство, разность эстетических принципов.

Проблема преемственности программ многоступенчатого образования, проблема формирования единого «обязательного программного минимума» для каждой образовательной параллели. Преемственность педагогических технологий в структуре непрерывного хореографического образования. Положительный опыт академий балета. Подходы к обновлению комплекса педагогических технологий.

Методические указания

1. Определить соотношение принципов общей педагогики и педагогики балета:

- выписать общие аспекты педагогики;
- выписать особенности изучения и преподавания хореографических дисциплин;
- составить таблицу «Структура методов обучения дисциплинам профессионального цикла»;

- перечислить и показать на занятии с группой учащихся возможные приемы изучения движений в классическом, народно-сценическом, модерн-джаз танце (общие позиции и особенности);
- продемонстрировать возможные приемы изучения новых движений по каждому предмету;
- проработать и продемонстрировать приемы стимулирования и мотивации учащихся;
- сочинить примеры комбинированных заданий по каждому предмету профессионального цикла с целью демонстрации игровых методов обучения танцу.

2. Рассмотреть авторскую педагогическую технологию А. Я. Вагановой:

- выявить базовые позиции методики преподавания классического танца, созданной А. Я. Вагановой;
- дать характеристику принципам обучения танцу;
- выделить педагогические задачи;
- определить особенности педагогического метода, стиля преподавания;
- разобрать комбинации А. Я. Вагановой (из ее книги), выучить с группой, отработать технические приемы.

Раздел II. ПРОГРАММНЫЕ ЗАДАЧИ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ, СОВРЕМЕННОМУ, КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ, ШКОЛЕ ИСКУССТВ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Тема 6. Программные задачи первого – восьмого годов обучения классическому танцу

Первый год: постановка корпуса, ног, рук, головы в экзерсисе у палки (станка) и на середине зала; начальное освоение прыжков, постановка ног на пальцах; развитие элементарных навыков координации движений.

Второй год: повторение и развитие навыков первого года обучения. Выработка силы ног за счет увеличения повторений однородных движений в более подвижном музыкальном темпе; укрепление стопы –

ряд движений у палки изучается на полупальцах; введение в экзерсис и адажио больших поз на 90°, attitude и arabesque; развитие координации движений ног, рук и головы в каждой части урока.

Третий год: дальнейшее развитие природных данных, силы ног, устойчивости; введение полупальцев в экзерсис на середине зала; ускорение темпа исполнения движений (ряд движений экзерсиса исполняется восьмыми долями); начало освоения движений en tournant, заносок, прыжков на пальцах; изучение pirouette; развитие координации движений во всех разделах урока; работа над выразительностью. Особое внимание уделяется сценической практике. Учитывая, что дети в данном возрасте еще не владеют классическим репертуаром, будущий педагог должен уметь сочинять небольшие номера (как на одного человека, так и на всю группу) на основе пройденного материала (вальс, полька, мазурка).

Четвертый год: работа над устойчивостью на полупальцах и пальцах в больших позах. Подготовка к вращению в больших позах; tour lent в больших позах; освоение техники tours (женский класс), pirouettes (мужской класс); исполнение упражнений на середине зала en tournant; изучение заносок с окончанием на одну ногу; начало изучения больших прыжков; усложнение координации, работа над пластичностью рук и корпуса. В четвертом – пятом классах начинается физиологическая и психологическая перестройка учащихся, что требует от педагога гибкости в распределении нагрузки и повышенного внимания к индивидуальным особенностям характера каждого ученика.

Пятый год: дальнейшее развитие устойчивости. Исполнение упражнений на середине зала en tournant на полупальцах. Постановка вращений в больших позах; изучение pirouettes с разных приемов на месте и с продвижением по диагонали; освоение техники различных tours на пальцах; развитие пластичности и гибкости в поворотах из одной позы в другую; введение более сложной формы adagio с переменной темпа внутри комбинации; начало развития элевации в больших прыжках; совершенствование воздушных вращений (мужской класс).

Шестой год: туры в больших позах (два оборота) с различных приемов; работа над комбинированными вращениями на полупальцах и пальцах на месте и с продвижением (с включением двух оборотов); развернутая форма adagio; развитие техники заносок; изучение больших прыжков с разных приемов.

Седьмой год: сложная форма adagio дополняется включением больших прыжков; дальнейшее совершенствование техники вращения; изучение раздела sissonne с заносками и en tournant; освоение больших прыжков в танцевальных комбинациях; прыжки на пальцах с продвижением по прямой и диагонали и en tournant; дальнейшее развитие индивидуальности учащихся.

Восьмой год: совершенствование, закрепление и художественная отработка пройденного материала; овладение стилевыми особенностями исполнения комбинаций в зависимости от характера музыки; создание танцевальных комбинаций в adagio, allegro и в упражнениях на пальцах на готовый материал классической и современной музыки; развитие исполнительской виртуозности, артистичности и индивидуальности учащихся.

Тема 7. Программные задачи первого – пятого годов обучения народно-сценическому танцу

Народно-сценический танец расширяет и обогащает исполнительские возможности будущих артистов балета, формируя качества и навыки, которые не могут быть развиты в процессе обучения исключительно классическому танцу. На занятиях по народно-сценическому танцу совершенствуется координация движений, укрепляется мышечный аппарат: развиваются те группы мышц, которые мало участвуют в процессе классического тренажа.

Занятия по народно-сценическому танцу дают возможность учащимся овладеть разнообразием стилей и манерой исполнения танцев различных народов, прочувствовать сложность их темпов и ритмов.

Упражнения у палки в младших классах занимают по времени примерно 2/3 урока. Построение комбинаций осуществляется с учетом характера и манеры различных народных танцев, но эти комбинации в основном тренировочные. В следующих классах время, отведенное на упражнения у палки, сокращается до 1/4 урока, а комбинации, сохраняя тренировочный характер, становятся более танцевальными и ярче отражают манеру и стиль различных характерных танцев.

Упражнения характерного тренажа включают в себя повороты стопы и бедра внутрь, удары стопой, каблук и полупальцами в пол, движения на присогнутых ногах, движения расслабленной стопой, резкие глубокие приседания и многие другие упражнения.

Упражнения на середине зала углубляют знакомство учеников с особенностями стиля и характером танцевальных форм различных народов, выражают многообразие народно-характерного танца, развивают координацию движений всего тела, технику ног, гибкость корпуса, пластичность рук.

Изучение народно-сценического танца начинается с простейших элементов в младших классах, в средних классах осваиваются более сложные движения и этюды, заканчивается данный курс исполнением сложных по технике и художественной выразительности композиций.

Несложные комбинации двух-трех движений подготавливают учащегося к овладению формой и стилем народно-характерного танца и к усложненным комбинациям, развивающим координацию движений.

Работая над этюдами народно-характерного танца, учащиеся изучают особенности стиля, манеры и характера различных танцев.

Особое внимание уделяется изучению образцов наследия народно-сценического танца.

Тема 8. Программные задачи обучения современному танцу (модерн-джаз танцу)

Изучение основного положения корпуса и центра тяжести в джаз-танце. Изучение основных позиций рук и разновидностей положений рук в джаз-танце.

Понятия изоляции, уровней, моноцентричного и полицентричного движений, оппозиции.

Изучение танцевальных комбинаций, включающих в себя изоляцию, полицентричное движение и оппозицию на разных уровнях. Изучение основных движений экзерсиса на середине зала. Изучение основных упражнений и движений у станка. Шаги и ходы в джаз-танце. Прыжки. Вращения. Диагонали.

Структура человеческого тела. Различные системы тела, их функции и роль в движении. Понятие центральной оси тела. Динамическое выравнивание центральной оси тела.

Понятие трех центров тела, их взаимосвязь и взаимодействие во время движения. Строение позвоночника. Естественные изгибы позво-

ночника. Подвижность и гибкость всех отделов позвоночника. Ощущение целостности и длины позвоночника. Методы предупреждения травматизма.

Свободное движение головы, шеи, рук. Строение плечевого пояса, естественное взаимодействие головы, шеи, рук в движении. Снижение мышечного напряжения. Свободное движение грудной клетки и всего торса. Снижение излишнего напряжения в области грудной клетки и легких. Естественная подвижность диафрагмы и естественная реакция других групп мышц и структур тела на движение диафрагмы.

Строение нижней конечности: кости, суставы, мускулатура. Методы выстраивания естественного устойчивого положения всех костей и суставов в положении стоя на двух ногах, стоя на одной ноге. Методы освобождения от излишнего напряжения, развития подвижности и свободы в тазобедренном суставе. Методы предупреждения травматизма.

Органичное дыхание. Дыхание как физиологический процесс. Естественное дыхание в движении. Естественные изменения положения внутренних органов во время движения.

Внимание и контакт. Разделение пространства. Восприятие. Пять чувств и их влияние на движение. Наружный и внутренний баланс. Интеграционные аспекты баланса.

Методические указания

1. Программные задачи первого – восьмого годов обучения классическому танцу:

- охарактеризовать цели, задачи каждого года в отдельности;
- распределить время между частями урока;
- объяснить необходимость применения партерного класса Б. Князева;
- охарактеризовать особенности сочинения учебных комбинаций у палки, на середине зала, *allegro*, экзерсиса на пальцах в зависимости от класса обучения;
- обосновать возможное количество повторений одного и того же движения в одной комбинации;
- обосновать возможное количество повторений одной и той же комбинации с одной ноги;
- объяснить изменение темпов исполнения и музыкальных раскладок;

- охарактеризовать цели и задачи учебных и танцевальных комбинаций в уроке в зависимости от года обучения;
- учитывать степень сложности музыкального материала.

2. Программные задачи первого – пятого годов обучения народно-сценическому танцу:

- охарактеризовать цели, задачи каждого года в отдельности;
- распределить время между частями урока;
- объяснить последовательность изучения национальностей;
- охарактеризовать особенности сочинения учебных комбинаций у палки, на середине зала, этюдов в зависимости от класса обучения;
- обосновать возможное количество повторений одного и того же движения в одной комбинации;
- обосновать возможное количество повторений одной и той же комбинации с одной ноги;
- объяснить изменение темпов исполнения и музыкальных раскладок;
- охарактеризовать цели и задачи учебных и танцевальных комбинаций в уроке в зависимости от года обучения;
- учитывать степень сложности музыкального материала.

3. Программные задачи обучения модерн-джаз танцу:

- охарактеризовать цели, задачи каждого года в отдельности;
- распределить время между частями урока;
- охарактеризовать особенности сочинения учебных комбинаций (разогрев, изоляция и координация, упражнения для позвоночника, партер, кросс (передвижение в пространстве), комбинация или импровизация);
- обосновать возможное количество повторений одного и того же движения в одной комбинации;
- обосновать возможное количество повторений одной и той же комбинации с одной ноги;
- объяснить изменение темпов исполнения и музыкальных раскладок;
- охарактеризовать цели и задачи учебных и танцевальных комбинаций в уроке в зависимости от года обучения;
- учитывать степень сложности музыкального материала.

4. Составить план работы над сочинением урока по классическому танцу:

- выбрать год (класс, курс) обучения предмету;
- сформулировать тему урока (в соответствии с рабочей программой);
- определить общепедагогические и профессиональные аспекты обучения в соответствии с возрастными особенностями;
- учесть гендерные особенности (класс девочек, класс мальчиков, смешанный класс);
- определить тип урока (изучение нового материала; комплексное применение знаний; комбинированный урок; урок обобщения и систематизации; урок контроля и т.д.);
- определить форму и вид урока;
- определить методы обучения (наглядный показ и словесное объяснение, метод повторяемости упражнения (методы целенаправленного прочувствования двигательного действия), репродуктивный метод, метод проблемного обучения, частично-поисковый метод и т. д.);
- изучить учебно-методическую базу (рекомендуемую литературу, видеосюжеты);
- обозначить функции урока, его продолжительность, порядок построения разделов (экзерсис у станка, экзерсис на середине зала, allegro, экзерсис на пальцах);
- определить новый материал для изучения (в соответствии с темой урока);
- ввести новый материал в различные комбинированные задания для дальнейшего укрепления и развития исполнительских навыков учащихся;
- выбрать порядок следования одного движения за другим в зависимости от раздела урока и программы;
- определить общую линию развития комбинированных заданий – лейтмотив методической целостности урока, отражающейся в каждом разделе;
- выбрать эстетические принципы, композиционные приемы, использовать вариативность построения комбинаций в зависимости от целей и задач урока;
- определить композицию урока в целом, каждого раздела и каждой комбинации (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал);

– обозначить этапы работы с концертмейстером по подбору музыкального материала, обосновать выбор музыкального сопровождения урока.

5. Составить план работы над сочинением урока по народно-сценическому танцу:

– выбрать год (класс, курс) обучения предмету;
– сформулировать тему урока (в соответствии с рабочей программой);

– определить общепедагогические и профессиональные аспекты обучения в соответствии с возрастными особенностями;

– учесть гендерные особенности (класс девочек, класс мальчиков, смешанный класс);

– определить тип урока (изучение нового материала; комплексное применение знаний; комбинированный урок; урок обобщения и систематизации; урок контроля и т. д.);

– определить форму и вид урока;

– определить методы обучения (наглядный показ и словесное объяснение, метод повторяемости упражнения (методы целенаправленного прочувствования двигательного действия), репродуктивный метод, метод проблемного обучения, частично-поисковый метод и т. д.);

– изучить учебно-методическую базу (рекомендуемую литературу, видеосюжеты);

– обозначить функции урока, его продолжительность, порядок построения разделов (экзерсис у станка, упражнения на середине зала, этюды, индивидуальная техника);

– определить национальности, используемые в различных разделах урока;

– определить новый материал для изучения (в соответствии с темой урока);

– ввести новый материал в различные комбинированные задания для дальнейшего укрепления и развития исполнительских навыков учащихся;

– выбрать порядок следования одного движения за другим в зависимости от раздела урока и программы;

– указать технические приемы работы над индивидуальной техникой;

– определить общую линию развития комбинированных заданий – лейтмотив методической целостности урока, отражающейся в каждом разделе;

– выбрать эстетические принципы, композиционные приемы, использовать вариативность построения комбинаций в зависимости от целей и задач урока;

– определить композицию урока в целом, каждого раздела и каждой комбинации (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал);

– обозначить этапы работы с концертмейстером по подбору музыкального материала, обосновать выбор музыкального сопровождения урока.

6. Составить план работы над сочинением урока по модерн-джаз танцу:

– выбрать год (класс, курс) обучения предмету;

– сформулировать тему урока (в соответствии с рабочей программой);

– определить общепедагогические и профессиональные аспекты обучения в соответствии с возрастными особенностями;

– учесть гендерные особенности (класс девочек, класс мальчиков, смешанный класс);

– определить тип урока (изучение нового материала; комплексное применение знаний; комбинированный урок; урок обобщения и систематизации; урок контроля и т. д.);

– определить форму и вид урока;

– определить методы обучения (наглядный показ и словесное объяснение, метод повторяемости упражнения (методы целенаправленного прочувствования двигательного действия), репродуктивный метод, метод проблемного обучения, частично-поисковый метод и т. д.);

– изучить учебно-методическую базу (рекомендуемую литературу, видеосюжеты);

– обозначить функции, продолжительность, порядок построения разделов (разогрев, изоляция и координация, упражнения для позвоночника, партер, кросс (передвижение в пространстве), комбинация или импровизация);

- определить технические элементы, приемы, используемые в различных разделах урока;
- выбрать порядок следования одного движения за другим в зависимости от раздела урока и программы;
- определить движения из классического экзерсиса, входящие в урок;
- определить общую линию развития комбинированных заданий – лейтмотив методической целостности урока, отражающейся в каждом разделе;
- выбрать эстетические принципы, композиционные приемы, использовать вариативность построения комбинаций в зависимости от целей и задач урока;
- определить композицию урока в целом, каждого раздела и каждой комбинации (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал);
- обозначить этапы работы с концертмейстером по подбору музыкального материала, обосновать выбор музыкального сопровождения урока.

Раздел III. ПРАВИЛА ИСПОЛНЕНИЯ И МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ДВИЖЕНИЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО, СОВРЕМЕННОГО, КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ВО ВСЕХ ФОРМАХ И КОМБИНАЦИЯХ, В РАЗВИТИИ ОТ ПРОСТОГО К СЛОЖНОМУ

Тема 9. Программа первого – восьмого годов обучения классическому танцу

Изучение программы первого – восьмого годов обучения. Принцип разграничения программы по дисциплине «Классический танец» на классы и курсы.

Специфика методики изучения и преподавания классического танца в младших классах. Задача и цель урока. Тема урока и его музыкальное сопровождение. Наглядность, повтор, раскладка движений. Соответствие физической нагрузки возрасту учащихся. Роль младших классов в процессе обучения классическому танцу.

Методика изучения и преподавания предмета в средних и старших классах. Увеличение физической нагрузки. Развитие техники вращения, прыжка, усложнение прыжков заносками. Выработка силы, устойчивости за счет более сложных форм *adagio*. Комбинации, сочетающие одновременно прыжки и «пальцы», подготавливающие к вариационной форме танца. Комбинации, окрашенные пластическими интонациями национального танца – русского, испанского, польского. Многообразие подходов к исполнению различных видов прыжка. Характерные ошибки (педагогические и исполнительские). Учет физиологических возрастных изменений (скачки роста, гендерные различия, психологические состояния). Музыкальная раскладка движений на различных этапах обучения.

Тема 10. Программа первого – пятого годов обучения народно-сценическому танцу

Народно-сценический танец как предмет обучения. Изучение программы первого – пятого годов обучения. Связь классического и народно-сценического танца. Основы народно-сценического танца: основные позиции ног, положения рук, положения стопы и подъема. Техника народно-сценического танца.

Комплекс теоретических и практических знаний по методике преподавания народного танца (терминология хореографического материала; учебные комбинации у станка и на середине зала; народные танцы, изучаемые в программе предмета, этюдные формы). Народный танец на балетной сцене.

Характерные ошибки (педагогические и исполнительские). Учет физиологических возрастных изменений (скачки роста, гендерные различия, психологические состояния). Музыкальная раскладка движений на различных этапах обучения, исполнение движений экзерсиса в национальных характерах, вариативность использования национальной музыки у станка и на середине зала.

Тема 11. Программа обучения модерн-джаз танцу

Изучение программы обучения модерн-джаз танцу. Принципы отбора содержания учебного материала. Отличия модерн-джаз танца от классического танца. Особенности пластики, стиля и манеры исполнения

модерн-джаз танца. Влияние на формирование системы модерн-джаз танца различных видов искусства и спорта, связанных с движением (акробатика, гимнастика, пантомима), народного (этнического) и бытового танцев. Особенности терминологии модерн-джаз танца.

Позиции и положения рук, ног, корпуса в модерн-джаз танце. Понятия *isolation* и *levels*, методика их изучения.

Характерные ошибки (педагогические и исполнительские). Учет физиологических возрастных изменений (скачки роста, гендерные различия, психологические состояния). Музыкальная раскладка движений на различных этапах обучения (по методике В. Ю. Никитина).

Раздел IV. ПОСТРОЕНИЕ УРОКОВ КЛАССИЧЕСКОГО,
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО, СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.
ОСОБЕННОСТИ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО УРОКОВ
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО И КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА.
ОСОБЕННОСТИ УРОКОВ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АРТИСТОВ

Тема 12. Формирование структуры урока классического танца.
Структура урока классического танца

Возникновение и основные этапы формирования техники классического танца (Л. Д. Блок). Особенности французской, итальянской и русской школ. Теоретики танца эпохи Возрождения. Карло Блазис и его педагогическое наследие. Выдающиеся педагоги XVIII – XIX вв. Урок Ф. Тальони. Энрико Чеккетти и его методика. Христиан Иогансон. Уроки Н. Легата. Агриппина Яковлевна Ваганова – создатель научно обоснованной методики преподавания классического танца. Урок и «школа» Дж. Баланчина.

Принципы построения урока классического танца. Структура урока. Цели и задачи, тема и содержание урока, общий план урока: разогрев, четыре части урока (распределение времени между частями урока в зависимости от класса, курса обучения), изучение нового материала (согласно утвержденной программе), повторение и закрепление пройденного (в целях отработки и поддержания движенческого объема).

Педагог по классическому танцу – балетмейстер, постановщик отдельных танцевальных композиций и урока в целом. Теоретические

принципы хореографической драматургии применительно к построению урока. Экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал урока. Эстетические принципы, композиционные приемы, вариативность построения урока в зависимости от поставленных целей и задач и различных форм урока (учебного, тренажного, контрольного, экзаменационного, открытого, класс-концерта). Принципы музыкального оформления урока.

Урок классического танца в профильном образовательном учреждении – школе искусств, колледже, вузе. Урок классического танца в различных (любительских) хореографических формациях (клубных объединениях, танцевальных коллективах).

Тема 13. Сочинение комбинаций экзерсиса в соответствии с задачами урока

Этапы работы над сочинением комбинаций для разделов экзерсиса во взаимосвязи с полноценным уроком. Распределение двигательного объема и технических приемов между частями экзерсиса. Закономерность, логика, приемы соединения отдельных движений классического танца в комбинации. Отражение композиционных принципов сочинения в отдельно взятой комбинации.

Принципы развития (насыщение, динамика, ритмическая вариативность) одной и той же комбинации из урока в урок в течение недели.

Распределение и чередование физической нагрузки на определенные группы мышц и связок, стремление к органическому сочетанию силовых и танцевальных движений. Равномерное распределение мышечной нагрузки во всех упражнениях.

Приемы пространственного построения комбинаций.

Педагогический принцип сочинения комбинаций, основанный на количественном повторении одного движения. Педагогический принцип сочинения комбинаций, основанный на развитии одного технического приема. Значение паузы в комбинации, в фиксировании поз и положений. Системность использования всего программного материала при сочинении уроков. Композиционные подходы к началу и окончанию комбинаций.

Сочинение урока с учетом психофизических особенностей организма. Внутренняя диаграмма – кривая с постепенным нарастанием и некоторым спадом темпоритма в конце каждой части урока – как профилактика возможного повреждения суставно-связочного аппарата и расстройства сердечной деятельности (Е. В. Овчинникова).

Авторский балетмейстерский (педагогический) почерк. Стилистические особенности сочинения урока, их влияние на формирование академического исполнительского стиля у учеников.

Методика сочинения развернутых танцевальных комбинаций, сочинение учебного этюда. Приемы пространственного построения учебных форм танцевальных комбинаций на середине зала.

Воспитание хореографического мышления на основе стилистических и пластических особенностей классического танца.

Сочинение комбинаций (этюдов), отражающих образное (эмоциональное) состояние, с использованием технического арсенала классического танца. Характеристика «подтекста» как смысловой задачи хореографии учебного этюда.

Эстетические принципы, композиционные приемы, вариативность построения комбинаций в зависимости от целей и задач урока (комбинации, выполняющие учебные функции; экзаменационные комбинации; комбинации, сочиненные для класс-концерта).

Тема 14. Методика работы с концертмейстером

Музыкальное сопровождение уроков – важнейший фактор эстетического и художественного воспитания танцора. Исторические этапы создания русской (балетной) концертмейстерской школы. Значение творческого контакта педагога и концертмейстера. Формы и методы работы, характеристика, примеры. Роль концертмейстера в учебном хореографическом процессе. Музыкальная грамотность педагога по классическому танцу. Профессиональные взаимоотношения между концертмейстером и педагогом, взаимопонимание и осознание единой цели – воспитание музыкального вкуса и развитие профессиональной культуры и «музыкального мышления» класса.

Нотный материал или музыкальная импровизация на уроке классического танца, их преимущества и недостатки. Концертмейстерский навык «тройного» видения – танцевального класса, нотного текста, клавиатуры (Г. А. Безуглая).

Задачи педагога в подборе и использовании музыкальных произведений. Этапы работы с концертмейстером по подбору музыкального материала. Принципы подбора музыкального материала для оформления академического урока: у станка, на середине зала, *allegro*, экзерсис на пальцах. Композиционная и музыкальная драматургия. Цель и задачи построения комбинаций для различных разделов урока. Сочетание однородных движений, движений одной группы, цель движения. Музыкальная раскладка движений на различных этапах обучения.

Закономерности взаимосвязей музыки и движения. Соответствие стиля и характера, темпа и ритма музыкального материала исполняемым элементам. Вступление и финал музыкального произведения, сопровождающего урок.

Музыкальное сопровождение уроков в младших классах. Его соответствие возрастным особенностям психологии учащихся, характеру и хореографическому строю движений. Отличительные особенности музыкальных тем и характер аккомпанемента для классов девушек и юношей.

Тема 15. Особенности мужского и женского уроков классического танца. Особенности уроков для артистов

Основные отличия женского урока классического танца от мужского (цели, задачи, принципы формирования мышечной массы). Специфические движения мужского урока. Специфические движения женского урока. Значение прыжка и техники *pirouettes* на месте и в воздухе в уроке мужского классического танца. Значение пальцевой техники в уроке женского классического танца. Отличительные особенности манеры исполнения и музыкального сопровождения.

Особенности уроков классического танца для артистов театра. Урок классического танца в профессиональном хореографическом коллективе. Цели и задачи: сохранение и развитие исполнительства; профилактика травматизма; наработка техники с учетом репертуара; разогрев тела; подготовка к освоению нового, закрепление и развитие технической оснащенности; воспитание «чувства ансамбля» на основе единства движения и музыки. Системность, продолжительность, периодичность, насыщенность (движенческий объем). Концертно-гастрольный график и классический урок.

Тема 16. Работа у станка и на середине зала на уроке народно-сценического танца

Специфика изучения движения у станка и на середине зала. Составные части урока народно-сценического танца. Особенности построения.

Последовательность изучения танцевальных движений и вариативность в последовательности исполнения. Порядок упражнений у станка, возможные отклонения, причины. Особенности варьирования движений по степени трудности и характеру исполнения. Принцип «от простого к сложному» в обучении. Темп исполнения упражнений, его усложнение. Воспитание координации движений у станка, ее последовательное развитие. Распределение физической нагрузки, выработка правильного дыхания. Использование элементов национальных танцев в упражнениях у станка, достижение выразительного исполнения. Важность принципов систематичности и последовательности в обучении. Методика исполнения упражнений у станка. Развитие на уроке музыкальности, силы, выносливости.

Отбор танцевального материала с учетом возрастных, физических особенностей учащихся. Значение грамотного составления учебных заданий. Сочинение комбинаций у станка, логичность построения.

Музыкальная раскладка движений, предупреждение наиболее распространенных ошибок. Грамотный показ и последовательность объяснения правил исполнения движений в сочетании с музыкальной раскладкой.

Методика изучения движений на середине зала и составление комбинаций в соответствии с программой практического обучения. Воспитание выразительности и национальной манеры исполнения. Построение занятий на середине зала. Отбор танцевального материала. Освоение и отработка простейших положений и движений с последующим усложнением и доведением до технически чистого и координированного исполнения. Умение педагога добиваться четкости выполнения поставленных задач.

Влияние творческой индивидуальности педагога на методику преподавания народно-сценического танца. Зависимость качества обучения от подготовки к уроку и его проведения.

Определение учебного материала, его содержания. Разработка урока в деталях. Учет профессиональных данных и физических воз-

возможностей учеников. Анализ уроков, их влияние на последующие занятия. Последовательное изложение хореографического материала, его показ. Подготовительная работа с концертмейстером. Дисциплина на уроке, ее значение в освоении учебного материала. Темп урока. Распределение физической нагрузки и учет психологического состояния учеников.

Тема 17. Этюдная работа на уроке народно-сценического танца

Определение этюда. Основная задача и значение этюдной работы. Правильная организация этюдной работы.

Освоение простейших положений и движений с последующим усложнением. Работа над координацией и техникой исполнения. Грамотное распределение физической нагрузки.

Виды этюдов – сольные, дуэтные, массовые. Завершающий этап этюдной работы – разучивание сценических танцевальных номеров.

Тема 18. Структура урока модерн-джаз танца

Место современного танца в профессиональной подготовке хореографа. Педагогические приемы и методы, созданные ведущими мастерами джаз-танца и танца модерн. Методика изучения основ модерн-джаз танца и освоение его стилистики, манеры и техники исполнителями.

Цели и задачи урока. Специфика планирования урока. Необходимые принципы: систематичность, последовательность, наглядность, активность, связь теории и практики.

Разделы урока: warm up (разогрев тела), изоляция, работа тела целиком, партер, кросс (передвижение в пространстве), комбинации или импровизация. Примеры танцевальных комбинаций. Функциональные задачи каждого из разделов и основные группы движений, включенные в них. Длительность разделов. Музыкальное сопровождение занятий. Составление и проведение студентами урока.

Особенности развития танца модерн во второй половине XX в. Синтез танца модерн с другими танцевальными системами: джаз-танцем, этническим и фольклорным танцами; с элементами спорта, гимнастики, акробатики и бытовой пластики.

Техника М. Грэхем, Р. фон Лабана, М. Вигман. Танец выражения (экспрессивный танец). Авангардный танец: техника М. Каннингема, А. Николайс, Дж. Батлера, П. Тейлора, М. Бежара. Философия танца. Методика подготовки исполнителей.

Особенности стиля contemporary dance. Ведущие школы, хореографы, исполнители: Триша Браун, Марк Моррис, Пина Бауш. Танец постмодерн.

Творческие центры и авторские коллективы России, популяризирующие современные направления танца. Специфические черты школы Б. Эйфмана, Е. Панфилова, А. Сигаловой, Н. Огрызкова и др.

Методические указания

1. Музыкальное оформление урока:

- обозначить формы и методы работы с концертмейстером;
- объяснить принципы отбора учебного материала;
- контролировать соответствие музыкального и хореографического содержания репертуарной программе учебной дисциплины;
- основывать музыкальное сопровождение урока на нотной литературе и импровизации концертмейстера;
- определять метроритмическую и темповую основы учебной формы танцевальной комбинации;
- проводить консультативную работу по подбору музыкального материала для учебной формы танцевальной комбинации;
- определять музыкальный размер, характер, количество тактов звукового оформления для учебной формы танцевальной комбинации.

2. Указания по методике сочинения комбинаций для экзерсиса у палки, на середине зала, allegro, экзерсиса на пальцах по классическому танцу:

- определить цель и задачи построения комбинации для различных разделов урока;
- учесть сочетание однородных движений, движений одной группы (цель конкретного движения);
- использовать вариативность сочетания движений, принципы сочетания (соединения);

- проследить динамику развития движения;
- соблюдать логику развития движения внутри комбинации (от простого к сложному);
- определить основное движение и связующие, принцип их применения в комбинациях;
- обозначить возможное месторасположение паузы, определить ее значение;
- указать количество повторений движения, приемы перемены позиций и «смены» рабочей ноги;
- исполнить каждую сочиненную комбинацию в направлении *en dehors et en dedans*;
- равномерно распределить мышечную нагрузку во всех упражнениях; чередовать нагрузки на правую и левую ногу;
- исполнить движение во всех (предусмотренных программой) направлениях, с обеих ног;
- сочинить каждую комбинацию во взаимосвязи с предыдущей и последующей, соблюдая методическую целостность урока;
- распределить сценическое пространство и указать направления движений;
- использовать контртемпы (контрдвижение) внутри комбинации;
- сочинять комбинации, развивающие художественно-артистическую натуру исполнителей (танцевальные комбинации в экзерсисе на середине зала, *allegro*, экзерсисе на пальцах);
- учесть соответствие характера сочиняемых движений музыке, развитие ритмической и эмоционально-действенных связей музыки и танца;
- проработать все комбинации у зеркала без музыки (под собственный счет) и с концертмейстером;
- продумать приемы показа и объяснения исполнения движений (название, перевод, возможные ошибки).

3. Указания по методике сочинения экзерсиса у палки по народно-сценическому танцу:

- учитывать особенности составления учебных комбинаций у палки в различных национальных характерах;
- определить перечень комбинаций и национальностей;

- определить характерные для каждой национальности и комбинации движения, положения рук;
- подобрать музыкальный материал для сопровождения комбинации, соответствующий характеру движения;
- соблюдать последовательность упражнений у палки, чередовать движения по трудности и характеру их исполнения;
- соблюдать характерный темп каждого движения;
- равномерно распределить физическую нагрузку на суставы, связки, мышцы;
- чередовать нагрузки на правую и левую ногу;
- исполнить движение во всех (предусмотренных программой) направлениях, с обеих ног;
- проработать все комбинации у зеркала без музыки (под собственный счет) и с концертмейстером;
- продумать приемы показа и объяснения исполнения движений (название, перевод, возможные ошибки).

4. Указания по методике сочинения этюдов по народно-сценическому танцу:

- определить национальный характер учебного этюда;
- определить цели этюда (ознакомительная, воспитательная и т. д.);
- ознакомиться с географическим местонахождением данной национальности и композиционным построением танцев;
- определить характерные для данной национальности движения, положения рук, положения в паре;
- подобрать музыкальный материал для сопровождения этюда в соответствии с характером движений;
- проработать все комбинации, входящие в этюд, у зеркала без музыки (под собственный счет) и с концертмейстером;
- выполнить рисунок танца на бумаге;
- продумать приемы показа и объяснения исполнения движений (название, перевод, возможные ошибки);
- проработать приемы разводки рисунка танца и отработать отдельные элементы, парные элементы и групповые элементы.

5. Указания по методике сочинения комбинаций для урока по модерн-джаз танцу:

- определить цель и задачи построения комбинации для различных разделов урока;
- учесть сочетание однородных движений, движений одной группы (цель конкретного движения);
- использовать вариативность сочетания движений, принципы сочетания (соединения);
- проследить динамику развития движения;
- соблюдать логику развития движения внутри комбинации (от простого к сложному);
- определить основное движение и связующие, принцип их применения в комбинациях;
- обозначить возможное месторасположение паузы, определить ее значение;
- указать количество повторений движения, приемы перемены позиций и «смены» рабочей ноги;
- исполнить каждую сочиненную комбинацию в направлении *en dehors et en dedans*;
- равномерно распределить мышечную нагрузку во всех упражнениях; чередовать нагрузки на правую и левую ногу;
- исполнить движение во всех (предусмотренных программой) направлениях, с обеих ног;
- сочинить каждую комбинацию во взаимосвязи с предыдущей и последующей, соблюдая методическую целостность урока;
- распределить сценическое пространство и указать направления движений и уровней;
- использовать контртемп (контрдвижение) внутри комбинации;
- сочинять комбинации, развивающие художественно-артистическую натуру исполнителей (танцевальные комбинации);
- учесть соответствие характера сочиняемых движений музыке, развитие ритмической и эмоционально-действенных связей музыки и танца;

- проработать все комбинации у зеркала без музыки (под собственный счет) и с концертмейстером;
- продумать приемы показа и объяснения исполнения движений (название, перевод, возможные ошибки).

6. Общие указания по проведению уроков по дисциплинам «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Модерн-джаз танец»: урок проводится в соответствии с составленным планом, в котором сформулированы тема, дидактическая цель урока, определены тип и вид урока, подобраны методы обучения и указана форма познавательной деятельности учащихся.

Практические задания выполняются студентами всей группы одновременно на показательном уроке в хореографическом зале в балетной форме. Обязательным условием является присутствие концертмейстера.

Рекомендации:

- обозначить цели, задачи урока;
- организовать работу всех студентов;
- поддерживать дисциплину в классе;
- материал подавать профессионально грамотно, увлеченно, доброжелательно;
- замечания (пожелания) по исполнению движений, соблюдению профессиональной этики делать корректно;
- соблюдать культуру педагогического общения во всех ситуациях и по отношению ко всем участникам процесса;
- держать темпоритм урока;
- соблюдать логику подачи материала;
- проявить эрудицию, показать свободное владение материалом;
- проверять усвоение учебного материала;
- проучивать движения, исправлять неточности исполнения;
- новые движения, комбинации необходимо правильно просчитать, при необходимости показать под музыку;
- при проучивании комбинации использовать прием от простого к сложному, если необходимо отдельно проучить работу рук и ног, соединить ее координационно в одну комбинацию;

- дать основную характеристику новому движению, название, перевод, показать конечный темп исполнения;
- использовать различные методы проучивания движений (по частям, временное упрощение и т. д.);
- при повторении и закреплении комбинации обратить внимание на характер и манеру исполнения того или иного движения.

7. Проанализируйте проведенный урок по данной схеме:

- постановка цели и задач урока;
- организация работы всех студентов;
- логика подачи материала;
- структура урока (в зависимости от типа и вида урока);
- методы и приемы, используемые на уроке;
- культура педагогического общения;
- работа с концертмейстером.

Раздел V. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КЛАССИЧЕСКОГО, НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО, СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА (МОДЕРН-ДЖАЗ ТАНЦА): МЕТОДИЧЕСКИЕ И ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ТРУДЫ

Тема 19. Методическое наследие Петербургской балетной школы

Педагоги Х. П. Иогансон, Э. Чеккетти. Педагогическая система А. Я. Вагановой и ее книга «Основы классического танца». Методические труды В. С. Костровицкой и А. А. Писарева. Педагогическая деятельность Н. П. Базаровой. Обобщение педагогического опыта в книге Н. П. Базаровой и В. П. Мей «Азбука классического танца». Методика четвертого и пятого годов обучения в книге Н. П. Базаровой «Классический танец».

Владимир Иванович Пономарев – методист, педагог, создатель школы мужского классического танца. Выдающийся педагог А. И. Пушкин. Книга Л. Н. Сафроновой «Уроки классического танца».

Тема 20. Методическое наследие Московской балетной школы

Василий Дмитриевич Тихомиров – артист, балетмейстер, педагог. Метод преподавания, определивший стиль исполнительства московского балетного театра XIX в. Педагогические принципы А. И. Чекрыгина. Педагогическая деятельность Е. П. Гердт. Мария Алексеевна Кожухова – выдающийся педагог классического танца 1930 – 1940-х гг. Педагог, теоретик и методист мужского классического танца Н. И. Тарасов, его книга «Классический танец. Школа мужского исполнительства». «Методика классического тренажа» (В. Э. Мориц, Н. И. Тарасов, А. И. Чекрыгин). Труды А. М. Мессерера: «Уроки классического танца», «Танец. Мысль. Время». Педагогическая деятельность С. Н. Головкиной, ее книга «Уроки классического танца в старших классах». «Уроки классического танца. 1 курс» (П. А. Пестов). «Система мужского классического танца» (Е. П. Валукин).

Тема 21. Методическое наследие народно-сценического и характерного танца

Причины, вызвавшие появление предмета «Народно-сценический танец». Выдающиеся исполнители характерных танцев XIX в. Создание А. В. Ширяевым характерного тренажа. Его введение в Петербургской балетной школе. Упрочение позиций характерного танца, формирование учебной дисциплины и ее включение в учебные программы хореографических училищ.

Создание в 1937 г. ансамбля народного танца под руководством И. А. Моисеева.

Создание и опубликование первой программы по характерному танцу. «Основы характерного танца» (1939), авторы А. В. Лопухов, А. И. Бочаров и А. В. Ширяев. «Народный танец» (1954), автор Т. С. Ткаченко.

«Программа по народно-характерному танцу» (1966), автор А. Н. Блатова. «Четыре экзерсиса» (1972), авторы Н. М. Стуколкина, А. Л. Андреев.

Учебно-методическое пособие «Народно-сценический танец» (1976), авторы К. Зацепина, А. Климов, К. Рихтер, Н. Толстая, Е. Фарманянц.

Учебное пособие по курсу «Народный танец», программа «Народно-сценический танец» «Танцы народов СССР» (1983, 1984), автор А. А. Борзов.

«Теория и методика преподавания народно-сценического танца» (1996), автор Н. Б. Тарасова.

Программа по характерному танцу для 4 – 8-го классов под научной редакцией профессора И. Г. Генслер (2001). «Методика преподавания народного танца» (2002), автор Г. П. Гусев.

Тема 22. Методическое наследие современного танца (модерн-джаз танца)

«Мгновения в жизни другого. Мемуары» (М. Бежар). «Модерн-джаз танец» (В. Ю. Никитин). «Российский современный танец. Диалоги» (Е. Васенина). «Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна» (К. А. Добротворская). «Балет и танец в Америке. Очерки истории» (Е. Суриц). «Африканский танец. Обычай, ритуалы, традиции» (Л. Федорова). Статья в журнале «Балет»: «Неустойчивое равновесие» (О. Гердт). Статьи в журнале «Советский балет»: «Мари Вигман» (Н. Домрина); «Американский театр Алвина Эйли» (Ю. Скотт); «Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России» (Е. Суриц). «Марта Грэхем» (Н. Тарасова) и др.

Раздел VI. ОРГАНИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Тема 23. Характеристика образовательного процесса в хореографическом образовательном учреждении

Аспекты, определяющие содержание образовательного процесса в хореографическом искусстве: раскрытие психофизических возможностей личности; выработка комплекса психофизических качеств обучающегося. Практическое, чувственное, физическое и интеллектуальное постижение сути осваиваемого вида искусства.

Понятие «образовательная среда». Создание условий для углубленного изучения хореографических дисциплин и развития творческого потенциала обучающегося.

Объем часов, необходимый для полноценного изучения профессионального цикла дисциплин. Количество учебной нагрузки в день, неделю. Планирование учебного процесса. Планирование занятий на год, полугодие, четверть (триместр), месяц, неделю.

Организация проведения (составление расписания) и контроль соблюдения графика учебных занятий. График образовательного процесса и промежуточной аттестации. Формы промежуточной аттестации. Вариативность, основанная на разных уровнях хореографического образования.

Тема 24. Нормативные документы, регламентирующие образовательные процессы в области хореографического творчества, педагогики балета, хореографического искусства

Закон об образовании. Федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОС) высшего образования (ВО). Федеральные государственные образовательные стандарты среднего профессионального образования (СПО). Федеральные государственные образовательные требования (ФГОТ) для муниципальных образовательных учреждений дополнительного образования детей детских школ искусств (МОУ ДОД ДШИ) к программе «Хореографическое творчество».

Санитарные нормы, требования к обеспечению учебного процесса (СанПиН). Основные положения, связанные с организацией учебного процесса в хореографии.

Аккредитация образовательных учреждений. Аккредитация отдельно взятого направления подготовки. Действующая система аттестации преподавателей дисциплин профильной подготовки и концертмейстеров.

Учебный план, рабочая, авторская программы. Календарный план. Создание учебно-методических комплексов (УМК). Журнал.

Тема 25. Учебные и внеурочные формы занятий

Учебные (учебно-творческие) и внеурочные формы занятий (индивидуальная, групповая, коллективная) на различных этапах обучения в системе подготовки специалистов в области хореографического искусства. Теоретические принципы хореографической драматургии применительно к построению группового урока классического танца.

Содержание, особенности и методика проведения индивидуальных занятий по классическому танцу, модерн-джаз танцу и народно-сценическому танцу. Типология и структура индивидуального урока, система индивидуальных занятий.

Этапы организации коллективных форм творчества, соответствующих видам и жанрам хореографического искусства. Учебный театр, хореографический ансамбль (балет) – часть учебного процесса, интегрированная педагогическая технология, основанная на совокупности концептуальных идей, принципов, методов, приемов, обстоятельств возвращения специалиста в приближенных к будущей профессиональной деятельности условиях. Роль сценической практики в воспитании педагога, балетмейстера-репетитора. Творческий аспект сценическо-исполнительской профессиональной подготовки в хореографическом искусстве.

Методические возможности интегрированных уроков в системе предпрофессионального образования. Адаптация к предметам профессионального цикла. Формы урока: исследование, дискуссия, соревнование, ролевая игра, урок-концерт, урок-анализ, урок профессиональных мнений, урок-диалог, урок комплиментов и т. д.

Раздел VII. ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО ПЕДАГОГА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН. СИСТЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Тема 26. Понятие «профессиональное мастерство»

Неизменяемые (постоянные) категории профессионального мастерства. Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин, его погружение в профессию балетмейстера-репетитора. Общие требования к педагогу как носителю профессии. Спектр требований к специалисту-хореографу (профессиональная компетентность). Основа профессиональной компетентности – профессиональная (безупречная) грамотность педагога, владение практическими навыками и теоретическими знаниями школы классического танца, модерн-джаз танца, народно-сценического танца. Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин как фактор развития способностей учащихся.

Единство художественных и педагогических компонентов в деятельности педагога по классическому танцу, модерн-джаз танцу, народно-сценическому танцу. Функции педагога хореографических дисциплин (балетмейстера-репетитора): педагогические, художественно-творческие, социально-психологические, организационные. Педагог по танцу – это режиссер учебного процесса, воспитатель актерских душ, балетмейстер, постановщик отдельных танцевальных композиций и урока в целом. Синтезированная профессия: педагог, мастер, воспитатель. Педагогический авторитет, этапы его формирования, влияние на учебно-воспитательный процесс.

Педагогические ценности, регламентирующие профессиональную деятельность. Общечеловеческие ценности, их трансляция в содержание хореографического образования. Факторы, влияющие на переоценку педагогических ценностей: изменение условий социально-педагогической деятельности; развитие потребностей общества; эволюция профессиональной хореографической школы; этапы формирования личности.

Тема 27. Способности к педагогической деятельности в хореографическом искусстве как основа профессионального мастерства

Изучение педагогических способностей в отечественной науке (С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов, В. А. Крутецкий). Природное и приобретенное в способностях. Задатки. Степени совершенства способностей: способный, одаренный, талантливый, гениальный.

Специфика профессиональной подготовки педагога по классическому танцу, модерн-джаз танцу, народно-сценическому танцу в современных условиях. Психологические условия оптимизации развития специальных танцевальных способностей (Н. В. Соковикова).

Значение самообразования в развитии способностей, его роль в формировании профессионального мастерства педагога хореографических дисциплин. Анализ собственной работы (характеристика ошибок и побед, динамика развития). Стремление к самопознанию, саморазвитию. Посещение уроков, репетиций, концертных программ, спектаклей в различных хореографических формациях, анализ использованных методических приемов. Работа с видеоматериалами и изучение совре-

менных научных трудов в области хореографического искусства и балетной педагогики. Аккумуляция информации, воспитание собирательного интереса к достижениям в смежных видах искусства: театральном, изобразительном, музыкальном, литературном творчестве и т. д. Участие в профессиональных форумах, фестивалях, конкурсах, семинарах.

Тема 28. Личностно-профессиональные характеристики педагога хореографических дисциплин

Призвание и профессиональное самоопределение педагога хореографических дисциплин. Природные предпосылки и индивидуальные психофизиологические особенности, необходимые для профессиональной работы педагога по классическому танцу, модерн-джаз танцу, народно-сценическому танцу.

Понятия темперамента и характера. Анализ особенностей своего темперамента. Пути его встраивания в учебно-воспитательную работу, приумножение положительных и нивелирование отрицательных свойств темперамента. Положительные и «тяжелые» черты характера, их влияние на рабочую обстановку в балетном классе и творческий результат. Формирование «рабочих черт» характера педагога путем самовоспитания, стремления к совершенству.

Наблюдательность, исследовательский стиль преподавания. Способность к нестандартным решениям при подаче программного материала, при выборе приемов обучения, мотивации, поддержания дисциплины.

Педагогическая (профессиональная) креативность, гибкость, оригинальность и критичность в процессе работы в балетном классе. Объективность и беспристрастность в отношениях с исполнителями (учениками), позиция сотрудничества, готовность к пониманию психических состояний учеников и сопереживанию (эмпатии). Педагогический такт, «больные точки» в преподавании дисциплин профильного цикла. Адекватность оценочных реакций, самооценки и уровня притязаний.

Педагогическая интуиция, контактность, потребность в социальном взаимодействии. Интеллектуальная активность педагога, целеустремленность, требовательность, желание достичь определенного результата.

Проецирование педагогической деятельности и ее последствий. Способность к педагогической диагностике поведенческих реакций, исполнительских способностей, причин нарушений, отклонений в работе опорно-двигательного аппарата и др.

Педагогический артистизм как профессиональная и личностная характеристика, выраженный в приемах обучения: педагогическом показе, образности и эмоциональном наполнении речи, выбранном темпоритме урока и др. Вербальные средства в балетной педагогике. От образного слова к выразительному движению (С. В. Филатов).

Хороший вкус, эстетические взгляды, утвержденные школой классического танца, их влияние на исполнительскую манеру и культуру ученика (Н. И. Тарасов, А. Я. Ваганова). Влияние остроумия и веселого нрава педагога на учебный процесс.

Тема 29. Профессиональная стратегия

Индивидуальный стиль педагогического общения и педагогической деятельности, основная цель которой – развитие себя и других.

Выбор профессиональной стратегии: уход, уступка, давление, манипулирование, компромисс, сотрудничество, избегание, сопротивление и др. Достоинства и недостатки различных поведенческих стратегий. Стратегии поведения в прогнозируемых ситуациях в коллективе: конфликты, просьбы, отказы, обиды, отсутствие понимания, желания трудиться, распределение мест в творческих номерах и т. д. Поощрения и «наказания» как проявления способности к оптимальному педагогическому общению. Эффективное и неэффективное поощрение.

Позитивный педагогический настрой при решении учебно-творческих задач. Поиск не проблем, а возможностей. Стимуляция самосбывающихся пророчеств, нацеленных на успех (видеть цель, не замечать препятствий, верить в себя). Пессимистические убеждения педагога-хореографа, их влияние на творческий результат и эмоциональный климат в классе.

Формирование педагогического стиля общения. Положительные и отрицательные черты механического копирования опыта. Педагогический стиль общения, основанный на особенностях личности. Компенсация слабостей путем усиления положительных свойств.

Формирование индивидуальности ученика через индивидуальный стиль педагогического общения, основанный на направленности личности педагога и типе темперамента (В. С. Мерлин).

Признаки индивидуального стиля педагогической деятельности: темперамент (время и скорость реакции, индивидуальный темп работы, эмоциональная отвлекаемость); характер реакций на педагогические ситуации; выбор методов обучения; подбор средств воспитания; стиль педагогического общения; реагирование на действия и поступки учеников; манера поведения; предпочтение видов поощрений и «наказаний»; применение средств психолого-педагогического воздействия на учеников.

Методические указания

1. Обзор учебно-методической литературы по классическому танцу:

- подобрать, изучить учебную литературу по теме «Методика преподавания классического танца»: методическое наследие Петербургской балетной школы; методическое наследие Московской балетной школы; методическое наследие школы мужского исполнительства;
- указать предназначение литературы (степень сложности);
- выделить структуру и принцип изложения материала (по классам обучения, группам, формам, видам, разновидностям движений);
- указать основные задачи каждого года обучения и структурные элементы, входящие в урок;
- проанализировать последовательность изучения (выполнения) элементов у станка, на середине зала, *allegro*, экзерсиса на пальцах;
- определить особенности методики изучения движенческого материала;
- проанализировать характерные ошибки исполнения движений, указанные в литературе;
- обозначить критерии оценивания исполнения;
- проследить эволюцию движений классического танца;
- изучить подходы к преподаванию классического танца, изложенные в статьях из журнала «Балет», в научно-популярной и методической литературе;
- просмотреть видеозаписи уроков в хореографических училищах (академиях) Санкт-Петербурга, Москвы, Новосибирска, Перми (манера исполнения, композиционное построение, технические приемы).

2. Обзор учебно-методической литературы по народно-сценическому и характерному танцу:

– подобрать, изучить учебную литературу по теме «Методика преподавания народно-сценического танца»;

– указать предназначение литературы (степень сложности);

– выделить структуру и принцип изложения материала (по классам обучения, группам, формам, видам, разновидностям движений, национальностям);

– назвать причины, вызвавшие появление предмета «Народно-сценический танец»;

– проследить эволюцию народного танца, проанализировать процесс его интеграции в сценическое искусство;

– выявить сюжетность, образность и содержательность в композициях народного танца;

– определить сущность танцевального фольклора и его значение для современных хореографов в балетмейстерской деятельности; указать выразительные средства народного танца;

– сравнить хореографический язык танцев народов мира; выявить влияние исторических и социальных условий жизни народа на развитие народного танца;

– назвать выдающихся исполнителей характерных танцев XIX в.;

– перечислить виды русского народного танца;

– изучить хореографию в народных обрядах и праздниках;

– проследить историю характерного тренажа (его введение в Петербургской балетной школе);

– назвать основные задачи каждого года обучения и структурные элементы, входящие в урок;

– выявить последовательность изучения (выполнения) элементов у станка, на середине зала;

– объяснить принцип распределения национальностей по годам обучения;

– выявить принцип подбора национальностей для движений экзерсиса у станка;

– определить особенности методики изучения движущего материала;

– проанализировать характерные ошибки исполнения движений, указанные в литературе;

– обозначить критерии оценивания исполнения;

– изучить подходы к преподаванию народно-сценического танца, изложенные в статьях из журнала «Балет», в научно-популярной и методической литературе;

– просмотреть видеозаписи уроков в хореографических училищах (академиях) Санкт-Петербурга, Москвы, Новосибирска, Перми, Воронежа (манера и характер исполнения, композиционное построение этюдов для определенной национальности, технические приемы).

3. Обзор учебно-методической литературы по модерн-джаз танцу:

– подобрать, изучить учебную литературу по теме «Методика преподавания модерн-джаз танца»;

– назвать причины, вызвавшие появление предмета «Модерн-джаз танец»;

– проанализировать процесс интеграции народного танца в модерн-джаз танец;

– перечислить особенности развития танца модерн во второй половине XX в.;

– привести пример синтеза танца модерн с другими танцевальными системами;

– перечислить характерные черты экспрессивного танца, авангардного танца, contemporary dance, танца постмодерн;

– обозначить структуру, принцип изложения материала;

– дать характеристику разделам урока: warm up (разогрев тела), изоляция, работа тела целиком, партер, кросс (передвижение в пространстве), комбинации или импровизация;

– привести примеры танцевальных комбинаций;

– описать функциональные задачи каждого из разделов урока и основные группы движений, включенные в них;

– указать длительность разделов;

– охарактеризовать принципы подбора музыкального сопровождения занятий;

– назвать творческие центры и авторские коллективы России, популяризирующие современные направления танца;

– изучить подходы к преподаванию модерн-джаз танца, изложенные в статьях из журнала «Балет», в научно-популярной и методической литературе;

– просмотреть видеозаписи уроков, международных семинаров и конкурсов (композиция, стилистика, техника).

4. Проанализировать методические требования к уровню подготовки выпускника детской школы искусств (требования к содержанию образования; сроки реализации образовательных программ).

5. Проанализировать примерную учебную программу:

– пояснительную записку (цели, задачи, объем, принципы реализации программы);

– тематический план (последовательность изучения тем, количество часов, выделенных на изучение каждой темы);

– содержание учебной дисциплины (теоретические и практические занятия);

– программные требования (требования к знаниям, умениям, навыкам для каждого класса обучения).

6. Разработать проекты рабочих программ преподавания народно-сценического, современного, классического танца в ДШИ согласно следующему плану:

– титульный лист (название и уровень подчинения образовательного учреждения, кем и когда утверждена программа, полное название программы, возраст детей, на который рассчитана программа, срок реализации программы, ФИО, должность автора, название города, населенного пункта, год разработки программы);

– пояснительная записка (направленность программы, новизна, актуальность, педагогическая целесообразность, цель, задачи, возраст, продолжительность образовательного процесса, его этапы, формы и режим занятий, ожидаемые результаты и способы их проверки, формы подведения итогов);

– учебно-тематический план дисциплины (перечень разделов и тем, количество часов по каждой теме);

– дополнительная образовательная программа (формулировка разделов и тем, дидактические единицы, перечень теоретических и практических работ);

– методическое обеспечение дополнительной образовательной программы (формы занятий, приемы и методы организации учебно-воспитательного процесса, дидактический материал, техническое оснащение занятий);

– список литературы.

7. Требования к оформлению проектов:

– выполняют в печатном виде на белых листах формата А4 (210 × 297 мм); поля слева – 3 см, справа – не менее 1,5 см, снизу и сверху – 2,5 см; шрифт – Times New Roman, кегель – 14, межстрочный интервал – 1,5; общий объем – 10 – 15 страниц печатного текста (введение – 1 – 2 страницы, основная часть – 10 – 12 страниц, заключение – 1 – 2 страницы);

– каждую страницу нумеруют вверху посередине, начиная с оглавления (номер на странице оглавления не ставить);

– каждую часть начинают с новой страницы;

– заголовки по всему тексту должны быть выполнены в едином стиле (шрифтом одного размера); в конце заголовков точку не ставят, перед заголовком и после него оставляют пустую строку;

– перед знаками препинания (кроме тире) не может быть пробела, после знака препинания пробел обязателен (нарушение этого правила считается ошибкой);

– различают тире и дефис;

– в тексте не допускается сокращение названий, наименований (за исключением общепринятых аббревиатур);

– таблицы, схемы, графики, имеющиеся в тексте, а также приложения нумеруют каждые в отдельности, они должны иметь название и ссылку на источник данных;

– список библиографических ссылок оформляют на основе ГОСТ Р 7.0.5-2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ

Понятийный аппарат: профессиональный и общепедагогический. – Заимствование хореографическим образованием методов обучения у общей педагогики, их адаптация в балетной педагогике. – Уровни (ступени) хореографического образования в России. – Специфика коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования. Преемственность педагогических технологий. – Формирование структуры урока классического танца. – Методика работы с концертмейстером.

Лекция 1. ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ: ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ И ОБЩЕПЕДАГОГИЧЕСКИЙ

Понятие «метод». Структура методов обучения. – Принципы обучения (К. Д. Ушинский). – Понятие «педагогическая технология». Классификации педагогических технологий (систематизация Г. К. Селевко). – Основные особенности, цели и задачи балетной педагогики.

Воспитатель сам должен быть воспитан.
К. Маркс

В воспитании все дело в том, кто воспитатель.
Д. Писарев

Воспитателем и учителем надо родиться;
им руководит прирожденный такт.
А. Дистервег

Русская балетная школа прославлена на весь мир выдающимися педагогами и яркими, необыкновенно талантливыми учениками. Благодаря хореографам XIX – XX вв. (М. Петипа, Л. Иванову, М. Фокину, Л. Лавровскому, К. Голейзовскому, Ю. Григоровичу, Н. Надеждиной, И. Моисееву, Т. Устиновой и др.) русское искусство танца покорило весь мир своей самобытностью, неповторимостью сценических образов, широтой и грандиозностью созданных танцевальных полотен.

Яркие исполнительские индивидуальности танцовщиков и балерин, завораживавших, пленявших зрителя музыкально-актерской выразительностью и безупречной чистотой танца, навсегда вошли в историю балета. Мировую славу отечественному балету принесли А. Павлова, В. Нижинский, О. Лепешинская, М. Семенова, К. Сергеев, Г. Уланова, В. Чабукиани, М. Плисецкая, Ю. Владимиров, М. Лиела, В. Васильев, В. Гордеев и еще сотни имен.

Великие танцовщики, ставшие великими балетными педагогами, посвятили всю жизнь отечественной хореографической педагогике, тайны профессии они открывали своим воспитанникам. Не одно поколение продолжателей национальной традиции танца вырастили П. Гердт, Е. Вазем, Н. Легат, О. Преображенская, Х. Иогансон, В. Пономарев, А. Пушкин, Н. Тарасов, А. Ваганова и многие другие выдающиеся деятели хореографического искусства.

Мировой и отечественной педагогикой наработан огромный опыт в области педагогики творчества, но исследований в рамках хореографического искусства мало. К сожалению, балетные педагоги не часто отражают свой опыт на бумаге и передают его исключительно «из ног в ноги, из рук в руки». При универсальности системы обучения танцевальному мастерству научных разработок в области педагогики и психологии хореографической деятельности мало, практически отсутствуют исследования по технологии создания различных форм хореографических произведений, по биомеханике, эргономике и т. д.

Исследователь Н. Догорова предполагает, что «педагогическая система в хореографии не была рождена самой педагогической практикой. Она произошла от другого – уголовно-правовых механизмов, присущих дисциплинарной власти, сложившейся на рубеже XVIII – XIX вв.» [6, с. 19]. В дальнейшем роль идеологии в балетном образовании выполняло христианство. Профессия, самодержавие и церковь определяли содержание среды, в которой росли будущие танцовщики. После революции 1917 г. и до развала Советского Союза артистов воспитывали на основе авторитета партийно-государственной власти и социалистического реализма, имевшего в балете конкретное художественное воплощение.

«В 1991 г. на смену авторитарной пришла гуманистическая система, определяющая целью образования личность ученика, которая перестала рассматриваться как средство для достижения государственных целей и стала самоценной, определяющей все образовательные усилия, что и поставило балетное образование в трудную ситуацию. Как в условиях либерализма, имея в прошлом довольно авторитарную традицию балетного образования, сохранить высокий уровень подготовки исполнителей балета? <...> Особую актуальность приобретает проблема сопряжения профессиональных педагогических традиций балетного образования и достижений педагогической науки» [14, с. 63 – 64].

Можно утверждать, что повышенное внимание к хореографической педагогике как отрасли педагогических наук в последнее время не случайно. Балет как наиболее элитарный в мировой классификации вид искусства позволяет формировать гармонично развитую, полноценную личность, обладающую высоким духовным потенциалом. Изучение проблем педагогических традиций в педагогике балета в целом и в хореографическом образовании в частности важно для сохранения и развития педагогических традиций хореографического образования в России.

Исследователь Е. О. Кабурнеева в своей работе «Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России» подчеркивает специфику балетной педагогики и позиции русской балетной школы и пишет: «В педагогической традиции российского хореографического образования школа как социальный институт – это самостоятельный художественно-педагогический механизм, организационно-методическая, учебная и идейная система, наиболее эффективно сохраняющая, накапливающая и транслирующая педагогические традиции в новое конкретно-историческое измерение» [8].

Современное хореографическое образование опирается на постулаты общей педагогики и психологии, заимствуя ряд понятий и терминов, адаптируя их в методике преподавания хореографических дисциплин. Далеко не все наработки системы образования подходят для обучения хореографии. Разберем некоторые из них.

Методика – теория обучения определенному учебному предмету. Объектом исследования методики является процесс обучения той или иной учебной дисциплине, предметом – связь, взаимодействие преподавания и учения в обучении конкретному учебному предмету. Каждый предмет имеет свою методику, которая отражает закономерность протекания процесса, содержание и методы преподавания [15].

Метод¹ – способ (план) достижения определенной цели; способ и порядок исследования предмета для получения наиболее полного и соответствующего истине результата.

¹ Метод (от греч. *methodos* – букв. «путь к чему-либо») означает способ достижения цели, определенным образом упорядоченную деятельность, направленную на решение задач образования, воспитания и развития в процессе обучения. Методы обучения – один из важнейших компонентов учебного процесса. Без соответствующих методов невозможно реализовать цели и задачи обучения, достичь усвоения учащимися определенного содержания учебного материала [16].

Обучение – это организованная педагогами учебно-познавательная деятельность учащихся в целях усвоения ими содержания образования [17].

Метод обучения как система имеет следующие признаки: цель, единство преподавания и учения, способ усвоения каждого элемента содержания образования. Как многомерное образование метод обладает множеством сторон и признаков, которые и выступают в качестве оснований для классификаций. В мировой и отечественной практике предпринято много усилий по классификации методов обучения. Разные авторы используют разные основания для классификации, предлагая варианты, в основу которых положен один или несколько признаков². Каждый из авторов приводит аргументы для обоснования своей классификационной модели.

Одна из отечественных (обобщенных) классификаций подразделяет методы на следующие группы:

– методы организации и осуществления учебно-познавательной деятельности: словесные, наглядные, практические; репродуктивные, объяснительно-иллюстративные, поисковые, исследовательские, проблемные и другие (по характеру учебно-познавательной деятельности); индуктивные и дедуктивные (по логике изложения и восприятия учебного материала);

² Приведем некоторые классификации: 1) классификация методов по источнику передачи и характеру восприятия информации (Е. Я. Голант, Е. И. Перовский); 2) классификация методов на основании дидактических задач (М. А. Данилов, Б. П. Есипов); 3) классификация методов по источникам передачи информации и приобретения знаний (Н. М. Верзилин, Д. О. Лордкинанидзе, И. Т. Огородников и др.); 4) классификация методов по типу (характеру) познавательной деятельности (М. Н. Скаткин, И. Я. Лернер); 5) классификация методов, сочетающая методы преподавания и соответствующие им методы учения (М. И. Махмутов); 6) классификация методов по организации и осуществлению учебно-познавательной деятельности; ее стимулированию и мотивации; контролю и самоконтролю (Ю. К. Бабанский); 7) классификация методов обучения, в которой в единстве сочетаются источники знаний, уровень познавательной активности и самостоятельности учащихся, а также логический путь учебного моделирования (В. Ф. Паламарчук и В. И. Паламарчук); 8) классификация методов в сочетании с формами сотрудничества (Л. Клинберг); 9) классификация (типология) методов преподавания, изложенная В. Оконею во «Введении в общую дидактику» [19].

– методы контроля за эффективностью учебно-познавательной деятельности: устные, письменные проверки и самопроверки результативности овладения знаниями, умениями и навыками;

– методы стимулирования учебно-познавательной деятельности: определенные поощрения в формировании мотивации, чувства ответственности, обязательств, интересов в овладении знаниями, умениями и навыками.

Иные подходы к определению методов обучения основаны на степени осознанности восприятия учебного материала: пассивные, активные, интерактивные, эвристические и пр. Эти определения требуют дальнейшего уточнения, так как процесс обучения не может быть пассивным и не всегда является открытием (эврикой) для учащихся [18].

В ряд названных классификаций методов обучения можно еще добавить десятка два-три. Все они не лишены недостатков и в то же время имеют много положительных сторон. Универсальных классификаций нет и не может быть. Учебный процесс – динамичная конструкция, где методы получают свое развитие, приобретают новые свойства. Объединение их в группы по жесткой схеме не оправдано, так как это сдерживает совершенствование учебного процесса. Без методов невозможно достичь поставленной цели, реализовать намеченные задачи, наполнить обучение познавательной деятельностью [19].

Широкое распространение в дидактике получило также понятие «прием обучения»³. Это кратковременное взаимодействие между преподавателем и учениками, направленное на передачу и усвоение конкретного знания, умения, навыка. Это способ, которым выполняется то или иное действие. Перечень действий, входящих в состав приема, носит характер указаний, рекомендаций, правил, помогающих в решении определенного круга задач. Чтобы не путать понятия метода и приема, надо четко усвоить:

- прием – это составная часть метода;
- отдельные приемы могут входить в состав различных методов;
- метод может перейти в прием, если он используется в качестве составной части другого метода;
- прием может перейти в метод, если он доминирует на уроке.

³ Прием обучения – это элемент метода, его составная часть, разовое действие, отдельный шаг в реализации метода или модификация метода в том случае, когда метод небольшой по объему или простой по структуре [10, с. 7].

Принципы обучения – это исходные дидактические положения, которые отражают протекание объективных законов и закономерностей процесса обучения и определяют его направленность на развитие личности. Они задают установки, с которыми преподаватели подходят к организации процесса обучения, управлению им и поиску возможностей его оптимизации.

Знание принципов обучения дает возможность:

- организовать учебный процесс в соответствии с его закономерностями;
- обоснованно определить цели и отобрать содержание учебного материала;
- выбрать адекватные целям формы и методы обучения;
- соблюдать этапность процесса обучения;
- осуществлять взаимодействие и сотрудничество между учителем и учеником.

По мере развития теории и практики обучения, открытия новых закономерностей процесса обучения формулировались и новые принципы обучения, видоизменялись старые, поэтому принципы обучения исторически преходящие [19, 20].

Ян Амос Коменский⁴, следуя своей идее природосообразности обучения, отмечал, что «как в природе вся жизнь начинается с весны, так и обучение человека должно начинаться в весне жизни (в детстве); утренние часы наиболее удачны для занятий, так как утро соответствует весне; все подлежащее изучению должно быть расположено по ступеням возраста, чтобы учащимся предлагалось для изучения то, что доступно способностям восприятия. Следовательно, идея природосообразности является основой таких принципов обучения, как постепенность, последовательность и самостоятельность» [27].

Педагог А. Дистервег⁵ также сформулировал принцип природосообразности, суть которого, по его мнению, состоит в соответствии

⁴ Чешский педагог Ян Амос Коменский (1592 – 1670) – основоположник педагогической науки [22].

⁵ Немецкий педагог Фридрих Адольф Вильгельм Дистервег (1790 – 1866) выдвинул важнейший принцип воспитания – природосообразность: следование за процессом естественного развития человека; учет возрастных и индивидуальных особенностей школьника; установление тесной связи между воспитанием и жизнью общества [23].

процесса обучения естественному ходу развития ребенка. Вместе с тем он выдвинул и принцип культуросообразности, заключающийся в том, что при обучении должна приниматься во внимание вся современная культура.

Наиболее полно принципы обучения были сформулированы К. Д. Ушинским⁶:

– обучение должно начинаться своевременно и быть постепенным (пусть дети приобретают понемногу, но не теряют ничего из приобретенного и пользуются им для приобретения нового);

– обучение должно вестись природосообразно в соответствии с психологическими особенностями учащихся;

– порядок и систематичность – одни из главных условий успеха в обучении; школа должна давать достаточно глубокие и основательные знания;

– обучение должно всячески развивать у детей самостоятельность, активность, инициативу;

– обучение должно быть посильным для учащихся, не чрезмерно трудным и не слишком легким;

– преподавание всякого предмета должно непременно идти таким путем, чтобы на долю воспитания оставалось ровно столько труда, сколько могут одолеть его молодые силы [20, 21].

Всякое обучение К. Д. Ушинский рассматривал как единый процесс и указывал, что эти дидактические принципы самостоятельно, в чистом виде не могут существовать, они органически переплетаются друг с другом. Однако каждый принцип имеет свои особенности и закономерности, без учета которых правильно построить обучение невозможно. Количество и формулировки принципов обучения изменялись в последующие десятилетия, работа над ними продолжается и сегодня.

Педагогическая технология – специальный набор форм, методов, способов, приемов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе на основе декларируемых психолого-педагогических установок, приводящий всегда к достиже-

⁶ Константин Дмитриевич Ушинский (1823 – 1871) – русский педагог, писатель, основоположник научной педагогики в России [24].

нию прогнозируемого образовательного результата с допустимой нормой отклонения [21]. Классификация педагогических технологий принадлежит Г. Селевко⁷. В рамках групп и подгрупп он выделяет около ста вариантов. Педагогические технологии могут различаться по разным основаниям:

- источнику возникновения (на основе педагогического опыта или научной концепции);
- целям и задачам (усвоение и закрепление знаний, воспитание и развитие (совершенствование) природных личностных качеств);
- возможностям педагогических средств (какие средства воздействия дают лучшие результаты);
- функциям учителя, которые он осуществляет с помощью технологии (диагностические, управления конфликтными ситуациями);
- стороне педагогического процесса, которую «обслуживает» конкретная технология, и т. д.

Любая технология в той или иной мере направлена на реализацию научных идей, положений, теорий на практике, поэтому педагогическая технология занимает промежуточное положение между наукой и практикой.

Существует также понятие «авторская педагогическая технология». Это совокупность психолого-педагогических установок и методических приемов педагога, отличающаяся оригинальностью их сочетания в целостной системе, соответствующей единому замыслу и личностному опыту учителя [26].

В хореографическом образовании известны авторские педагогические технологии Н. Г. Легат, А. Я. Вагановой, В. И. Пономарева, Н. И. Тарасова, А. М. Мессерера, А. И. Пушкина, М. Т. Семеновой, Н. М. Дудинской, П. А. Пестова, И. А. Моисеева и др.

Говоря об основных особенностях, целях и задачах балетной педагогики, следует отметить, что уровень развития танцевальной техники в прошлом столетии не просто вызвал к жизни потребность в кадрах высокой профессиональной квалификации, а выявил необходимость в специалистах новой формации. Хореография требует от тех,

⁷ Герман Константинович Селевко (1932 – 2008) – педагог, ученый, автор технологии саморазвития, созданной на основе учения о доминанте А. А. Ухтомского, создатель «Энциклопедии образовательных технологий» [25].

кто служит ей профессионально, разносторонней эрудиции в области литературы, музыкальной культуры, изобразительного искусства, драматического театра, психологии, педагогики, обязательных знаний анатомии и физиологии и навыков оказания первой медицинской помощи.

«Освоение образовательных программ в сфере искусства базируется на творческих способностях, данных человеку природой. Образовательный процесс у музыкантов-исполнителей, артистов театра и кино, танцовщиков и художников начинается чаще всего с детского возраста и должен быть непрерывным, поскольку связан с сугубо практическим чувственным, физическим и интеллектуальным постижением обучающимся сути осваиваемого вида искусства, раскрытием психофизических возможностей личности, тренировкой своего тела и психики, выработкой комплекса психофизических качеств, необходимых для самореализации в выбранной профессии» [11].

В хореографии обучение и взращивание будущего исполнителя сопровождается ежедневными занятиями танцевальными дисциплинами, регулярной работой над развитием «балетных» данных, активной концертной деятельностью, что требует от обучающегося и педагога полноценной физической и эмоциональной отдачи. Пластическая гармония и красота форм, образное воплощение произведений достигаются огромным и систематическим трудом.

Особенности профессиональной деятельности педагога-хореографа основаны на передаче тонкостей исполнительского искусства из поколения в поколение путем показа, сопровождающегося ритмичным счетом и четкими комментариями относительно грамматики и образа отдельных движений экзерсиса, либо разучивания и отработки концертных номеров, вариаций, сцен из спектаклей и т. д.

Для успешной творческой жизни в «балетной профессии» как педагогу, так и ученику необходима значительная природная составляющая – определенный набор природных данных. Рабочим инструментом хореографа является его тело. Существуют выверенные временем и педагогическим опытом профессиональные требования, предъявляемые к возможностям опорно-двигательной системы исполнителей в хореографической деятельности, к внешним данным, к типам высшей нервной деятельности и темперамента. «Сущность хореографической культуры обуславливается специфическим для этого вида искусства материалом: его материалом, инструментом и творцом является человек.

Этим обусловлено исключительное место хореографии среди других искусств. Сама, своим телом и психикой, она создает из себя же произведение искусства» [6, с. 21].

«Именно тело танцовщика, точнее говоря, достижение особых качеств его тела – телесного аппарата – является целью исполнительского образования в балете. Профессия танцовщика основана на теле, однако не только на теле в его природном состоянии, но и на теле „преображенном“, измененном под определенные требования искусства. Классический танец формирует неестественное тело, но эта неестественность должна быть осознана, понятна и доведена до сознания обучающихся через учебные дисциплины...» [14, с. 66].

Практическая направленность профессионального хореографического образования предопределяет характер подготовки выпускника учебного заведения. В процессе освоения профильных дисциплин учащийся овладевает методикой изучения движений и, что крайне важно, эстетикой и академической исполнительской манерой русской школы, перенимая ее непосредственно от своего педагога, и, бережно относясь к традиционной основе исполнительской манеры, со временем обогащает ее собственным опытом.

Так как «телесность» положена в основу профессии, педагог должен обладать исполнительским опытом, грамотным и красивым показом, владеть основами анатомии и балетной медицины, потому что балетная педагогика невозможна без знания устройства костно-мышечного аппарата и законов управления им (незнание приводит к неверному исполнению движения, деформации мышц, травматизму, хроническим заболеваниям).

Педагогу хореографии необходимо иметь достаточные теоретические знания не только в области методики преподавания хореографических дисциплин, но и в области педагогики в целом как науки о воспитании. Творчески одаренные в области хореографического искусства дети, как правило, обладают живым темпераментом и подвижной психикой. Основы психологии творческих профессий, вопросы ранней профессионализации детей, предстартовых состояний, сценического волнения и другие тоже входят в спектр знаний педагога хореографических дисциплин, обязанного воспитать в исполнителях психологическую и физическую устойчивость.

В хореографической школе, в училище (колледже) учащиеся проходят этапы возрастного развития, поэтому решение любых хореографических задач должно быть основано на индивидуальном подходе к каждому ученику. Задача педагога танца – воспитать ученика как личность, раскрыть, развить способности к танцу, учитывая физиологические особенности организма, тип темперамента, природные данные. Каждый ученик в классе с индивидуальной скоростью и на разном уровне усваивает программный материал. Педагог должен стремиться привести в итоге класс к одному знаменателю, но дорогу к цели найти для каждого исполнителя свою.

Каким бы видом хореографии ни занимался специалист, в какой бы сфере ни работал – исполнителей традиционно обучали и воспитывали на основе школы классического танца. Народно-характерный танец, подкрепленный классической школой, обретает благородство, образность, большую виртуозность. Бальная хореография, опираясь на классический танец, заимствует из его арсенала батманы, вращения, набор партерных и воздушных поддержек, средства пластической выразительности. В танце модерн исполнитель не может достичь профессиональной технической оснащенности, не владея школой классического танца. Примером влияния балетного искусства на спорт могут служить работы хореографов в фигурном катании, спортивной и художественной гимнастике, синхронном плавании, акробатике. Во всех жанрах театральной хореографии используют технику классического танца, что способствует достижению более совершенного исполнительского уровня и красоты движений.

Автор первого отечественного учебника по методике преподавания классического танца «Основы классического танца» – профессор, педагог хореографии, балетмейстер, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии СССР А. Я. Ваганова (1879 – 1951). Театровед Л. Д. Блок, посвятившая балету свою книгу «Классический танец. История и современность», подчеркивает, что Ваганова в своем методе опирается и на итальянские элементы, и на французские, а общая их совокупность обуславливает новый этап развития русской школы. Система Вагановой – это закономерное продолжение и развитие традиций русской балетной школы. Базовые позиции методики преподавания классического танца созданы Вагановой на основе сравнительного анализа двух систем преподавания танца – французской и итальянской школ,

бытовавших на русской сцене в конце XIX в., и опыта, накопленного русским балетом, осмысленного и систематизированного.

В основе профессионального обучения хореографии лежит экзерсис классического танца. Он обладает чрезвычайно стройной и четко разработанной системой движений, в которой нет ничего случайного. Экзерсис выполняется в определенном порядке, с постепенным включением в работу всех мышц. Каждое упражнение, пройденное у станка, изучается на середине зала, далее следуют *allegro* (прыжковая часть), экзерсис на пальцах, завершается урок *port de bras* с наклонами и перегибами корпуса. В начале и в заключение урока выполняется поклон.

Весь арсенал исполнительской техники описан в специальной литературе, но авторами учебников и книг не всегда являются ведущие педагоги-практики. Тем не менее их деятельность – важнейшее наглядное практическое пособие для последующих поколений, к сожалению, этот опыт передается только от учителя к ученику. Изданная литература по преподаванию основ классического танца адресована в основном специалистам, имеющим академическое образование. Безусловное первенство принадлежит книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», впервые вышедшей в 1934 г. и с тех пор выдержавшей массу изданий на многих языках мира. Надежда Базарова и Варвара Мей, ученицы Вагановой, развили методику в книге «Азбука классического танца» (1964). В 1967 г. появился уникальный труд Асафа Мессерера «Уроки классического танца». Ленинградские педагоги Вера Костровицкая и Алексей Писарев написали книгу «Школа классического танца» (1968). Венчает этот список педагогических шедевров книга профессора Николая Ивановича Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства» (1971). За нее он получил Государственную премию СССР.

Современные педагогические труды и программы по хореографическому образованию и подготовке учительских кадров: С. Н. Головкина «Уроки классического танца в старших классах»; Е. П. Валуткин «Система мужского классического танца»; П. А. Пестов «Уроки классического танца. 1 курс»; А. В. Никифорова «Советы педагога классического танца»; Л. Н. Сафронова «Уроки классического танца»; Ю. И. Громов, В. А. Звёздочкин, С. С. Каплан «Мужской танец в петербургской балетной школе. Педагогическое наследие В. И. Пономарева» и др.

По народному, народно-сценическому танцу выделим труды и программы: А. В. Лопухов, А. И. Бочаров и А. В. Ширяев «Основы характерного танца» (1939); Т. С. Ткаченко «Народный танец» (1954); А. Н. Блатова «Программа по народно-характерному танцу» (1966); Н. М. Стуколкина (в соавторстве с А. Л. Андреевым) «Четыре экзерсиса» (1972); К. Зацепина, А. Климов, К. Рихтер, Н. Толстая, Е. Фарманянц «Народно-сценический танец» (1976); А. А. Борзов «Танцы народов СССР» (1983, 1984); Н. Б. Тарасова «Теория и методика преподавания народно-сценического танца» (1996); «Программа по характерному танцу для 4 – 8-го классов» под научной редакцией профессора И. Г. Генслер (2001); И. Г. Генслер «Методика преподавания характерного танца» (2011); Г. П. Гусев «Методика преподавания народного танца» (2002) и др.

С методической литературой в области современного танца ситуация более сложная, в основном это зарубежные издания, не переведенные на русский язык. Фундаментальным в России можно назвать труд В. Ю. Никитина «Модерн-джаз танец».

Издания, посвященные историческим аспектам, вехам творческого пути известных деятелей искусства, работающих в русле современных танцевальных направлений: М. Бежар «Мгновения в жизни другого. Мемуары»; Е. Васенина «Российский современный танец. Диалоги»; К. А. Добротворская «Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна»; Е. Суриц «Балет и танец в Америке. Очерки истории»; Л. Федорова «Африканский танец. Обычай, ритуалы, традиции» и др.

В учебной литературе по классическому, народно-сценическому, модерн-джаз танцу движения даются в ритмической раскладке и динамике развития по классам обучения либо по разделам урока. Методика исполнения движений, рассчитанная на наличие профессиональных балетных данных, описывает правила исполнения и в меньшей степени касается приемов «проучивания», которые должны опираться на возможности учеников, их индивидуальное физическое строение и особенности психоэмоциональной сферы личности.

Бурное развитие хореографического образования, появление большого числа танцевальных коллективов и балетных трупп, работающих в

разных видах хореографического искусства, а также учреждение неимоверного количества всероссийских и международных конкурсов и фестивалей танца неизбежно вызывают желание у исполнителей как можно быстрее овладеть технической стороной вопроса. А это, в свою очередь, стимулирует педагогов на поиск более действенных приемов в обучении и способствует обновлению самой методики преподавания танца.

Оказывает свое влияние и тот факт, что в настоящее время в сценическую хореографию все чаще переходят из активно развивающегося современного танцевального искусства, акробатики. Невозможно игнорировать современную эпоху, отражающуюся в балетмейстерских работах, сценический театрално-танцевальный язык «диктует» другие темпы и подходы к подготовке специалиста.

Вопросами динамики развития экзерсиса, его соответствия современным тенденциям танцевального искусства, его зависимости от процессов акселерации серьезно занимался русский хореограф Фёдор Лопухов. Он писал: «Экзерсис танцовщика, как „школьный“, так и профессиональный, формировался в течение столетий; он, безусловно, хорош и в основе не вызывает сомнений. Но время от времени он требует внимательного пересмотра, ибо сценический, хореографический язык меняется, усложняется и тренаж...» [9, с. 167 – 168].

Задача обучения педагогической профессии в сфере хореографического искусства сложна потому, что студенты должны «пропустить» через свой (часто несовершенный) двигательный аппарат всю технологию исполнения движений, ощущая и осознавая закономерности учебного процесса, т. е. практическое обучение находится в неразрывной связи с будущей профессией педагога. Практическая направленность профессионального образования предопределяет и характер подготовки педагогических кадров. Будущий преподаватель профильных дисциплин осваивает методику преподавания, перенимая ее непосредственно от своего педагога, и, бережно относясь к традиционной основе, со временем обогащает ее собственным опытом. Разрыв в непрерывной цепочке «педагог – ученик – педагог» в сфере искусства приводит к невозполнимым потерям. Методика преподавания танца имеет

свои, только ей присущие особенности. Научить танцу заочно невозможно, даже по образцовым учебникам и при самых квалифицированных консультациях⁸.

Библиографический список

1. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы / под ред. Н. Д. Волкова, Ю. И. Слонимского. – М. : Искусство, 1958. – 343 с.

2. *Белых, В. И.* Классический и народный танец в хореографическом образовании / В. И. Белых // Хореография: история, теория, практика : [сб. ст.]. – М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2011. – Вып. 4. – С. 94 – 101. – ISBN 978-5-901617-64-9.

3. *Борзов, А. А.* Русский танец и учебный процесс / А. А. Борзов // Хореография: история, теория, практика : [сб. ст.]. – М. : Моск. акад. образования Натальи Нестеровой, 2011. – Вып. 4. – С. 101 – 119. – ISBN 978-5-901617-64-9.

4. *Выготский, Л. С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с. – ISBN 5-87604-098-3.

5. *Грибанова, М. А.* Основы методики преподавания хореографических дисциплин классического танца / М. А. Грибанова. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2006. – 32 с.

6. *Догорова, Н. А.* Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Догорова Надежда Александровна. – Саранск, 2006. – 211 с.

7. *Зайфферт, Д.* Педагогика и психология танца. Заметки хореографа : учеб. пособие / Д. Зайфферт ; пер. с нем. В. Штакенберга. – 2-е изд., стер. – СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 128 с. – ISBN 978-5-8114-1425-3 (Лань).

8. *Кабурнеева, Е. О.* Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России : дис. ... канд. пед. наук /

⁸ Не надо сравнивать обучение артистов балета, получающих заочно высшее хореографическое образование, и обучение абитуриентов без базового хореографического образования, поступающих в вузы на общих основаниях по окончании общеобразовательной школы.

Кабурнеева Елена Олеговна // disserCat – электронная библиотека диссертаций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-pedagogicheskikh-traditsii-khoreografi-cheskogo-obrazovaniya-v-rossii> (дата обращения: 17.11.2016).

9. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 216 с.

10. Олешков, М. Ю. Педагогическая технология: проблема классификации и реализации / М. Ю. Олешков // Профессионально-педагогические технологии в теории и практике обучения : сб. науч. тр. – Екатеринбург : Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2005. – С. 5 – 19.

11. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008 – 2015 гг. : распоряжение Правительства Российской Федерации от 25 августа 2008 г. № 1244-р // Собрание законодательства Российской Федерации. – 2008. – № 35. – Ст. 4069.

12. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии / Г. К. Селевко. – М. : Нар. образование, 1998. – 256 с. – ISBN 5-87953-127-9.

13. Слостенин, В. А. Педагогика : учеб. для студентов учреждений высш. проф. образования / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов. – 11-е изд., стер. – М. : Академия, 2012. – 608 с. – ISBN 978-5-7695-9408-3.

14. Фомкин, А. В. К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях / А. В. Фомкин, М. В. Фадеева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2010. – № 1 (23). – С. 60 – 69.

15. Методы обучения. Классификация методов обучения // Образовательная поддержка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://edusupport.ru/studentu/pedagogika/metody-obucenia-klassifikacia-metodov-obucenia/> (дата обращения: 17.11.2016).

16. Понятие метода в педагогике // biofile.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://biofile.ru/chel/5757.html> (дата обращения: 17.11.2016).

17. Классификация методов обучения // Грозненский техникум моды и дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pu26.proffi95.ru/blogs/mastera-proizvodstvenogo-obuchenija/klasifikacija-metodov-obuchenija.html> (дата обращения: 17.11.2016).

18. Методы обучения // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82>

%D0%BE%D0%B4%D1%8B_%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F (дата обращения: 18.11.2016).

19. Методы обучения. Многомерная классификация // Проза.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2012/01/12/325> (дата обращения: 18.11.2016).

20. Принципы обучения, сформулированные К. Д. Ушинским // Педагогика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pedpro.ru/theory/11/172.htm> (дата обращения: 18.11.2016).

21. Принципы обучения // Библиотека по педагогике, психологии, философии онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.p-lib.ru/pedagogika/slastenin/slastenin50.html> (дата обращения: 18.11.2016).

22. Я. А. Коменский – основоположник педагогической науки. Знание его наследия для развития педагогической теории и школы // Социальная педагогика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://socialpeded.ru/istoriya-obrazovaniya-i-pedagogicheskoy-mysli/319-ya-akomenskij-osnovopolozhnik-pedagogicheskoy.html> (дата обращения: 18.11.2016).

23. Дистервег, Адольф // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B5%D0%B3,%D0%90%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%84> (дата обращения: 18.11.2016).

24. Ушинский, Константин Дмитриевич // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата обращения: 18.11.2016).

25. Селевко Герман Константинович. Педагог. Ученый. Мыслитель // Институт развития образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.iro.yar.ru/fileadmin/iro/bibl/2015/Selevko_G.swf (дата обращения: 18.11.2016).

26. Проектирование авторских образовательных технологий // так то ЕНТ | Методическая копилка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tak-to-ent.net/load/222-1-0-3260> (дата обращения: 18.11.2016).

27. Я. А. Коменский // Авторская платформа Pandia.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pandia.ru/text/78/230/84753.php> (дата обращения: 18.11.2016).

Лекция 2. ЗАИМСТВОВАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ ОБРАЗОВАНИЕМ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ У ОБЩЕЙ ПЕДАГОГИКИ, ИХ АДАПТАЦИЯ В БАЛЕТНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Основные методы обучения танцу – наглядный показ и словесное объяснение. Метод повторяемости упражнения. – Приемы педагогического показа и словесных объяснений исполнения движений. – Приемы изучения движений. – Приемы контроля правильного исполнения движений (навыков) и усвоения теоретических знаний.

Для учителя, может быть, самое важное –
не принимать себя всерьез,
понимать, что он может научить совсем немногому.
В. Распутин

Для того чтобы обучить другого, требуется больше ума,
чем для того, чтобы научиться самому.
М. Монтень

В настоящее время особую актуальность приобретает проблема сопряжения профессиональных педагогических традиций балетного образования и достижений педагогической науки. Хореографическое образование заимствует методы обучения у общей педагогики, адаптируя их к балетной педагогике. В хореографии метод – это совокупность приемов и способов организации (построения) познавательной деятельности, позволяющих в короткий срок и наилучшим образом осуществить познавательный процесс. Метод выбирают в соответствии с особенностями предмета из цикла хореографических дисциплин. Цели и конкретные задачи, решаемые на отдельно взятом уроке, «диктуют» выбор метода или «задают» группу методов, пригодных для достижения намеченных результатов. Методы подвижны и имеют способность преобразовываться в зависимости от предъявляемых к ним требований. Эффективность процесса обучения в хореографическом искусстве зависит от правильного выбора метода обучения или сочетания методов.

Основные методы обучения, используемые в хореографическом образовании: метод объяснения (рассказ, беседа) с использованием профессиональной терминологии, метод показа движений, методы целенаправленного прочувствования двигательного действия (или метод повторяемости упражнения), метод иллюстрации учебно-методической, художественной литературы, применение видеоматериалов профессиональной направленности. В педагогике классического, народно-сценического и модерн-джаз танца используют и информационные технологии.

В хореографическом образовании применяют также методы стимулирования и мотивации, методы контроля, методы самостоятельной работы, метод сравнительной оценки, коррекционно-аналитический метод, метод ситуативного анализа, метод опережающего обучения, метод погружения в учебный процесс, в конкретный предмет, игровые методы обучения и др.

Основной принцип обучения хореографическому искусству – наглядность. Роль педагогического показа в хореографическом искусстве переоценить невозможно. Это решающий фактор усвоения материала, поэтому к основным приемам, поясняющим правила выполнения изучаемых движений, следует отнести педагогический показ вкупе со словесными объяснениями. Методика преподавания классического танца имеет свои, только ей присущие особенности, в частности это передача знаний на практике от учителя к ученику. Разрыв в непрерывной цепочке «педагог – ученик – педагог» в сфере хореографического искусства приводит к невосполнимым потерям.

В литературе крайне мало информации, касающейся непосредственно показа хореографического текста. Наиболее подробно этот вопрос раскрыт в трудах Н. И. Тарасова; о показе как основном методе обучения классическому танцу пишут А. Я. Ваганова, А. М. Мессерер; некоторые аспекты обозначены в работах С. Н. Головкиной, П. А. Пестова.

В любом учебном процессе наглядность основывается на особенностях развития мышления от конкретного к абстрактному, хореография не является исключением. Использование дидактического принципа обучения способствует формированию ассоциативного ряда, и из абсолютно конкретных движений создается пластический образ. Наглядность базируется на академически точном педагогическом показе, посредством которого происходит передача ученикам хитростей, секретов исполнительского мастерства и формируются основные исполнительские (профессиональные) компетенции:

- методически грамотное исполнение;
- правильное представление сути, темпа, исполнительской культуры движения;
- культура внимания и профессиональная этика поведения;
- «исполнительская воля», эмоционально-волевая направленность – стремление доводить начатое до конца, при необходимости исправлять и переделывать работу;
- артистизм, художественная выразительность и музыкальность;

- хореографическая (профессиональная) память, основанная на памяти слуховой, зрительной и моторной;
- зрительная память движения, нацеленная на целостное одновременное восприятие графичности и изящности линий;
- знание закономерностей пространственного размещения позы, углов подъема и отведения ноги в определенном направлении;
- навык распределения веса тела во время исполнения движений на одной ноге и др.;
- понимание особенностей хореографического языка (хореографического текста), стилистики, лексического (комбинационного) состава текста, пространственной графики танца, логики композиционного развития, осознание характеристики «подтекста» как смысловой задачи хореографического учебного этюда либо концертного номера.

Глубокое психологическое обоснование наглядности обучения дано К. Д. Ушинским, который называл наглядные пособия средством для активизации мыслительной деятельности и формирования чувственного образа [26]. Проблема качественных наглядных пособий существовала в образовании во все времена. В хореографическом искусстве эта проблема стоит очень остро – собственно, сам педагог в хореографии и есть наглядное пособие.

Педагог должен обладать хорошо выученным телом, для того чтобы правильно показать ученику движения. Грамотный, красивый показ важен еще и потому, что ученики (подсознательно и сознательно) копируют манеры своих педагогов. «Ученики обучались теории „понаслышке”, и только отличные природные данные и артистическая одаренность оригинала (педагога), которому ученики подражали, спасали их от многих ошибок в теории искусства танца» [10, с. 7]. Если у педагога ярко выраженный лордоз, некрасивые с оттопыренными большими пальцами кисти рук, вычурные манеры, то у его учеников будут точно такие же проблемы. Даже если вслух преподаватель акцентирует внимание учащихся на ошибках, но его показ демонстрирует обратное, то, как показывает практика, скорее всего, зрительное восприятие движения возьмет верх над слуховым восприятием.

Образование педагога-хореографа продолжается на протяжении всего времени его профессиональной деятельности. Помимо семинаров, курсов повышения квалификации необходимы регулярная работа над своим телом, саморазвитие, тренинг в каждодневном показе. Всю

жизнь профессионалы, мэтры хореографической педагогики шлифуют свой рабочий инструмент – свое тело, стараясь быть скрупулезно точным, придирчивым к любым изъянам. Вспоминая уроки А. Я. Вагановой, М. Т. Семенова восхищается безупречным показом своего педагога, отмечая уверенность, четкость, простоту и доходчивость, основанные на глубоком и совершенном знании большого мастера.

Хореография – искусство, воспитывающее яркую индивидуальность и лидерские качества. Соревновательный дух – «я лучший», «я солист» – заложен в самой сути сценического искусства. В этом случае очень важно педагогическим показом спровоцировать мотивацию ученика – личным примером, заразительным показом исполнительской техники разбудить желание сделать так же, сделать лучше, вселить уверенность в учеников своего класса: если я так умею, значит, и у вас получится. Есть и другой аспект: «Вы видели, как умеет наш педагог?! Мы хотим так же, как он!» Свои впечатления о первом педагоге Лидии Васильевне Евментьевой описывает Н. А. Долгушин: «...мой первый педагог была очень красивая женщина. Занимаясь в ее классе, я видел красоту каждый день. У нее были изумительные руки, огромный шаг и удивительное *développé*. Когда она показывала нам *adagio*, то вынимала ногу на невиданную тогда высоту... Евментьева нам всегда внушала, что ногами нужно выписывать и рассказывать то, что накопилось на душе. Я стою на этом сам и учу своих подопечных» [9, с. 120].

Показ преподавателя должен помочь ученику понять и освоить одинаковые для всех исполнительские правила техники движения, но не подавлять его творческую индивидуальность. «Нельзя согласиться с мнением, что преподаватель с помощью показа должен подготовить лишь хорошую копию, а сценическая практика поможет ученику обрести творческую индивидуальность» [15, с. 60]. Опираясь на исследования К. Д. Ушинского, можно добавить, что образ, сформированный на основе наглядного пособия, а не само наглядное пособие, является главным в обучении.

Качественный показ педагога должен быть на всех этапах и уровнях занятий хореографическими дисциплинами как в самодеятельных танцевальных коллективах, кружках, студиях, школах искусств, так и в профессиональном обучении хореографическому искусству, независимо от возраста учеников и педагогов. К сожалению, бытует неверное мнение – для того чтобы обучать детей младшего и среднего возраста,

«серьезный исполнительский» уровень педагогу не нужен. Он может обходиться ограниченным движеческим объемом, не владеть академической манерой исполнения, поэтому в процессе подготовки кадров для дополнительного детского образования, культурно-досуговых учреждений можно пожертвовать насыщенностью учебной программы и часами специализации в пользу гуманитарного цикла. В данном случае заблуждаются те, кто не осознает до конца все положительные аспекты целостной системы хореографического образования, не понимает последствий такой работы. Речь не только о перспективе безграмотности класса и скудном наборе элементов исполнительской техники, но и о физическом здоровье учеников. Искусство танца связано с возможностью получения травм не только по причине исполнения сложных движений или их комбинаций, но и вследствие неправильно заложенных азов на начальном этапе обучения, что влечет за собой приобретение или дальнейшее развитие болезней опорно-двигательного аппарата.

Карло Блазис верно подметил: «Далеко не все преподаватели обладают хорошей школой, и мало кто из них сам преуспел в этом искусстве, наставляя в котором он притязает. Большинство их, хотя и отличающиеся известными заурядными способностями, не только не увеличивает числа искусных танцовщиков, но прямо его сокращает, вследствие неправильности своего метода, сообщая ученикам множество дурных привычек, отрешиться от которых бывает чрезвычайно трудно, а иногда и невозможно» [10, с. 97].

Безусловно, с детьми должны работать очень грамотные специалисты. О педагоге Александре Викторовиче Ширяеве писала Татьяна Вечеслова: «Когда он показывал сложнейшие технические движения, особенно мелкие, казалось, что ноги его умеют разговаривать» [5, с. 45]. О нем же Галина Уланова рассказывала: «Разучивая с нами балеты, он, естественно, показывал танцы за всех персонажей и так удивительно органично, красиво это делал, что мы смотрели на него восторженно-завороженно. К тому же он не просто показывал движения, но всегда рассказывал, каков у каждого персонажа характер. Вместе с ним было увлекательно фантазировать. Уже потом, взрослым, стало понятно: он будил нашу мысль, учил думать над тем, что делаем» [25, с. 10].

Наблюдая за работой педагогов в разных классах, можно сделать вывод: как правило, если педагог сам хорошо владеет вращением или

прыжком, то его класс достаточно прилично «вращает» и «прыгает». Иногда бывает так, что педагог сам умеет, а научить других не может, но ведь у тех, кто сам не умеет, шансов научить еще меньше. Как можно научить тому, чего никогда не делал? В этом контексте обратим внимание на тот факт, что в последние годы в детских школах искусств нашего региона наметилась крайне ошибочная тенденция – в отсутствие педагога-хореографа администрация школы поручает провести урок концертмейстеру, вменяя это в его должностные обязанности! При всей значимости роли концертмейстера в хореографическом классе возникает вопрос – разве допустима такая профанация? Ведь с таким же успехом у художников урок композиции в искусстве проведет натурщик.

В педагогическом показе есть существенные различия при работе с «мужским» и «женским» классом. Они заключаются в приемах показа и подаче материала, в исполнительской манере, в образных характеристиках движений, а также в музыкальном сопровождении. Не всегда представляется такая возможность, что мальчикам движения показывает педагог-мужчина, а девочкам – женщина. Редко педагоги владеют одинаково хорошо различиями мужской и женской техники и умеют соответственно показывать, соблюдая особенности исполнительства противоположных полов: физические, технические, эстетические нормы женского и мужского классического танца. По этой причине учащиеся перенимают не свойственные своему полу манеры. Такая же проблема существует при сочинении хореографических номеров, когда балетмейстером не заложены характер, образ, поведенческая линия, движенческая основа, определяющие взаимоотношения исполнителей и гендерные различия. В настоящее время приходится видеть, как на сцене властвует «бесполое» исполнительство, подлинные чувства нивелируются, трудно понять, где мужчины, а где женщины. О редком умении Вахтанга Чабукиани одинаково хорошо «показывать» и мужской, и женский танцевальный язык пишет Г. Д. Алексидзе: «Показ у него был блистательный, особенно удивляло его умение показывать женщинам, передавать секреты легкости и грации. А в танце всегда потрясала его мужественность. Оставаясь эластичным и изящным, он нес бешеный заряд силы, энергии, темперамента, мужского начала [2, с. 28].

Есть еще один нюанс, на котором заострим внимание. Он в основном касается работы начинающих педагогов, пришедших в образовательное учреждение сразу после окончания ссузов или вузов. В начале педагогического пути трудно осознать целостность всего учебного процесса как в рамках отдельно взятого предмета, так и в рамках комплекса взаимосвязанных хореографических дисциплин. Не сразу приходит понимание слагаемых успеха. Показ важен в полную силу, с координированной работой головы и рук. Небрежность в показе педагога недопустима. Педагогу нужно показать на 150 %, и если ученик сделает на 75 %, то это уже хорошо. Молодым педагогам Н. И. Тарасов советовал: прежде чем показать какой-либо элемент ученикам, готовясь к уроку, проделать все самому несколько раз, помня об ориентировочном рефлексе, так как важно создать яркий образ движения.

Практика показывает, что нередко неопытными педагогами материал преподносится без учета поэтапного изучения и показа каждой части отдельно взятого движения. В учебном процессе отсутствует логика перехода от простого к сложному. Нет развития движения с разных подходов, в различных сочетаниях и т. д. Молодой педагог показывает готовую комбинацию, как правило, привнесенную из ученического опыта. Кажется, все просто, ведь он как исполнитель справляется, а вверенный ему класс нет. В «эйфории нового статуса» результат от своих действий молодой педагог стремится получить сразу, и в этот момент он не помнит, как когда-то начинал сам. Ошибочно показывать материал в том объеме и темпах, которые наработаны «в ногах» педагога, игнорируя программу класса либо курса и руководствуясь в работе только приемом «натаскивания». «Старые мастера придерживались мудрого правила – они показывали учащимся движения в том темпе, который сохраняет характер, образ движения, и терпеливо ждали, закрывая глаза на качество исполнения, пока ученик полностью не осваивал это движение. Затем приступали к следующему этапу, делили движение на составные части, пробуя детали исполнения в различных темпах, добиваясь качества. Наконец, собирали всё в нужное целое», – пишет Пётр Антонович Пестов [20, с. 29].

Показ не должен заменять собой все те короткие и содержательные указания и замечания, которые педагог может сделать в устной форме. Подчеркнуть характер движения, его исполнительские особенности, создать яркий образ поможет эмоциональная, интонированная

речь. Педагогу-хореографу при работе с классом необходимо использовать больше сравнений, описаний психологических ощущений для того, чтобы создать яркий и понятный образ движения. В любой профессии есть свой сленг. У балетных он особенный, порой не очень красиво звучащий, но точно описывающий суть того, что нужно сделать. Преподаватели танцевального искусства говорят образным языком, понятным хореографам: «Не заваливайся на большой палец, выпрями колени, ягодички вовнутрь, не зажимай шею, корпус над ногами, локти не висят, положение ноги под икрой, над завязочкой и т. д.». Объяснить ученику смысл движения можно по-разному. Каждый педагог находит свои фразы. Речь должна отличаться удивительно точными сравнениями, которые необходимо находить для объяснения задачи ученику. Например, А. В. Никифорова так объяснила своей ученице Вере Тимашовой продвижение на «пальчиках» по диагонали: «...Нет, не так. Представь, что у тебя под ногами хрустальный пол» [18, с. 95]. А М. Т. Семенова, работая с балериной над исполнением па-де-бурре, говорила: «Ты когда-нибудь ходила по расплавленному асфальту? Вообрази себе, твои ноги увязли, прилипли к асфальту, ты с трудом вытаскиваешь их, отдираешь!» [12, с. 116]. Педагогам мастерски удалось объяснить словами физическое состояние тела!

Показ можно подразделить на несколько составляющих:

- показ нового изучаемого движения;
- показ комбинированных заданий (состоящих из уже выученных элементов);
- повторный показ после выполнения учебного примера с указанием допущенных ошибок;
- утрированно-отрицательный показ в контрасте с идеальной формой движения;
- показ с привлечением самих учащихся («Покажет Сергей, он это делает правильно» или «Обратите внимание на исполнение Татьяны, у нее ошибка, характерная для всего класса»);
- показ «принципа исполнения» того или иного движения с объяснением работы группы мышц;
- показ движений и поз классического танца, имеющих национальный окрас различных танцевальных культур;
- показ хореографических форм и текста образцов хореографического наследия;

– предварительные (предупредительные) замечания профилактического характера, сделанные непосредственно перед началом движения; комментарии по ходу исполнения.

В качестве наглядных форм при обучении хореографическому искусству рекомендуем использовать книги, журналы, видеопримеры. Это способствует расширению кругозора, демонстрирует образ знакомых и незнакомых движений. Полезны просмотры с учениками видеозаписей уроков и выступлений с их участием. Под воздействием педагога формируются оценочные категории, развивается умение сравнивать, различать, обобщать.

Ученик А. И. Пушкина, Г. Г. Альберт, вспоминая одну из репетиций адажио из балета «Павильон Армиды», которое показывал его педагог, пишет: «Это был не урок танца, а урок танцем» [3, с. 6].

В хореографии как в синтезированном жанре все переплетено и взаимосвязано, происходит соединение произведений различных видов искусства в единое целое, в связи с чем профессиональных задач у педагога-хореографа множество. Ученик Н. Г. Легата, Ф. В. Лопухов, рассказывая о своем педагоге, утверждал, что обучение «по Легату» заключается в том, чтобы научить тому, что не получается.

Остановимся на некоторых приемах изучения движений:

- разделение упражнения на части с последовательным (по мере освоения) объединением в целостное действие;
- временное упрощение движения;
- выстраивание урока с использованием лейтмотива (конкретное движение, прием);
- выстраивание учебного задания на определенном приеме или рас;
- каждодневная смена учебных примеров;
- опережающее обучение;
- погружение в учебный процесс, в конкретный предмет;
- сравнительная оценка исполнения;
- коррекционная аналитика (анализ исполнения, выявление несоответствий, исправление ошибок).

Качество владения методами обучения закономерно влияет на качество и результативность методики преподавания хореографических

дисциплин. Система методов должна быть динамичной, чтобы отражать подвижность учебного процесса, учитывать изменения, постоянно происходящие в практике, в развитии техники танца.

Основные принципы обучения танцу сформулированы А. Я. Вагановой: от простого к сложному, от схематической формы *pas* до выразительного танца, последовательность изучения программного материала, системность, непрерывность образовательного процесса, повтор как доминирующий фактор качественного усвоения учебного материала.

Базовые аспекты педагогического метода А. Я. Вагановой следующие: воспитание осмысленности и выразительности движений танцовщика; развитие координации и органической взаимосвязи движений отдельных частей тела; «железная» ось при постановке корпуса во взаимосвязи с активной ролью рук в танце. Особенности педагогического метода следующие: необычайная насыщенность уроков, сложность и стремительность темпов экзерсиса, разнообразие хореографических комбинаций, объемное *allegro*.

Агриппина Ваганова сформулировала следующие педагогические задачи: научить «танцевать всем телом», добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности.

Один из распространенных методов разучивания движений – метод разучивания по частям: движение делят на простые части и разучивают каждую часть отдельно с последующим соединением в единое целое. По словам О. Е. Вазем, «...балетный темп – комплекс целого ряда движений разных частей тела, и прямая обязанность преподавателя при задании того или другого темпа – объяснить ученикам, из каких именно движений оно состоит, т. е. разложить его на составные части, проанализировать, указав в отдельности, как при нем держать корпус, спину, плечи, руки, и отчего именно это надо делать так, а не иначе» [22, с. 20 – 21].

Простые движения, а также движения, которые нельзя разложить на отдельные самостоятельные части, учат в один прием (в один темп).

Временное упрощение применяют для разучивания особенно сложных движений, по мере усвоения движение постепенно усложняют, приближаясь к законченной форме. Например, шаг польки разучивают

как приставной шаг, затем как приставной шаг на полупальцах без подскока на «и» при подъеме ноги вперед и в окончательном виде с подскоком.

О выстраивании учебного задания на определенном приеме П. А. Пестов пишет: «Профессор Н. И. Тарасов, учеником которого я был, часто и настойчиво указывал нам, студентам ГИТИСа, на школьные принципы построения учебных примеров, которыми успешно пользовались мастера прошлого. Учебное задание они выстраивали на определенном приеме или рас. „Выводя его в доминанту”, они повторяли его два или три раза в 16-тактовом примере. Педагог максимально концентрировал внимание учащихся на этом рас, стремясь, чтобы ничто не отвлекало от главного. Постепенно и осторожно педагог „окружал” изучаемое рас другими, уже хорошо освоенными. Тарасов считал, что это одна из тайных пружин успеха» [20, с. 9].

Чтобы уменьшить объективную трудность некоторых вопросов программы, надо опережать их введение в учебный процесс. Трудное движение начинают учить не в заданные программой часы, а намного раньше, раскладывая на части, вводя эти части в комбинации, окружая уже знакомыми элементами.

Исследователь Л. И. Абызова, рассматривая педагогические приемы работы с балетным классом Наталии Михайловны Дудинской, отмечает использование ею метода опережающего обучения: «В шестом классе Дудинская давала часть программы седьмого класса и часть материала, предназначенного для изучения в восьмом. В восьмом классе, программа которого включала меньше нового, внимание педагога было сосредоточено на закреплении пройденного. Выпускной – восьмой – класс Дудинская считала классом усовершенствования. Здесь на уроках оттачивалась сложная техника – все виды прыжков и вращений» [1, с. 91].

О таком же подходе другого педагога, О. И. Преображенской, упоминает П. А. Силкин: «Преображенская давала уроки, не придерживаясь программы третьего класса, основывая комбинации на программе четвертого и пятого классов, что воспринималось ученицами с большой верой и уважением» [22, с. 79].

Прием «лейтмотив урока» ввел Асаф Михайлович Мессерер. Им пользуются многие педагоги хореографических дисциплин, иногда называя его темой урока. В своей работе Л. И. Абызова приводит строки из статьи Н. М. Дудинской⁹: «Иногда я беру одно движение и „сквозным действием” провожу его через весь урок – экзерсис у палки, на середине, в адажио и аллегро, в прыжках и на пальцах, логически развивая „тему” урока» [1, с. 93].

Каждодневная смена учебных примеров – одна из отличительных черт русской методики преподавания классического танца. Исследователь Г. Г. Альберт анализирует подходы к уроку итальянского танцовщика и педагога Э. Чеккетти и русского педагога шведского происхождения Х. П. Иогансона: «Склонный к педантичности, Чеккетти стремился к установлению четкой системы во всем. Он утвердил жесткую структуру уроков. На каждый день недели он имел определенный план занятий: строго регламентированное „меню” комбинаций... Этот цикл повторялся из недели в неделю. Структура же каждодневного урока была направлена на систематическую работу над совершенствованием одних и тех же движений, что придавало им блеск и безупречность. ...Традиция петербургской школы в этом направлении была иной. В воспоминаниях о Х. П. Иогансоне неизменно отмечается, что он никогда не повторялся в сочинении комбинаций движений. ...такой мастер, как Иогансон, продуманным комбинированием танцевальных рас с каждым занятием развивал технику. Принцип подобного обучения требует тонкого педагогического чутья, умения сочинить комбинацию, само построение которой носит воспитательный, учебный характер. Позже этот принцип станет главенствующим в русской балетной педагогике» [3, с. 38 – 39].

Педагог с мировым именем А. М. Мессерер утверждал, что класс – всегда творческий процесс, обновление, иначе хореографическая педагогика будет мертва, превратится в догму. Чтобы каждый день показывать ученикам разные полноценные классические экзерсисы, педагог должен прекрасно знать свой предмет, владеть методами работы

⁹ На педагогическом поприще // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1995. № 3. С. 28.

с классом по освоению учебного материала, приемами показа, быть настойчивым и требовательным в достижении поставленных целей, а также обладать музыкальностью и пластической выразительностью.

В настоящее время многие педагоги дают каждый урок различные учебные примеры, основанные на уже усвоенных и новых элементах, что позволяет оптимизировать учебный процесс в части ускорения усваивания программного материала, развивает беглость мыслительных приемов и учебных действий, творческую фантазию, умение свободно ориентироваться в сложных танцевальных комбинациях и в музыке.

В хореографическом образовании в основу любого педагогического метода заложена оценка движения или комбинации, определяющая уровень развития двигательных навыков. Рассуждая о методе коррекционной аналитики (анализ исполнения, выявление несоответствий, исправление ошибок), стоит говорить о том, что педагог должен выработать у учеников привычку анализировать работу на уроке. Каждый учащийся в конце занятия должен ответить себе на вопросы: чему он сегодня научился, что он мог сделать еще вчера, какие ошибки допустил и как их исправил. Виртуозная танцовщица С. М. Мессерер отмечала: «Необходимо учиться трезво оценивать свои достоинства и недостатки. „Да, – говорила я себе, – вот это у меня получается, а это надо бы довести до ума...”» [17, с. 157].

Сравнительная оценка исполнения предполагает включение каждого учащегося в процессы взаимоконтроля и взаимооценки [7]. Как это применить к уроку классического танца? Поделите класс на группы. Дайте задание, например, исполнить комбинацию из экзерсиса классического танца на середине зала. Сначала одна группа исполняет, другая внимательно смотрит, по окончании упражнения группа наблюдателей рассказывает о своих впечатлениях, обращая внимание на положительные стороны и допущенные ошибки. Одно из главных условий эксперимента – начать разбор нужно с того, что хорошо получилось у «конкурентов», отметить лучших исполнителей в группе, похвалить, а отстающим подсказать, в чем причина неправильного исполнения и как исправить ошибку [13, с. 28 – 29].

Методический прием преподавания хореографических дисциплин «комментируемое управление» может быть описан как «думаю, говорю, показываю-исполняю» (в авторской технологии С. Н. Лысенковой «думаю, говорю, записываю»¹⁰).

В пособии приведены только некоторые примеры соотношения принципов общей педагогики и педагогики балета. В настоящее время балетная педагогика как наука развивается.

Педагогические традиции¹¹ хореографического образования в России формировались без малого триста лет, на протяжении которых накапливался уникальный художественный и творческий потенциал искусства хореографии: тщательно отбирались лучшие исполнительские и педагогические примеры. Как уже говорилось, первым педагогом, критически осмыслившим и систематизировавшим опыт мастеров русского и зарубежного балетного театра, стала А. Я. Ваганова. В своей монографии «Русская школа классического танца» П. А. Силкин, анализируя педагогическую составляющую деятельности А. Я. Вагановой, выделяет ее педагогические принципы:

- ввела и узаконила правило исполнять комбинации не только вперед, но и обратно;
- в начале каждого учебного года тщательно и скрупулезно проверяла и закрепляла программу предыдущего класса;
- второе полугодие посвящала изучению новой программы;

¹⁰ Софья Николаевна Лысенкова, народный учитель СССР, автор технологии перспективно-опережающего обучения, решила неразрешимую задачу одновременного обучения детей с разным уровнем развития. Концептуальные положения:

- личностный подход педагогики сотрудничества;
- успех – главное условие развития детей в обучении;
- комфортность в классе: доброжелательность, взаимопомощь; ребенок, у которого что-то не получается, не чувствует себя ущербно, не стесняется отвечать, не боится ошибиться;
- предупреждение ошибок, а не работа над ними;
- последовательность, системность содержания учебного материала;
- дифференциация, доступность заданий для каждого;
- к полной самостоятельности – постепенно;
- через знающего ученика учить незнающего [28].

¹¹ Педагогические традиции – это средства избирательной фиксации и трансляции наиболее значимого социально-деятельностного опыта в образовательных системах [11].

- задавала комбинации не ради самих комбинаций, а для того, чтобы ученик получил конкретную пользу от их исполнения;
- считала необходимым распознавать индивидуальность каждой ученицы, учитывать ее отрицательные и положительные качества;
- давала возможность ученице проявить все лучшее, что скрыто в ее индивидуальной природе, при помощи педагогических приемов маскировала физические недостатки;
- ввела элементы «профилактики», чтобы предотвратить развитие выявленных недостатков, считала, что правильный учет недостатков и борьба с ними должны вестись с младших классов;
- композицию урока разрабатывала заранее, не импровизировала и не проделывала несколько раз один и тот же заученный урок, считала, что только в младших классах полезен многократный повтор движений;
- поясняла каждое движение: для чего делается и для какого оно является вспомогательным;
- обращала внимание всего класса на правильность исполнения движения, например просила исправить недочеты друг друга, что формировало сознательное отношение к занятиям [22, с. 125].

Остановимся на вопросах контроля учебного процесса, правильного исполнения движений (навыков) и усвоения теоретических знаний. Контроль, как правило, ассоциируют с властью, «командованием» («поймать», «уличить», «схватить»). Такое представление о контроле уводит в сторону от главного содержания этой функции. Понятие «контроль» (проверка) включает в себя и активную деятельность – управление [30].

Существуют различные толкования педагогической категории «контроль», но все же чаще под ней понимают выявление и измерение результатов учебной деятельности обучаемых, а также оценивание их развития, знаний, умений и навыков. Обучающиеся в профессиональных образовательных учреждениях должны знать профессионально ориентированные теории и методики, обладать навыками выполнения приемов профессиональной деятельности, ориентирования в профессиональной литературе, а также иметь развитые профессиональные интересы и потребности совершенствования квалификации. Для оценки всех этих составляющих и необходим педагогический контроль [29].

Цель контроля заключается в установлении состояния качества образования на различных временных этапах учебно-воспитательного процесса. Различают четыре различные функции контроля:

- диагностическую;
- обучающую;
- организующую;
- воспитывающую.

Все функции тесно взаимосвязаны, и вместе с тем та или иная функция в разной степени проявляется в различных формах контроля. Диагностическая функция контроля – обнаружение интересующего явления, его оценка, принятие по итогам соответствующего решения. Обучающая функция контроля – обеспечение обратной связи от обучаемых к педагогу, повышение уровня знаний и уровня развития навыков в процессе контроля, индивидуализация темпа обучения. Организующая функция контроля – влияние на организацию всего учебно-воспитательного процесса в учебном заведении (решения о необходимости проведения дополнительных занятий, консультаций, корректировка программы обучения, поощрения обучающихся и педагогов и т. д.). Воспитывающая функция контроля – формирование необходимого представления о знании как самоценности.

В хореографическом образовании контроль текущий и промежуточный осуществляется посредством контрольных уроков, балльно-рейтинговой системы, зачетов и экзаменов, включающих в себя практический показ и теоретический опрос (билеты с вопросами, тестовые задания, написания рефератов и др.). Но есть еще понятие педагогического контроля – ежеурочного контроля за правильным исполнением движений.

Педагог должен владеть приемами контроля усвоения теоретических знаний и правильного исполнения движений (навыков), организовывать весь учебный процесс, руководить вниманием и сознанием учащихся, нацеливая их на обдуманное, добросовестное отношение к учебе, увлеченное и в «полную силу» исполнение всех движений из урока в урок. Нужно помнить, что, по словам А. Франса, «девять десятых образования – это поощрение».

В целях контроля и корректировки исполнения движений на практике педагогу во время урока необходимо делать конкретные (точные)

замечания, касающиеся каждого ученика в отдельности, и приучать класс к общим замечаниям, к привычке примерять на себя замечание, сделанное педагогом другому ученику, и фиксировать в тетради пройденный материал, замечания, уточнения, сказанные педагогом на уроке.

Педагог должен контролировать музыкальность исполнения, развивать музыкальный слух, умение слышать и понимать музыку, воспитывать чувство музыкальной выразительности, четко раскладывать и музыкально показывать учебные примеры, знать и чувствовать темпы, соответствующие году обучения.

В конце урока рекомендуют оставлять время для ответов на вопросы учащихся, для оценки их работы на уроке, для постановки целей работы над индивидуальными техническими приемами, для определения задач следующего занятия.

Педагогу необходимо добиться исправления исполнительских ошибок (остановить, поправить, медленно проработать, дать в другой раскладке, в другой комбинации движений и т. д.). Проблемы неуспешности у учеников часто кроются в несформированных независимо от возраста общих умениях и навыках, таких как умение задавать вопрос; умение работать в коллективе, принимать чужую точку зрения и договариваться о правилах поведения; умение находить ошибки у себя и у других, исправлять их, не воспринимая как неудачу, и продолжать двигаться дальше; умение объективно оценить, что «я знаю», а чему необходимо научиться; умение соизмерять свои навыки с эталоном и т. д.

Необходимо выявлять причины неуспешности обучения (рассеянное внимание учащихся; несоответствие нагрузки мышечно-физическому развитию класса; отсутствие системы при проведении учебных занятий и подаче материала; слишком раннее или слишком позднее время суток, отведенное для урока; недоброжелательная и нервная обстановка или слишком вольное, развязное поведение, отсутствие дисциплины и др.).

В хореографическом образовании очень важна преемственность педагогического труда, для того чтобы двигаться дальше, а не начинать каждый раз сначала. Великий русский мастер балетной педагогики А. И. Пушкин всегда говорил своим ученикам: «Помните о тех, кто был до вас» [3, с. 35].

Библиографический список

1. *Абызова, Л. И.* Балеринский класс Наталии Михайловны Дудинской. Особенности педагогической методики Н. М. Дудинской в Ленинградском хореографическом училище / Л. И. Абызова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2013. – № 29. – С. 89 – 102.
2. *Алексидзе, Г. Д.* О коллегах (Баланчин, Бельский, Нуреев, Чабукиани, Лопухов, Сергеев, Вечеслова, Ростропович) / Г. Д. Алексидзе // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета, 1738 – 2008 : к 270-летию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой : сб. ст. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2009. – Ч. 1. – С. 19 – 53. – ISBN 978-5-93010-031-0.
3. *Альберт, Г. Г.* Александр Пушкин. Школа классического танца : учеб. пособие / Г. Г. Альберт. – 2-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2013. – 176 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-1510-6 (Лань).
4. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – 7-е изд., стер. – СПб. : Лань, 2002. – 192 с. – ISBN 5-8114-0223-6.
5. *Вечеслова, Т. М.* Я – балерина / Т. М. Вечеслова. – Л. ; М. : Искусство, 1964. – 272 с.
6. *Головкина, С. Н.* Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1989. – 261 с. – ISBN 5-210-00349-3.
7. *Диордица, Л. В.* Формирование педагогических умений студентов на основе предметно-рефлексивного анализа в процессе физического воспитания : дис. ... канд. пед. наук / Диордица Лариса Владимировна. – Сургут, 2004. – 178 с.
8. *Догорова, Н. А.* Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Догорова Надежда Александровна. – Саранск, 2006. – 211 с.
9. *Долгушин, Н. А.* Вспоминая школу, педагогов, коллег... / Н. А. Долгушин ; лит. обраб. С. В. Лалетина // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета, 1738 – 2008 : к 270-летию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой : сб. ст. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2010. – Ч. 2. – С. 117 – 128. – ISBN 978-5-93010-031-0.
10. Классики хореографии : [сборник] / отв. ред. Е. И. Чесноков. – Л. ; М. : Искусство, 1937. – 358 с.

11. *Кабурнеева, Е. О.* Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России : дис. ... канд. пед. наук / Кабурнеева Елена Олеговна // disserCat – электронная библиотека диссертаций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-pedagogicheskikh-traditsii-khoreograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii> (дата обращения: 17.11.2016).

12. *Лиена, М. Э.* Я хочу танцевать сто лет / М. Э. Лиена. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 344 с. – ISBN 5-462-00569-5.

13. *Марченков, А. Л.* К вопросу значимости ценностной самоидентификации преподавателя хореографических дисциплин в процессе формирования рефлексивной культуры студента / А. Л. Марченков // Сборник публикаций материалов открытой региональной научно-практической педагогической конференции «Сценическая хореография как феномен художественной культуры», 20 апреля 2013 г., г. Белгород. – Белгород : ЛитКараВан, 2013. – С. 23 – 31.

14. *Марченкова, А. И.* К вопросу о роли педагогического показа в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков // «Струны общности» в современном художественно-образовательном пространстве : материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Владимир, 18 – 19 октября 2013 г. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – С. 180 – 192. – ISBN 978-5-9984-0416-0.

15. *Марченкова, А. И.* Классический танец. Первый курс : учеб.-метод. пособие / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 148 с. – ISBN 978-5-9984-0680-5.

16. *Мессерер, А. М.* Класс – всегда творческий процесс / А. М. Мессерер // Балет XX век. Страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет». – М. : Ред. журн. «Балет» : Студия «Мохин Дизайн», 2011. – С. 382 – 385. – ISBN 978-5-9902000-3-6.

17. *Мессерер, С.* Суламифь. Фрагменты воспоминаний / С. Мессерер. – М. : Олимпия Пресс, 2005. – 344 с. – ISBN 5-94299-066-2.

18. *Никифорова, А. В.* Советы педагога классического танца / А. В. Никифорова. – СПб. : Искусство России, 2005. – 117 с. – ISBN 5-98361-019-8.

19. *Новерр, Ж. Ж.* Письма о танце / Ж. Ж. Новерр ; пер. с фр. А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. – 384 с. – ISBN 978-5-8114-0808-5 (Лань).

20. *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.

21. *Плахт, Ю.* Чтобы урок всегда был плодотворным / Ю. Плахт // Балет XX век. Страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет». – М. : Ред. журн. «Балет» : Студия «Мохин Дизайн», 2011. – С. 391 – 392. – ISBN 978-5-9902000-3-6.

22. *Силкин, П. А.* Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова : монография / П. А. Силкин. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2012. – 137 с. – ISBN 978-5-93010-051-8.

23. *Тарасов, Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – СПб. ; М. : Лань, 2005. – 512 с. – ISBN 978-5-8114-0591-6.

24. *Уланова, Г. С.* Балетная школа и ее служители / Г. С. Уланова // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета, 1738 – 2008 : к 270-летию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой : сб. ст. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2009. – Ч. 1. – С. 7 – 18. – ISBN 978-5-93010-031-0.

25. *Уланова, Г. С.* Я не хотела танцевать / Г. С. Уланова. – М. : Аст-пресс СКД, 2005. – 348 с. – ISBN 5-94464-068-5.

26. *Ушинский, К. Д.* Избранные педагогические сочинения. В 2 т. Т. 2. Вопросы обучения / К. Д. Ушинский. – М. : Учпедгиз, 1954. – 735 с.

27. *Фомкин, А. В.* К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях / А. В. Фомкин, М. В. Фадеева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2010. – № 1 (23). – С. 60 – 69.

28. Технология перспективно-опережающего обучения (С. Н. Лысенковой) // PsyVision – Психологический взгляд : информационно-образовательный сайт о психологии, педагогике, социологии и философии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyvision.ru/help/pedagogika/43-ped-tech20/486-ped-tech9> (дата обращения: 19.11.2016).

29. Контроль качества теоретического и практического обучения // Студопедия – Ваша школопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://studopedia.ru/8_61926_kontrol-kachestva-teoreticheskogo-i-prakticheskogo-obucheniya.html (дата обращения: 19.11.2016).

30. Функция контроля // Информационно-познавательный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://poznajvse.com/management/25/2914> (дата обращения: 19.11.2016).

Лекция 3. УРОВНИ (СТУПЕНИ) ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Основа ресурсного обеспечения системы образования в сфере культуры и искусства. – Вопросы изменения контингента обучающихся. – Этапы становления, развития и современное состояние системы высшего хореографического образования во Владимирской области.

Образование – это трансляция цивилизации.

Уилл Дюран

Образование – долг нынешнего поколения будущему.

Джордж Пибоди

Высшее образование показывает человеку,
как мало знают другие люди.

Томас Чандлер Хэлибертон

Основой ресурсного обеспечения системы образования¹² в сфере культуры и искусства остается развитая сеть государственных и муниципальных образовательных учреждений, в которую входят:

– образовательные учреждения дополнительного образования детей – детские школы искусств;

– образовательные учреждения для особо одаренных детей, интегрированно реализующие программы основного общего, среднего (полного) общего образования и среднего профессионального образования;

– средние профессиональные учебные заведения – художественные, музыкальные, хореографические, театральные, культурно-просветительские и другие училища (колледжи);

– образовательные учреждения, находящиеся либо в ведении Министерства культуры Российской Федерации, либо в ведении субъектов Российской Федерации;

¹² Понятие «образование» было введено И. Г. Песталоцци (1746 – 1826). Иоганн Генрих Песталоцци, швейцарский педагог-гуманист, первым высказал мысль о необходимости параллельного и гармоничного развития всех задатков человеческой личности (интеллектуальных, физических, нравственных). Одним из первых он указал на значимость развивающего обучения, базирующегося не на мертвых азбучных истинах, а на непосредственном наблюдении и размышлении ребенка под руководством учителя. По словам русского педагога К. Д. Ушинского, «идея развивающего обучения – великое открытие Песталоцци» [9].

– университеты, академии, институты, находящиеся в ведении Правительства Российской Федерации, Министерства культуры Российской Федерации, Российской академии художеств и органов местного самоуправления.

К этому необходимо добавить, что образовательные программы по направлению «Культура и искусство» реализуются в ряде непрофильных учреждений как в государственном и муниципальном, так и в негосударственном секторах [5].

В вышеперечисленных учреждениях дисциплины специальной подготовки преподают педагоги с разным уровнем владения профессией, образования, танцевальной практики, с разным стажем и опытом работы. Различается и контингент обучающихся. Одно дело, когда дисциплинам профильного цикла обучают восемь – девять лет в хореографическом училище (образовательное учреждение для особо одаренных детей) при ежедневных занятиях и изначальном жестком отборе¹³. Другое дело – обучать хореографии в ссузе или вузе, в которых нет возможности такого отбора; возраст обучающихся уже не 9 – 10 лет, а 15 лет и старше; не всегда у абитуриентов имеется дополнительное хореографическое образование, но и оно не гарантирует наличия необходимых способностей и приобретенных навыков.

Учреждения дополнительного образования довольно часто, к сожалению, нивелируют раннюю профессиональную составляющую. Причины заключаются в следующем:

- отсутствие заинтересованности самого преподавателя в подготовке будущего абитуриента ссуза или вуза;
- низкий социальный статус работника сферы культуры и искусства: выпускники школ все реже выбирают творческую профессию делом своей жизни и продолжают дальнейшее обучение;

¹³ На вступительных экзаменах в хореографическое училище присутствуют: педагоги начальных классов, ортопед, терапевт (педиатр), офтальмолог, хореограф, музыкальный работник. Экзамен проводится в три тура: 1-й тур – определение внешних сценических данных; 2-й тур – медицинский отбор и обследование; 3-й тур – определение музыкальных, танцевальных и ритмических способностей. «Принимаются совершенно здоровые дети с правильным пропорциональным сложением тела и хорошим физическим развитием... прежде всего обращается внимание на внешние сценические данные» [2, с. 200].

- снижение государственного финансирования, перевод школ на самоокупаемость обуславливают либеральный подход к вступительным испытаниям в школу (уровню способностей желающих обучаться);
- учебные программы не предполагают нужного количества часов на групповые занятия;
- сокращение бюджетных мест в ссузах и вузах на направления подготовки «Хореографическое искусство» и «Народно-художественное творчество»;
- установление (в федеральных вузах) единого нижнего порога на оплату обучения, что лишает вуз возможности варьировать цену в зависимости от спроса на направление подготовки и уровня жизни, дотационности региона, на территории которого находится вуз и др.

Проблема подготовки специалистов объективно связана и с историко-культурными и идеологическими аспектами. В советский период пропагандировалось и популяризировалось развитие самодеятельного творчества, благодаря чему было создано большое количество танцевальных коллективов, в которых совершались первые шаги в профессию. За последние 30 лет по разным причинам из массовой танцевальной культуры почти исчезли самодеятельные ансамбли русского, народного, классического танца. Это отражается на количественном и качественном составе абитуриентов среднего и высшего звена.

Получить образование в вуз приходят выпускники хореографических училищ, колледжей культуры, а также средних образовательных школ без базового хореографического образования. Все в разной степени представляют специфику хореографической деятельности, владеют методическими, теоретическими основами и практическими навыками. Профессиональный уровень современной танцевальной техники вырос, и адаптироваться в вузе студентам, не имеющим базового хореографического образования, крайне сложно.

Остановимся на этапах становления, развития и современном состоянии системы высшего хореографического образования во Владимирской области. Образование в искусстве всегда связано с «воспроизводством штучного товара». Оно построено на определенных, в зависимости от сферы применения, индивидуальных особенностях неор-

динарных натур, обладающих творческим потенциалом¹⁴. Образование в сфере хореографического искусства (по определению Н. М. Юрьевой) – это самостоятельная, исторически сложившаяся, целостная, многоуровневая, многоцелевая художественная система. «Содержание профессионального хореографического образования, – отмечает исследователь, – сводится не только к научным знаниям, а включает эмоционально-образный мир искусства, исторические традиции и современные новации, ценностные ориентации и отношения, личностные творческие проявления и совокупность видов хореографической деятельности» [8, с. 286 – 287].

Для того чтобы результативно обучать хореографическому искусству, необходим ряд первостепенных условий:

- профессиональный педагог с профильным образованием;
- ученик, наделенный «интегралом» способностей;
- сформированная творческо-образовательная среда;
- сбалансированно спланированный и организованный учебный процесс (в части физических нагрузок курса специальных дисциплин и объема часов гуманитарного цикла предметов, производственной профессиональной практики, сценической деятельности);
- студенческий танцевальный коллектив (хореографический театр), своего рода «мини-макет» будущей творческой деятельности («творческий тренажер», «рабочая тетрадь-пропись»), дающий возможность студенту под руководством мастера практиковаться на сцене как исполнителю, в танцевальном зале – как постановщику, репетитору и педагогу;
- сотрудничество, участие в учебном процессе региональных учреждений культуры и образования в целях подготовки студента к дальнейшей профессиональной работе, «привязки к местности», формирования у обучающихся понятий «профессиональное сообщество»,

¹⁴ Творческий потенциал может рассматриваться как творческая характеристика личности, складывающаяся из интеграла специальных способностей, инициативы, мотивации достижения результата, организаторских или инновационных способностей, побуждающих к изменению, совершенствованию, оптимизации существующего положения дел, деятельности [1].

«профессиональная иерархия», «иерархия профессиональных ценностей» [7, с. 356], осознания целей, задач и возможностей будущего профессионального функционирования;

– наличие материально-технической базы: оборудованные танцевальные залы, сценические костюмы, специализированный (профильный) библиотечный фонд.

За последние 50 лет хореографическое образование во Владимире прошло сложный путь становления. Развитие хореографического творчества, а затем и хореографического образования во Владимирской области пришлось на конец 60 – начало 70-х гг. прошлого века. В начале 1970-х гг. в регионе наблюдался всплеск хореографического творчества, что послужило стимулом к открытию в 1972 г. в стенах Владимирского культурно-просветительного училища (ВКПУ) хореографической специальности для подготовки руководителей самодеятельных коллективов, в рамках которой и сейчас обучают студентов по направлению «Народно-художественное творчество». Основала хореографическое отделение заслуженный работник культуры РФ С. И. Золотова.

Открытие на уровне среднего звена профильного хореографического образования позволило обучающимся расширить круг возможностей для решения профессиональных задач и овладения необходимыми компетенциями будущей профессиональной деятельности. Достаточно высокий исполнительский уровень в творческих коллективах и появившееся в регионе среднее профессиональное образование обусловили создание в 1974 г. государственного вокально-хореографического ансамбля «Русь» при Владимирской областной филармонии. Первым художественным руководителем стал заслуженный артист РСФСР Я. В. Хохлов, балетмейстером-постановщиком – заслуженный артист РСФСР С. В. Руднев.

В 1977 г. в ВКПУ создан прообраз будущей балетной школы – детская балетная студия (руководитель Т. А. Кретьева). В 1987 г. на основании решения Исполкома Владимирского городского Совета народных депутатов открылось муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей «Владимирская городская детская хореографическая школа» (директор заслуженный работник культуры РФ С. А. Балдин).

Сегодня Владимирская область занимает одно из ведущих мест в системе российского художественного образования. Сеть учебных заведений представляет собой вертикаль, которая формировалась десятилетиями и включает в себя три обязательных уровня профессиональной (профильной) подготовки: школа – колледж – вуз. В регионе плодотворно работает 51 муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования детей, в которых открыто 28 хореографических классов. Подготовка кадров по программам среднего профессионального образования осуществляется Владимирским областным колледжем культуры и искусства.

Высшее образование представлено учреждением федерального уровня – Владимирским государственным университетом имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ), на базе которого сформирован Институт искусств и художественного образования (ИИХО) и открыта кафедра хореографического и театрального искусства (ХТИ). Выпуск бакалавров по профилю «Хореографическое искусство» стал одним из первых в России опытов реализации многоуровневой модели подготовки педагогических и исполнительских кадров с высшим образованием в системе непрерывного художественного образования. С 2016 г. кафедра ХТИ переименована в кафедру хореографического искусства и спортивного танца и входит в состав Института физической культуры и спорта.

При поддержке Учебно-методического объединения вузов Российской Федерации по образованию в области хореографического искусства при Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой с 2012 г. в ВлГУ открыто новое направление подготовки «Хореографическое искусство» по профилю «Искусство балетмейстера-репетитора» в рамках очной и заочной (бюджетной, внебюджетной) форм обучения. В новый учебный план, помимо комплекса предметов, представляющих различную танцевальную лексику, введены дисциплины: «История мировой литературы», «Художественно-творческий практикум», «Хореографический театр», «Наследие и репертуар», «Анатомия, физиология, биомеханика и основы медицины в хореографии», «Основы безопасности жизнедеятельности и охраны труда в хореографии», «Основы менедж-

мента исполнительских искусств», «Основы научно-исследовательской деятельности в области хореографического искусства». Они позволяют в полном объеме формировать весь спектр компетенций будущих бакалавров. В целях синтеза знаний смежных предметов и трансляции их в хореографическое искусство специально разработаны курсы лекций по истории мировой литературы, по истории и теории музыки, по актерскому мастерству.

В связи с требованиями ФГОС ВО по направлению «Хореографическое искусство» [6] 17 ноября 2011 г. приказом ректора ВлГУ было утверждено студенческое объединение – камерный балет «Гестус» (художественный руководитель А. Л. Марченков), созданный 4 декабря 2002 г. За время работы балет стал неотъемлемой частью учебного процесса, гордостью и визитной карточкой вуза. Активная концертная деятельность помогает пропагандировать хореографическое искусство в регионе и за его пределами, позиционирует достижения Владимирского государственного университета. В работе студенческого хореографического театра органично сочетаются художественно-исполнительский и воспитательный процессы, что отражается через призму произведений, являющихся основой репертуарной политики. В репертуаре более ста номеров различной тематики, жанровой и стилистической направленности, поставленных на основе современного танцевального искусства, лучших образцов отечественной хореографии и традиций русского мюзик-холла.

Следует подчеркнуть, что творческий коллектив – база для формирования профессиональных компетенций будущего балетмейстера-репетитора. «Хореографический коллектив может выступать как педагогическая модель художественно-творческого развития личности студента» [3, с. 115]. Как показывает практика, у студентов формируются представления об организационной структуре коллектива, об особенностях воспитательных функций и профессиональной этики, о художественно-эстетических принципах подбора концертного репертуара. Учащиеся знакомятся с профессиональным почерком различных балетмейстеров, стилистическими особенностями авторского хореографического текста, а также сами выступают в роли балетмейстеров-по-

становщиков, приобретают навыки работы со сценическим гримом и костюмом. Активная сценическая практика стимулирует профессиональный рост всего коллектива и каждого его участника в отдельности, что положительно влияет на качество подготовки специалиста и творческую атмосферу в коллективе.

В вузе наработан уникальный опыт сотрудничества с концертно-зрелищными, образовательными и досуговыми учреждениями региона. Наиболее яркий и профессионально значимый совместный проект осуществлен с Владимирским Губернаторским симфоническим оркестром (руководитель А. Э. Маркин). Балетмейстером А. Л. Марченковым поставлены хореографические картины и номера на произведения П. И. Чайковского, И. С. Баха, Д. Уильямса, А. Маркеса. Впервые во Владимирской области состоялся синтез музыкального и хореографического искусства, таким образом открыта новая страница в истории развития хореографического искусства региона, сделан первый шаг к созданию музыкального театра, где равноценно существуют музыка, вокал и танец.

Художественный руководитель учебного театра строит творческую деятельность коллектива так, чтобы обеспечить студентам возможность оттачивать свои балетмейстерские и репетиторские навыки. Благодаря тесным учебно-методическим и творческим связям кафедры с муниципальными образовательными учреждениями дополнительного образования детей студенты на 4-м курсе имеют уникальную возможность самореализации в области постановки детских хореографических номеров, что, в свою очередь, позволяет пополнить и обогатить репертуар детских школ искусств и самодеятельных танцевальных коллективов региона. Данная работа имеет положительные результаты. На Всероссийском конкурсе эстрадного танца «Браво» в 2013, 2014, 2015, 2016 гг. лауреатами в номинации «Балетмейстерская работа» стали студенты ВлГУ.

Человека считают специалистом, профессионалом, когда он имеет необходимые знания и навыки, т. е. определенный потенциал, дающий ему возможность качественно выполнять свою работу. И от него ожи-

дают именно такой работы. Это очень важный момент: потенциал всегда связан с ожиданиями. В простейшем случае, если человек не оправдал ожидания, это означает, что либо ему помешали, либо его потенциал определен неправильно. В истории Владимирской школы олимпийского резерва по спортивной гимнастике был уникальный случай. Заслуженный тренер СССР Н. Г. Толкачев, воспитавший легендарного спортсмена Н. Е. Андрианова, составил график – кто из учеников школы в каком году войдет в сборную СССР, и этот график, «предсказание по производству чемпионов», неукоснительно соблюдался. Как к этому отнестись? Наверное, как к фантастической педагогической интуиции высочайшего профессионала, сумевшего, опираясь на знания и опыт, спрогнозировать результат и довести прогноз до логического конца. Истинный профессионал и руководитель на каждой ступени образования должен уметь разглядеть талантливую ученика, качественно выучить его и мотивировать на дальнейшее обучение.

Библиографический список

1. Акмеологический словарь / под общ. ред. А. А. Деркача. – М. : Изд-во РАГС, 2004. – 161 с.

2. *Баднин, И. А.* Охрана труда и здоровья артистов балета : [учеб. пособие для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры] / И. А. Баднин. – М. : Медицина, 1987. – 206 с.

3. *Касиманова, Л. А.* Проблемы подготовки студентов-хореографов в педагогических вузах / Л. А. Касиманова // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13 – 15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) : сб. ст. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. – С. 110. – ISBN 978-5-93010-060-0.

4. Человеческий потенциал России: интеллектуальное, социальное, культурное измерения : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т человека ; [под ред. Б. Г. Юдина]. – М. : Ин-т человека РАН, 2002. – 265 с. – ISBN 5-201-02088-7.

5. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008 – 2015 гг. : распоряжение Правительства Российской Федерации от 25 августа 2008 г. № 1244-р // Собрание законодательства Российской Федерации. – 2008. – № 35. – Ст. 4069.

6. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 071200 Хореографическое искусство (квалификация (степень) «бакалавр») : утв. приказом М-ва образования и науки Рос. Федерации от 14.01.2010 г. № 39 // Бюллетень нормативных актов федеральных органов исполнительной власти. – 2010. – 5 апр. – № 14.

7. *Щеглов, Н. В.* Профессиональный самоанализ как условие формирования гуманитарной культуры специалиста в области хореографии / Н. В. Щеглов // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2013. – № 1 (29). – С. 350 – 359.

8. *Юрьева, М. Н.* Развитие компетенции педагога-хореографа в послевузовский период профессиональной деятельности / М. Н. Юрьева // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13 – 15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) : сб. ст. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. – С. 286. – ISBN 978-5-93010-060-0.

9. Песталоцци, Иоганн Генрих // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D1%86%D1%86%D0%B8,%D0%98%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%93%D0%B5%D0%BD%D1%80%D0%B8%D1%85 (дата обращения: 20.11.2016).

Лекция 4. СПЕЦИФИКА КОММУНИКАЦИИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Образовательные реформы в России, их влияние на развитие творческих специальностей. – Вопросы взаимодействия уровней хореографического образования в России, разобщенность профессионального сообщества, отсутствие единства взглядов на образовательное пространство, разность эстетических принципов. – Проблемы преемственности программ многоступенчатого образования.

Танец – искусство, которое я чувствую
в любое мгновение моей жизни,
которое ощущаю в себе
как изначальный элемент моего существа.
Все мое восприятие жизни зависит от
моей психологии танцовщика.

С. Лифарь

Цель образования состоит в том,
чтобы подготовить молодежь
обучаться в течение всей жизни.

Роберт Мэйнард Хатчинс

Складывавшаяся на протяжении веков система отечественного образования в области искусств, в том числе в области искусства балета, – это национальное достояние России, наша гордость и слава.

Основанные в XVIII в. согласно высочайшим указам и благодаря стараниям видных государственных деятелей, находящиеся в ведении Конторы императорских театров две первые балетные школы России (в Петербурге и в Москве) способствовали развитию русского балета и хореографического образования и при всей своей элитарности поддерживали молодые российские таланты.

Несомненными достижениями советского периода истории России стали демократичная культурно-образовательная политика и доступность системы художественно-эстетического воспитания, которая позволила широким слоям населения приобщиться к достижениям культуры и проявить свои художественно-творческие способности. До революции 1917 г. были только две серьезные балетные труппы и балетные школы – в Петербурге и в Москве. А в конце 1980-х гг. в СССР благодаря целенаправленной государственной политике существовало

более 60 профессиональных балетных трупп, не считая многочисленных балетных коллективов и школ; в стране работало более 20 государственных хореографических училищ; кроме того, молодые таланты могли проявить себя в кружках многочисленных клубов, дворцов пионеров и домов культуры. Сложилась единая система жизнедеятельности всего советского балета и балетных школ, основанная на поддержке молодых талантов и доступности образования, на интенсивной методической работе и обмене педагогическим опытом, на открытости творческих поисков и достижений. Именно в советский период при сохранении традиционной связи балетной школы и театра в стране сложилась уникальная многоуровневая система непрерывного образования в области искусства балета: дополнительное образование детей художественной направленности – среднее профессиональное образование – высшее профессиональное образование.

Объективные исторические условия, социально-политические и экономические проблемы России начала XXI в. отрицательно сказались и на системе художественного образования в стране, и на уровне духовно-нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения.

Современная политика российского государства характеризуется повышенным вниманием к культуре, которой отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала, в приобщении граждан к нравственным ценностям общества и в творческой реализации духовного потенциала людей, в том числе молодого поколения.

Система образования в сфере культуры и искусства складывалась не одно столетие и имеет ярко выраженные национальные традиции. Каждый год в обращении к Федеральному Собранию Президент России В. В. Путин уделяет большое внимание вопросам сохранения и развития культуры и образования страны.

С целью сохранения кадрового потенциала отрасли культуры и искусства, отрасли образования были разработаны и утверждены распоряжениями Правительства РФ «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008 – 2015 гг.» и «Концепция развития дополнительного образования детей на 2017 – 2020 гг.». Для обеспечения согласованности действий в вопросах поиска и поддержки молодых талантов образован Национальный координационный совет по поддержке молодых талантов России.

Последние 20 лет в нашей стране отмечены быстрым изменением законодательства в области образования. Проводится модернизация российского образования. Административная реформа системы государственной власти с разграничением полномочий между федеральными и региональными властями; введение Единого государственного экзамена; курс на развитие технических специальностей – все это затрагивает сферу образования в области искусства. Нормативные правовые¹⁵ документы практически не учитывают специфики подготовки музыкантов и актеров, режиссеров и художников, скульпторов и хореографов и других представителей творческих профессий. В 2012 г. внесены изменения в статью № 83 «Особенности реализации образовательных программ в области искусств» закона «Об образовании в Российской Федерации», которые устанавливают правовой статус всех уровней образования в области искусств. Не решен вопрос по ассистентуре-стажировке, которая, как и аспирантура, в соответствии с новым законом «Об образовании в Российской Федерации» относится к системе высшего образования. Существуют проблемы отсрочки службы в армии обучающихся в системе непрерывного образования, замены службы (освобождения) для артистов балета, артистов ансамбля танца и др.

Введение Болонской системы образования в России – важнейшее изменение в законодательстве последних лет. Болонская система делит высшее образование на два уровня – бакалавриат и магистратуру. Нынешняя ситуация в системе образования в России пока не позволяет последней интегрироваться в Болонский процесс. Российский диплом не признается в европейских странах, как и диплом, полученный в ЕС, не имеет юридической силы в России. Неоднозначное отношение к Болонской системе вызывают и другие ее аспекты:

- сокращение времени обучения профессии: после получения степени бакалавра многие не продолжают дальнейшую учебу (нет магистратуры по специальности, высокая стоимость обучения);
- самостоятельность и самообразование студентов: система подразумевает уменьшение аудиторных часов и увеличение самостоятельной работы, но студенты вряд ли будут использовать освободившееся время по назначению;

¹⁵ «Конституция РФ», федеральный закон № 273-ФЗ от 29.12.2012 г. «Об образовании в Российской Федерации» (с изменениями 2015 – 2016 гг.), «Основы законодательства РФ о культуре» (редакция, действующая с 01.01.2016 г.), «Конвенция о правах ребенка» и др.

– появление «размытых профилей», а соответственно, и предметов подготовки, в некоторых случаях созданных специалистами различных отраслей науки, не имеющими хореографического, музыкального, театрального образования и не представляющими сути профессии;

– сокращение количества часов на дисциплины профессионального цикла в пользу гуманитарного блока, а гуманитарная составляющая в структурном и содержательном плане, к сожалению, пока еще недостаточно интегрирована в задачи и цели профессии и др.

Есть мнение, что педагогика высшей школы уделяет формам занятий значительно меньше внимания, чем методам обучения. Исследователь Л. А. Касиманова отмечает, что в творческих и художественных учреждениях образования формы занятий становятся ключевым инструментом, определяющим тип образовательного учреждения, характер, а также эффективность обучения.

Исследователь Е. О. Кабурнеева утверждает, что устойчивость художественно-педагогических традиций как ведущего элемента в системе хореографического образования определяется не столько временным параметром, сколько их ценностно-ориентированным потенциалом. В сложных условиях реформирования образовательной системы России отечественная хореография продолжает сохранять свои художественно-педагогические принципы:

- единство традиционности и новаторства;
- обязательность межпредметных связей;
- системное единство научно-исследовательской, учебной и творческой деятельности;
- развитие индивидуальности, применение личностно-ориентированного и антропологического подходов;
- полимодальная¹⁶ наглядность обучения и непрерывность процесса формирования личности артиста.

Синтез названных педагогических принципов и определяет своеобразие становления и развития педагогических традиций хореографического образования в России [3].

История русского классического балета неразрывно связана с легендарными образовательными учреждениями отечественной балетной педагогики: Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, Московской государственной академией хореографии,

¹⁶ Наиболее распространенные методы обучения: визуальные, аудиальные, кинестетические и полимодальные.

хореографическими училищами в Перми, Воронеже, Новосибирске, Киве и других городах, которые на протяжении многих лет служат целям развития хореографической педагогики, трансляции и сохранения традиций классического танца, являются методическими центрами.

В статье «К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях» А. В. Фомкин и М. В. Фадеева пишут: «Императорские Театральные училища Санкт-Петербурга и Москвы (ныне – балетные академии) возникли как придворные учебные заведения, близкие к императорской власти, осознающие свою исключительность. Это позволило сформироваться в училищах особой атмосфере, значительно отличающейся от других учебных заведений, и особым принципам организации учебного процесса, надежно защищенным ведомственной подчиненностью» [7, с. 62]. Авторы статьи считают, что в дальнейшем эти особенности определили структуру всей системы отечественного балетного образования, но ведомственность сформировала и типичные болезни закрытой системы. В своей работе они приводят оценку системы балетного образования, данную И. И. Соллертинским¹⁷ в 1930-е гг.: «...Плюсом школы был высокий профессионализм, исключавший возможность небрежного дилетантизма. Телесная тренировка начиналась с восьмилетнего возраста и непрерывно тянулась вплоть до самого ухода со сцены. Отсюда – высокое, технически изощренное цеховое мастерство, методами своей специализации напоминавшее подготовку актеров в театре Индии или Японии. Отсюда, однако же, вытекали и все опасности сугубого профессионализма – пресловутая кастовая замкнутость, „жреческое“ пренебрежение к профанам, консерватизм, поддерживавшийся, между прочим, и отсутствием письменной традиции, помноженные на недостаточное образование и узкий кругозор» [7, с. 62 – 63].

За время своего существования система хореографического образования в России претерпела многочисленные положительные изменения, но существует ряд проблем, тормозящих рост качества подготовки специалистов. Одна из главных среди них – взаимодействие уровней

¹⁷ Иван Иванович Соллертинский (1902 – 1944) – один из крупнейших советских музыкальных и театральных критиков 1920 – 1930-х гг. Обладая феноменальной памятью, глубокими познаниями и блестящим ораторским мастерством, Соллертинский был одной из наиболее заметных фигур в культурной жизни Ленинграда этого времени. Большой популярностью пользовались его лекции и статьи, выдержанные в изящном, точном по изложению стиле. Одной из основных сфер интересов Соллертинского был балет, этому искусству посвящено большое количество его работ в 1930-е гг.

хореографического образования в России. Здесь можно выделить следующие проблемы: разноведомственная подчиненность, отсутствие специализированной законодательной составляющей, субъективное представление о качестве результатов образования (исключая академии балета), отсутствие информации о действительной потребности в кадрах. Давно и широко обсуждаются меры, которые необходимо предпринять:

- упорядочить разделение и наладить координацию функций, полномочий и ответственности между различными уровнями управления хореографическим образованием;

- обеспечить развитие законодательной составляющей системы управления хореографическим образованием;

- научно и практически обеспечить удовлетворение потребности желающих получить полноценное хореографическое образование;

- создать полноценное информационно-статистическое обеспечение результатов хореографического образования для органов управления хореографическим образованием, а также для общественности и отдельных граждан [2, с. 24].

Исследователь М. Н. Юрьева отмечает рост интереса к получению качественного образования, о чем свидетельствует открытие лицеев, школ и колледжей искусств, привлечение преподавателей вузов к работе в системе среднего профессионального образования, но и все более очевидным становится отсутствие взаимодействия между различными уровнями хореографического образования и несоответствие количества образовательных услуг их качеству.

Разобщенность профессионального сообщества, отсутствие единства взглядов на образовательное пространство и, как следствие, разность эстетических принципов – все это порождает проблемы преемственности в системе непрерывного образования (школа, колледж, вуз) и программах многоступенчатого образования, проблемы формирования единого «обязательного программного минимума» для каждой образовательной параллели. Это только верхушка айсберга нерешенных вопросов в хореографическом образовании.

Профессиональная балетная подготовка кардинально отличается от танцевального творчества общехудожественной направленности. Практико-ориентированный подход, нацеленность учебного процесса на репертуар театра – основа подготовки кадров, важнейшая традиция, историческая основа школы русского балета.

Надо помнить о том, что выпускник творческого вуза не только талантливый человек и профессионал, подготовка которого стоит немалых денег, но и работник, которому нужны специальные условия для поддержания своей профессиональной формы.

В статье «Хореографическое образование в России. Размышления о грустном» В. Ю. Никитин констатирует тот факт, что профессиональное сообщество наблюдает объективную картину снижения уровня образования и, как следствие, уровня качества хореографического искусства как профессионального, так и любительского. Автор перечисляет ряд проблем, назовем некоторые из них:

- отсутствие профессионального рынка труда (любое образование, в том числе и в области искусства, выполняет социальный заказ общества и рынка труда);

- потеря привлекательности и высокого рейтинга профессии артиста балета;

- отбор и набор абитуриентов – важная проблема подготовки кадров для всего хореографического искусства;

- аспекты ранней профессионализации (в 10 лет выбор за ребенка делают родители);

- неверное представление в обществе о хореографическом профессиональном образовании и обучении танцам;

- отсутствие достойных предложений и распределения (гарантированного места работы) для молодых специалистов;

- отсутствие требования профильного образования в частных и иногда в государственных учреждениях [8].

Исследователь В. Ю. Никитин также касается вопроса о необходимости создания единых учебных планов и программ в вузах. Учащийся в ДШИ должен осваивать один объем знаний, в колледже – другой, в вузе – третий. Но практика показывает, что каждое учебное заведение самостоятельно разрабатывает программы дисциплин профессионального курса, используя по своему выбору программный минимум. В результате разности уровня практических навыков и теоретических знаний педагогам, чтобы привести курс к одной черте, необходимо начинать сначала. Студенты в ссузе или вузе¹⁸ (независимо от того, какое

¹⁸ Это не касается образовательных учреждений для особо одаренных детей, интегрированно реализующих программы основного общего, среднего (полного) общего и среднего профессионального образования, где преемственность программ строго определена.

образовательное учреждение окончили) начинают обучение с азов (например, урок классического танца начинается лицом к палке).

Объем пройденного учебного материала у выпускника колледжа культуры и выпускника хореографического училища разный, особенно по предметам «Классический танец» и «Дуэтный танец» (последний, как правило, вообще не преподается в колледже культуры). «Народную академию» в колледжах, да и в большинстве вузов, не изучают. С современным танцем вопросов больше, чем ответов (что считать школой; куда отнести «уличные танцы» как разновидность социальной танцевальной культуры; надо вытягивать пальцы или современный танец для тех, кто танцевать не умеет; нужна ли хореографическая драматургия). Все эти проблемы обусловлены целями и сроками обучения, образовательными программами, разницей в природных данных, уровнем преподавания.

Но есть и другая сторона медали, отражающая плюсы обучения в колледжах, – в них студенты постигают азы искусства балетмейстера; во время учебной и производственной практик приобретают организаторские навыки; проявляют активную жизненную позицию. Приходя в вузы, выпускники колледжей больше готовы к самостоятельной творческой и организационной работе, чем выпускники хореографических училищ.

По мнению В. Ю. Никитина, должна быть дифференциация вузов по направлениям подготовки, что, на наш взгляд, тоже не однозначно. Сегодня в конкретно взятом вузе работают лучшие специалисты в области модерн-джаз танца или классического танца и можно отдать им прерогативу подготовки кадров данного направления, а завтра нет специалиста и нет качества подготовки, ведь учит студентов конкретный человек, а не кафедра, факультет, вуз. Уровень педагогического мастерства – понятие личностное, индивидуальное.

Библиографический список

1. *Догорова, Н. А.* Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Догорова Надежда Александровна. – Саранск, 2006. – 211 с.

2. *Исаков, В. М.* Особенности модернизации хореографического образования / В. М. Исаков // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореогра-

фического образования», Москва, 4 июня 2013 г., Московская государственная академия хореографии : сб. докл. и тез. – М. : МГАХ, 2014. – С. 23 – 25. – ISBN 978-5-89589-066-0.

3. *Кабурнеева, Е. О.* Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России : дис. ... канд. пед. наук / Кабурнеева Елена Олеговна // disserCat – электронная библиотека диссертаций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-pedagogicheskikh-traditsii-khoreograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii> (дата обращения: 17.11.2016).

4. *Касиманова, Л. А.* Социально-культурные формы и средства профессионального хореографического образования в педагогическом вузе / Л. А. Касиманова // Материалы XV Международной научно-практической конференции «Проблемы педагогической инноватики в профессиональном образовании», Санкт-Петербург, 25 апреля 2014 г., Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – СПб. : Экспресс, 2014. – С. 242 – 245. – ISBN 978-5-9592-0185-2.

5. *Леонова, М. К.* Традиции практико-ориентированного обучения и работа с одаренными детьми в области хореографического искусства / М. К. Леонова // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2011. – № 4 (24). – С. 74 – 78.

6. *Леонова, М. К.* Политика государства в области хореографического искусства на современном этапе / М. К. Леонова // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования», Москва, 4 июня 2013 г., Московская государственная академия хореографии : сб. докл. и тез. – М. : МГАХ, 2014. – С. 7 – 10. – ISBN 978-5-89589-066-0.

7. *Фомкин, А. В.* К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях / А. В. Фомкин, М. В. Фадеева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2010. – № 1 (23). – С. 60 – 69.

8. *Никитин, В. Ю.* Хореографическое образование в России. Размышления о грустном / В. Ю. Никитин // Культурный центр «Москвич» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: mkscc.ru (дата обращения: 20.11.2016).

Лекция 5. ФОРМИРОВАНИЕ СТРУКТУРЫ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Возникновение техники классического танца. Особенности французской, итальянской и русской школ. – Карло Блазис и его педагогическое наследие. – Принципы формирования урока классического танца. Структура урока. – Планирование урока и его методическая целостность. – Некоторые методические рекомендации по построению экзерсиса.

Преподавание танца в значительной степени заключается в постоянном упразднении ненужных напряжений.

М. Фокин

Трудиться для того, чтобы танец владел умом и чувством зрительного зала не меньше драмы.

К. Блазис

По мнению Л. Д. Блок, классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде [1, с. 25].

Термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики, основанной на конкретных элементах, имеющих свои правила исполнения и эстетические особенности. На протяжении многих лет формировался экзерсис классического танца, педагогами велась тщательная селекционная работа, вырабатывалась методика изучения и преподавания движений, менялись требования к исполнительским манерам, внешним и профессиональным данным.

То, что в Средние века было верхом искусства, вызывало насмешки в последующие эпохи. «То, что в танце кажется верхом техники в 1899 году, повергло бы в ужас, а не привело в восторг зрителя эпохи Тальони. Грубая, в сорок лошадиных сил, залихватская виртуозная манера и за танец не была бы сочтена. Этих танцовщиц отправили бы на балаганы. Что же касается современных виртуозок – их-то просто уж отправили бы в пригготовительный класс – без выворотности, без абсолютной правильности, надежности и устойчивости нельзя было появляться на сцене. Пусть делалось меньше, но делалось хорошо. У наших

танцовщиков и танцовщиц в моде темпы, количественные рекорды, которые, конечно, замечательны – шесть-семь туров на пальцах. Но танец неправильный и растрепанный. Что же, значит, теперь танцуют хуже? Нет, значит, теперь танцуют совсем по-другому: не хуже, но и отнюдь не лучше. Сейчас нужен такой танец, он бьет по нервам спортивно настроенной публики, это танец своей эпохи; во времена Тальони был свой, обращенный к совершенно другому зрительному залу» [1, с. 33].

Новаторские идеи хореографов конца XVII – начала XVIII в. положили начало формированию профессионального балета. Развитие техники танца, выработка канонов, тематики и формы балета требовали немалой виртуозности. Балетная жизнь начала XIX в. в Европе ознаменовалась появлением многочисленных любительских танцевальных кружков, балетных школ и открытием провинциальных театров, вследствие этого процесса талант и профессионализм зачастую уступали посредственности. Однако техника танца в целом была достаточно высокой, и если в XVIII в. сложные элементы были прерогативой отдельных выдающихся артистов, то в начале XIX в. их стали исполнять все «приличные» танцовщики. Туника, трико и балетные туфли без каблука стали неотъемлемой частью сценического костюма, изменение которого дало свободу движений артистам. Мастерство танцовщиц выросло настолько, что они могли создать серьезную конкуренцию мужчинам.

Литературные труды мастеров балета XVIII в. имели общий характер. В новом столетии потребовалось систематизировать не только композиционные приемы в балетном искусстве, но и процесс профессиональной подготовки артистов и балетмейстеров, выработать методику преподавания.

Одним из выдающихся педагогов и балетмейстеров, оставившим свои теоретические труды о хореографическом искусстве, был Карло Блазис¹⁹. Первым его трудом стал «Элементарный учебник теории и практики танца», вышедший в Милане в 1820 г. Тему книги продикто-

¹⁹ Карло Блазис (1797 – 1878) – итальянский танцовщик, хореограф и педагог, первый исследователь практики балетной профессии, ее технологии, разработчик системы обучения артистов балета, основанной на пяти исходных позициях ног, автор терминов «арабеск», «пуант». Теоретические труды: «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Кодекс Терпсихоры» (1828), «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы» (1864).

вало само время. Новаторство состояло не только в том, что Блазис подробно изложил теорию новой танцевальной техники, он также рассмотрел практические аспекты обучения. «Его книга, – пишет Л. Д. Блок, – подводит итог результатам перелома. Бесконечно драгоценны пятьдесят семь поз, зарисованных Казартелли, причем Блазис позировал для них сам. Перед нами проходит образцовый урок классического танца 1820 г.» [1, с. 221]. Весь материал учебника структурирован, досконально разработан и сопровождается иллюстрациями. Впоследствии многие авторы учебников танца XIX в. создавали их по принципу книги К. Блазиса.

Позднее появилась работа «О происхождении и развитии античного и современного танца», а в 1828 г. вышли в свет книги «Кодекс Терпсихоры» и «Трактат о салонных танцах». Все эти труды, объединенные в один том и переведенные на французский язык, и образовали «Полное руководство к танцу», изданное в 1830 г.

Учебник Блазиса охватывает полный спектр вопросов, касающихся теории и практики балетного искусства. Основное внимание он уделил разделу «Теория театрального танца», в котором изложил методику его преподавания, классифицировал движения и па, описал антраша и пируэты, сопроводив материал поясняющими рисунками и схемами. Он предложил классифицировать жесты на естественные, т. е. психологические; искусственные, или описательные; условные, т. е. вызывающие произвольные ассоциации с известными представлениями.

Блазис – сторонник равноправия хореографии среди других сценических искусств, поэтому интересны разделы учебника, посвященные драматургии и режиссуре спектакля. Он видит общие законы развития действия в балете и драме. «Полное руководство к танцу» явилось самым главным трудом мастера балета по теории и технике танца. Последующие его работы стали лишь отголоском передовых идей и мыслей еще молодого Блазиса.

Хореографическое образование Блазис получил у виднейших современных ему балетмейстеров – П. Гарделя, О. Вестриса и Л. Милона. К тому же хорошее общее образование сыграло немалую роль в становлении Блазиса как литератора, теоретика и педагога.

Его танец был высокотехничным, пируэты Блазиса головоломны и с трудом осуществимы, при этом танцовщик умел сохранять гармонию движений. Искусствовед и балетный критик А. Л. Волынский

следующим образом описал одну из сложных фигур танца артиста: «Сначала Блазис с одного затаенного дыхания, одним синтетическим напряжением воли производил безупречные геометрические круги, вынося при этом ногу на *a la seconde*. Это был чистейший пируэт с неподвижной, на одном месте, осью вращения. А за этим следовали темпы вращения уже несколько иного типа, с колебаниями и перемещениями тела, с простертой в арабеске ногой, все в типе и духе *en tournant*» [2, с. 14].

Блазис постоянно упражнялся и придумывал новые движения, позы, па и их комбинации. «Прежде всего, им руководит ненависть профессионала к счастливым выскочкам-дилетантам, боязнь творческой неполноценности, стремление к максимальному вооружению, а главное, желание во что бы то ни стало подняться на вершины любимого искусства», – писал Ю. И. Слонимский [5, с. 83].

В 1837 г. Блазис получил пост руководителя Королевской академии танца при «Ла Скала». По организации это был интернат, в котором ученики переходили из класса в класс, выдерживая определенные испытания. Таким образом происходила «постепенная фильтрация». Затем более успешные учащиеся переходили в следующий класс, где совершенствовались в искусстве танца под руководством самого К. Блазиса и его жены, преподававшей пантомиму. За время работы в Миланской школе Блазис воспитал целую плеяду выдающихся танцовщиков и танцовщиц. Он создал педагогическую основу изучения классического танца, которая просуществовала не одно десятилетие. Среди его учениц – Флора Фабри, Амалия Феррарис, Фанни Чаритто, Цукки, Розатти и многие другие. В статье «Карло Блазис» Ю. И. Слонимский пишет: «В период 40 – 70-х гг. (XIX в. – А. М.) Блазис-педагог держит в своих руках судьбы всех „балетных звезд” Западной Европы» [5, с. 90].

Его учебная программа строилась на незыблемой, выработанной им самим строгой последовательности. Будучи высокоорганизованным человеком, он во главу хореографического образования ставил железную дисциплину. Внимательнейшим образом он изучал индивидуальные качества учеников, их анатомию и физиологические особенности. Блазис выработал свою методику преподавания, которая заключалась в поэтапном усложнении урока и занятий вообще. Он начинал с сольных танцев и, постепенно умножая число исполнителей, переходил к «сложным эволюциям кордебалета». Ежедневные занятия продолжались несколько часов, нагрузка по тем временам очень большая,

особое внимание Блазис уделял технике танца. «Преподавание танца он основывал на геометрических схемах. Основные положения его изображались в большом масштабе на досках, причем взаимоотношение частей тела в той или иной позе выражалось в терминологии планиметрии: кривых, прямых углах и т. д. Когда ученик при помощи таблиц, всегда находившихся перед его глазами, усваивал линейное строение танца, преподаватель переходил к закруглению положений, придавая им пластическое совершенство и живописность...» [6, с. 424]. Его ученицы могли демонстрировать чудеса хореографии, их виртуозность была неоспоримой. С выходом воспитанниц Блазиса на сцену балетные постановки стали выстраиваться под танцовщицу.

О Блазисе-преподавателе было хорошо известно и в России, где много раз гастролировали его ученицы. В 1861 – 1863 гг. он преподавал в Московском театральном училище. О многих звездах московского Большого театра писал К. Блазис в книге «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы», упомянул он также и о воспитанницах, начинающих и именитых танцовщицах мировой величины. В лаконичной форме он сумел охарактеризовать более сорока современных ему артистов. Блазис продолжал свою педагогическую деятельность вплоть до 70-х гг. XIX в. [2].

Начало XIX в. вошло в историю балетного искусства как время рождения русской школы классического танца. Тогда в России работали виднейшие европейские артисты балета и хореографы, за рубежом активно развивался балетный театр и балетная педагогика.

В мире существовало несколько балетных школ, которые придерживались своих канонов обучения этому виду искусства и впоследствии оказали влияние на русскую классическую школу. Таких «академий» классического танца было не так много, и русские хореографы и танцоры внимательно сравнивали мастерство иностранных танцевальных школ. Было видно, что французы отличались от итальянцев, а малоизвестные русским датчане не были похожи ни на тех, ни на других.

Первое же соприкосновение русской балетной школы с танцевальным искусством Запада отмечено постижением традиций французского балета с его некоторой вялостью, провисшими локтями, поникшими кистями. Французское восприятие театрального действия требовало от актеров галантности, шарма, изысканности, четкого испол-

нения заносок и точных позиций ног. Все исполнялось без душевного напряжения самого танцовщика. Школа ради школы. Резкость, острота движений, хлесткость и размашистость поз, силовые вращения и виртуозность, энергичность, спонтанность – характеристики итальянской школы. Русские педагоги опробовали, осмыслили технические приемы иностранцев и создали отечественную школу классического балета, взяв у мировых танцевальных школ самое лучшее. Имена усвоивших наследие западных балетных школ сохранила для нас история балета. Это М. Кшесинская, О. Преображенская, братья Легат, А. Ваганова.

Казалось, многое было уже достигнуто, накоплен огромный практический материал, а основательного теоретического подкрепления не было. Агриппина Яковлевна Ваганова сумела осмыслить и систематизировать приобретенный опыт, обобщив его в книге «Основы классического танца». Одна из главных особенностей русской школы классического танца – передача внутреннего состояния души исполнителя и вместе с тем пластики движений посредством согласованных движений рук в обусловленных позициях.

Классический танец – основа современного балета. Он располагает богатейшим арсеналом выразительных средств, которые служат воплощению содержания хореографического произведения. Школа классического танца представляет собой четко выработанную систему движений, в которой нет ничего случайного, ничего лишнего. Эта система движений призвана сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле балетмейстера и самого исполнителя.

Классический экзерсис состоит из четырех разделов: экзерсиса у станка, экзерсиса на середине зала, *allegro*, экзерсиса на пальцах (в женском классе). Каждый раздел имеет свои задачи и определенный порядок следования движений. Каждое упражнение имеет своей целью разрабатывать ту или иную группу мышц и строится на органичном сочетании работы различных мышц. «Подобное построение урока обуславливается психофизическими особенностями организма учеников и предохраняет их от возможного повреждения суставно-связочного аппарата, расстройства сердечной деятельности и т. д.» [9, с. 80].

Начинается урок с экзерсиса у станка: разучиваются и отрабатываются упражнения, на основе которых строится впоследствии весь урок. В экзерсисе у станка закладывается фундамент знаний будущего танцовщика и педагога: делаются первые шаги в освоении координации движений и приобретается апломб; изучается постановка корпуса, рук, ног и головы; вырабатывается сила и эластичность мышц, гибкость корпуса; развивается выворотность ног и танцевальный шаг; закладываются основы для прыжка; приобретаются первые навыки осмысленного и выразительного исполнения движений. Большое значение необходимо придавать музыкальному сопровождению, которое должно развивать художественный вкус, общую и музыкальную культуру. Подбор музыкального сопровождения должен быть высококачественным и соответствовать характеру каждого упражнения.

Экзерсис у станка выполняется в определенном порядке с постепенным включением в работу всех групп мышц:

- demi-plié, grand-plié;
- battement tendu;
- battement tendu jeté;
- rond de jambe par terre;
- battement fondu;
- battement frappé;
- battement relevé lent et battement développé;
- rond de jambe en l'air;
- petit battement sur le cou-de-pied;
- grand battement jeté.

Battement relevé lent et battement développé часто используется перед grand battement jeté. Rond de jambe en l'air и petit battement следуют за battement frappé.

Каждое упражнение экзерсиса у станка выполняется отдельно: сначала с правой ноги, затем с левой. Позднее составляют простейшие комбинации, которые усложняются в процессе обучения.

Новое упражнение изучается сначала лицом к станку из наиболее легкой позиции. После того как оно хорошо усвоено, приступают к исполнению, держась за станок одной рукой, стоя левым, а потом правым боком к станку. Если упражнение выполняется в трех направлениях, то сначала оно изучается в сторону (для наиболее доступного освоения выворотности ног), затем вперед и назад.

Перед каждым упражнением исполняют *préparation* – подготовительное движение на один или два такта того же музыкального размера, в котором исполняется упражнение. При исполнении движения лицом к станку во время *préparation* руки кладут из подготовительного положения на станок. Если упражнение исполняют, держась за станок одной рукой, то свободную руку из подготовительного положения поднимают в I позицию и открывают во II. Во время *préparation*, перед тем как поднять руку из подготовительного положения, делают небольшой легкий взмах кистью руки в сторону II позиции. Это позволяет приучить кисть руки к большей пластичности, подвижности, легкости, но движение руки не должно быть формальным. Поворот головы, взгляд на кисть, подъем руки в I позицию и открывание во II должны быть исполнены в характере упражнения. Если перед началом движения не требуется проведение руки в I и II позиции, то исполняют только взмах (приоткрывание руки от локтя) в сторону II позиции.

Каждое упражнение, пройденное у станка, в дальнейшем изучается на середине зала, постепенно оно приобретает танцевальную форму. Отсутствие дополнительной опоры на середине зала требует от исполнителя собранности, внимания, разогретого двигательного аппарата и настойчивости в овладении техникой танца. Методическое построение упражнений на середине класса согласуется с выразительным музыкальным оформлением. Одна из задач педагога – добиться музыкальности, творческой индивидуальности исполнителя в позах, движениях, комбинациях. Этот раздел урока способствует выработке навыков сохранения длительное время выразительной позы, перенесения центра тяжести с одной ноги на другую, распределения тела в пространстве, развивает ловкость и виртуозность. Последовательность изучения движений та же, что и в экзерсисе у палки, вначале все упражнения выполняют *en face*, движения не комбинируются. Затем изучается исходное положение (*erpaulement*) для всех упражнений на середине зала. Далее вводят различные виды *adagio*, состоящие из *temps lié*, *port de bras*, поз классического танца и вращений. На основе канонических движений сочиняют различные комбинации с соответствующим музыкальным сопровождением. *Adagio* формирует устойчивость, слитность движений, развивает выразительность и танцевальность исполнителя.

Третий раздел урока – *allegro*. В построении урока классического танца *allegro* принято называть прыжковую часть, характеризующуюся

подвижным музыкальным оформлением. Прыжок – не самоцель, а одно из средств выразительности танца. Классификация прыжков: по форме – малые, средние, большие; по группе – с двух ног на две, с двух ног на одну, с одной ноги на две, с одной ноги на другую, на одной ноге; по виду прыжков и их разновидностям – *pas assemblé*, *pas jeté*, *sissonne simple* и т. д. Высоту прыжков определяет музыкальный темп, соответствующий классу, заданию. Техника прыжков имеет особые исполнительские приемы, требует хорошо разогретых мышц, тренированного дыхания. Прыжки – самая трудная часть урока, выявляющая выучку и степень владения школой классического танца. Необходимо уделить большое внимание рукам – сильным, волевым, помогающим в прыжке поднять тело и зафиксировать его в высшей точке прыжка. Руки придают выразительность и законченность движению.

Танец на кончиках пальцев при вытянутом подъеме ноги – один из основных элементов классического женского танца (сольного и дуэтного), требующий специальной балетной обуви с твердым носком (пуантов).

Начинать заниматься пальцевой техникой с детьми желательно не ранее 10 – 11 лет, после того как укрепятся связки и в ногах появится сила. Важное условие успешного обучения танцу на пальцах – особое строение стопы: с хорошим (не слишком большим) подъемом и сильными пальцами, ровными по длине. Для постановки стопы на пальцы последние нужно не подгибать, а до конца вытягивать подъем в длину и не допускать работы на согнутых (слабых) коленях. Нельзя «косить» подъем, стопа, поднятая на пальцы, должна составлять одну прямую линию со всей ногой.

Сначала изучают способы перехода на пальцы. Можно встать на пальцы через *relevé* (низкие полупальцы, средние, высокие пальцы), не отделяя носка от пола или едва его отделяя, либо с незначительным скачком – вскочить на пальцы. В том и другом случае необходимо сохранять выворотность.

Нужно соблюдать последовательность и постепенность введения в урок движений на пальцах. Предлагаем следующую схему для начального этапа работы:

– все упражнения, предусмотренные программой, изучаются и исполняются у палки, затем по мере усвоения переносятся на середину зала;

- вначале выполняются простейшие упражнения на двух ногах (relevé по I, II и V позициям), затем упражнения постепенно усложняются (с I позиции pas échappé во II позицию, следующий этап – с V позиции);
- далее учатся переносить центр тяжести с одной ноги на другую при исполнении relevé и demi-plié на одной ноге;
- затем учатся переступать или перемещаться стоя на пальцах, используя разновидности pas de bourrée;
- следующий уровень сложности – освоение прыжков на пальцах (на двух ногах temps sauté на пальцах в V позиции на месте, changement de pieds на месте, sus-sous в позах с продвижением вперед и назад, pas польки);
- в заключение овладевают вращением на пальцах (на двух ногах demi-détourné и détourné в V позиции, pas glissade en tournant en dehors et en dedans, soutenu en tournant, tour chaînés, на одной ноге préparation к pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans с V, II, IV позиций и pirouette tour piqué, tour dégagé).

Завершается урок port de bras с наклонами вперед и перегибами назад и в сторону, port de bras восстанавливает дыхание. В заключение урока делается поклон в благодарность педагогу и концертмейстеру за проведенный урок.

Обратимся к планированию урока и его методической целостности. Приведем слова великого педагога Асафа Мессерера: «Чувство меры я считаю необходимейшим качеством педагога! Некоторые преподаватели утверждают, что артист из класса должен уползти! Я считаю, что все нужно делать в полную силу и уходить не истощенным. Класс – это как сытный завтрак. После него можно приступать к любой самой трудной репетиции...» [8, с. 259].

Педагог обязан приходиться в класс с отчетливым осознанием своих задач на сегодня, он должен знать, чего хочет добиться именно на данном занятии. Для каждого занятия должен быть составлен логически мотивированный план, реализация которого побуждает непринужденное внимание учащегося, способствует созданию атмосферы творческого состояния. В результате ученик активен в освоении материала, работает увлеченно и быстро достигает цели. Бывает так, что педагог не готовится к урокам и «на ходу» импровизирует. Но импровизация сегодня удастся, а завтра нет. В итоге потерян темпоритм урока, воз-

никает непоследовательность в изучении программного материала, перегрузка мышц, раздраженность педагога в связи с неудавшимся экспериментом, нервная атмосфера в классе и, как следствие, травматизм. Или встречается другая крайность: учащиеся выучивают один объем материала и он не изменяется в течение двух, трех месяцев, а иногда и в течение учебного полугодия. Педагоги объясняют это тем, что такой подход дает возможность лучше проработать движения, ученики могут сконцентрировать свое внимание на точности и правильности исполнения определенных рас. А может просто так легче педагогу? Не надо готовиться к каждому уроку и показывать новый экзерсис.

Софья Николаевна Головкина отмечала: «...нельзя забывать, что ежедневное повторение одних и тех же движений рождает автоматизм в их исполнении. К сожалению, в нашей профессии не всегда количество переходит в качество. Достичь хорошего качества возможно только при сознательной работе, при постоянном самоконтроле. Старшие ученики должны четко знать, как правильно исполнять каждое движение, а также уметь анализировать возможные ошибки при исполнении. Если учащиеся приучены к такой вдумчивой, внимательной работе, т. е. к самоконтролю, педагогу не надо много говорить во время исполнения движений. Достаточно коротких, корректирующих указаний» [3, с. 11].

Приведем некоторые методические рекомендации по построению экзерсиса:

- преподносить программный материал с учетом возрастной психологии учеников, их профессиональной подготовленности в доступной и понятной форме;

- выстраивая урок, учитывать профессиональные и анатомические данные учеников, продуманно чередовать и распределять физическую нагрузку на определенные группы мышц и связок, сочетая силовые и танцевальные движения;

- при составлении учебных примеров, распределении пространства учитывать размеры учебной площадки;

- не предлагать ученикам ежедневно одни и те же комбинации под одну и ту же музыку; желательно, чтобы каждый день хореографические примеры на уроке были новыми, но основанными на уже пройденном материале;

– иметь в запасе несколько различных комбинаций, *plié*, *battement tendu*, *grand battement*, которые ученики знают наизусть, что позволяет не тратить время в те моменты, когда нужно объяснять новый материал;

– построение каждой комбинации соотносить с задачей всего урока и взаимосвязью комбинаций между собой и осуществлять с учетом равномерного распределения нагрузки на разные группы мышц; обязательно соответствие характера сочиняемых движений музыке, соблюдение ритмической и эмоционально-действенных связей музыки и танца;

– правильно просчитать, при необходимости показать под музыку новые движения, комбинации; дать основную характеристику новому движению, название, перевод, показать в конечном темпе исполнения, если необходимо, отдельно проучить работу рук и ног, соединить координационно в одну комбинацию, использовать различные методы проучивания движений (по частям, временное упрощение и т. д.);

– помимо изучения новых движений постоянно работать над усвоением и отделкой пройденного, проверять усвоение учебного материала, исправлять неточности исполнения, обращать внимание на характер и манеру исполнения;

– все упражнения и движения, комбинации движений исполнять как с правой, так и с левой ноги, изучать и выполнять в обратном направлении, перед всеми упражнениями экзерсиса исполнять *préparation*;

– организовать работу всех студентов, поддерживать дисциплину в классе, рабочую творческую атмосферу;

– исключать скованность движений ученика и не провоцировать напряженность, зажатость; материал подавать профессионально грамотно, увлеченно, доброжелательно; соблюдать логику, проявлять эрудицию, показывать свободное владение материалом, держать темпоритм урока;

– соблюдать культуру педагогического общения во всех ситуациях и по отношению ко всем участникам процесса; содержание, характер и форма замечаний (пожеланий) имеют важное значение для успешной работы, замечания по исполнению движений, соблюдению профессиональной этики могут относиться ко всему классу и к отдельным ученикам;

– начинающему педагогу при подготовке к уроку проработать все комбинации у зеркала без музыки (под собственный счет), продумать приемы показа и объяснения исполнения движений (название, перевод, возможные ошибки).

Библиографический список

1. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – Л. : Искусство, 1987. – 560 с.

2. *Блазис, К.* Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. – 352 с. – ISBN 978-5-8114-0839-9 (Лань).

3. *Головкина, С. Н.* Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1986. – 261 с.

4. *Костровицкая, В. С.* Классический танец. Слитные движения. Руки : учеб. пособие / В. С. Костровицкая. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2009. – 128 с. – ISBN 978-5-8114-1050-7 (Лань).

5. Классики хореграфии : [сборник] / отв. ред. Е. И. Чесноков. – Л. ; М. : Искусство, 1937. – 358 с.

6. *Левинсон, А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. – 560 с. – ISBN 978-5-8114-0842-9 (Лань).

7. *Марченкова, А. И.* Классический танец. Второй курс : учеб.-метод. пособие / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 175 с. – ISBN 978-5-9984-0706-2.

8. *Мессерер, А. М.* Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер. – М. : Искусство, 1990. – 265 с. – ISBN 5-210-00341-8.

9. *Тарасов, Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – 4-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2005. – 512 с. – ISBN 978-5-8114-0591-6.

Лекция 6. МЕТОДИКА РАБОТЫ С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ

Особенности музыкального сопровождения уроков хореографии. – Некоторые рекомендации по музыкальному сопровождению уроков.

Все во вселенной ритмично. Все танцует.

М. Ангелу

Я бы верил только в Бога, который умеет танцевать.

Ф. Ницше

Танец – поэма, в ней каждое движение – слово.

М. Хари

Влияние качества музыкального сопровождения урока, репетиции, концертного номера на качество исполнительской техники невозможно переоценить. Выверенные годами работы, точные темпы, знание специфики хореографического искусства, умение «помочь» исполнителю при «взлете» и нивелировать приземление после прыжка, умение «подхлестнуть» вращения, «не загонять» и «не тянуть» темпы, «сажая на ноги», – все это возможности опытных концертмейстеров. Они посредством правильно подобранного музыкального сопровождения умеют вдохновить и настроить класс на трудную работу, вселяют оптимизм и одновременно прививают музыкальный вкус. Совместная задача педагога и концертмейстера заключается в том, чтобы научить учащихся в момент предельного психофизического утомления сохранять устойчивость, выполнять все заданные движения, активно слушать музыку и воплощать художественный образ. Но на концертмейстерах лежит и немалая доля ответственности за точное и удобное техническое исполнение движения.

По разным причинам профессиональных концертмейстеров в хореографии мало. Часто приходится слышать о том, что работа концертмейстера не интересная, не творческая, так как аккомпаниатору приходится постоянно выполнять требования и указания педагогов-хореографов. Этому распространенному мнению следует возразить. Тандем концертмейстера и педагога дает прекрасные результаты в работе. Когда в классе царит взаимопонимание и все осознают единую цель, усилия педагога и концертмейстера объединяются. Концертмейстер – полноценный участник творческого процесса.

Проблемы хореографического аккомпанеента лежат на стыке двух видов искусства – музыки и хореографии. Музыка в балетном классе является лишь частью целого и не подчиняется тем законам, которые соблюдались бы при исполнении того же музыкального произведения самостоятельно. В силу своей специфики некачественное музыкальное сопровождение уроков порой влечет за собой серьезные последствия.

Педагогам знакома ситуация, когда концертмейстер говорит: «В музыке нет тех акцентов, которых вы просите», «Вы своими комбинациями раскачиваете темп внутри тактов, разрушаете музыкальную фразу», «Постоянно останавливаете, я не могу вступить с середины фразы и буду играть сначала», «У вас в одной прыжковой комбинации прыжки разные по темпу – это сыграть невозможно», «У вас каждый урок новые комбинации» и т. д. Очень часто за такими заявлениями кроется профессиональная беспомощность, цена которой – нервная обстановка в классе, потерянный темпоритм всего урока, лишние повторения, неверные темпы исполнения движений.

Концертмейстерская хореографическая специализация предъявляет высокие требования прежде всего к уровню пианистического мастерства. Репертуар должен быть огромным: включать произведения русской и зарубежной классики, современных композиторов. Необходимо умение читать с листа и импровизировать, играя «под ноги». Нужны опыт и эрудиция, но одно из главных условий – это наличие у концертмейстера хореографических способностей. Балетмейстер, репетитор или танцовщик с большим стажем могут пропеть музыкальное произведение, даже такую большую форму, как балетный спектакль, от начала до конца, далеко не каждый музыкант способен продемонстрировать столь же подробное знание хореографического материала и протанцевать (пусть на словах) какой-либо балет [1, 2, 8, 9].

К хореографическим способностям необходимо отнести хореографическую память – умение запоминать хореографический текст. Речь идет о запоминании не только отдельных сцен и движений, но и о внутреннем восприятии их во времени так, чтобы в памяти музыка и хореография существовали в едином измерении.

Пианисты обычно не в состоянии приступить к работе в балетном классе, не имея специальной подготовки, не овладев профессиональными знаниями и навыками, связанными с хореографической сферой. Концертмейстер должен иметь четкое представление об уроке классического танца и его основных методических принципах. Для успешной работы необходимо знать терминологию (название движений по-французски), как движение выглядит, с чем сочетается, основные темпы и т. д. На уроке педагог показывает и просчитывает комбинацию, но, как правило, не в том темпе, в котором она будет исполняться. Артисты или учащиеся, а также концертмейстер заранее знают основной темп комбинации, так как сам характер и особенности элементов, включенных в нее, уже предполагают определенный темп исполнения. Помнить конкретные темповые характеристики отдельных движений или их комбинаций в виде точных временных отрезков, соотносящихся с музыкой, – важное профессиональное умение аккомпаниатора.

В огромной степени классический танец – это преодоление земного притяжения. Выразительный язык балета при его высочайших технических трудностях демонстрирует легкость, энергию, полет. Сколько времени можно находиться в воздухе во время прыжка? Сколько можно выстоять на одной ноге, сохраняя позу? Например, чтобы сделать «*tur en l'air*», необходимо строго определенное время. Нужно оттолкнуться от пола, выпрыгнуть, повернуться в воздухе и приземлиться. Концертмейстер должен понимать, что исполнитель не может висеть в воздухе дольше или приземлиться раньше, чтобы «попасть в музыку». В музыкальном воспитании хореографа есть свои особенности. Танцор не просто слышит музыку в общепринятом смысле, ее должны «слышать» его мышцы. Существует такое понятие, как профессиональная мышечная память, которая формируется в процессе обучения и сценической практики. «Балерина улавливает изменение темпа более чутко, чем изощренное ухо – изменение темпа чередования звуков...», – писал Ю. Ф. Файер [9, с. 505].

Галина Безуглая – автор книги «Концертмейстер балета» – приводит размышления о темпе выдающегося аккомпаниатора Дж. Мура: «Темп определяется способностью певца уместить фразу в одно дыха-

ние». Певица, для которой играют аккомпанемент слишком медленно, может задохнуться и не справиться с исполнением. Аналогична и способность танцовщика набирать инерцию в подходах к прыжкам. Если музыкальный темп заставит исполнителя остаться на земле чуть дольше, чем необходимо для разбега, он потеряет инерцию, музыкальный аккомпанемент «посадит» его на землю. Из-за неверного темпа можно сломать ногу или получить другую травму. Ответственность за правильность выбранного темпа лежит как на концертмейстере, так и на педагоге.

Искусство хореографии в его многообразии и сложности требует полноценного знания специфики танца и допускает в совместный исполнительский процесс только музыкантов, способных понимать язык его выразительных средств. Совместная интерпретация произведения возможна лишь в том случае, когда все участники ее обладают пониманием целого [2].

В XVIII – XIX вв. в России и Европе для сопровождения уроков танца использовалась скрипка. Часто учителя танцев сами аккомпанировали классу, предпочитая именно скрипку, она позволяла вести урок и показывать движения, не прерывая игры.

В начале XX в. педагоги-балетмейстеры, такие как Н. Легат, М. Фокин, сами импровизировали за роялем, аккомпанируя уроку. В книге «Классический танец. Школа мужского исполнительства» Н. И. Тарасов вспоминал: «Задавая нам упражнение, он [Н. Легат] одновременно слегка напевал музыкальную тему и затем ее же воспроизводил в соответствующей гармонии на рояле. Конечно, темы эти не отличались какими-то особенными высокохудожественными достоинствами. Но, во-первых, они всегда были отлично слышимы и отлично воспринимаемы нами... Во-вторых, каждая тема точно соответствовала характеру и хореографическому строю учебного задания, будь то экзерсис, адажио или аллегро. И, наконец, третье: темы эти всегда точно соответствовали индивидуальным особенностям учащихся – девушек и юношей» [8, с. 31].

Приведенные примеры явно доказывают преимущества педагога-хореографа, обладающего широкими профессиональными познаниями в области музыки, перед учителем, не знающим элементарную

музыкальную грамоту. К сожалению, приходится признать, что нередко случаи, когда педагог не отличает музыкальный размер $2/4$ от $4/4$, не может просчитать количество тактов, не знает, на сколько четвертей изучается и в последующем исполняется танцевальное движение: на $1/8$, $1/4$, $2/4$ и так далее; не имеет представления о таких понятиях, как «музыкальный квадрат», «за такт», «фраза». Можно представить, что происходит в танцевальном классе, если встречаются концертмейстер без хореографических способностей и педагог хореографических дисциплин без музыкальных способностей.

Любой процесс деятельности, в том числе и учебной, имеет тенденцию принимать ритмическую форму. Эта форма особенно очевидна там, где имеется звуковое сопровождение, ритм сигналов, следующих друг за другом. В хореографической деятельности таким ритмическим раздражителем является музыка.

Музыка может выступать и как средство отвлечения от беспокоящих человека мыслей, и как средство успокоения, и даже как средство лечения. Большую роль играет музыка в борьбе с переутомлением. Она задает определенный ритм перед началом работы, настраивает на глубокий отдых во время перерыва и т. д.

Педагогам-хореографам и концертмейстерам при подборе музыкального материала для урока необходимо помнить, что физиологическое воздействие музыки на человека в процессе занятия хореографией основано на способности нервной системы и мускулатуры тела к «усвоению ритма». Используя музыку как ритмический раздражитель, можно достигнуть повышения ритмических процессов организма, более строгой экономичности энергетических затрат, необходимых при занятиях хореографией.

Выявлено, что ритмы маршей для сопровождения отрядов войск в длительных походах обычно чуть медленнее ритма спокойной работы человеческого сердца. И при данном ритме музыки действительно можно идти очень долго, не испытывая сильной усталости. К примеру, марши на $2/4$, $4/4$ оказывают бодрящее, мобилизующее воздействие, а ритмы вальса на $3/4$ – успокаивающее. Проводя аналогию с хореографической деятельностью можно привести такие примеры:

аккомпанемент движений, требующих мягкого, слитного исполнения (*battement tendu*, *battement fondu*, *plié*, *battement relevé lent*, различные формы *port de bras* и др.), осуществляется на музыкальный размер 4/4, 3/4 (сдержанно). Бравурный характер *grand battement* диктует необходимость в четком аккомпанементе на 2/4, 3/4.

Научить исполнителей «слушать музыку» – значит подчинить все движения рук, ног, корпуса и головы музыкальному размеру и ритму звучащей мелодии. Практически все могут научиться слушать музыку, понимать ее, двигаться ритмично, соответственно музыкальному характеру. Но в этом должны помогать только образованные, профессионально грамотные педагоги и концертмейстеры.

Приведем некоторые рекомендации по музыкальному сопровождению уроков:

- использовать принцип дивертисментного подбора материала: исполнение танцев, вариаций, код из балетов отечественных и зарубежных композиторов, нотный материал и импровизационная форма;

- в младших классах музыка должна быть простой и ясной, соответствовать характеру и хореографическому строю движений;

- ритм и интонационные особенности музыки должны точно совпадать с учебным примером; музыкальное сопровождение не должно носить отвлеченный и монотонный характер. «Так называемый „веселый бодрячок“, плаксивую лирику, неврастеническую или салонно-джазовую музыку необходимо исключить из учебной работы» [8, с. 32];

- художественно сопоставлять хореографию и музыку, соблюдать соответствие содержания музыки пластическим заданиям;

- следует обратить внимание на подбор музыкального материала отдельно для мальчиков и девочек: существует значительная разница как в общем звучании, так и в нюансах. В мужском классе должно быть больше простоты, строгости, здесь нужна сила и героика. Иногда педагоги-женщины не учитывают в своей работе, что женские исполнительские приемы не подходят для мужского класса, и тогда появляется женственность и манерность;

– содержание музыки, предназначенной для экзерсиса у станка, должно быть значительно проще, чем в разделах урока «экзерсис на середине зала» и «allegro»; урок имеет как композиционную (хореографическую) драматургию, так и музыкальную;

– учебная комбинация должна исполняться концертмейстером «не равнодушно, а творчески, увлеченно, но без уклона в музыкальный примитив или чрезмерную сложность» [8, с. 31];

– мелодии популярных песен не следует использовать на уроках классического танца, так как они всегда ассоциируются с определенным словесным содержанием, класс отвлекается и начинает петь, появляется неконтролируемая артикуляция;

– максимально разнообразить музыкальное сопровождение: стилистически, образно, жанрово, метроритмически, структурно и т. д.;

– учитывать танцевальный характер музыки: вальсы, марши, гавоты, польки, а также музыкальные произведения, представляющие обобщенные образы танца;

– музыка для танца характеризуется периодичностью, квадратностью, преимущественно гомофонным складом изложения, мелодичностью, регулярно-акцентной ритмикой;

– для большого полетного прыжка необходима энергия, максимальная концентрация усилий в момент толчка, «опорой для него является не только реальный пол зала или сцены, но и своеобразный музыкальный „трамплин“, создаваемый сильными долями аккомпанемента. Они должны звучать весомо и точно совпадать по времени с толчковыми движениями танцовщика» [2, с. 145];

– в качестве аккомпанемента для больших прыжков использовать энергичные, бравурные или полетные вальсы, вальсообразные балетные вариации, а также аналогичного характера балетные коды; особенность этих музыкальных произведений – их кантиленный характер, отражающий свойства музыки широкого дыхания, вокальный тип мелодики;

– вступление и финал музыкального произведения, сопровождающего урок, должны быть всегда четкими, как и пластический рисунок;

- концертмейстеру балета нужно воспитывать в себе навык «тройного» видения – танцевального класса, нотного текста, клавиатуры;
- первоначальная задача концертмейстера – разучивание и накопление репертуара (фрагментов балетной и танцевальной музыки).

Библиографический список

1. *Астель, А.* Юрий Федорович Файер / А. Астель // Большой театр. Великие имена / ред. Н. А. Андреева. – М. : РИК Русанова, 2001. – С. 400 – 406. – ISBN 5-7419-0088-7.
2. *Безуглая, Г. А.* Концертмейстер балета : Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром : учеб. пособие / Г. А. Безуглая. – СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 220 с. – ISBN 5-93010-024-1.
3. *Безуглая, Г. А.* Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа / Г. А. Безуглая. – СПб. : Лань, 2015. – 272 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-1864-0.
4. *Валукин, Е. П.* Мужской классический танец : учеб. пособие по курсу «Методика классического танца» для студентов хореогр. фак. театр. вузов / Е. П. Валукин. – М. : ГИТИС, 1987. – 101 с.
5. *Головкина, С. Н.* Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1986. – 261 с.
6. Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.
7. *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.
8. *Тарасов, Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – 4-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2005. – 512 с. – ISBN 978-5-8114-0591-6 (Лань).
9. *Файер, Ю. Ф.* О себе. О музыке. О балете / Ю. Ф. Файер. – М. : Совет. композитор, 1974. – 576 с.

ДИДАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Примерные задания для самостоятельных занятий по освоению курса. – Примерные темы рефератов. – Примерный перечень вопросов к экзамену, зачету с оценкой. – Творческие задания по сочинению комбинаций для экзерсиса. – Примерные тестовые задания.

ПРИМЕРНЫЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ ПО ОСВОЕНИЮ КУРСА

Задания для самостоятельных занятий соответствуют программе дисциплины и включают в себя различные виды и уровни познавательной деятельности.

1. Проанализировать соотношение принципов общей педагогики и педагогики балета.
2. Проанализировать принципы обучения (К. Д. Ушинский).
3. Проанализировать классификацию педагогических технологий (Г. К. Селевко).
4. Перечислить основные приемы педагогического показа.
5. Перечислить возможные приемы изучения движений.
6. Составить таблицы «Структура методов обучения», «Классификация педагогических технологий».
7. Систематизировать приемы стимулирования и мотивации и игровые методы обучения.
8. Охарактеризовать программные задачи первого – восьмого годов обучения классическому танцу.
9. Привести примеры авторских педагогических технологий в хореографическом образовании.
10. Составить таблицу, отражающую ступени хореографического образования в России.
11. Перечислить (аспекты) проблемы взаимодействия уровней хореографического образования.
12. Проработать, показать и объяснить: основное положение корпуса, центра тяжести в модерн-джаз танце, основные позиции рук и их разновидности, позиции ног.
13. Объяснить и продемонстрировать понятия: изоляции, уровней, моноцентричного и полицентричного движений, оппозиции.

14. Проработать основные движения экзерсиса на середине зала в модерн-джаз танце, показать и объяснить правила их исполнения.

15. Проработать основные упражнения и движения у станка в модерн-джаз танце, показать и объяснить правила их исполнения.

16. Перечислить и показать шаги и ходы, прыжки, вращения в модерн-джаз танце.

17. Объяснить правила движения головы, шеи, рук, плечевого пояса, естественное взаимодействие всех составляющих движения в модерн-джаз танце.

18. Показать разделение пространства на уровни в модерн-джаз танце.

19. Охарактеризовать программные задачи первого – пятого годов обучения народно-сценическому танцу.

20. Объяснить методику постановки корпуса, позиций ног, рук, положения головы в народно-сценическом танце.

21. Перечислить основные приемы развития движений классического танца в экзерсисе у станка.

22. Раскрыть принцип повтора как основной фактор качественного усвоения учебного материала в процессе обучения, пояснить на примере экзерсиса классического танца.

23. Проанализировать общие черты и различия целей и задач изучения упражнений у станка в народно-сценическом, классическом и модерн-джаз танце.

24. Перечислить аспекты грамотного построения комбинированных заданий у станка, влияющих на исполнительское мастерство танцовщиков.

25. Проанализировать влияние методики классического танца на методику исполнения упражнений у станка в народно-сценическом танце.

26. Проанализировать технические приемы переходов из выворотных позиций в закрытые в экзерсисе народно-сценического танца.

27. Перечислить подходы к развитию координации движений в упражнениях у станка в народно-сценическом танце. Проанализировать методы развития выразительности исполнения упражнений у станка в народно-сценическом танце.

28. Объяснить методику обучения работе изолированными центрами в модерн-джаз танце.

29. Привести примеры влияния на модерн-джаз танец движений из акробатики, гимнастики, народного (этнического) и бытового танцев.

30. Составить таблицу, отражающую общие черты и особенности терминов классического, народно-сценического, модерн-джаз танца.

31. Перечислить характерные ошибки (педагогические и исполнительские), встречающиеся при изучении раздела «Изоляция» в модерн-джаз танце.

32. Разобрать по книге В. С. Костровицкой «Классический танец. Слитные движения. Руки» виды *temps lié*, исполняемые на 90°, и виды *temps lié*, исполняемые в разделе *allegro*.

33. Объяснить педагогический принцип сочинения комбинаций, основанный на количественном повторении одного движения, и педагогический принцип сочинения комбинаций, основанный на развитии одного технического приема. Привести примеры.

34. Объяснить значение паузы в комбинации, в фиксировании поз и положений. Сочинить комбинацию для экзерсиса у станка.

35. Объяснить методический прием планирования урока, состоящий в системном использовании всего программного материала при сочинении уроков.

36. Показать возможные композиционные подходы к началу и окончанию комбинаций.

37. Проанализировать, как стилистические особенности сочинения урока влияют на формирование академического исполнительского стиля у учеников.

38. Сочинить комбинацию (этюда), отражающую образное (эмоциональное) состояние, используя технический арсенал классического танца. Раскрыть понятие подтекста как смысловой задачи хореографии учебного этюда.

39. Охарактеризовать эстетические принципы, композиционные приемы, вариативность построения комбинаций в зависимости от целей и задач урока: комбинации, выполняющие учебные функции, комбинации для экзамена, комбинации для класс-концерта.

40. Объяснить, в чем состоит логика динамического развития движений классического танца.

41. Рассмотреть приемы использования движений различных групп, схожих по темпу, характеру, в танцевальной композиции классического танца.

42. Раскрыть логику комбинирования движений классического экзерсиса: одной группы, смежных групп; одного вида, раздела и т. д.

43. Перечислить основные принципы отбора музыкального материала для уроков классического, народно-сценического, модерн-джаз танца.

44. Перечислить основные отличия женского урока классического танца от мужского, специфические движения мужского урока, специфические движения женского урока.

45. Проанализировать особенности уроков классического танца для артистов. Перечислить специфические задачи урока для артистов.

46. Охарактеризуйте содержание каждой части урока народно-сценического танца. Какая последовательность характерна для построения урока народно-сценического танца?

47. Какое значение имеет темп проведения урока?

48. В чем заключается методическая помощь педагога по преодолению технических трудностей исполнения на уроке?

49. Перечислить, какие формы замечаний возможны в процессе практических занятий.

50. Дать определение учебного этюда в народно-сценическом танце. Охарактеризовать методику построения занятий по народно-сценическому танцу на середине зала.

51. Охарактеризовать методику составления учебных заданий для экзерсиса народно-сценического танца с учетом возраста исполнителей.

52. Подобрать движения из группы вращений с целью сочинения композиции в лирическом характере для урока народно-сценического танца.

53. Составить план проведения уроков народно-сценического, классического, модерн-джаз танца.

54. Сочинить упражнения у станка и на середине зала (по заданию педагога).

55. Функциональные задачи каждого из разделов урока модерн-джаз танца и основные группы движений, включенные в них.

56. Сочинить комбинации для разделов «Разогрев», «Изоляция», «Координация», «Работа позвоночника», «Партер. Уровни», «Кросс. Передвижение в пространстве» урока модерн-джаз танца.

57. Изучить учебно-методическое наследие балетной педагогики:

– Н. П. Базарова, В. П. Мей «Азбука классического танца»;

– Н. П. Базарова «Классический танец»;

– К. Блазис «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Кодекс Терпсихоры» (1828), «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы» (1864);

- Д. Баланчин, Ф. Мэйсон «Сто один рассказ о большом балете»;
- Г. А. Безуглая «Концертмейстер балета. Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром»;
- Г. А. Безуглая «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа»;
- А. Я. Ваганова «Основы классического танца»;
- Е. Валукин «Система мужского классического танца»;
- И. Г. Есаулов «Педагогика и репетиторство в классической хореографии»;
- И. Г. Есаулов «Устойчивость и координация в хореографии»;
- программа дисциплины «Методика преподавания классического танца», разработанная в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой;
- В. С. Костровицкая «100 уроков классического танца»;
- В. С. Костровицкая, А. А. Писарев «Школа классического танца»;
- В. С. Костровицкая «Классический танец. Слитные движения. Руки»;
- Л. Ладыгин «О музыкальном содержании учебных форм танца»;
- В. Э. Мориц, Н. И. Тарасов, А. И. Чекрыгин «Методика классического тренажа»;
- Г. П. Гусев «Методика преподавания народного танца»;
- В. Ю. Никитин «Модерн-джаз танец»;
- Л. Н. Сафронова «Уроки классического танца»;
- Н. И. Тарасов «Классический танец. Школа мужского исполнительства»;
- Г. Чеккетти «Полный учебник классического танца»;
- Л. Ярмолевич «Принципы музыкального оформления урока классического танца».

58. Охарактеризовать основные этапы педагогической деятельности А. Я. Вагановой.

59. Ознакомиться с книгой «Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы».

60. Назвать педагогов, определивших направление развития русской школы классического танца.

61. Охарактеризовать принцип изложения материала в методических трудах: В. С. Костровицкая «100 уроков классического танца», «Классический танец. Слитные движения. Руки»; В. С. Костровицкая, А. А. Писарев «Школа классического танца».

62. Охарактеризовать педагогическую деятельность Н. П. Базаровой, ее вклад в развитие педагогики балета. Рассмотреть структуру и содержание учебников: Н. П. Базарова и В. П. Мей «Азбука классического танца»; Н. П. Базарова «Классический танец».

63. Обозначить основные принципы педагогической деятельности В. И. Пономарева.

64. Проанализировать комбинации А. И. Пушкина из книги Г. Г. Альберт «Александр Пушкин. Школа классического танца».

65. Проанализировать структуру книги Л. Н. Сафроновой «Уроки классического танца».

66. Охарактеризовать метод преподавания В. Д. Тихомирова.

67. Обозначить педагогические принципы А. И. Чекрыгина.

68. Перечислить характерные черты педагогической деятельности Е. П. Гердт.

69. Проанализировать подходы к преподаванию мужского классического танца, разработанные Н. И. Тарасовым и изложенные в его книге «Классический танец. Школа мужского исполнительства».

70. Провести анализ структуры и содержания книги А. М. Мессерера «Уроки классического танца». Назвать методические подходы к уроку для артистов балета, разработанные А. М. Мессерером.

71. Раскрыть этапы педагогической деятельности С. Н. Головкиной, изучить ее книгу «Уроки классического танца в старших классах».

72. Проанализировать принцип сочинения комбинаций по книге П. А. Пестова «Уроки классического танца. 1 курс».

73. Изучить совместный труд А. В. Лопухова, А. И. Бочарова и А. В. Ширяева «Основы характерного танца».

74. Провести анализ структуры и содержания книги Т. С. Ткаченко «Народный танец».

75. Провести анализ структуры и содержания книги Н. М. Стуколкиной (в соавторстве с А. Л. Андреевым) «Четыре экзерсиса».

76. Провести анализ структуры и содержания книги Г. П. Гусева «Методика преподавания народного танца».

77. Прочитать книгу М. Бежар «Мгновения в жизни другого. Мемуары».

78. Провести анализ структуры и содержания книги В. Ю. Никитина «Модерн-джаз танец». Разобрать 30 уроков по книге В. Ю. Никитина «Модерн-джаз танец».

79. Прочитать книгу Е. Васениной «Российский современный танец. Диалоги».

80. Прочитать книгу К. А. Добротворской «Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна».

81. Прочитать книгу Е. Суриц «Балет и танец в Америке. Очерки истории».

82. Изучить статьи из журнала «Советский балет»: Н. Домрина «Мари Вигман», Ю. Скотт «Американский театр Алвина Эйли», Е. Суриц «Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России», Н. Тарасова «Марта Грэхем», О. Гердт «Неустойчивое равновесие».

83. Ознакомиться с действующими документами по аттестации преподавателей дисциплин профильной подготовки и концертмейстеров.

84. Раскрыть следующие понятия: учебные (учебно-творческие) и внеурочные занятия; охарактеризовать формы занятий: индивидуальная, групповая, коллективная.

85. Назвать принципы хореографической драматургии, используемые при построении группового урока классического танца.

86. Раскрыть особенности, содержание и методику индивидуальных занятий по классическому, народно-сценическому, модерн-джаз танцу.

87. Перечислить коллективные формы творчества, соответствующие видам и жанрам хореографического искусства.

88. Обосновать необходимость сценической практики в воспитании педагога, балетмейстера-репетитора.

89. Рассмотреть методические возможности интегрированных уроков в системе предпрофессионального образования.

90. Охарактеризовать неизменяемые (постоянные) категории профессионального мастерства. Рассмотреть понятие профессионального мастерства педагога хореографических дисциплин, особенности профессии балетмейстера-репетитора.

91. Перечислить общие требования к педагогу как носителю профессии. Дать характеристику понятию профессиональной компетентности. Назвать аспекты профессиональной компетентности педагога хореографических дисциплин (балетмейстера-репетитора).

92. Рассказать о педагогическом авторитете, этапах его формирования, влиянии его на учебно-воспитательный процесс.

93. Проанализировать аспекты изучения педагогических способностей в отечественной науке (С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов, В. А. Крутецкий).

94. Дать определение понятиям «природное» и «приобретенное» в способностях, «задатки». Раскрыть степени совершенства способностей: способный, одаренный, талантливый, гениальный.

95. Перечислить возможные формы самообразования.

96. Дать определение исследовательского стиля преподавания. В чем проявляется способность к педагогической диагностике?

97. Привести примеры профессиональных стратегий. Объяснить достоинства и недостатки различных поведенческих стратегий.

98. Охарактеризовать влияние на творческий результат и эмоциональный климат в классе позитивного педагогического настроения при решении учебно-творческих задач и пессимистических убеждений педагога-хореографа.

99. Привести примеры поощрения и «наказания». Дать характеристику эффективному и неэффективному поощрению.

100. Привести примеры стимуляции самосбывающихся пророчеств, нацеленных на успех (видеть цель, не замечать препятствий, верить в себя).

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Место педагогики классического, народно-сценического и современного танца в системе балетной педагогики.

2. Заимствование хореографическим образованием методов обучения у общей педагогики.

3. Приемы изучения движений экзерсиса.

4. Приемы стимулирования и мотивации. Игровые методы обучения хореографии.

5. Применение информационных технологий, использование видеотехники в современном процессе хореографического образования.

6. Приемы контроля правильного исполнения движений, усвоения теоретических знаний и овладения практическими навыками.

7. Методика А. Я. Вагановой, ее авторские методические принципы.

8. Педагогические технологии в хореографическом образовании (Н. Г. Легат, В. И. Пономарев, Н. И. Тарасов, А. М. Мессерер, А. И. Пушкин).

9. Инновационные подходы к педагогическим технологиям в хореографии.

10. Специфика коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования. Преемственность педагогических технологий.

11. Образовательные реформы, их влияние на подготовку специалистов творческих профессий.

12. Специфика построения урока современного танца (модерн-джаз танца).

13. Формы и жанры хореографических произведений на эстраде.

14. Последовательность прохождения программного материала раздела *allegro* в рамках предмета «Классический танец» в младших, средних и старших классах.

15. Истоки и становление модерн-джаз танца.

16. Роль народно-сценического танца в обучении хореографическому искусству.

17. Принципы построения урока народно-сценического танца в учреждении дополнительного (предпрофессионального) образования детей.

18. Принцип разграничения программы по дисциплине «Классический танец» на классы, курсы.

19. Стили, жанры и формы хореографического (современного балетного) искусства, их влияние на художественно-эстетические принципы балетной педагогики.

20. Отличительные черты и базовые принципы модерн-джаз танца и классического танца.

21. Основные школы модерн-джаз танца.

22. Ведущие мастера западноевропейской и отечественной балетной педагогики XIX в.

23. Эволюция классического танца. Вклад отечественных педагогов XX в. в усовершенствование методики преподавания классического танца.

24. Формирование научных подходов в балетной педагогике конца XX – начала XXI в.

25. Модерн-джаз танец как новое явление в танцевальной практике и педагогике.

26. Современное состояние и ведущие тенденции развития профессионального хореографического образования.

27. Процессы интеграции отечественной (национальной) школы в общеевропейское образовательное пространство, модернизация хореографического образования.

28. Влияние наследия балетного искусства на процесс обучения классическому танцу.

29. Значение информационно-коммуникативных технологий для сохранения и передачи педагогических и художественно-эстетических принципов балетной педагогики.

30. Сравнительные характеристики методик преподавания и педагогических приемов обучения классическому танцу (русская, американская, европейская школы).

31. Характеристика образовательного процесса в хореографическом искусстве. Практическое, чувственное, физическое и интеллектуальное постижение сути осваиваемого вида искусства.

32. Организация образовательного процесса в сфере хореографии в школе искусств.

33. Значение музыки и роль ритма в современных танцевальных направлениях.

34. Авторский балетмейстерский (педагогический) почерк. Стилистические особенности.

35. Музыкальное сопровождение уроков по классическому танцу в младших классах.

36. Выдающиеся педагоги отечественной школы по народно-сценическому (характерному) танцу.

37. Особенности мужского и женского уроков классического танца.

38. Методические принципы построения урока народно-сценического танца.

39. Виды этюдов – сольные, дуэтные, массовые.

ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ, ЗАЧЕТУ С ОЦЕНКОЙ

1. Понятие «метод». Структура методов обучения. Подвижность методов, их способность преобразовываться.
2. Прием обучения (обучающий прием) – составная часть метода.
3. Понятие «принцип». Принципы обучения (К. Д. Ушинский).
4. Понятие «педагогическая технология». Классификации педагогических технологий (систематизация Г. К. Селевко).
5. Соотношение принципов общей педагогики и педагогики балета. Основные особенности, цели и задачи балетной педагогики.
6. Основные методы обучения танцу – наглядный показ и словесное объяснение, метод повторяемости упражнения.
7. Приемы педагогического показа и словесных объяснений исполнения движений.
8. Влияние целей и задач урока на выбор метода или группы методов, пригодных для достижения намеченных результатов.
9. Соответствие метода или группы методов особенностям предмета из цикла хореографических дисциплин. Специфические признаки и основные выразительные средства танцевальной эстрады.
10. Процесс взаимовлияния и взаимообогащения балета и танцевальной эстрады.
11. В каких отечественных балетах использовались элементы танцевальной эстрады, спорта, современной пластики?
12. Метод опережающего обучения, метод погружения в учебный процесс, в конкретный предмет.
13. Метод сравнительной оценки, коррекционно-аналитический метод, метод ситуативного анализа.
14. Краткая характеристика ступеней хореографического образования в России современного периода.
15. Шаги и ходы в модерн-джаз танце. Прыжки. Вращения.
16. Конкретное движение классического танца в развитии с 1-го по 8-й классы.
17. Начальное изучение заносок в младших и средних классах.
18. Этапы работы над этюдами народно-сценического танца.
19. Особенности уроков классического танца для артистов.

20. Разнообразие стилей и манер исполнения танцев различных народов (темпы, ритмы, положения в паре, костюмы, характерные музыкальные инструменты).

21. Этапы подготовки к уроку народно-сценического танца.

22. Программные задачи первого – четвертого годов обучения классическому танцу.

23. Программные задачи пятого – восьмого годов обучения классическому танцу.

24. Характеристика программных задач первого – пятого годов обучения народно-сценическому танцу.

25. Программные задачи обучения модерн-джаз танцу.

26. Роль правильной постановки корпуса, ног, рук, головы в процессе освоения элементов классического танца.

27. Характерные ошибки при постановке корпуса, ног, рук, головы, методы их исправления.

28. Основные приемы развития движений классического танца у станка.

29. Дидактические принципы построения учебных комбинаций.

30. Принцип повтора – доминирующий фактор качественного усвоения учебного материала.

31. Принципы отбора содержания учебного материала.

32. Особенности пластики, стиля и манеры исполнения модерн-джаз танца. Влияние на хореографию видов искусства и спорта, связанных с движением.

33. Особенности терминологии модерн-джаз танца.

34. Музыкальная раскладка движений модерн-джаз танца на различных этапах обучения (по методике В. Ю. Никитина).

35. Понятие «изоляция» и методика изучения изолированного движения. Способы координации различных центров в современных танцах.

36. Методика изучения основ модерн-джаз танца в партере.

37. Функциональные задачи основных разделов урока народно-сценического танца.

38. Влияние методики классического танца на методику исполнения упражнений народно-сценического танца у станка.

39. Сочинение урока с учетом психофизических особенностей организма. Внутренняя диаграмма урока.

40. Особенности музыкальных тем и характер аккомпанемента для классов девушек и юношей.

41. Нотный материал или музыкальная импровизация на уроке классического танца, преимущества и недостатки.

42. Методика изучения движений на середине зала и составление комбинаций в народно-сценическом танце.

43. Методика изучения движений у станка и составление комбинаций в народно-сценическом танце. Использование элементов национальных танцев.

44. Индивидуальная техника исполнения в народно-сценическом танце.

45. Основы педагогической системы А. Я. Вагановой.

46. Основные принципы педагогической деятельности В. И. Пономарева.

47. Различия хореографического языка танцев народов мира. Влияние исторических и социальных условий жизни народа на развитие народного танца.

48. Творческая деятельность И. А. Моисеева.

49. Методическое наследие Московской балетной школы. Педагоги, определившие стиль исполнительства московского балетного театра XIX в.

50. Методическое наследие Петербургской балетной школы. Педагоги, определившие направление развития школы классического танца.

51. Влияние творчества А. Дункан на развитие хореографического искусства.

52. Формирование американской школы танца модерн.

53. Ведущие теоретики и мастера европейской школы танца модерн.

54. Особенности становления танца модерн в России.

55. Методическое наследие народно-сценического и характерного танца.

56. Методическое наследие современного танца (модерн-джаз танца).

57. Характеристика образовательного процесса в хореографическом искусстве.

58. Учебные и внеурочные формы занятий хореографией.

59. Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин. Профессиональная стратегия педагога хореографических дисциплин.

60. Способности к педагогической работе в хореографическом искусстве. Личностно-профессиональные характеристики педагога хореографических дисциплин.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО СОЧИНЕНИЮ КОМБИНАЦИЙ ДЛЯ ЭКЗЕРСИСА

В целях закрепления теоретических знаний, практического материала по дисциплине «Методика преподавания народно-сценического, современного, классического танца», в целях развития навыков сочинения качественного хореографического текста и выстраивания хореографической композиции, в целях развития навыков работы с концертмейстером и исполнителями предполагается выполнение практических творческих заданий. Это позволяет углубить процесс познания, уяснить прикладную значимость осваиваемой дисциплины. Творческие задания выполняются по определенному регламенту и оцениваются согласно указанным ниже критериям.

Регламент проведения мероприятия

Вид работы	Продолжительность, мин
Предел длительности сочинения комбинации	10
Внесение исправлений в представленное решение	до 3
Комментарии преподавателя	до 2
Итого (в расчете на одну комбинацию)	до 15

Критерии оценивания сочинения комбинации

Оценка, баллы	Критерии оценивания
5	Комбинация сочинена с соблюдением правил композиции, отражает суть главного движения, логична, музыкальна, ритмична, наблюдается индивидуальный стиль сочинения, сопровождающийся красивым, грамотным, уверенным показом
4	Комбинация сочинена с соблюдением правил композиции, отражает суть главного движения, логична, музыкальна, ритмична, но индивидуального стиля сочинения не наблюдается
3	Комбинация сочинена с незначительными ошибками
0	Комбинация не сочинена либо сочинена без учета основных требований к композиции

**Примерный перечень заданий по сочинению комбинаций
экзерсиса**

1. Сочинить комбинацию *battement tendu* в татарском характере.
2. Сочинить комбинацию *adagio* у станка в испанском характере.
3. Сочинить комбинацию для экзерсиса классического танца на середине зала (*grand battement jeté* для 2-го класса).
4. Сочинить комбинацию для экзерсиса модерн-джаз танца у станка с целью разогрева стопы и голеностопа.
5. Сочинить комбинацию для экзерсиса модерн-джаз танца в партере (упражнения стретч-характера).
6. Сочинить комбинацию для экзерсиса модерн-джаз танца на середине зала (упражнение для разогрева позвоночника).
7. Сочинить комбинацию для разогрева, используя русские ходы и проходки.
8. Сочинить комбинацию вращений по диагонали в модерн-джаз танце.
9. Сочинить комбинацию для экзерсиса классического танца (*battement fondu* для 4-го класса).
10. Сочинить комбинацию «веревочка» в украинском характере на середине зала.
11. Сочинить танцевальную комбинацию «моталочка» на основе элементов русского танца.
12. Сочинить комбинацию, используя *pas de basques* (сценическую форму) вперед и назад.
13. Сочинить комбинацию на основе прыжков: *temps sauté*, *changement de pieds*, *pas échappé*.
14. Сочинить комбинацию «каблучное движение» на материале венгерского сценического танца.
15. Сочинить женскую комбинацию в лирическом белорусском характере на середине зала.
16. Сочинить мужскую «хлопушку» на основе венгерского сценического танца.
17. Сочинить комбинацию *soutenu en tournant*, используя 1/2 поворота и целый поворот.
18. Сочинить танцевальную композицию на основе ритмических рисунков «сапатеадо» в характере испанского сценического танца.
19. Сочинить комбинацию для раздела «Изоляция» (разные движения головы).

20. Сочинить комбинацию на середине зала, используя спирали и изгибы торса.

21. Сочинить танцевальную комбинацию на середине зала на основе белорусского сценического танца «Весялуха».

22. Сочинить развернутую комбинацию temps levé на основе сценического sissonne.

23. Сочинить комбинацию для раздела «Координация», используя виды движений плеч.

24. Сочинить комбинацию rond de jambe par terre на середине зала для 5-го класса.

25. Сочинить большое adagio (женское) на середине зала для урока классического танца.

26. Сочинить большое adagio (мужское) на середине зала для урока классического танца.

27. Сочинить большой мужской прыжок для урока классического танца.

28. Сочинить танцевальную композицию на основе дробных выстукиваний мексиканского характера.

29. Сочинить комбинацию для раздела «Партер. Уровни».

30. Сочинить комбинацию для раздела «Кросс. Передвижение в пространстве».

ПРИМЕРНЫЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

Тестирование проводят в соответствии с указанным ниже регламентом. Каждый правильный ответ оценивается в 0,5 балла; 10 баллов – 20 правильных ответов.

Регламент проведения мероприятия

Вид работы	Продолжительность, мин
Предел длительности тестирования (20 вопросов)	20 – 25
Внесение исправлений	до 5
Итого	до 30

Тест № 1

1. Основоположник научной педагогики в России – ...

А) К. Д. Ушинский;

Б) В. А. Сухомлинский;

В) А. С. Макаренко.

2. Автор первого отечественного учебника по классическому танцу – ...

- А) Шарль Луи Дидло;
- Б) Агриппина Яковлевна Ваганова;
- В) Мариус Иванович Петипа.

3. Педагогический процесс – это...

- А) система, объединяющая в себе процессы обучения, воспитания, развития;
- Б) процесс формирования социально адаптированной личности;
- В) правильного ответа нет.

4. Автор книги «Классический танец. Школа мужского исполнительства» – ...

- А) Р. В. Захаров;
- Б) Н. И. Тарасов;
- В) А. М. Мессерер.

5. Белорусский народно-сценический танец – ...

- А) гопак;
- Б) лезгинка;
- В) правильного ответа нет.

6. Один из основоположников танца модерн – ...

- А) Михаил Фокин;
- Б) Айседора Дункан;
- В) Сергей Лифарь.

7. Пространство учебного зала разделяется...

- А) на четыре точки класса;
- Б) шесть точек класса;
- В) восемь точек класса.

8. Позций ног в народно-сценическом танце...

- А) 3;
- Б) 5;
- В) 6.

9. Термины модерн-джаз танца заимствованы...

- А) из французского языка;
- Б) русского языка;
- В) английского языка.

10. Jazz hand – ...

- А) положение рук с расслабленными пальцами;
- Б) положение рук с напряженными, расставленными пальцами;
- В) положение рук перед собой.

11. Наиболее правильная последовательность экзерсиса у станка в классическом танце – ...

А) plié, battement tendu, battement tendu jeté, battement fondu, battement frappé, rond de jambe par terre, petit battement, battement relevé lent, grand battement jeté;

Б) plié, battement tendu, battement jeté, petit battement, battement fondu, rond de jambe par terre, battement frappé, battement relevé lent, grand battement jeté;

В) plié, battement tendu, battement jeté, rond de jambe par terre, battement fondu, battement frappée, rond de jambe en l'air, battement relevé lent et battement développé, petit battement, grand battement jeté.

12. Наука об обучении, образовании, их целях, содержании, методах и средствах называется...

- А) дидактикой;
- Б) теорией воспитания;
- В) педагогической технологией.

13. Урок народно-сценического танца начинается...

- А) с поклона;
- Б) разогрева;
- В) plié.

14. Основные методы обучения танцу – ...

- А) педагогический показ;
- Б) наглядный показ, словесное объяснение, метод повторяемости упражнения (целенаправленного прочувствования двигательного действия);
- В) словесное объяснение.

15. Jerk position – ...

А) перегиб корпуса в бок;

Б) плечи отведены назад, предплечье – вперед, кисти и пальцы расслаблены;

В) руки согнуты в локтях, пальцы сжаты в кулак либо выпрямлены, предплечья параллельны полу и располагаются на уровне диафрагмы сбоку от торса.

16. Нормативный документ, определяющий состав учебных предметов, их распределение по годам обучения, количество времени на каждый предмет, – ...

А) учебник;

Б) учебная программа;

В) учебный план.

17. Связующим движением не является...

А) pas de bourrée;

Б) pas glissade;

В) battement tendu.

18. «Лявониха», «Юрочка», «Бульба» – ...

А) белорусские танцы;

Б) украинские танцы;

В) молдавские танцы.

19. Авторскими педагогическими системами в хореографическом образовании можно назвать опыт педагогов-новаторов:

А) Н. Г. Легата, В. И. Пономарева, Н. И. Тарасова, А. И. Пушкина, П. А. Пестова;

Б) А. Я. Вагановой, М. Т. Семеновой, Н. М. Дудинской;

В) оба варианта ответа верны.

20. Уровни (ступени) хореографического образования в России – ...

А) танцевальный клуб, кружок, театр танца, танцевальная студия;

Б) ДШИ (хореографическая школа) в системе дополнительного образования; образовательные учреждения для особо одаренных детей, реализующие интегрированные программы основного общего,

среднего, высшего образования; образовательные учреждения, осуществляющие подготовку специалистов по программам СПО; образовательные учреждения, реализующие программы ВО;

В) авторская творческая мастерская, семинар, конкурс, мастер-класс.

Тест № 2

1. В русском народном танце существует...

А) 2 ключа;

Б) 3 ключа;

В) 4 ключа.

2. Понятие «лейтмотив урока» ввел выдающийся отечественный педагог...

А) Н. И. Тарасов;

Б) А. М. Мессерер;

В) А. Я. Ваганова.

3. Isolation – ...

А) растяжение от центра; может быть общим и изолированным;

Б) необходимое для изоляции соотношение напряжения и расслабления в отдельных центрах;

В) каждая часть корпуса образует собственное изолированное поле напряжения и центр движения.

4. Еврейский народный танец – ...

А) «Хава нагила»;

Б) «Симд»;

В) «Трепак».

5. Понятия en dehors и en dedans определяют...

А) вращательные движения ноги по кругу при исполнении *gond de jambe par terre*;

Б) вращательные движения ноги по кругу или вращение фигуры на полу, в воздухе вокруг своей вертикальной оси на одной или двух ногах, с продвижением или на месте;

В) правильного ответа нет.

6. Доведенное до автоматизма действие называется...

- А) умением;
- Б) знанием;
- В) навыком.

7. Музыкальное сопровождение урока классического танца...

- А) осуществляется путем подбора нотного материала;
- Б) представляет собой импровизацию концертмейстера;
- В) оба варианта возможны.

8. В уроке классического танца...

- А) 3 раздела;
- Б) 4 раздела;
- В) 2 раздела.

9. В уроке модерн-джаз танца выделяют следующие разделы:

А) «Разогрев», «Изоляция», «Упражнения для позвоночника», «Уровни», «Кросс. Передвижение в пространстве», «Комбинация или импровизация»;

Б) «Изоляция», «Упражнения для позвоночника», «Уровни», «Кросс. Передвижение в пространстве»;

В) правильного ответа нет.

10. Урок народно-сценического танца включает в себя следующие разделы:

А) экзерсис у станка, упражнения на середине зала, этюды, индивидуальную технику;

Б) экзерсис у станка, экзерсис на середине зала;

В) экзерсис у станка, экзерсис на середине зала, комбинации.

11. «Куявяк», «Оберек» – ...

А) польские танцы;

Б) литовские танцы;

В) эстонские танцы.

12. Flex – ...

А) шаг полной стопой;

Б) сокращенное положение стопы;

В) прыжок.

13. Принцип движения *impulse* состоит в следующем:
А) при помощи изоляции корпус распадается на центры;
Б) изолированный центр вовлекает в движение другой центр, сначала движется один центр и только затем приводится в движение другой центр;
В) правильного ответа нет.
14. Понятие «элевация» обозначает...
А) способность танцовщика во время прыжка задерживаться в воздухе, сохраняя позу;
Б) высокий прыжок;
В) устойчивость.
15. Вертикальный прыжок на одной ноге, другая нога – в положении *sur le sou-de-pied* или в позе классического танца на 45, 90°, называется...
А) *pas emboité*;
Б) *pas jeté*;
В) *temps levé*.
16. Вынесение ноги на каблук с работой пятки опорной ноги – ...
А) *battement tendu* с работой пятки опорной ноги;
Б) каблучное упражнение;
В) *battement développé*.
17. Арагонская хота – ...
А) итальянский танец;
Б) испанский танец;
В) мексиканский танец.
18. *Battement relevé lent* – ...
А) большой бросок, взмах;
Б) медленный плавный подъем ноги на 45, 90°;
В) медленный плавный подъем ноги на 45°.
19. *Flat back* – ...
А) наклоны, в которых спина, голова и руки составляют одну прямую линию;
Б) глубокий наклон вперед, ниже 90°;
В) прогиб позвоночника в пояснице.

20. Основные уровни исполнения движений в уроке модерн-джаз танца:

- А) стоя, сидя, лежа;
- Б) стоя, «на четвереньках», на коленях, сидя, лежа;
- В) стоя на всей стопе, стоя на полупальцах, в plié.

Тест № 3

1. «Первый удар» при исполнении battement frappé вперед необходимо сделать в положение...

- А) sur le cou-de-pied спереди;
- Б) условное sur le cou-de-pied спереди;
- В) sur le cou-de-pied сзади.

2. Родина польки – ...

- А) Чехия;
- Б) Россия;
- В) Америка.

3. Молдавский народный танец – ...

- А) «Маламбо»;
- Б) «Трясуха»;
- В) «Молдовеняска».

4. К понятию «рисунок танца» не относится...

- А) расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке;
- Б) фиксация передвижения исполнителей при записи танца;
- В) представление танцевальных сцен в изобразительном искусстве.

5. Самая сложная позиция ног, которая изучается последней, – ...

- А) II;
- Б) IV;
- В) V.

6. Движение из техники модерн-джаз танца twist – ...

- А) изгибы позвоночника, наклоны с изменением направления движения, загибы, прогибы, начинающиеся от головы;
- Б) движения, начинающиеся со смещения тазобедренного сустава;
- В) танец группы рок-н-ролла.

7. К группе заносок относится движение...
- А) pas tombé;
 - Б) pas chassée;
 - В) royal.
8. Классный журнал – ...
- А) документ финансовой отчетности, в котором фиксируется фактически отработанное время;
 - Б) документ строгой отчетности, отражающий этапы и результаты фактического усвоения учебных программ обучающимися;
 - В) оба ответа верны.
9. Документ, определяющий содержание образования определенного уровня и направленности, – ...
- А) образовательная программа;
 - Б) рабочий учебный план;
 - В) ФГОС.
10. Существующие сроки хранения классного журнала:
- А) в течение учебного года;
 - Б) до конца срока обучения по направлению;
 - В) в течение пяти лет, после чего из журнала изымают страницы со сводными данными успеваемости, сброшюровывают и хранят в образовательном учреждении.
11. Автор теоретического исследования «Классический танец. История и современность» – ...
- А) В. В. Ванслов;
 - Б) М. М. Фокин;
 - В) Л. Д. Блок.
12. «Выхиялясник», «Голубцы» – это элементы...
- А) польского танца;
 - Б) украинского танца;
 - В) русского танца.
13. Виды этюдов в народно-сценическом танце:
- А) мужские, женские, детские;
 - Б) сольные, дуэтные, массовые;
 - В) оба варианта ответа верны.

14. Представители техники авангардного танца:

- А) М. Моррис, П. Бауш;
- Б) М. Грэхем, Р. фон Лабан, М. Вигман;
- В) М. Каннингем, Дж. Батлер, П. Тейлор, М. Бежар.

15. А. В. Лопухов, А. И. Бочаров, А. В. Ширяев – авторы книги...

- А) «Четыре экзерсиса»;
- Б) «Народный танец»;
- В) «Основы характерного танца».

16. Термин *battement* обозначает...

- А) отведение рабочей ноги по полу в каком-либо направлении и возвращение ее к опорной ноге;
- Б) отведение рабочей ноги и приведение ее из вытянутого (согнутого) положения к опорной ноге;
- В) оба варианта ответа верны.

17. Основоположник хореографического образования в России – ...

- А) Жан-Батист Ланде;
- Б) Пьер Бошан;
- В) Энрике Чеккетти.

18. Планирование учебного процесса осуществляют...

- А) на полугодие;
- Б) месяц;
- В) год, полугодие, четверть, месяц, неделю, урок.

19. Особенность исполнения *pas assemblé* – ...

- А) собирание (соединение) ног в воздухе в V позицию;
- Б) выбрасывание ноги на высоту 45 или 90°;
- В) по окончании прыжка точное приземление в V позицию.

20. Учебные и внеурочные формы занятий – ...

- А) индивидуальная и групповая;
- Б) коллективная;
- В) оба варианта ответа верны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие балетной педагогики на современном этапе характеризуется активным поиском инновационных подходов к подготовке грамотных специалистов, способных к успешной деятельности в изменившихся условиях исполнительского и педагогического рынка труда. Изучение методики преподавания народно-сценического, современного, классического танца дает возможность практического овладения педагогическими технологиями, принципами, методами, приемами обучения, применяемыми в хореографическом образовании.

На протяжении почти трех веков развиваются традиции русского классического танца, формируются черты русской балетной педагогики. Мировой и отечественной педагогикой наработан огромный опыт в области педагогики творчества, но исследований в рамках хореографического искусства мало. При достаточно универсальной системе обучения танцевальному мастерству практически отсутствуют научные разработки в области педагогики и психологии хореографической деятельности, недостаточно исследований по технологии создания различных форм хореографических произведений, по биомеханике, эргономике и т. д.

Внимание к хореографической педагогике как отрасли педагогических наук в последнее время не случайно. Современная политика российского государства способствует развитию культуры, которой отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала, в приобщении граждан (в первую очередь молодого поколения) к нравственным ценностям общества. Обучение танцу позволяет формировать гармонично развитую, полноценную личность, обладающую высоким духовным потенциалом. Система отечественного образования в области искусств – национальное достояние России.

В современном мире популяризируется танцевальное искусство: активизируется конкурсное движение на разных уровнях (от уличных танцев до балета); создаются телевизионные проекты, посвященные

разным жанрам танца; хореографическое искусство интегрируется в различные виды спорта (художественную и спортивную гимнастику, синхронное плавание, фигурное катание, спортивные танцы и т. д.).

Наметились перспективы развития хореографической педагогики как научного направления. Необходимо углубленное изучение педагогических традиций хореографического образования в России. Остается много нерешенных вопросов, в том числе ранняя профессионализация, социальная адаптация в артистической среде, сценическое волнение, причины травматизма в хореографической деятельности, методы подготовки исполнителя в короткие сроки и др. Одна из малоизученных и труднорешаемых проблем – это проблема адаптации к физическим и психологическим нагрузкам, различным двигательным режимам исполнителя в хореографической деятельности, в частности в процессе подготовки студента-хореографа в вузе.

Так как «телесность» положена в основу профессии, то задача обучения осложняется тем, что студенты должны «пропустить» через свой (часто несовершенный по меркам хореографического искусства) двигательный аппарат всю технологию исполнения движений, ощущая и осознавая закономерности учебного процесса, основанного на каждодневном преодолении себя.

Адаптация к профессиональным физическим и психологическим нагрузкам и различным двигательным режимам в процессе подготовки студента-хореографа в вузе имеет несколько аспектов.

1. Адаптация к нагрузкам в течение первого года обучения: погружение в профессию; прививание навыков профессиональной этики; регулярные (непривычные) физические нагрузки на занятиях по дисциплинам профессионального цикла, влияющие на переформирование мышечного корсета.

2. Адаптация к нагрузкам, связанным с репетиционным процессом: развитие волевой сферы и проявление ее в исполнительской деятельности (выносливость, целеустремленность, терпение, упорство, умение сохранять доброжелательное отношение к коллегам и уважение к педагогам); необходимость повторения для наработки технических элементов, для развития навыков дыхания, для тренировки мускулатуры тела и мимических мышц лица.

3. Адаптация к нагрузкам, связанным со сценическими выступлениями: предстартовые состояния; повышенная ответственность, излишнее перенапряжение опорно-двигательного аппарата и эмоциональной сферы; невозвратность момента – нельзя остановиться и начать еще раз; реакции зрительской аудитории; навык работы в сценическом костюме и при сценическом освещении; освоение танцевального пространства, размеры сценических площадок.

4. Адаптационные различия, обусловленные индивидуальными особенностями исполнителя: строением костно-мышечного аппарата и скелетных мышечных волокон, влияющим на скорость, силу движения и восприимчивость к усталости; проявлениями основных свойств нервной системы, темперамента, чертами характера; возрастными особенностями; воспитанием и уровнем профессионализма.

5. Адаптация к состоянию «мертвой точки», навыки работы над «вторым дыханием» – резервными возможностями организма: повышение психолого-физиологического уровня исполнителя; тщательный разогрев; правильное распределение сил на уроке, репетиции, выступлении, в спектакле; построение учебных примеров экзерсиса, направленных на развитие «второго дыхания»; развитие навыка волевого преодоления «мертвой точки» без снижения интенсивности деятельности: «артист должен научиться терпеть гипоксию и неприятные ощущения, ей сопутствующие» [1, с. 137].

6. Адаптация к нагрузкам после традиционных каникул и гастрольных (конкурсных) поездок: принцип непрерывности репетиционного процесса – через две недели после прекращения занятий наступает атрофия мышц, происходит снижение силы и выносливости, нарушение динамического стереотипа, теряется быстрота, ловкость, легкость исполнения движений.

7. Адаптация к нагрузкам после болезни: недопущение раннего (без тщательной подготовки и разрешения врача) включения в работу с полной нагрузкой (обычная нагрузка слишком велика для ослабленного болезнью связочного и мышечного аппарата); прохождение реабилитационного периода (реабилитационная программа по восстановлению профессиональной трудоспособности составляется совместно врачом и педагогом специальных дисциплин).

8. Адаптация к нагрузкам после выходных дней: нельзя давать полную нагрузку после выходного дня (первый рабочий день совпадает с периодом некоторой растренировки организма, что может служить причиной травм).

Развитие физической работоспособности и рабочая атмосфера в хореографическом классе зависят от методов и стиля преподавания, от проведения репетиционных занятий, от индивидуального почерка педагога, репетитора, балетмейстера.

Педагог – режиссер учебного процесса и воспитатель актерских душ. Он использует теоретические принципы хореографической драматургии при построении урока и репетиции: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, финал урока.

Важно учитывать внутреннюю «кривую» урока, репетиции (нарастания и спады в каждой части), давать возможность расслабиться, переключить внимание после утомительной и сосредоточенной работы. Необходимо использовать композиционные приемы построения урока (репетиции) в зависимости от поставленных целей и задач; определять рациональность сочиненных упражнений, рассчитывать количество повторов учебных примеров для достижения результата; основывать работу на психофизических особенностях исполнителей; соотносить физические и психологические состояния танцовщиков со временем проведения урока, репетиции: слишком рано или поздно, начало или конец недели, время года и погодные условия (жарко, холодно), загруженность в один день на других занятиях профессионального цикла дисциплин и занятость в концертном репертуаре.

Список библиографических ссылок

1. *Соковикова Н. В.* Психология балета : учеб. пособие для студентов хореогр. отд-ний в учреждениях высш. образования. Palmarium Academic Publishing, 2012. 576 с. ISBN 978-3-8473-9983-4.

2. *Хавилер Дж. С.* Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. М. : Новое слово, 2004. 111 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
----------------	---

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КУРСА И МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К НЕКОТОРЫМ РАЗДЕЛАМ КУРСА	6
--	---

<i>Раздел I.</i> Педагогические технологии, принципы, методы, приемы обучения, применяемые в хореографическом образовании	6
--	---

<i>Раздел II.</i> Программные задачи обучения народно-сценическому, современному, классическому танцу в танцевальном коллективе, школе искусств и профессиональном хореографическом учебном заведении	9
--	---

<i>Раздел III.</i> Правила исполнения и методика изучения движений народно-сценического, современного, классического танца во всех формах и комбинациях, в развитии от простого к сложному	18
---	----

<i>Раздел IV.</i> Построение уроков классического, народно-сценического, современного танца. Особенности мужского и женского уроков народно-сценического и классического танца. Особенности уроков для профессиональных артистов	20
--	----

<i>Раздел V.</i> Теоретическое наследие классического, народно-сценического, современного танца (модерн-джаз танца): методические и фундаментальные труды	31
---	----

<i>Раздел VI.</i> Организация образовательного процесса в хореографическом искусстве	33
---	----

<i>Раздел VII.</i> Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин. Система профессионально-педагогических ценностей	35
--	----

ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ	44
<i>Лекция 1.</i> Понятийный аппарат: профессиональный и общепедагогический	44
<i>Лекция 2.</i> Заимствование хореографическим образованием методов обучения у общей педагогики, их адаптация в балетной педагогике	61
<i>Лекция 3.</i> Уровни (ступени) хореографического образования в России	81
<i>Лекция 4.</i> Специфика коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования. Преемственность педагогических технологий	91
<i>Лекция 5.</i> Формирование структуры урока классического танца	100
<i>Лекция 6.</i> Методика работы с концертмейстером	113
ДИДАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ	121
Примерные задания для самостоятельных занятий по освоению курса	121
Примерные темы рефератов	128
Примерный перечень вопросов к экзамену, зачету с оценкой	131
Творческие задания по сочинению комбинаций для экзерсиса	134
Примерные тестовые задания	136
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	146

Учебное издание

МАРЧЕНКОВ Андрей Леонидович
МАРЧЕНКОВА Анна Ивановна

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО,
СОВРЕМЕННОГО, КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Учебно-методическое пособие

Редактор Т. В. Евстюничева
Технический редактор С. Ш. Абдуллаева
Корректор Е. В. Невская
Компьютерная верстка Е. А. Герасиной

Подписано в печать 26.12.16.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 8,84. Тираж 80 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.