

*Департамент образования администрации
муниципального образования город Краснодар*

Краснодарский научно-методический центр



Выпуск № 15

Материалы

*городского методического объединения
«Развитие творческих способностей
на занятиях хореографического и
циркового искусства»
(Круглый стол «Сценический танец, его
особенности и формы»)*

Краснодар, 2021г.

В городе Краснодаре успешно работают городские методические объединения для педагогических работников системы дополнительного образования. Главной целью их работы является трансляция педагогами-мастерами уникального педагогического опыта, полученного в результате творческой, экспериментальной деятельности.

В течение десяти лет дом детского творчества «Созвездие» является опорным учреждением городского методического объединения по теме «Развитие творческих способностей учащихся на занятиях хореографического и циркового искусства», руководителем которого является методист дома детского творчества Надежда Ивановна Николаенко.

В настоящем издании вам предлагаются методические рекомендации «Виды современного танца» (Материал для теоретической и практической части дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ по изучению современных танцев) и опыт практической деятельности педагогов-хореографов из различных учреждений дополнительного образования. Данный опыт был представлен на встрече педагогов-хореографов 22 октября 2021 года на базе МБОУ СОШ № 14, где прошёл Круглый стол на тему «Сценический танец, его особенности и формы». Цель круглого стола – создание дискуссионной площадки по обмену мнениями о перспективах развития хореографического искусства в системе дополнительного образования города.

Были подняты актуальные вопросы о составных частях хореографического искусства, о развитии народного, классического, бального танца и современной хореографии, о формах танцевального искусства. Были представлены методические рекомендации по популяризации народного танца, возрождения и сохранения русской танцевальной культуры в самостоятельных хореографических коллективах, а также об особенностях занятий по актёрскому мастерству. Особый интерес вызвали темы о характерных чертах испанского народно-сценического танца, о драматургическом наполнении хореографической миниатюры, особенностях подбора музыкального материала на занятии по хореографии.

Участники круглого стола приняли участие в мастер-классе «Подготовка опорно-двигательного аппарата к восприятию материала по европейской программе». Был представлен опыт работы по теме «Постановочная работа. Построение комбинаций и рисунки в хореографической постановке в стиле хип-хоп». В ходе круглого стола были рассмотрены инновационные технологии дошкольного образования, как одно из актуальных направлений развития дополнительного образования и особенности условий работы объединений дополнительного образования по хореографии.

По результатам мероприятия принято решение продолжить изучение и обобщение отечественного и зарубежного опыта, создавать условия для инклюзивного образования, содействовать возрождению и развитию русской танцевальной культуры. Надеемся, что данные рекомендации и материалы будут востребованы педагогическими работниками сферы дополнительного образования при организации занятий с обучающимися.

*Составитель сборника: Рябошапка Т.В.,
главный специалист МКУ КНМЦ*

Содержание

«Виды современного танца». Методические рекомендации (Материал для теоретической и практической части дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ по изучению современных танцев) <i>Николаенко Надежда Ивановна, руководитель ГМО, методист МБОУ ДО ДДТ «Созвездие»; Саламатина Мария Анатольевна, педагог дополнительного образования МБОУ ДО ДЦ «Автогородок»; Полонская Светлана Андреевна, Балицкая Елизавета Петровна, педагоги дополнительного образования МБОУ ДО ДДТ «Созвездие»</i>	4
Проблема популяризации народного танца. <i>Павел Андреевич Рыбин, педагог дополнительного образования МАОУ ЦО ДО «Перспектива»</i>	32
Проблемы возрождения и сохранения русской танцевальной культуры в любительских хореографических коллективах. <i>Елена Юрьевна Рыбина, педагог дополнительного образования МАОУ ЦО ДО «Перспектива»</i>	35
Классический танец, его особенности и формы. <i>Алина Олеговна Лабузова, педагог дополнительного образования МАОУ ЦО ДО «Перспектива»</i>	37
Испанская танцевальная культура. <i>Алла Владимировна Красножён, педагог дополнительного образования МАОУ ДО «ЦДТиИ «Родник»</i>	39
Выразительные черты эстрадного танца. <i>Покотило Татьяна Васильевна, педагог дополнительного образования МАОУ ДО «ЦДТиИ «Родник»</i>	45
Драматургическое направление хореографической миниатюры. <i>Орлова Оксана Геннадьевна, педагог дополнительного образования МБОУ ДО ЦТ «Содружество»</i>	48
Подготовка опорно-двигательного аппарата учащихся к занятиям по бальному танцу. <i>Селецкий Евгений Юрьевич, педагог дополнительного образования ГБУ ДО ДКУМ КК</i>	53
Постановочная работа. Построение комбинаций и рисунки в хореографической постановке в стиле Хип-хоп. <i>Марченко Сергей Владимирович, педагог дополнительного образования ГБУ ДО ДКУМ КК</i>	54
Струнные инструменты в составе симфонического оркестра - как неотъемлемая часть балетных постановок. <i>Зограбян Асмик Эдуардовна, педагог дополнительного образования, заведующий струнным отделением МАУ ДО МЭЦ</i>	68
Особенности младшего школьного возраста и их учёт в педагогической работе. <i>Елена Сергеевна Корнева, педагог дополнительного образования МАОУ ЦО ДО «Перспектива»</i>	71
Народное творчество в работе с дошкольниками. <i>Галина Александровна Кривошеева, педагог дополнительного образования МАОУ ЦО ДО «Перспектива»</i>	74

**«Виды современного танца». Методические рекомендации
(Материал для теоретической и практической части дополнительных
общеобразовательных общеразвивающих программ по изучению
современных танцев)**



Составители:

*Николаенко Надежда Ивановна,
руководитель ГМО,
методист МБОУ ДО ДДТ*

«Созвездие»;

*Саламатина Мария Анатольевна,
педагог дополнительного
образования*

МБОУДО ДЦ «Автогородок»;

Полонская Светлана Андреевна,

Балицкая Елизавета Петровна,

педагоги дополнительного образования

МБОУ ДО ДДТ «Созвездие»

В настоящем пособии изложены материалы для теоретической и практической части занятия. Пособие будет полезным для педагогов-хореографов образовательных учреждений, детских музыкальных школ хореографов частных студий и кружков.

Введение

Дополнительное образование изначально ориентировано на свободный выбор ребёнком видов и форм деятельности, формирование его собственных представлений о мире.

Занятия современным танцем с детьми направлены на развитие творческого воображения детей, способностей к импровизации и умений гармонической слитности движений с музыкой.

Изучение истории создания танцев, современного направления, повышает кругозор воспитанников творческих коллективов, увеличивает уровень мотивации к занятиям по изучению танцев современного направления и проявления при этом живого интереса к искусству хореографии..

Современный танец – это самостоятельная форма искусства, где по-новому соединились движения, музыка, свет и краски, где тело действительно обрело свой полнокровный язык. Современный танец убеждает людей в том, что искусство есть продолжение жизни и постижения себя, что им может заниматься каждый, если преодолет в себе лень и страх перед незнакомым.

Современный танец в отличие от классического танца впитывает в себя всё сегодняшнее, его окружающее. Он подвижен и непредсказуем и не хочет подчиняться жёстким правилам, канонам. Он пытается воплотить в хореографическую форму окружающую жизнь, её новые ритмы, новые манеры, в общем, создаёт новую пластику. Поэтому современный танец интересен и близок молодому поколению.

Сейчас в нашей стране растёт интерес к современному танцу, он живёт и активно развивается наряду с другими видами хореографического искусства.

Существуют различные школы, труппы, театры современного танца, которые отличаются собственным своеобразным стилем исполнения.

Ведь современная хореография – это прежде всего авторская хореография. Она стремится выразить все устремления сложного противоречивого внутреннего мира человека, помогает понять самих себя, запутавшихся в сложном лабиринте собственных действий и помыслов.

Во многих крупных городах России, а также за границей проходит много различных семинаров, АDF, где можно овладеть любыми техниками танцев модерн, джаз и другими стилями. Но в нашей стране и в Краснодаре в частности, существует очень мало школ современного танца, где танцовщик мог бы с детства систематически обучаться различным техникам и получить полное образование в этой сфере, также очень мало литературы по современной хореографии на русском языке.

Так как литературы по современному танцу очень мало, в написании этих рекомендаций были использованы учебники и пособия по педагогике и физической культуре, классическому танцу, которые помогли выявить значимость возрастных особенностей детей при распределении физических нагрузок, правильном построении звнятия по содержанию. Теоретический материал журнала «Советский балет», позволил познакомиться с историей и развитием современной хореографии. Использовались и собственные субъективные выводы педагогов-составителей, сделанные на основе прочитанного материала, просмотренных ранее работ различных хореографов, а также анализа своих занятий.

Баскаков В. в своей работе «Свободное тело» рассматривает тему телесности, от актёрских техник и фольклорного анализа до влияния русского тела на нашу историю.

Блок Л.Д. в книге «Классический танец. История и современность» рассматривает классический танец как определённую систему, сложившуюся в результате огромного профессионального труда многих поколений людей, стремившихся добиться наибольшей выразительности движений человеческого тела.

Гиршон А. «Импровизация и хореография. Контактная импровизация» представляет импровизацию как неотъемлемую часть современного танца.

Евсеев Ю.И. «Физическая культура» описывает методы преподавания и планирования нагрузки с точки зрения физического воспитания организма.

Ивлева Л.Д. «Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе» раскрывает основные компоненты воспитательного процесса, предлагает новую методику подготовки руководителей и организаторов хореографической деятельности.

Панферов В.И. «Пластика современного танца» рассматривает принципы построения урока, стимулы и принципы управления движений.

Подласый И.П. «Педагогика» раскрывает общие методы обучения и воспитания.

Никитин Ю.В. «Модерн-джаз танец», «Методика преподавания модерн-танца» – о методах и принципах построения уроков танца джаз-модерн.

Чурко Ю. «Линия, уходящая в бесконечность» – об известных российских и западноевропейских балетмейстерах современной хореографии.

Мухина В.С. «Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество» – глубоко раскрывает возрастные особенности детей школьного возраста.

Анализ данной литературы, позволил раскрыть основные целевые вопросы в данной работе:

- история развития современного танца;
- причины популярности современного танца в наше время;
- особенности преподавания данной дисциплины;
- принципы построения занятий.

1. История развития современной хореографии

1.1 История развития ДЖАЗ-танца

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

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

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

Одновременно шёл и другой процесс. Поскольку основной контингент населения США состоял из ирландских, шотландских и английских переселенцев, то танцы именно этих национальных культур были важной составной частью искусства и повседневной жизни. Эти танцы можно разделить на две большие группы. К первой принадлежали так называемые кантри данс, т.е. сельские танцы, носившие фольклорный характер и исполняемые группой или дуэтом. Ирландские танцы джиг и клог исполнялись в специальной деревянной обуви, с помощью которой выстукивался ритм. Ко второй группе

танцев, популярных в это время, относились балльные танцы – менуэт в XVIII веке, котильон, контрданс, кадрили и галоп в XIX в.

Эти два направления культуры – европейское и негритянское – в Новом Свете оказывали влияние друг на друга и в конце концов ассимилировались. Таким образом, можно сделать вывод, что процесс зарождения джазового танца как направления происходил на основе африканской культуры, т.е. ритмов и танцев фольклорного характера, на которые накладывались различные наслоения: этнические, религиозные, эстетические, геополитические.

В 1830 году в театре города Луисвилль Томас Дартмунд Райс поставил спектакль, в котором принял участие знаменитый чёрный танцор того времени – Уильям Хенри Лейн. Это был первый чернокожий исполнитель, чьё имя сохранила история джазового танца.

Чёрных актёров стали допускать на сцену только после окончания в 1865 году Гражданской войны в США. Однако чёрных трупп было очень мало, и, чтобы завоевать симпатии белых зрителей, они должны были показывать себя только в отрицательно-ироническом стиле, поэтому в основном получили развитие такие жанры сценического искусства, как скетч, водевиль и комедия. Именно в этих жанрах стал развиваться джазовый танец как танец театральный, составляющий единое целое с пением и музыкой. Этот путь развития привёл в XX веке к появлению такого типично американского жанра как мюзикл.

Единственной для чёрного исполнителя возможностью попасть на сцену было участие в танцевальных конкурсах, которые имели огромную популярность в то время. Излюбленными конкурсными танцами являлись «Джиг» и «Кейкуок». Первый был сольным танцем, второй – парным. Зачастую танцоры держали на голове стакан с водой, а белые зрители заключали пари, у кого из танцующих в конце соревнования останется большее количество воды.

Хотя чёрные исполнители получили доступ на профессиональную сцену, однако существовало мнение, что «чёрный» танец – это отдельные нелогичные и неумелые движения. С течением времени и белые танцоры стали понимать очарование и сложность танца этого направления. Одним из первых исполнителей негритянского танца стал Джордж Примроуз, творческая карьера которого началась в 1867 году.

В промежутке между 1890 и 1916 годами происходит настоящий взрыв популярности «чёрных» танцев и в области бытового танца. Их танцует весь Новый и Старый Свет. К этому же времени относится появление слова «джаз» и «джазовый танец». Это слово происходит от многих корней, но исследователи склоняются к тому, что оно употреблялось неграми и как существительное и как глагол. В качестве существительного оно переводится как «сила, порывистость, экстаз». А в качестве глагола – «возбуждать, активизировать, восхищать».

1917-1930 годы – вершина развития джазового танца. «Чёрный» танец и музыка становились неотъемлемой частью музыкальных спектаклей на Бродвее и в Гарлеме.

Джазовый танец, пройдя путь от бытового, фольклорного танца через сценический, театральный танец, постепенно становился особым видом танцевального искусства.

В 30-е годы интересу джазовому танцу несколько угасает. Это вызвано тем, что «чёрное» искусство было чисто развлекательным.

В 1931 году Хемсли Уинфилд основал «Негритянский театр искусств», прима-балериной которого была Эдна Гэй. Она создала новый стиль танца, объединивший африканскую пластику и достижения танца-модерн.

В 1933 Дорис Хамфри создала хореографию негритянской оперы «Бегите маленькие дети». Это была первая попытка создать серьёзное произведение на основе негритянского искусства.

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

Огромную роль джазовый танец сыграл в истории развития мюзикла. В 30-40-е годы происходит процесс художественной эволюции мюзикла. Его тематика становится разнообразной, возрастает хореографическое богатство его выразительных средств. Постановщиками спектаклей становятся известные и талантливые балетмейстеры Дж Баланчин, Х Хольм, А де Милль, Дж Роббинс.

К концу 60-х годов джаз-танец прочно занял своё место в ряду направлений современной хореографии. Его применение было достаточно широко: бытовой танец, танец театральный, танец кино, и, наконец, чисто хореографические спектакли, созданные языком джазового танца. Будучи «открытой» системой, джазовый танец в своих исканиях обращается к средствам выразительности других систем и направлений танца, вбирая в себя достижения, открытые танцем-модерн, классическим танцем, народной хореографией и другими направлениями танцевального искусства. В результате начался процесс слияния основных школ современной хореографии и возникло новое художественное явление – модерн-джаз танец.

При всей, казалось бы, длинной истории джаз-данса. в нашей стране он очень молод, и во что он разовьётся в дальнейшем – предвидеть очень сложно, так как джазовый танец, как никакой другой (исключая модерн, тоже универсальный в этой смысле вид), имеет удивительную особенность сочетаться с другими видами хореографии. Векания перестройки внесли волну перемен и в эту столь негативную ситуацию. Наверное, сегодняшние дни можно определить как третий этап развития джаз-танца в нашей стране. Упавший «занавес» дал возможность ближе и тщательней познакомиться с техникой и методом подготовки джазового танцовщика. Эту возможность получил широкий круг хореографов во всех регионах нашей страны.

Говорят, что джаз могут танцевать только негры. Но среди выдающихся танцоров джаза немало белых американцев, а в Европе и в странах

дальневосточного региона вообще созданы и хорошо развиты школы джазового танца, не уступающие традиционному американскому и африканскому джаз-танцу.

Большую роль в развитии джаз-танца в самодеятельности сыграла волна Фестивалей современной хореографии, прокатившаяся по всей стране за период 1988-1990 годов. Горький, Новокузнецк, Тюмень, Магнитогорск, Кишинев, Львов, Севастополь, Йошкар-Ола, Новосибирск – это далеко не полная география Фестивалей. Практически на всех Фестивалях организовывались семинары, практикумы, на которых шло обучение основам джазового танца, да и без фестивалей семинарские занятия проводились на разных уровнях, включая профессионалов, например, уроки Б. Феликсада в Гитисе. Благодаря этому джаз-танец получил мощнейший толчок и теперь всё быстрее набирает темпы своего развития, принимая в ряды своих поклонников всё новых и новых людей.

Необходимо отметить, что хореография Москвы и Санкт-Петербурга всегда находилась в состоянии жёсткой конкуренции по отношению друг к другу, какого бы вида танцевальной деятельности это ни касалось. Джаз-танец тоже не остаётся в стороне от этих проблем. И на сегодняшний день можно отметить формирование двух основных школ джаз-танца. Московская школа основана на чисто ритмической структуре джазовой музыки. Её представители – Потоцкий, Уральский. Санкт-Петербургская школа – эмоциональная, пластическая. Представители – Лебедев, Тимофеев, Иванов. Основным предметом разногласий двух школ является вопрос о том, как танцевать. Для Москвы джаз-танец – это танец техники, для Санкт-Петербурга – танец эмоциональности.

1.2 Истоки возникновения и развития танца МОДЕРН

Начало XX века ознаменовано новыми открытиями в области изучения физиологии и психологии человека. Упадок классического танца привёл к поиску новых выразительных средств в области сценического движения и танца. Педагоги, практики и теоретики занимались исследованием физических движений человека на сцене.

Вскоре «возникает новое направление, условно именуемое танцем модерн (от фран. Modern – новейший, современный) – свободный, пластичный или ритмопластичный танец. Истоки этого направления связаны с учением Ф. Дельсарта и системой Э. Жака-Далькроза».

Америка и Германия в первые два десятилетия XX века были теми странами, где классический танец не успел пустить прочных корней. Именно поэтому в этих странах было проще современному танцу модерн закрепить своё существование и развиваться дальше.

Один из основных источников нового направления был фольклор, в первую очередь негритянский и индийский. Так в 1915 году Рут Сэн-Дени и Тед Шоун создали труппу и школу «Дени-Шоун». Они ставили представления на ацтекские, индийские, египетские, испанские и восточные темы, их танец был одушевлён религиозным трепетом, выражавшемся у Сен-Дени в визуализации внутреннего мира человека, а у Шоуна в подчёркнутой мужественности его героев. Школа «Дени-Шоун» породила американское направление танца модерн и воспитала таких лидеров этого направления как Грехем, Хамфри.

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

Новшества:

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

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

– Новое использование стопы.

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

– Использование современной музыки. Часто для её спектаклей специально писали музыку.

– Новшество в оформлении: двигающиеся декорации, символическая бутафория.

– Новый костюм: длинная свободная одежда.

В 1927 году она создаёт свою школу, а в 1929 создаёт свою труппу. Так небыизвестный нам Мерс Каннингем, который внёс в развитие танца модерн свой пластический язык, был учеником Марты Грэхем. Он – автор двух книг о современной хореографии, ставший культовой фигурой в этом виде пластического искусства. Он резко порвал с привычными формами танца и уровнял в правах обычное бытовое движение и организованное танцевальное па, отчего направление, получившее развитие и в творчестве его последователей, стали называть «минимальным танцем».

На М. Каннингема известное влияние оказала философия неопотивизма. «Он был заморожен фразой А. Эйнштейна об отсутствии в мире хотя бы одной устойчивой точки, и о всеобщей изменчивости, случайности, что последнюю даже возвёл в принцип современного танца. Так, чтобы определить порядок того или иного движения, раньше бросал монету, а позже для этой цели стал пользоваться компьютером». В результате, его хореография имеет свою логику – определённую систему повторов, канонов, симметрии и т.п., и ему удаётся создать искомый эффект неожиданности.

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

Модерн танец интенсивно развивается в Германии, основоположником немецкого танца был Рудольф Лабан. Создаёт свою теорию, применяет математический метод анализа для обоснования закономерности движения

человеческого тела. Танцевальное движение по Лабану есть изменяющееся отношение исполнителя к трёхмерному пространству. Три характеристики движений – это динамичность, пространственность, темповая. Обращаясь к философии Древней Индии, в 1928 году выходит его система записи движения «кинетография». Художественно осмысленные движения должны быть выражены внутренними эмоциями. Его ученик Курт Йоос возрождает традиции мистериального и культового театра. Работал над синтезом выразительного танца с техникой классического танца и не балетной пантомимы. Его антивоенный балет «Зелёный стол» – танец смерти, стал одним из выдающихся достижений той эпохи.

Мари Вигман, создавшая свою форму хореографии, тесно связанную с понятием пространства, была последовательницей Айседоры Дункан, которая имела большой успех в Германии. Оригинальные черты её хореографии, резко отличались от классического балета – мрачная тональность, постоянное использование поз на полу, которыми часто завершались её танцы, что символизировало тяготение, возвращение к матери-земле.

Но все-таки, одной из виднейших представителей немецкой школы модерн-хореографии является Пина Бауш, прошедшая путь от выразительного танца до театра танца, созданного ею вместе со знаменитой труппой «Вуппертальский театр танца». «Я не следую никакой школе - говорила она – я просто танцую». Её стиль – экспрессионистски заострённая хореография, где она достигает огромной выразительности. Темой большинства её спектаклей является внутренний мир обыкновенного человека, в душе которого нередко бушуют страсти, противоречия с окружающим миром. У Пины Бауш резкая угловатая пластика, нервная лихорадочность движений, резкая неожиданность конструкций служили средством выражения томящих человеческую душу неосуществлённых желаний, символом которых был кусочек красной ткани.

Для создания столь необычной для балета среды существования героев, она использует не хореографические приёмы. Так в спектакле «Гвоздики», в отдельных эпизодах на сцену выходят полицейские с овчарками, люди строят башню из картонных ящиков для овощей.

Ведь «танцевальная пластика – это не сумма танцевальных движений, а система художественных выразительных средств, реализованных в игре актёра. Созданный балетмейстером танец является законченным произведением. В этом танце не должно быть ничего лишнего. Танцу, несущему определённую мысль, чуждо всякое привнесение в его композицию дополнительных или случайных элементов. Основное движение или связующее, ярко выраженное в своей форме или едва уловимое, является эмоционально-смысловой необходимостью танцевальной фразы, танца и танцевальной сцены».

Если говорить о России, то бесспорно огромное влияние на неё оказало появление в 1905 году на наших горизонтах Айседоры Дункан. Она ещё на рубеже веков взглянула на искусство танца с иных позиций и стала создательницей новых форм. «Чтобы раскрепостить дух, она освободила тело от сковывающих его викторианских чопорных запретов. Она совсем не танцовщица, до хореографически ценных созданий ей подняться не удалось, потому что в руках её не было орудия высокого искусства, не было никакой, хотя

бы новой, своей. Но Дункан открыла целый мир возможностей – можно попробовать идти в танце своим путём, можно находить танцевальные образы на основе серьёзной симфонической музыки, можно жить в танце всем освобождённым телом, вне его условной закованности в модную броню, и самое важное – можно к танцу относиться серьёзно, вне развлекательности, вне театральности».

Айседора Дункан отбросила классическую технику. В основе её теории лежала идея, что все движения в танце происходят от простой ходьбы, бега, скачков. Они могут быть художественно совершенными сами по себе, не будучи искажёнными в танец. Однако это не соответствовало истине. Человечество забыло те танцы. Она возродила древний обычай – танцевать босиком и обнажать тело выворачиванием ног и хождением на пуантах. Сценическую площадку она использовала для демонстрации различных поз, сидела на ней, лежала. Все её сольные выступления были отмечены глубоким лиризмом, как бы антитеатральные, но при этом обладавшие большой драматической выразительностью. Её искусство было в высшей степени индивидуальным, вытекавшим из её особого дара, из особой притягательности её личности. Именно она вернула танцу функцию самовыражения.

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

«От естественного движения к природе искусственного движения, того сценического искусства, в котором оно будет использовано как выразительное средство – таким было направление поиска балетмейстера».

Дункан же пробила брешь в равнодушии к танцу культурных слоёв общества. О Дункан заговорили в журналах, никогда не говоривших о танце «... в одном только искусстве пляски творческая сторона как-то с течением времени совершенно засохла, отмерла, и на её счёт неестественно развивалась виртуозность. Кому известны имена балетмейстеров. И можно ли назвать вдохновенным творчеством отыскание ими новых па и фигур. Публика знает только балерину, только исполнительницу. Приток идей в хореографии прекратился. Дункан первая в наши дни воскресила творческую сторону, пляску ...».

«Во всех своих танцах она подчеркивала, что её танец рождается из духовной потребности выразить внутреннее переживания человека, считая это качество приоритетом. Однажды артистка сказала: «Разве можно научить

танцам? У кого есть призвание – просто танцует, живёт танцуя, и движется прекрасно»..

В то время во всех сферах общественной жизни на рубеже веков совершались революционные перемены. Старые нормы отменялись, возникали новые течения в литературе, живописи, музыке. Они порождались, с одной стороны, стремительным развитием науки и техники, с другой – как антитеза натиску урбанизма и механизации. То, что предлагала Дункан, обладало особой притягательностью, потому что отвечало потребностям времени.

«В России Дункан приветствуют прежде всего те, кто восстаёт против традиционных форм художественного мышления, кто протестует против рационализма современного человека, кого не удовлетворяют старые нормы общественной морали. В культуре раскрепощённого гармонически развитого тела они видели предпосылку формирования свободной личности, попытку восстановить в правах природу».

Благодаря триумфальным выступлениям А. Дункан, в России появилось множество студий пластического движения, участники которых жаждали экспериментов, поисков новых форм, поэтому танцевальная жизнь России в начале 20-го века была пёстрой и многообразной. Было открыто несколько школ, проводились концерты отдельных исполнителей и групп. Одной из самых популярных Московских студий 20-го века были «Московские классы» под руководством Эли Ивановны Рабенек.

Сахаров А. (1886-1963) был одним из первых русских танцовщиков-дунканистов. Его танец возник в эпоху великого перелома в искусстве, носил элементы модерна и экспрессионизма. Он считал, что танец есть символ воссоединения, слияния человека с самим собой и со стихией мировой жизни. Танец – это сама стихия мировой космической жизни...

Идеи Дункан о гармонии личности и духовном преобразовании человеческого общества средствами музыки и танца попали в России на благоприятную почву. В этом стихийном вихре пластического движения оказались и организаторы Гептахора – С. Руднева и И. Эиман. С 1914 года началась педагогическая работа. Принцип работы: одна, ведущая занятия, показывала, а вторая направляла учеников больше прикосновением, чем словом. На занятии звучала классическая музыка в инструментальном исполнении. Они использовали и народную музыку, песенное многоголосье. Репертуар Гептахара тяготел к культуре античности и отражал её мифологию. Развивая идеи Дункан, они подчеркивали, что их система воспитания выразительного человеческого тела основывается на принципах, абсолютно противоположных во всех отношениях системе классического балета: естественные человеческие движения, те выразительные пантомимические движения, которые присущи человеку.

Их искусство имело две главные задачи: более тесно связать пластику с музыкой и выявить красоту человеческого тела в движении. Если раньше отношение к музыке было спонтанным, вызванным сугубо личными переживаниями, то теперь стремились к созданию такого пластического эквивалента, который согласовывался бы с композиторским замыслом, отображающим эпоху и мироощущение автора.

В России довольно активно развивалось направление последователей Э. Жака-Далькроза. Одним из его энтузиастов-пропагандистов был С. Волконский. После приезда Далькрозе в Россию (1912 году) возникла школа, а на базе её в 1920 году – институт ритма в Петрограде.

В 1915 году в Москве открыла свою студию Инна Чернецкая. Преподавая, она обращалась к самым разным формам движения: классический танец, акробатика, гимнастика, пантомима. Она пыталась слить их в единый танцевальный язык. Её студия так и называлась – студия синтетического танца.

В 1917 году свою студию открыла Вера Майя, она была пианисткой, училась у Франчески Беаты. В основу обучения положила принцип естественности жизни человека в танце. Её упражнения предназначались для головы, корпуса, рук, очень мало для ног. Она обращалась к народному искусству, её пляски были не этнографически достоверны, а стилизованные.

В 20-е годы начал свои новаторские поиски хореограф Лев Лукин. Самым надежным и постоянным его соавтором всегда оставалась классическая музыка. Многие его танцы были навеяны произведениями Шопена, Листа, Скрябина, Прокофьева. В танцах акробатика, классика и пластика были представлены в сочетаниях, поражающих смелостью, оригинальностью и чёткостью формы. В. Ивинг, вспоминая «Сарказмы», писал о человеческих телах ... «Почти все движения Лукина – это обычные pas de boure, gete, arabesk, только всё это прodelывается на согнутых коленях, босиком и обнажёнными людьми, всё это приправлено всплесками рук, лёжа на полу, а для финала поднятыми наверх одной или двумя ногами. Лишь где-то мелькает любопытный излом, смело опрокинутое тело, проблеск первобытного исступления, радостный прыжок дикаря – но отсюда ещё далеко до революции». Его искусство А. Сидоров определил, как «русский экспрессионизм».

Ещё одной из популярных студий 20-го века была «студия гармонической Гимнастики и танца» Людмилы Алексеевой. Она создала уникальную систему преподавания общедоступной женской гармонической гимнастики, органически сочетающейся с искусством, на этой основе возник танец, высокие эстетические свойства которого определяются его глубинной связью с музыкой, содержательностью, логической последовательностью в оформлении движений. С первых уроков учащиеся приучались к выполнению этюдов в естественной форме движений, т.е. движений, соответствующих строению тела исполнителей и двигательной природе её тела, движений экономных, целостных, континентно непрерывных. В этом и заключается находка Алексеевой к высоким эстетическим результатам самих уроков её женской гимнастики. Её уроки строились на смене ритмов, постепенной усложнённости. Все движения развивались в зависимости от музыки, её мелодического и ритмического рисунка. Пластические этюды Алексеевой дышали музыкой. По её мнению, этюды должны давать не только удовлетворение от разносторонней работы всего тела, но и создать атмосферу искусства на обычных тренировочных уроках.

Таким образом, творчество А. Дункан, её идеи нашли самый живой отклик в России. Её танцы оказались отправной точкой многих выдающихся русских танцоров и хореографов. Благодаря искусству А. Дункан в России появилось множество студий ритмо-пластики, работавших над поиском новых форм и

путей развития, а также над поисками новых выразительных средств хореографии. Современный танец живёт и продолжает развиваться, становится самым популярным видом хореографии, среди профессионалов и детей.

В наше время (отличающееся крайней демократией, полной свободой слова и самовыражения) существует огромное количество различных коллективов и театров современного танца как в России, так и за рубежом, которые отличаются каждый своей особенностью и манерой в танце. Об этом говорят фестивали современного танца, которые проходят во всех точках земного шара, собирают огромное количество творческих людей. Говоря о российских коллективах, нельзя не отметить Театр Е. Панфилова г. Пермь, балет «Эксцентрик» Смирнова г. Екатеринбург, Челябинский театр современного танца Ольги и Владимира Поны, «Игуана» Санкт-Петербург, театр А. Кукина, а также «Провинциальные танцы» Т. Багановой – это лишь та небольшая часть коллективов, признанных и известных не только в России, но и за рубежом, обладатели национальных и международных премий на фестивалях и конкурсах.

2. Виды современных танцев

Современные танцы насчитывают сотни стилей, элементы которых создавались как в настоящем, так и в прошлом. Эти танцы сочетают страсть и грацию женственных направлений с напором уличных, «пацанских». Одни родились в результате симбиоза нескольких течений, порой весьма причудливого. Другие отделились от прародителя в самостоятельное направление.

Существующие сегодня направления сохранили эстетическую привлекательность движений, но вместе с этим стали более быстрыми. Они, как и остальное искусство, отображают реалии нашего времени и тенденции моды. Что такое современный танец? В этот раздел входят разные виды, а также вариации данного искусства.

Хореография современного танца обычно довольно сложная. В неё включены все уже существующие элементы и па. Для того чтобы создать новый танец, часто приходится соединять по частям старые.

Среди новых направлений выделяют такие названия современных танцев: джаз; балльные танцы; стиль модерн; контемпорари; народные; другие более молодёжные танцы в стиле хип-хоп и так далее.



2.1 Танец в стиле джаз

Он по праву считается одним из самых первых среди других современных вариаций. История данного танца началась в самом конце 19 - начале 20 века в США. С тех пор он успешно покоряет все континенты мира.

В свою очередь, из него появились абсолютно новые виды современных танцев. Они отличаются не только музыкой и движениями, но и самой концепцией.

Джаз наравне с модерном представляет виды современных танцев с основой в виде бальной техники и сходен с ним тем, что исполняя этот стиль, танцор демонстрирует собственную оригинальность и интерпретирует все движения в своем неповторимом стиле.

Это энергичный и весёлый танец, с уникальными движениями, причудливой работой ног, большими прыжками и резкими поворотами, поэтому джазовый танцор должен иметь балетную подготовку, чтобы добиться устойчивости и грации в движениях.

Течения джаза: фанк; степ; классика джаза; афро; бродвей; соул; фристайл; стрит.

Одним из самых молодых в списке считается соул. На один такт выполняется разнообразное количество быстрых движений.

А вот флэш-джаз более напоминает такие виды современных танцев, как балет.



Благодаря ему в мире появилось множество разных направлений в моде. Они, как правило, быстро отживали себя и характеризовались массовым интересом.

Jazz Modern, Contemporary (контемпорари) Dance - это современная интерпретация балета, которая сохраняет эстетические традиции, но даёт свободу и гибкость техники, отменяя жёсткие стандарты классики. В основе этих стилей лежит хореография. Большинство высших учебных заведений под современным танцем представляет Contemporary (контемпорари). Но парадокс в том, что этот жанр совершенно не подходит для танцев под современную танцевальную музыку. Это чисто сценическая техника танца. Сложности: чтобы добиться успехов в данном стиле, нужно заниматься с детства.

Jazz - Modern — зародившийся во времена актуальности бальных танцев, является сочетанием классических техник, уличных стилей танца, джазовой импровизации.

Модерн и контемпорари - танцы появились на базе классического. Тем не менее, модерн словно взбунтовался против любых правил, которые существуют в классике. Модерн возник как оппозиция балету и уделяет большее внимание настроению, эмоциям танцора и его собственным интерпретациям, нежели структурированной хореографии. Каждое движение данного направления несёт определённое философское значение. Танцоры не просто должны попадать в основной такт. Они занимаются поисками сразу нескольких ритмов в одной мелодии и пытаются подстраиваться под них. Модерн часто исполняется босиком. Он противопоставляется балету ещё в том, что танцоры модерна часто используют вес своего тела в танце, чтобы подчеркнуть какой-то момент драматичность – в балете же танцоры держат себя на ногах всегда легко и плавно.

Названия современных танцев - модерн и контемпорари - часто относят в одну и ту же область. Оба этих вида могут быть задействованы в современных театральных постановках, где с помощью них рассказывается целая история.

Этот вид танца соединяет в себе множество различных направлений. В нём исполнитель стремится выразить собственные эмоции, передать своё состояние. Контемпорари чаще всего связывают с классическим балетом, из которого и берёт свои истоки танец.

Танец модерн — одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в кон. XIX — нач. XX веков в США и Германии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы.



Модерн обычно исполняется босиком. Войдя в употребление, вытеснил другие термины, возникавшие в процессе развития этого направления (свободный танец, дунканизм (от имени танцовщицы Айседоры Дункан), танец босоножек, ритмопластический танец, выразительный, экспрессионистский, абсолютный, новый художественный). Общим для представителей танца модерн (независимо от того, к какому течению они принадлежали) было намерение создать новую хореографию, отвечающую, по их мнению, духовным потребностям человека XX века. Основные её принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами. В стремлении к полной независимости от традиций, представители танца модерн пришли, в конце концов, к принятию отдельных технических приёмов, в противоборстве с которыми зародилось новое направление. Установка на полный отход от традиционных балетных форм на практике не смогла быть до конца реализована.



Модерн-танец – это своеобразный пласт в искусстве танцевания, не похожий ни на

классический балет, ни на джаз – танец, ни на балльные танцы. Как и все эти направления, он обладает своей, неповторимой спецификой, изяществом, энергетикой. Модерн выработал свой индивидуальный язык тела, отличный от других танцевальных направлений, поэтому требующий особого подхода к его изучению. Главной особенностью является свободный корпус танцора, позволяющий двигаться естественно и непринуждённо. Отличительным признаком модерна является и включение элементов импровизации в профессиональные постановки, когда танец рождается прямо на глазах у зрителя. Такие моменты делают его живым и непредсказуемым, стимулируют развитие творческого мышления не только у хореографа, но и у каждого члена группы танца.

2.2 Уличный танец

Уличный танец (англ. street dance) — танцевальный стиль, который развивался вне танцевальной студии, в любом доступном открытом пространстве, например на улицах, танцевальных вечеринках, в парках, школьных дворах и ночных клубах. Этот термин используется для описания местных танцев в городском понимании.

Уличные танцы являются импровизацией и носят социальный характер, поощряя взаимодействие между зрителями и выступающими танцорами. Подобные танцы являются частью местной культуры того географического района, где они были созданы. Примером уличных танцев может послужить брейк-данс, который зародился в Нью-Йорке.

Уличная культура стоит на четырёх китах: рэп, хип-хоп, диджеинг и граффити.

ХИП-ХОП (Hip-Hop) — это и музыкальный, и танцевальный стиль.

Танцевальный стиль хип-хоп произошёл от соответствующего музыкального направления, появившегося в 1970-е годы в Америке. Он отстраивается от клубных и студийных направлений (которым обязательно нужна сцена или танцпол). Это музыка и танец улиц, городская романтика Нью-Йорка, где и зародился хип-хоп. Его особенность — большая роль импровизации. Эта молодёжная субкультура, её основоположниками стали латиноамериканцы и афроамериканцы.

Танцевальный стиль хип-хоп включает в себя несколько ответвлений: брейк-данс, поппинг, локинг, хаус и другие. Самый популярный — брейк-данс («ломаный танец»).

БРЕЙК-ДАНС формировался вместе с хип-хоп музыкой ещё на ранних стадиях развития и является самым старым танцем стиля хип-хоп. Впервые брейк появился в Америке в XX веке. Его разделяют на такие виды современных танцев, как нижний и верхний.

Нижний брейк — шедевр современности, граничащий с пределами человеческих возможностей. Он вобрал в себя элементы и стилистику хип-хоп культуры, исполняется под музыку DubStep или Hip-Hop (хип-хоп). Техническая суть стиля — контроль «крутящего момента» во всех возможных позициях, т.е. продолжать вращаться при изменениях позиции на любых точках опоры, даже на голове. Это сложнейшая акробатика, наложенная на ритмы музыки. Подходит

для невысоких, коренастых танцоров. В нижнем брейке важна физическая подготовка для исполнения акробатических трюков, фиксаций тела, силовых элементов. Во время нижнего брейка исполнитель может вращаться на голове, прыгать на руках, вертеть ногами в стойке на одной руке.

Верхний брейкинг танцуется чуть проще, он ближе к классическому дискотечному танцу, но с резкими движениями и фиксациями ног и рук. Это достаточно известный стиль, которому обучают во многих школах. Верхний брейк, как правило, характеризуется пластичными движениями. Этот танец исполняется под определённый тип музыки. Существует субкультура, в которой и развивается такой вид искусства.

Составными уровнями стиля брейк являются top-rock (забежки перед нижним уровнем брейкинга, выполнением элементов на полу), footwork (работа ногами), power moves (силовые вращательные движения и кручения) и freeze (танцор на время застывает в какой-либо позе). Все уровни, в свою очередь, состоят из большого разнообразия отдельных элементов.

Исполнение этого танца требует хорошей физической подготовки, выносливости, пластичности и растяжки. Сложности: крайне трудно предотвратить травмы, часто бывает психологическое давление внутри коллектива, где царит дух борьбы и соревнования.

ЛОКИНГ

Локинг обязан своим происхождением американскому танцору Дону Кэмпбеллу. Однажды он решил показать своим друзьям, каким разным стилям он научился, и стал танцевать импровизации, иногда прерываясь, когда не знал, что ему ещё сделать. Эти прерывистые движения получили название «замков», а стиль назвали локингом (от английского «lock» — «замок»).

ПОППИНГ

Виды современных хип-хоп танцев представляет и поппинг — стиль, появившийся заодно с локингом в 70-е годы прошлого века.

Название произошло от английского слова «pop», которое означает хлопок — танцор во время исполнения сжимает и разжимает мышцы разных частей тела, имитируя резкое вздрагивание. Хотя основное движение поппинга – это и есть тот самый «поп», этот танец также делится на виды, включая в себя множество различных техник.

КРАМП

Крамп сформировался в неблагополучных районах США на фоне уличного насилия и разбоев. Принято думать, что крамп — достаточно агрессивный вид танца, хотя он скорее выражает не агрессию, а силу.

Движения в крампе резкие, сконцентрированные, быстрые и очень энергичные. Как и в других хип-хоп направлениях, танцоры крампа часто устраивают танцевальные поединки — баттлы, в которых соревнуются в технике и общем мастерстве танца.

R’N’B, ХИП-ХОП

Изначально R’n’B - это культура фанка, джаза и соула. Она же способствовала появлению рок-н-ролла.

В дальнейшем R'n'B и Хип-Хоп стали активно смешиваться, т.к. они оба являются частью афроамериканской культуры. Сегодня R'n'B как танец включает в себя любые возможные техники, но все они исполняются в ультра-модной и особо пафосной манере. Занятия R'n'B — отличное решение для тех, кто хочет «показать себя». Этот стиль даёт уверенность в себе, ощущение собственной «крутости», это лекарство от комплексов и неуверенности, именно поэтому это чисто молодёжное течение.

2.3 Современные танцы для детей



Детей необходимо обучать искусству хореографии с самого раннего возраста. С двух или трёх лет в частные танцевальные школы набирают первых учеников. Там их впервые знакомят с базовыми движениями, работают над пластикой. Дети легко обучаются. Кроме того, они могут запоминать главные отличия различных стилей, движения, которые характерны для балльных или

джазовых танцев.

В игровых вариантах детей обучают классическим стойкам, положению рук, повороту головы.



Преподаватели разрешают создавать свои собственные движения, развивая таким образом фантазию у ребёнка.

Современные танцы для детей формируют базовые знания об этом искусстве, знакомят с историей, обучают восприятию музыки.

Из всех существующих вариантов стараются выбирать балльные. Они сочетают в себе больше классических движений, разнообразных стилей.

Музыка, под которую исполняются все виды современных танцев, может быть подобрана под вкусы детей и современную моду.

Ещё одним эффектом от данных занятий становится ощущение собственного «Я», своей красоты. Ребёнок видит, что начинает справляться с поставленными заданиями, что он красиво выглядит во время исполнения.

Танцы срывают психологические барьеры. Они раскрепощают человека, делают его более уверенным в себе, а следовательно, и открытым для других.

2.4 Детский танец в стиле хип-хопа



Если изначально танцы в стиле хип-хопа были свойственны лишь «детям улиц», то теперь хип-хопу обучают в специальных студиях, в том числе и детских.

Направление брейк-данс очень популярно среди подрастающего поколения. А поскольку учат, как правило, опытные в данном движении педагоги, детям посещать подобные

занятия вдвойне веселей. Хип-хоп для детей часто организуют и на базе учебных заведений. Таким образом, у школьников есть возможность самореализоваться практически «без отрыва» от учебного процесса.



Танцы в стиле хип-хоп полезны детям не только потому, что дают возможность выразить себя, но и потому, что прекрасно влияют на все группы мышц, развивая ребёнка физически. И если сначала считалось, что брейк-данс – танец исключительно для мальчишек, сейчас им с удовольствием занимаются и девочки.

3. Преподавание современного танца

На сегодняшний день в мире существует три школы джаз-танца: американская, европейская и восточная, отличающиеся разнообразием стилей и направлений. Американка Кэтрин Данхэм – человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой. Она даёт понимание афро-американской танцевальной техники. Открыла в Нью-Йорке школу танца. К наиболее устоявшимся школам джаз-танца относятся Алвин Эйли, Мат Меттокс, М. Каннингем. Джаз-данс по праву занимает одно из ведущих мест в мире наряду с другими танцами. И только в России этот вид хореографического искусства был практически до последнего времени не известен.

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

Набор детей в коллектив современного танца не предполагает строгого отбора по физическим, музыкальным данным, принимаются все желающие. Возникает ещё одна сложность, а также особенность преподавания этого вида хореографии – это индивидуальный подход к каждому ребёнку, раскрытие его творческой стороны, превращение его недостатков в индивидуальную особенность исполнения. Но всё-таки, хореографические коллективы (будь-то

народного, классического или современного танцев), объединены общими методами преподавания.

3.1 Построение занятия (на примере изучения модерн-джаз танца)

При построении и проведении тренажа танца педагогу необходимо руководствоваться основными задачами хореографической системы. Усилия каждого педагога должны быть направлены на воспитание личности и обучение ребёнка танцу, на тренировку его опорно-двигательного аппарата.

В основу обучения модерн-джаз танцу, в отличие от обучения классическому и характерному, лежат принципы индивидуальной тренировки и воспитания самореализующейся личности. Тренинг – класс современного танца – это система принципов, правил и приёмов динамики, импровизации и композиции, наряду с обучением технике танца. Основой обучения модерн-танца является анатомо-физиологические возможности обучающегося и принципы физических движений.

Правильное построение занятия зависит от высокой квалификации, опыта преподавателя и его педагогического мастерства. Хорошие результаты зависят от многих причин, в частности от последовательности поставленных задач и от того, как к решению задач учащиеся будут подготовлены в начале занятия. Необходимо следить за чередованием упражнений, обеспечивающих воздействие на различные части тела и группы мышц, а также упражнений на напряжение – с упражнениями на расслабление, упражнений на силу – с упражнениями на растяжку, избегать упражнений в одном и том же ритме.

Деятельность педагога должна быть направлена на использование педагогического принципа системности проведения занятий. Для этого каждое занятие необходимо анализировать, оценивать и планировать следующее занятие.

Каждый педагог, опираясь на базовые понятия, ищет свой путь решения поставленных задач. В работе необходимо использовать опыт преподавателей высокой квалификации, сравнивать методы преподавания танца модерн различных школ и педагогов. Никитин Ю.В. выделил такие разделы занятия:

1. Разогрев.
2. Изоляция.
3. Упражнения для позвоночника.
4. Уровни.
5. Кросс.
6. Комбинации и импровизация.

Рассмотрим функциональные задачи каждого раздела.

- Разогрев

Задача этого раздела – привести двигательный аппарат в рабочее состояние, разогреть все мышцы. В модерн-джаз танце существуют различные способы разогрева: у станка, на середине и в партере. По функциональным задачам можно выделить три группы упражнений. Первая группа – это упражнения стрэтч-характера, т.е. растяжение. Вторая группа упражнений связана с наклонами и поворотами торса. Они помогают разогреть и привести в

рабочее состояние позвоночника и его отделы. Третья группа упражнений связана с разогревом ног.

- Изоляция

Этот раздел насыщен упражнениями, происходит глубокая работа с мышцами различных частей тела. Изоляции подвергаются все центры от головы до ног. Первоначально все движения изучаются в «чистом» виде, далее идёт соединение одного центра в простейших комбинациях: крест, квадрат, круг, полукруг, следующий этап соединения в более сложные геометрические комбинации, более сложные ритмические структуры.

Основная задача педагога во время изучения движений изолированных центров следить за тем, чтобы движения действительно были изолированными, чтобы во время движения одного центра, не двигался другой. Эта, на первый взгляд, простая задача вызывает трудности, так как анатомически все центры тесно связаны.

- Упражнения для позвоночника

Основой этой техники служит позвоночник, поэтому главная задача педагога развить у учащихся подвижность во всех его отделах. Основные движения: наклоны торса, изгибы, спирали, body role («волны»), contraction, release, tilt, lay out.

- Уровни

Модерн-джаз танец достаточно широко использует движения исполнителя на полу (в партере). Уровнем называется расположение тела относительно пола. Основные уровни: стоя, сидя на корточках, стоя на коленях, сидя и лёжа. Задачи уровней многообразны. Смена уровня, быстрый переход из одного уровня в другой – дополнительный тренаж на координацию.

- Кросс

Передвижение в пространстве (различные шаги, бег, повороты, прыжки, вращения). Этот раздел развивает танцевальность и позволяет приобрести манеру и стиль модерн-джаз танца.

- Комбинация и импровизация

Последним, завершающим разделом занятия являются комбинации. Здесь всё зависит от фантазии педагога, его балетмейстерских способностей. Комбинации могут быть на различные виды шагов, движения изолированных центров, вращений, в партере. Главное требование комбинаций – её танцевальность, использование определённого рисунка движения, различных направлений и ракурсов, чередование сильных и слабых движений, т.е. использование всех средств танцевальной выразительности, раскрывающих индивидуальность исполнителей.

Упражнения на импровизацию – направлены на использование техники релаксации и осознания своего тела, тонкое чувствование внутренних сигналов,

импульсов движения, чувства партнёра, пространства, времени как элементов рождающих композицию. Этот радел часто используется для развития техники раскрытия потенциальных возможностей пространства, нахождения новых движений, которые могут быть использованы в новых танцевальных постановках коллектива в дальнейшем. Импровизация и хореография – равноправные партнёры в танце, играющие разные, но одинаково значимые роли.

Задания на импровизацию дают возможность ученикам свободно и раскованно двигаться, в силу своих физических и эмоциональных возможностей, а также проявить себя не только в учебном процессе, но и в создании танцевальной комбинации и танца в целом. Импровизация требует высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальности знаний, способностей к структурному мышлению.

Стимулы импровизации. Необходимо выделить несколько направлений импровизации: слышимые; визуальные; осязаемые.

Слышимые стимулы: всё, что слышит танцовщик в форме звука, является слышимым стимулом. На ранних стадиях обучения необходимо использовать конкретные узнаваемые звуки. В начале занятий лучше избегать постоянных метрических повторов звука, так как это отвлекает от выполнения заданий. В то же время, усиление или уменьшение громкости звука способствует изменению силы движения. Когда танцовщик освоит воспроизведение звука средствами движения, тогда можно в звуке использовать его ритмическую основу. Звук у танцовщика должен вызывать непровольную реакцию на исполнение движения. Чем больше запас движений имеет танцовщик, тем легче ему определять и исполнять движения или целую танцевальную комбинацию, отвечающих предлагаемому звуку. Основная задача обучения импровизации – это развитие умений быстрого нахождения ответа в движении на звук.

Визуальные стимулы: Всё, что видит танцовщик, может вызывать или не вызывать стимулы к движению. Для обучения импровизации от визуальных стимулов необходимо подбирать такой визуальный материал, который бы способствовал ответной реакции танцовщика, выраженной в движении. Это может быть цвет или геометрические формы.

Осязаемые (касательные) стимулы: они основаны на том, чего касается импровизирующий. Основная задача – это развитие чувствительности и быстроты реакции на изменение напряжения от восприятия неодушевлённых и одушевлённых предметов.

При подготовке к занятию необходимо разделить материал занятия на части и определить для каждой из них время. Нет необходимости каждый раз использовать обязательно все разделы, возможна более детальная проработка двух, трёх разделов. Примерное распределение времени при полуторачасовом занятии (1,5 часа):

Разогрев –	5-7 мин.
Изоляция –	20 мин.
Упражнение для позвоночника –	10 мин.
Уровни –	15 мин.
Кросс –	15 мин.

В конце каждого занятия необходимо иметь несколько минут для восстановления дыхания и нескольких упражнений на расслабление.

Особое внимание в современном танце уделяется дыханию. Ведь во многом именно от него зависит не только качество исполнения, но и создание определённого образа. Чем легче и свободнее дыхание, тем свободнее и не скованнее движения исполнителей, это является главной особенностью исполнения современного танца. Поэтому экзерсис танца модерн построен на работе и развитии дыхательного аппарата, такие упражнения как swing, roll, flag back и многие другие исполняются за счёт выдоха и вдоха. На первоначальном этапе изучения хореографической дисциплины джаз-модерн танца необходимо делать акцент на исполнение движений с дыханием и выполнять ряд упражнений на дыхание, для того чтобы это в дальнейшем вошло в танцевальную норму учеников. Благодаря систематической тренировке дыхательного аппарата учащиеся развивают и формируют не только свободу движений, но и снимают усталость после значительной физической нагрузки.

В зависимости от подготовки и знания материала учащимися, занятия джаз-модерн танца можно разделить на три этапа: подготовительный, базовый и продвинутый.

На подготовительном этапе даются основы джаз-модерн танца (положение и основные движения корпуса, рук, ног, головы), это необходимо для того чтобы учащийся усвоил стиль и манеру, характерную для этого вида хореографии.

На базовом этапе даются несложные комбинации на развитие координации, музыкальности, на основе проученного материала.

На продвинутом этапе – танцевальные комбинации, сложные по координации, включающие работу всех частей тела, смену уровней, ракурсов, развивающих исполнительское мастерство, музыкальный слух, творчество и фантазию.

3.2 Принципы управления движениями

В преподавании современного танца необходимо учитывать принципы управления движениями, которые являются главной частью визуального восприятия манеры и стиля исполнения.

Движение – перемещение тела или отдельных частей тела в пространстве – составная часть физических упражнений. Выполнение движений постоянно связано с восприятием, ориентацией в окружающих условиях, поиском решений частных задач, принятием определённых решений, проявление волевых усилий.

Элементы техники движения

Формы движений тесно связаны с понятием техники. Значение техники движений заключается в практических результатах. Почти все практикуемые в жизни **движения** являются комбинациями простых движений отдельных частей тела, которые характеризуются рядом существенно важных элементов. Различаются следующие элементы техники: **положение тела, амплитуда,**

скорость и сила, последовательность и темп этих движений. Изменение амплитуды, скорости, силы ведёт к изменению движений в целом.

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

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

АМПЛИТУДА. Изменение амплитуды или размаха также оказывает влияние на эффективность восприятия движений. Амплитуда отдельных частей тела определяется в градусах относительно положения других частей тела.

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

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

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

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

3.3 Этапы изучения движений

При преподавании важно учитывать этапы изучения движений.

Различают три этапа:

- этап ознакомительного начального разучивания;
- этап углубленного разучивания и переход к стадии совершенствования;
- этап совершенствования, закрепления навыка, формирования умений оптимального использования в различных условиях.

Необходимо учитывать и последовательность разучивания движений:

- не начинать изучение нового материала, пока полностью не будет усвоено разучиваемое движение (концентрированное изучение);
- обучение новому движению после овладения основным механизмом техники предыдущего движения (рассредоточенное изучение);

- изучение нового движения после усвоенного предыдущего до уровня двигательного умения (т.е. правильного выполнения при специальной фиксации внимания),
- затем многократно и периодически возвращаться к повторному разучиванию (концентрированное, затем рассредоточенное изучение).

Успешное усвоение материала зависит и от:

- выбора оптимального объёма;
- определения отобранных движений, которое необходимо довести до уровня двигательных навыков и умений, а какие до ознакомительного начального уровня;
- рациональной систематизации движений на основе применения педагогических правил от простого к сложному, от лёгкого к трудному, от известного к неизвестному и т.д.;
- выбора рациональной системы разучивания и классифицированных и систематизированных действий.

3.4 Музыкальное сопровождение занятия

Благодаря физическим упражнениям и методам преподавания современного танца учащиеся осваивают материал с точки зрения технического исполнения, а в танце очень важен **эмоциональный колорит**, на который большое влияние оказывает **музыка**. Поэтому музыкальное сопровождение очень необходимо, тогда исполнение танцевальных движений станет для учащихся сознательным, активным, творческим началом, внутренним чувством действия, которым он может управлять. Танцовщику нужно не только слушать музыку, но и проникать в её содержание.

Преподаватель должен уделять особое внимание не только **ритмической**, но и **эмоциональной действенной связи музыки и танца**. Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и танца едины и неделимы.

Музыка и танец взаимосвязаны. Музыка помогает танцовщику и хореографу не только организовать танец, но и воплотить замысел в художественную форму.

На ранних ступенях изучения необходимо тщательно выбирать и подбирать музыку для каждого упражнения, это даёт возможность лучшего усвоения материала. Она помогает организовать замысел и воплотить его в исполнителях, способствует эмоциональному выявлению движений в исполнителях. Но особенно ярко проявляется замысел, когда хореограф создает танец в собственном воображении, используя музыку. Это может быть сделано несколькими способами:

Танцую **без музыки**; под ударные слова или **ритмический аккомпанемент**; на **определённую музыку**, создающую необходимую атмосферу и помогающую исполнителю; под **аккомпанемент концертмейстера**.

Широкий выбор музыки помогает хореографу овладеть техникой постановки танца. Она способствует раскрытию способностей хореографа к

сочинению и постановке танца, организует его мышление, помогает более глубоко выявить замысел.

При ведении занятия необходимо соблюдать темп подачи материала, объяснять и показывать чётко, концентрируя внимание учеников. Паузы использовать как разрядку физической нагрузки. Голос умеренно громкий, замечания делать чётко и избегать беспрерывного счёта.

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

Список литературы

1. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. – М.: Искусство; 1987.
2. Баскаков В. Свободное тело. – М. – 2001.
3. Вальнина Л. Айседора Дункан в Петербурге. – Весы. – 1905. – № 1.
4. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. – Альманах 1. – 1999.
5. Дункан А. Моя жизнь. – М., – 1992.
6. Евсеев Ю.И. Физическая культура. – Ростов-на-Дону: Феникс – 2002.
7. Запора Р. Импровизация присутствует. – Альманах 1. – 1999.
8. Ивлева Л.Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективов. Учебное пособие. – Челябинск. – 1989.
9. Ивлева Л.Д. Методика обучения хореографии в старшей возрастной группе. – Челябинск. – 1997.
10. Карин Сапорта. Поиск красоты всегда бывает болезненным. – Сов. балет. – 1996. – № 1-2.
11. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. – М.: Искусство. – 1990.
12. Никитин Ю.В. Методика преподавания модерн танца. – Я вхожу в мир искусств. – 2001. – № 4.
13. Подласый И.П. Педагогика. – М.: Просвящение. – 1996.
14. Панферов В.И. Пластика современного танца. – Учебное пособие. – Челябинск. – 1996.
15. Панферов В.И. Балетмейстер в драматическом спектакле. – Челябинск. – 1996.
16. Суриц Е. Причины успеха – разные. – Балет. – 1987. – № 5.
17. Чурко Ю. Линия уходящая в бесконечность. – Лен.: Полюмя. – 1999.
18. Энциклопедия «Балет». – М.: Сов. Энциклопедия. – 1981.
19. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. – Я вхожу в мир искусств. – 1998. – № 4.
20. Столяренко Л.Д. Основы психологии. – Ростов-на-Дону: Феникс – 1997.

21. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. – М.: Академия. – 2000.
22. Иваницкий М.Ф. Анатомия человека. – М.: Физкультура и спорт. – 1985.
23. Пидкасистый П.И. Педагогика. – М.: Педагогическое общество России. – 1998.
24. Ивлева Л.Д. Джазовый танец. Учебное пособие. – Челябинск. – 2002

Приложение № 1

Словарь терминов

A la SECONDE [а ля згонд] – положение, при котором исполнитель располагается en face, а «рабочая» нога открыта в сторону на 90°.

ARCH [атч] – арка, прогиб торса назад.

ATTITUDE [аттитюд] – положение ноги, оторванной от пола и немного согнутой в колене.

ARABESQUE [арабеск] – поза классического танца, при которой нога отводится назад «носком в пол» или на 90°, положение торса, рук и головы зависят от формы арабеска.

BATTEMENT DEVELOPPE [батман девлоппе] – вынимание через passe ноги вперед, назад или в сторону на 90°.

BATTEMENT FONDU [батман фондю] – движение, состоящее из одновременного сгибания ног, в конце которого «рабочая» нога приходит в положение sur le sou-de pied спереди или сзади опорной ноги, а затем следует одновременное вытягивание коленей и «рабочая» нога открывается вперед, в сторону или назад. В модерн-джаз танце используется форма fondu из урока народно-сценического танца.

BATTEMENT FRAPPE [батман фραπε] – движение, состоящее из быстрого, энергичного сгибания и разгибания ноги, стопа приводится в положение sur le sou-de-pied в момент сгибания и открывается носком в пол или на высоту 45° в момент разгибания вперед, в сторону или назад.

BATTEMENT RELEVE LENT (батман релеве лян) – плавный подъем ноги через скольжение по полу на 90° вперед, в сторону или назад.

BATTEMENT TENDU (батман тандю) – движение ноги, которая скользящим движением отводится на носок вперед, назад или в сторону. В модерн-джаз танце исполняется так же по параллельным позициям.

BATTEMENT TENDU JETE [батман тандю жете] – отличается от battement tendu активным выбрасыванием ноги в воздух на высоту.

BATTU [баттю] – в данном случае используется для обозначения заноски, т.е. резких коротких ударов ног по 5 аут-поз. спереди и сзади во время прыжка или в положении «лежа на спине».

BODY ROLL [боди ролл] – группа наклонов торса, связанная с поочередным перемещением центра корпуса в боковой или фронтальной плоскости (синоним «волна»).

BOUNCE [баунс] – трамплинное покачивание вверх вниз, в основном происходит либо за счет сгибания и разгибания коленей, либо пульсирующими наклонами торса.

BRUCH [браш] – скольжение или мазок всей стопой по полу перед открытием ноги в воздух или при закрытии в позицию.

CATCH STEP [кэтч стэп] – шаг на месте, связанный с переносом тяжести корпуса с одной ноги на другую, колени при этом движении поочередно сгибаются и вытягиваются.

CONTRACTION [контракшн] – сжатие, уменьшение объема корпуса, начинается в центре таза, постепенно захватывая весь позвоночник, исполняется на выдохе.

CORKSCREW TURN (корскру повороты) – «штопорные» повороты, при которых исполнитель повышает или понижает уровень вращения.

COUPE [купе] – быстрая подмена одной ноги другой, служащая толчком для прыжка или другого движения.

CURVE [кёрф] – изгиб верхней части позвоночника (до солнечного сплетения) вперед или в сторону.

DEEP BODY BEND [диип боди бэнд] – наклон вперед торсом ниже 90° сохраняя прямую линию торса и рук.

DEEP CONTRACTION [диип контракшн] – сильное сжатие в центр тела, в котором участвуют все сочленения, т.е. в это движение включаются руки, ноги и голова.

DEGAGE [дегаже] – перенос тяжести корпуса с одной ноги на другую по второй позиции (вправо, влево) и по четвертой позиции ног (вперед, назад), может исполняться как с *demi plie*, так и на вытянутых ногах.

DEMI-PLIE [деми-плие] – полуприседание, при котором пятки не отрываются от пола.

DEVELOPPE [деveloppe] – разновидность *battements*, работающая нога из пятой позиции, сгибаясь, скользит носком по опорной ноге, поднимается до колена и вытягивается вперед, в сторону или назад.

DROP [дроп] – падение расслабленного торса вперед или в сторону.

EMBOITE [амбуате] – последовательные переходы ноги на ногу на полупальцах, пальцах и с прыжком.

EN DEDAN [ан дедан] – направление движения или поворота к себе, вовнутрь.

EN DEHOR [ан деор] – направление движения или поворота от себя или наружу.

FLAT BACK [флэт бэк] – наклон торса вперед, в сторону (на 90°), назад с прямой спиной, без изгиба торса.

FLAT STEP [флэт стэп] – шаг, при котором вся стопа одновременно ставится на пол.

FLEX [флекс] – сокращенная стопа или кисть.

FLIK [флик] – мазок стопой по полу к себе или от себя.

FROG-POSITION [фрэг-позишн] – позиция сидя, при которой согнутые в коленях ноги касаются друг друга стопами, колени должны быть максимально раскрыты в стороны.

GLISSADE [глиссад] – партерный скользящий прыжок без отрыва от пола из пятой позиции в пятую позицию с продвижением вправо-влево или вперед-назад.

GRAND BATTLEMENT [гран батман] – бросок ноги на 90° и выше вперед, назад или в сторону.

GRAND PLIE [гран плие] – полное приседание.

HIGH RELEASE [хай релиз] – высокое расширение, движение, состоящее из раскрытия грудной клетки с небольшим перегибом назад.

HIP LIFT [хип лифт] – подъем бедра вверх.

HOP [хоп] – шаг-подскок, «рабочая» нога обычно в положении «у колена».

JACK KNIFE [джэк найф] – положение корпуса, при котором торс наклоняется вперед, спина прямая, опора на руки, колени вытянуты, ноги во второй параллельной позиции, пятки не отрываются от пола.

JAZZ HAND [джаз хэнд] – положение кисти, при котором пальцы напряжены и разведены в стороны.

JELLY ROLL [джелли ролл] – движение пелвисом, состоящее из мелкого сокращения мышц с одновременным небольшим поворотом пелвиса вправо-влево (синоним – шейк пелвиса).

JERK-POSITION [джек-позишн] – позиция рук, при которой локти сгибаются и немного отводятся назад на уровень грудной клетки, предплечья располагаются параллельно полу.

JUMP [джамп] – прыжок на двух ногах.

KICK [кик] – бросок ноги вперед или в сторону на 45° или 90° через вынимание приемом developpe.

LAY OUT [лэй аут] – положение, при котором нога, открытая на 90° в сторону или назад, и торс. Составляют одну прямую линию.

LEAP [лиип] – прыжок с одной ноги на другую с продвижением.

LOCOMOTOR [локомотор] – круговое движение согнутых в локтях рук вдоль торса.

LOW BACK [лоу бэк] – округление позвоночника в пояснично-грудном отделе.

PAS CHASSE [шассе] – вспомогательный прыжок с продвижением во всех направлениях, при исполнении которого одна нога «догоняет» другую в высшей точке прыжка.

PAS DE BOURREE [па-де-бурре] – танцевальный вспомогательный шаг, состоящий из чередования pas tombe и pas coupe. Синоним step pas de bourree. В модерн-джаз танце во время pas de bourree положение sur le cou-de-pied не фиксируется.

PASSE [пассе] – проходящее движение, которое является связующим при переводе ноги из одного положения в другое, может исполняться по первой позиции на полу (passe par terre) либо на 45° или 90°.

PETIT BATTLEMENT [пти батман] – в классическом танце – маленький прыжок.

PLIE RELEVÉ [плие релеве] – положение ног на полупальцах с согнутыми коленями.

POINT [пойнт] – вытянутое положение стопы.

PRANCE [прайс] – движение для развития подвижности стопы, состоящее из быстрой смены положения «на полупальцах» и point.

PRESS-POSITION [пресс-позишн] – позиция рук, при которой согнутые в локтях руки ладонями касаются бедер спереди или сбоку.

RELEASE [релиз] – расширение объёма тела, которое происходит на вдохе.

RELEVÉ [релеве] – подъем на полупальцы.

ROLL DOWN [ролл даун] – спиральный наклон вниз-вперед, начиная от головы.

ROLL UP [ролл ап] – обратное движение, связанное с постепенным

раскручиванием и выпрямлением торса в исходную позицию.

RONDE DE JAMBE PAR TERRE [рон де жамб пар терре] – круг вытянутой ногой, касаясь пальцами ноги пола.

SAUTE [соте] – прыжок классического танца с двух ног на две ноги (синоним temps leve).

SHIMMI [шимми] – спиральное, закручивающееся движение пел висом вправо и влево.

SIDE CONTRACTION [сайд контракшн] – боковое сжатие в торсе.

SIDE STRETCH [сайд стрэтч] – боковое растяжение торса, наклон торса вправо или влево.

SOUTENU EN TOURNANT [сутеню ан турнан] – поворот на двух ногах, начинающийся с вытягивания «рабочей» ноги в пятую позицию.

STEP BALL CHANGE [стэп болл чендж] – связующий шаг, состоящий из шага в сторону или вперед и двух переступаний на полупальцах (синоним step.pa-de-burre.).

SUNDARI [зундари] – движение головой, заключающееся в смещении шейных позвонков вправо-влево и вперед назад.

SUR LE COU-DE-PIED [сюр ле ку-де-пье] – положение вытянутой ступни работающей ноги на щиколотке опорной ноги спереди или сзади.

СВИНГОВОЕ РАСКАЧИВАНИЕ – раскачивание любой частью тела (рукой, ногой, головой, торсом) в особом джазовом ритме.

THRUST [фраст] – резкий рывок грудной клеткой или пелвисом вперед, в сторону или назад.

TILT [тилт] – угол, поза, при которой торс отклоняется в сторону или вперед от вертикального положения, «рабочая» нога может быть открыта в противоположном направлении на 90° и выше.

TOMBE [томбе] – падение, перенос тяжести корпуса на открытую ногу вперед, в сторону или назад на demi-plie.

TOUR CHAINES [тур шене] – туры, исполняемые на двух ногах по диагонали или по кругу на высоких полупальцах, в модерн-джаз танце могут исполняться на полной стопе и в demi-plie.

Проблема популяризации народного танца



*Павел Андреевич Рыбин,
педагог дополнительного образования
МАОУ ЦО ДО «Перспектива»*

Изучение способов сохранения и популяризации русского народного танца в период, когда каждый народ отстаивает свою уникальность и независимость, становится наиболее актуальным. Новое время рождает новые ценности, новые вкусы, направления. Утрата традиций прошлого наносит ущерб национальной культуре страны.

Рассмотрим несколько проблем, наиболее распространённых в любительских художественных коллективах (ЛХК).

Безусловно, есть коллективы, которые базируются на народном танце. Также есть коллективы, где существует классификация: современный танец, классический, народный. Но в настоящее время большую популярность получают коллективы современного танца. И здесь мы сталкиваемся с проблемой – популяризация народного танца.

Всем нам известны танцевальные проекты: «DanceРеволюция», Танцы на ТНТ, Новые Танцы, где преимущественно представлены современные стили танца. Да, изредка в этих проектах мы видим народный танец, но это «капля в море».

Следующий аспект, который хотелось обозначить: стилизация народного танца. Стилизация – это обогащение народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности. На сегодняшний день стилизация стала настолько популярной, что ни один конкурс не обходится без номинации «Стилизация народного танца». Здесь главная проблема заключается в том, что многими неправильно воспринимается сам термин «Стилизация». При стилизации танца перед хореографом стоит сложная задача – создание самых разнообразных форм народного танца и в тоже время, обрабатывая фольклорный материал, создавать новые произведения, созвучные нашему времени, т.е. те композиции, которые ЛХК выносят на сцену, это и есть в своём роде стилизация.



В сфере ЛХК встречаются постановки, где пытаются соединить народный танец с другими современными стилями. Да, безусловно, есть номера, где всё построено грамотно и имеет место быть смешение стилей. Но когда в детских коллективах встречаешь укороченные народные сарафаны, когда дети снимают платье, а там другой костюм, когда музыка резко меняется с народной на современную, – всё как в шоу-балетах, возникает непонимание. В детских коллективах, на мой взгляд, такого быть не должно. Постановки должны соответствовать возрасту учеников.

Приём стилизации, используемый балетмейстерами хореографических коллективов, должен отвечать интересам современных исполнителей и зрителей,

их восприятию народной музыки и народного танца как явления не застывшего в своём развитии, а постоянно обновляющегося, живого искусства.

На своих занятиях мы стараемся привить интерес у учеников к народному танцу, стараемся рассказать историю возникновения того или иного термина.

Вот как хранители традиций рассказывают о рождении самого знаменитого в мире движения «в присядку» в русском народном танце.

В 1113 году в Киеве скоропостижно скончался великий князь Святополк. Наступило обычное для Киева время неразберихи, грабежей и погромов. Каменщик Петро Присядка не ходил по чужим дворам и лавкам, а много работал, сидя на корточках с тяжёлыми камнями и инструментами в мозолистых руках. Каждый вечер после своего трудового подвига он выходил на Крещатик и, приняв ковш вина и калач, принимался подсакивать, разминая затёкшие за день ноги.

Владимир Мономах, приглашённый киевлянами на царство, чтобы унять беспредел, проезжал вечером со своей свитой по городу. Он сразу заметил странную пляску и указал митрополиту Никифору на танцующего молодца. Уже через несколько дней Петро плясал для самого великого князя всея Руси каждый его завтрак, обед и ужин. Танцевать как Присядка или Под-Присядку вскоре стало модным в зажиточном Киеве. В 1126 году, когда Мономах умер, Пётр вернулся к своим обычным обязанностям и мозолям. Он умер глубоким стариком, став ещё при жизни нарицательным именем.

Пляс в присядку был унаследован и советской армией, плясали его на праздниках и на фронте. Это была не только тренировка тела и повторение способов боя, трудно переоценить воздействие музыки и пляски на боевой дух бойцов. Прадедовская традиция превращала измученных солдат в чудо богатырей, зажигала в сердцах бесстрашие и задор.



Принято считать, что всевозможные трюки и прыжки традиционного русского танца («Коза», «Разножка», «Чёрт», «Пистолет», «Кольцо», «Бочонок», «Щучка», «Бедуинский») были придуманы народом для того, чтобы согреться, так как в основном все русские праздники проходят зимой или осенью, когда народ справился со всеми земельными работами. И изобретательный народ придумал такой выход из ситуации.

Таким образом, для сохранения и возрождения русской танцевальной культуры необходимо пройти ещё большой путь. Однако внимательное отношение педагогов любительских хореографических коллективов к

региональным стилистическим особенностям, грамотное сценическое воплощение фольклорного материала, обучение танцевальному мастерству с учётом возрастных особенностей и этапов обучения русскому танцу могут стать первыми шагами к его возрождению.



Проблемы возрождения и сохранения русской танцевальной культуры в любительских хореографических коллективах

*Елена Юрьевна Рыбина,
педагог дополнительного образования
МАОУ ЦО ДО «Перспектива»*

Русский народный танец благодаря своей уникальности и самобытности можно назвать не только энциклопедией жизни и быта народа, но и средством воспитания эстетического вкуса, музыкальности и культуры общения.

Рассмотрим несколько проблем, наиболее распространённых в любительских хореографических коллективах (ЛХК).

Несомненно, существуют и проводятся практические семинары и мастер-классы по русскому танцу, где профессионалами анализируется ранее собранный в экспедициях этнографический танцевальный материал. Но стоит отметить, что если в научных кругах уже пришли к осознанию необходимости выделения в русском танце его стилевых и региональных исполнительских особенностей, то в среде педагогов любительских хореографических коллективов, которые являются основными посредниками между учёными-исследователями и непосредственными исполнителями, такого понимания нет.

По этому поводу кандидат искусствоведения Богданов Г.Ф. говорил, что «самобытная культура русского танца, его пластическая природа, художественные образы и приёмы, композиционные формы систематически извращаются. Основа подлинной народной пляски уходит на второй план, уступая место фантазии балетмейстера. Подлинный фольклор заменяется балетной школой».

Нельзя не согласиться и с мнением художественного руководителя русского народного хора им. Пятницкого Пермяковой А.Б.: «Если современные хореографы, работающие в сфере русского народного танца, не начнут, как корифеи прошлого, досконально изучать плясовой фольклор разных областей

России, а продолжают готовить некий винегрет, да ещё и «приперчив», «посолив» его трюками, мы придём просто в «никуда».

Если проанализировать хореографические конкурсы, то мы действительно сталкиваемся с тем, что малая часть коллективов в своих постановках старается показать особенности того или иного региона. Ведь каждый регион России имел как общие, так и свои, уникальные формы русского народного танца.

Всё чаще мы сталкиваемся с тем, что русский танец становится безликим набором неких танцевальных элементов, иногда не имеющих никакого к нему отношения. Как следствие, произошла и частичная утрата воспитательного потенциала, заложенного в русском танце.

Танец в народе служил особой формой коммуникации молодёжи, занимая важное место в системе праздников и гуляний, которые проводились в промежутках между сельскохозяйственными работами. Об этом пишет исследователь хореографических традиций Парадовская Г.П.: «В пляске знакомились, присматривались друг к другу. На гуляньях складывались будущие брачные пары. В совместном празднестве, в плясках, хороводах, играх проходило освоение норм взаимоотношений, принятых в крестьянской общине...».

Сейчас занятия танцами рассматриваются немного иначе, чем раньше – это кружок, где зачастую русскому народному танцу отводится малая часть времени.

На своих занятиях мы стараемся привить интерес у учеников к народному танцу:

- рассказываем о региональных особенностях того региона, на материале которого делаем постановку,
- дети 5-9 лет постигают основы танцевальной культуры через игровые моменты, изучение простых танцевальных элементов,
- дети 10-14-ти лет осваивают технически сложные, замысловатые хореографические элементы, но исполнение этих элементов ещё следует сочетать с игрой,
- в постановках присутствует работа с реквизитом, что вызывает особый интерес у учеников (у малышей – блины, башмачки, валенки; у старших – платки (маленькие, большие), бубен, шашки),
- на занятиях учеников знакомим с видеоматериалами «золотого фонда», которые являются примерами для подражания, что вызывает у детей желание стараться на занятиях, стремиться танцевать, как профессионалы.



Таким образом, для сохранения и возрождения русской танцевальной культуры необходимо пройти ещё большой путь. Однако внимательное отношение педагогов любительских хореографических коллективов к региональным стилистическим особенностям, грамотное сценическое воплощение фольклорного материала, обучение танцевальному мастерству с учётом возрастных особенностей и этапов обучения русскому танцу могут стать первыми шагами к его возрождению.

Классический танец, его особенности и формы

*Алина Олеговна Лабузова,
педагог дополнительного образования
МАОУ ЦО ДО «Перспектива»*

«Классический танец» по праву считается главным в процессе подготовки специалистов-хореографов любого профиля среди педагогов хореографии, работающих в хореографических коллективах и школах. Обучение учеников хореографического коллектива классическому танцу является подготовкой к их самостоятельному творчеству, побуждением к выполнению творческих заданий, динамичному связыванию ученика с искусством танца, способствует возбуждению творческой фантазии ученика, основным катализатором которой является музыка и танцевальные движения. Уроки хореографии с обязательным введением классического танца, обогащают мировосприятие детей, являются важнейшим фактором развивающего обучения, формируют творческий потенциал человека 21 века.



Овладение танцевальными движениями даётся лишь в процессе систематической тренировки, тело танцора приобретает стройность, становится более крепким и гибким, а движения его – гармоничными и законченными.

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

Музыкальное сопровождение на занятиях должно быть органически связано с выполняемым упражнением, должно соответствовать движению по характеру, стилю. Движения должны быть точно согласованы с ритмом музыки.

Задаваясь вопросом, с какими проблемами я сталкиваюсь на уроках классического танца? Прежде всего, следует сказать, что педагог должен найти для каждого воспитанника свой подход. Другой аспект – это личный исполнительский опыт: нужно пропустить через себя, через своё тело, через свои ощущения всё то, чему предстоит учить других. От педагога ученик получает не только технику движений, но и понимание законов сцены: нельзя вылезать из линии, нельзя разговаривать на сцене, нельзя задевать кулисы, когда убегаешь со



сцены и всегда нужно улыбаться, несмотря на то, что ты устал, тебе больно и т.д. Основные проблемы, с которыми сталкивается каждый хореограф – это конечно руки и ноги.

Развивая технику ног, педагог не должен забывать о технике рук – это сложное и тонкое искусство в достижении высокого результата. Педагог может показать движение или приём в полности, но верх и руки должны звучать в полную силу, в любом возрасте. Хореография в лице классического танца в процессе воспитания ученика затрагивает эмоциональную и духовно-нравственную сферу через показ имитацию человеческих характеров, способствует формированию моральных качеств. Результатом этого становится то, что ученик начинает различать плохое и хорошее, чувствовать прекрасное начало, приобщаться к миру духовности и красоты.

К целям и задачам в работе хореографического коллектива при постановке классического танца, относится обучение полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика. Эстетике классического танца свойственны удлинённые линии ног, рук, устремлённость вверх, полётность, выворотное исполнение движений. Занятия классическим танцем содержат упражнения для корпуса, ног, рук, головы, гармонично развивают тело, придают ему пластичность, выразительность, дают силу мышцам, развивают выносливость, устраняют сутулость, косолапость.

Дисциплина – это самая основная трудность, которую я испытываю на занятиях. Конечно, нужно поддерживать необходимый уровень дисциплины и организовывать учеников на выполнение различных танцевальных элементов. Нужно иметь чёткую программу и строго ей следовать, требуя от своих учеников строгого выполнения композиций и разных упражнений, направленных на физическое развитие и пластику. Особенно классический танец требует строгого выполнения всех указаний преподавателя и самоотдачи, не только физической, но и эмоциональной. Постепенно ученик почувствует, что такой осознанный подход, закладывает фундамент для освоения более сложных танцевальных фигур. Даже



простые элементы должны выполняться точно и акцентировано, чтобы зритель не заметил тяжести и какой-то скованности в движениях. Лёгкость приобретается только с помощью дисциплины и регулярных тренировок. По ходу занятий танцами педагог должен делать чёткие указания по поводу ошибок и всевозможных нарушений, чтобы ученик, работающий в области классического танца, имел возможность настроиться на нужный лад и добиться правильного исполнения.



Именно Классический танец несёт колоссальную нагрузку в воспитании учеников, так как формирует воображение, его индивидуальность, способствует созданию хорошей физической формы. Если говорить о развитии детей в классическом танце, то конечно здесь важны и данные от природы, и трудолюбие, и работоспособность. Если ребёнок даже совсем немного прикоснулся к миру балета и классического танца, то это в любом случае положительно скажется на развитии и становлении его личности. А если увлекся и с удовольствием занимается, то он приобретёт великолепную базу, которая в дальнейшем всегда будет ему основой, и пригодится в любой танцевальной сфере. Иными словами, «Классика» – это филигранная огранка алмаза, которая не заканчивается никогда.

Испанская танцевальная культура

*Алла Владимировна Красножён,
педагог дополнительного образования
МАОУ ДО ЦДТиИ «Родник»*

1. История зарождения.

История зарождения испанских плясок имеет динамическую скорость. Тысячи лет подряд Испания была полуостровом, который окружался водой со всех сторон. Древние племена, живущие здесь, создавали культурные традиции и имели свои политические и социальные взгляды. Этнические танцы каждого племени передавались из поколения в поколение. Первые упоминания об испанском танце в мировой литературе появились более пяти столетий тому назад. Так постановки пьес известного испанского драматурга Лопе де Вега включали в себя танцевальные композиции. Танец под названием «Сарабанда» был одним из первых темпераментных и страстных испанских танцев. В процессе своей эволюции «Сарабанда» стала исполняться на королевских балах в качестве парного танца.

2. Испанский танец сегодня.

Группы испанских танцев. Испанский танец сегодня очень разнообразен. Профессиональные хореографы и танцоры различают четыре группы испанских танцев, в том числе:

- **Классический испанский танец** представляет собой постановки балетов, основанные на стилистике и лексике этой ветви хореографии. Особой популярности достигли такие классические испанские балеты, как «Арагонская хота», «Болеро», «Дон Кихот», «Треуголка» и другие. Расцвет классического испанского танца приходится на середину 19 века.

- **Народный испанский танец** очень разнообразен и многогранен. Каждая испанская провинция в средние века обладала собственным выразительным танцем, который подчёркивал национальный колорит той или иной земли. Отсюда возникли такие народные танцы, как Хота, Сардана, Муньэйра, Замбра, Болеро, Фанданго, Севилана и другие. Интересно, что большинство народных испанских танцев исполняются под волынку, тамбурин и лишь отдалённо напоминают испанский танец в представлении простого обывателя.

- **Фламенко** – это, пожалуй, наиболее страстный и любимый всеми испанский танец. Именно фламенко танцуют под гитару, сопровождая его выстукиванием кастаньет и чёткими дробями каблуков. Во время исполнения фламенко танцор открывает своё дуэнде, то есть свою душу, погружаясь в состояние своеобразного транса. Часто на сцене танцоры выкрикивают то, что у них на душе.

- **Современный испанский танец** возник в первой половине 20 века. Его отличительная особенность – гармоничное единение танца, музыки, характера исполнения.

3. Разнообразие испанского танца.

Испанские танцы многообразны. Фольклор каждой испанской провинции своеобразен:

- баски, живущие на севере, мужественны, строги и суровы,
- кастильцы напряжённо сдержанны,
- арагонцы веселы,
- каталонцы лиричны,
- андалузцы отличаются особой страстностью.

Культуры всех этих национальностей подвергались взаимному проникновению, потому появилось множество их разновидностей.

Арагонская хота

Хота — испанский парный танец. Известен с XVII века. Район первоначального формирования хоты — Арагон, где она возникла в связи с культом Пиларской божьей матери (святой покровительницы Арагона) и с празднествами в её честь. В начале XIX века она распространилась по всему полуострову. В XX веке исследователи насчитывают на территории Испании до 100 разновидностей хоты. Классический тип хоты — арагонская хота. Она существует в трёх видах: как танец с пением, как самостоятельная песня и как инструментальная пьеса. Танцуют хоту парами - мужчина и женщина друг против друга, в национальных костюмах, с кастаньетами (для арагонской хоты используют особые кастаньеты - т. н. «пульгареты», звучащие сильнее и резче обычных). В танце может участвовать одновременно любое число пар.

Болеро

Это национальный танец Испании, родоначальником которого является придворный танцор по имени Себастьян Серезо. Он придумал его ещё в 1780 году для своего французского балета. За основу были взяты танцевальные формы из Марокко. Болеро можно назвать одним из наиболее старых «школьных» танцев. Предположительно его название происходит от испанского глагола «volar», который переводится как «летать». Это связано с тем, что во время исполнения болеро создается ощущение, что танцоры как будто парят в воздухе. Начиная с восемнадцатого века, было создано очень много композиций танца. Болеро может исполняться одной парой мужчины и женщины или сразу несколькими парами. Есть вариант танца в виде кадрили. Знаменит танец болеро на музыку Равеля.

Пасодобль

На самом деле зародился этот танец на юге Франции, но его движения, драматичность и звучание отражают корриду — испанский бой быков. С испанского слово «пасодобль» переводится как «двойной шаг». В основе танца лежит музыка, которая звучит в то время, когда тореадоры выходят на арену, или же непосредственно перед тем, как совершается убийство быка. Пасодобль характеризуется быстротой движений — он состоит из поворотов и шагов. В настоящее время без него не обходится программа латиноамериканских танцев.

Фламенко

В XV веке в Испанию из рушащейся Византии прибыли цыгане, расселились по южному побережью страны в провинции Андалусия; по своему обычаю, они стали перенимать и переосмысливать местные музыкальные традиции, такие как мавританская, еврейская и собственно испанская; и из этого сплава музыкальных традиций, переосмысленного вначале цыганами, а потом испанцами, родилось фламенко. Долгое время фламенко считалось «закрытым искусством», так как цыгане жили изолированной группой; фламенко формировалось в узких кругах. Но в конце XVIII века гонения на цыган прекратили, и фламенко вышло на подмостки таверн и кафе кантанте, обрело свободу.

В конце XX века фламенко начинает впитывать в себя кубинские мелодии и джазовые мотивы; и, кроме того, элементы классического балета приобрели там свое постоянное место.

4. Атрибуты и средства выражения.

Duende (дуэнде) — дух, сила души. Описывается как состояние, подобное трансу или экзальтации, возникающее ощущение во время пения или исполнения танца фламенко. Duende — внутренний дух, который возникает в результате интенсивной эмоциональной причастности исполнителя к музыке, песне и танцу.

Floreo (флорео) — Движения кистей и пальцев танцовщика, напоминающие закрывающийся-раскрывающийся веер. Поворот кисти вокруг своей оси на 360 градусов с раскрытием ладони и пальцев. Выделяют основные признаки испанской кисти руки — это согнутые подломленные запястья и пальцы, раскрытые наподобие веера или цветущего бутона. Большой палец не торчит в сторону, а слегка прижат к середине ладони, как бы спрятан. Во всех движениях кисти должно чувствоваться сила и пластика, но не напряжение.

Кисти танцовщицы совершают круговые движения, которые в целом можно разделить на обороты «на себя» и «от себя».

Движения «на себя» получается, когда кисть и пальцы начинают загибаться по направлению к корпусу танцовщицы.

Основные положения рук:

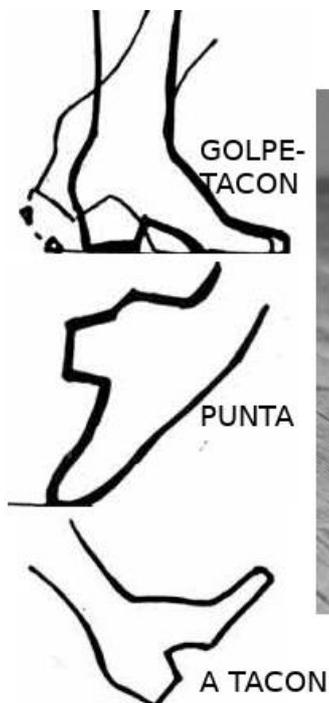
1 основная позиция. Руки на бёдрах. Плечи опущены, локти не провисают назад, а слегка поданы вперёд. Если руки не задействованы в каком-либо движении, то они не висят, а закрываются на бёдрах. Вариант: обе руки зафиксированы на одном бедре.

2 основная позиция. Руки поверну. Плечи опущены, локти скруглены, шея вытянута. Пальцы раскрыты подобно вееру. Вся линия руки в целом напоминает овал. Вариант: запястья могут быть, повернуты друг к другу, не соприкасаясь.

3 основная позиция. Руки отведены назад. Плечи опущены, локти скруглены, запястья подломлены, грудная клетка подана вперёд. Может сложиться такое ощущение, что исполнителя тянут назад за руки, преодолевая его сопротивление.

4 основная позиция. Две руки сзади, одна наверху, вторая внизу. Подбородок гордо приподнят, плечи опущены, обе кисти находятся на одной вертикали, а корпус прогнут вперёд.

Zapateados (сапатеадос) — форма танца, который требует чрезвычайно причудливой работы ногами, включающей много внезапных остановок, ускоренных пассажей. Взаимодействие каблука (tacon), стопы (golpe), носка (planta), ребра носка (punta), ребра каблука (talon) является единственным «инструментом», который создаёт сложные ритмические рисунки. Слово «zapato» означает «обувь». Термин в танце фламенко, используемый вообще для обозначения работы ног. Термин иногда используется в качестве синонима taconeo. Zapateado — также название ритмичного танца фламенко.



Работа стопы при дробных выстукиваниях:

1 – ступ: глухой удар всей ступнёй.

2 – полуп: удар передней частью ступни всеми пальцами одновременно для создания приглушённого звука.

3 – пят: приглушённый удар приподнятой пяткой, которая опускается из предыдущего движения.

4 – каб: сухой удар каблуком с приподнятой передней частью ступни.

5 – нос: для создания острого ритма ударить носком, держа пятку приподнятой.

6 – мед: так называемая «Метёлка», носок скользит как маятник, задевая пол, каблук земли не касается.

7 – спуск: ступня с пятки опускается на пол.

Упражнение 1. Ударить всей ступней правой ноги, произведя глухой удар. То же самое левой ногой (ступ). И так несколько раз поочерёдно то правой, то левой ногой.

Упражнение 2. Дважды подряд ударить об пол всей ступней правой ноги (ступ – ступ). То же самое левой ногой (ступ – ступ). Повторить упражнение.

Упражнение 3. Два удара подряд всей ступней правой ноги (ступ – ступ) и один удар всей ступней левой ногой (ступ). Повторить несколько раз, чередуя ноги. Муз. Размер 3/4.

Упражнение 4. сложная дробь: два удара всей ступней правой ноги (ступ – ступ), два – левой ногой (ступ – ступ), два правой ногой (ступ – ступ), и один – левой ногой (ступ).

Упражнение 5. сложная дробь: два удара всей ступней правой ноги (ступ – ступ), два – левой ногой (ступ – ступ), два правой ногой (ступ – ступ), два левой ногой (ступ – ступ), и ещё один удар правой ногой (ступ). Повторить упражнение, начиная с левой ноги.

Palmas (пальмас) — в переводе с исп. «ладонь». Ритмичные хлопки руками, которые сопровождают танцовщиков фламенко, певцов и гитаристов. Хлопки (palmas) сопровождают как в *tiempo*, так и в *contra tiempo*. Они выполняются как *sordas* (с сухим и приглушённым звуком, ладони складываются в форме раковины, чашевидной формы), или *secas/claras* (нанесение удара, сильное, и сухое).



Кастаньеты, которыми пользуются испанские танцоры и танцовщицы, обычно изготавливались двух размеров: большие кастаньеты (*исп. macho*) держались левой рукой и отбивали основное движение танца, маленькие кастаньеты (*исп. hembra*) находились в правой руке и отбивали разнообразные музыкальные рисунки, которыми сопровождалось исполнение танцев и песен. В

сопровождении песен кастаньеты выступали только в качестве отыгрыша — во время перерыва в партии голос.

Испанская традиционная шелковая шаль Manton de Manila обязана своим именем филиппинскому порту Манила, где в XVI веке перегружались товары, идущие с Востока. Именно через Манилу и попал в Испанию китайский шелковый платок, вышитый в традиционной местной тематике драконами, пагодами и ростками бамбука. А поскольку корабли из Манилы приходили в порт Севилья (Андалузия), то именно здешние богатые сеньоры и сеньориты первыми по достоинству оценили все преимущества роскошного шелкового платка. Вскоре шали начали вышивать в Испании, и экзотические мотивы были заменены традиционными европейскими цветами и птицами. Причём, выбор цветов для каждой шали был не случаен, потому что, например, «роза» означала «секрет», «лилия» - «чистоту», «подсолнух» - «верность», «ромашка» - «нетерпение», «маргаритка» - «волнение», а закрывающийся цветок – «тайна». Позже испанская шаль была украшена длинными кисточками в стиле макраме.

Ещё одним из атрибутов танца были **гребни – пейнеты**, которые делались из черепаховых панцирей. Они имели различные оттенки – от самых светлых, медовых, до самых тёмных. Форма их – закругленная, квадратная или прямоугольная, загнутая более или менее сильно. Величина гребня была не меньше 20 см, декоративный край украшался узорами, но никогда не инкрустировался золотом или камнями (их все равно было не видно под мантилей). Несомненно, продолжали использоваться и гребни меньшего размера, отдельно, без мантильи, как элемент национального костюма.

Костюмы для танца фламенко

Считается, что традиционные цвета платья или костюма фламенко — это сочетание чёрного и красного цветов, но не все так просто. Спектр используемых цветов в костюмах очень широк, но чёрный, красный, а также белый занимают лидирующее положение.

5. Поговорим о женском и мужском костюмах

Традиционно женщины танцуют в платьях или юбках. Это могут быть юбки в одно, два, полтора солнца или расклешённые юбки, смотря, для чего они нужны. Если надо активно работать юбкой, резко взмахивать полами, использовать кое-какие балетные па — то используют широкие юбки, которыми удобно работать. Если же в танце преобладает сапатео и основной акцент идёт также и на пластику рук, то удобнее всего танцевать в зауженной юбке.

Однако существует ещё и отдельная юбка или платье для фламенко — бата де кола (исп. Bata de Cola). Ни на что не похожая юбка с длинным подолом. Она очень сложна в работе, очень тяжёлая и поначалу даже громоздкая. Для того, чтобы научиться ею владеть, потребуется немалое время. В основном такие юбки шьются в Испании и используются ткани, которые не продают по миру. Для того, чтобы бата де кола летала, она шьётся с математическими расчётами. Учитывается даже рост танцовщицы, высота каблуков. Длина шлейфа в среднем обычно составляет 2.5 метров, оборок на юбке может быть от 3 до 8. Оборки

шьют и на внешнюю сторону юбки и на внутреннюю (!). Вес шлейфа составляет от 5 до 11 кг. Представляете, как сложно с такой юбкой работать?

Мужской костюм для фламенко состоит из тёмных брюк, широкого пояса и белой рубашки с широкими рукавами. Иногда края рубашки завязываются спереди на поясе. Короткая жилетка-болеро, называемая чалеко (chaleco) иногда надевается поверх рубашки. В настоящее время иногда можно встретить танцоров мужчин и в классическом костюме, сшитом из более лёгких тканей, удобных для танцев. А иногда, как и Хоакин Кортес, танцуют с голым торсом.

Выразительные черты эстрадного танца

*Татьяна Васильевна Покотило,
педагог дополнительного образования
МАОУ ДО «ЦДТиИ «Родник»*

Эстрадный танец — вид сценического действия, построенный на лаконичных средствах хореографической выразительности. Это – музыкально-хореографическая миниатюра, идея которой выражена в драматургическом построении: со своей экспозицией, завязкой, кульминацией и финалом. Под драматургией эстрадного танца подразумевается не только развитие сюжета, но и то, что каждый эпизод танцевального номера воплощён предельно выразительным приёмом — танцевально-игровым или просто танцевальным. Эстрадный танец — танцевальное направление, синтезировавшее в себе самые различные стили. В нём могут присутствовать элементы классического танца, модерна, джаз-танца, хип-хопа, фанка и др.

Эстрадный танец делится на несколько видов, а именно: народный эстрадный танец; современный эстрадный танец; спортивный эстрадный танец.

Народный эстрадный танец - это народный танец в эстрадной, несколько осовремененной обработке, с современными элементами, которые отражаются не только в технике, но и на костюмах.

Современный эстрадный танец - это балльная хореография на которую также повлияла эстрадная разновидность танцев.

Спортивный эстрадный танец - это эстрадный танец, который включает в себя акробатические элементы, гимнастику.

Эстрадная хореография - это любой стиль танца, который выполняется не в чистом виде, а с вливаниями эстрадных направлений.

Любая хореографическая композиция, в том числе и эстрадная, предполагает свою тему, идею, драматургию и форму. Слово «композиция» переводится с латинского как «составление», т.е. создание, построение и составление частей драматургического действия.

Танец имеет начало, развитие и конец. Каждая часть имеет свою нагрузку, что позволяет танцу смотреться с нарастающим вниманием. Драматургия хореографического произведения – это чёткое представление специфики выразительных средств, возможности хореографического жанра.

Обычно при создании хореографического произведения наблюдается 5 этапов (частей):

1. Экспозиция – знакомство зрителей с действующими лицами. Она помогает составить представление о характере героя и с помощью особенностей костюма, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, место действия.
2. Завязка – в этой части начинается действие.
3. Ступени перед кульминацией – часть произведения, в которой развёртывается действие. Они могут быть выстроены из нескольких эпизодов. От ступени к ступени динамика должна нарастать, подводя действие к финалу.
4. Кульминация – наивысшая точка развития драматургии хореографического сюжета. Здесь динамика развития сюжета достигает наивысшего эмоционального накала.
5. Развязка – завершает действие. Может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо постепенной.

В эстрадной хореографии приёмы создания хореографического образа остаются стандартными. Всё зависит от фантазии и таланта постановщика.

В постановке любого танца важную роль играют танцевальные элементы: жесты, мимика, позы, рисунок, сюжет, музыка, костюмы и т.д.

Одним из древних средств выразительности хореографического произведения является **жест**. «Жест (от лат. *gestus* - движение тела) - некоторое действие или движение человеческого тела или его части, имеющее определённое значение или смысл, то есть являющееся знаком или символом». Для выражения характера танца используются почти все выразительные средства пантомимы - жесты всех видов, имитация действия, иногда с бутафорией. Для имитации действия постановщик должен найти способы хореографического выражения действительности, подобрать такой танцевальный ход, танцевальную комбинацию, которая бы ассоциировалась с этим персонажем. Бутафория - это средство конкретизации характера, поступков и явлений.

Ещё одним ярким средством выразительности является **мимика**. «Мимика (греч. *μῖμος* - подражатель) - выразительные движения мышц лица, являющиеся одной из форм проявления тех или иных чувств человека - радости, грусти, разочарования, удовлетворения и т.п. Мимика выражает содержание танца. В зависимости от смысла, в танце мы передаём те или иные эмоции. Благодаря мимике мы делаем танец произведением искусства, дополняя эмоциями.

Позы в различных танцах выполняются в установленном пространственном рисунке и слагаются из самых различных положений головы, рук, корпуса и ног. Позы в танцевальном произведении зависят от народности танца, его характера. **Танцевальный текст** (последовательное соединение движений, поз, мимики) - многоаспектное выразительное целое. Как и музыкальный, он обладает схожими построениями: фразами, предложениями, периодами, частями. Структуры построений текста закрепились в практике танцевального искусства как характерные конкретно-исторические композиции (хоровод, кадрили, пляска; вариация, па де де, и т.д.).

Рисунок танца - это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок танца, как и вся композиция, должен быть подчинён основной идее хореографического произведения, эмоциональному

состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Рисунок танца тесно связан с хореографическим текстом.

Музыка - это важный элемент хореографического произведения. «Музыка как невербальная основа танцевального произведения, определяет его содержание, образы, драматургию. Проникновение в суть музыкального произведения, балетмейстерский анализ мелодического и ритмического построения музыкальной фразы, её динамических оттенков, слияние музыкальной и танцевальной фразы - всё это придаёт выразительность хореографической постановке. **Сюжет** в танце - это внутреннее смысловое развитие, сцепление образов, роль которых могут играть, как уже говорилось выше, и отдельные танцевальные движения и части танцевальных текстов, в которых создаются эмоциональные настроения. Так же важную роль выполняют и персонажи, которые действуют эпизодически или на протяжении всей танцевальной композиции. То есть разноплановое современное хореографическое сознание позволяет говорить о том, что сюжет в танце - явление многослойное.

Значение **танцевального костюма**, его выразительную структуру определяют:

- конструкция формы (объёмы, линии, фасоны);
- фактура материала (лёгкая, тяжёлая, жёсткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая и т.д.);
- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, тёплый, холодный, светлый, тёмный, яркий, бледный и т.п.);
- освещение, способность выглядеть на свету (освещение дневное, искусственное, полное, частичное, цветное и т.д.).

Проект танцевального костюма должен отвечать характеру лексики танца, её образному строю и действию, а также характеру музыкальной звучности (спокойному, резкому, страстному и пр.).

Реквизит - отдельные вещи или совокупность предметов подлинных или бутафорских, являющихся материальным оформлением хореографической постановки (табуретки, гармошки, сабли, палки, и т. д.).

Таким образом, эстрадная хореография - это определённая целостная сущность, имеющая свои конкретные формы и закономерности. Образность танца рождается соотношением выразительных средств данного танца и внутреннего содержания мысли, которую он призван передать.

Использование выразительных средств танца должно быть умелым. Необходимо правильно уметь подбирать те или иные средства танца для определённого произведения. Именно поэтому хореографу необходимо знать все тонкости использования каких-либо средств выразительности, иначе его постановки не будут иметь успех и продемонстрируют только его непрофессионализм.

Драматургическое наполнение хореографической миниатюры

*Оксана Геннадьевна Орлова,
педагог дополнительного образования,
руководитель образцового художественного
хореографического коллектива «Росинка»
МБОУ ДО ЦТ «Содружество»*



Что такое «Танцевальная миниатюра», почему миниатюра, а не просто танец?

Для того, чтобы понять и систематизировать ответ на этот вопрос я бы выстроила такую линию - эстрада - эстрадный танец - танцевальная миниатюра. Начну с истории возникновения этого жанра, это поможет понять появление потребности к развитию этого направления в хореографии.

Эстрада — вид сценического искусства, который включает в себя разнообразные жанры вокальной и инструментальной музыки, хореографии, театра, цирка и т. д.

Своими корнями эстрада восходит к выступлениям средневековых бродячих артистов и представлениям в балаганах. Другим её источником считают дивертисменты — дополнительные сцены (развлечения), которые в XVII–XVIII вв. вводились между действиями музыкального или драматического спектакля. В них исполнялись арии из опер, отрывки из балетов, народные песни и танцы. «Эстрадное искусство объединяет разнообразные жанровые разновидности, общность которых заключается в лёгкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств, содействующей яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя». (Кузнецов Е. «Из прошлого русской эстрады» М., «Искусство», 1958).

Такому признаку эстрадной специфики, как «лёгкая приспособляемость к различным условиям» выступлений, танцевальный жанр соответствует уже тем, что для его исполнения требуется всего лишь ровный пол, сравнительно простой аккомпанемент (от рояля до народного инструмента) и желательно не громоздкий костюм.

«Эстрадный артист должен или отыскать для своих выступлений какую-то новую своеобразную форму, или научиться уплотнять свои выразительные средства до предела насыщенности, чтобы успеть «захватить» зрителя за тот короткий отрезок времени, который имеется в его распоряжении» (Ивинг В. «Эстрадный танец». — «Зрелища». 1928, № 175.)

Что же такое - эстрадный танец.

Не буду ничего выдумывать, просто приведу вам отрывок из книги Н. Шереметьевской «Танец на эстраде».



«Каковы же основные признаки эстрадного танца и присущие ему средства выразительности?»

С наибольшей чёткостью они, пожалуй, выявляются в танцевальном номере, предназначенном для сборного концерта. В академической, или чисто балетной программе танец подчиняется несколько иным законам.

Декоративным оформлением эстрадные танцоры пользуются редко. Именно поэтому они могли выступать на фронтах гражданской и Великой Отечественной войн, и в наши дни выступают в любых условиях: на стационарной эстрадной площадке, на грузовиках, даже просто на земле.

Второму из условий — «кратковременности» — танец отвечает хотя бы тем, что для его исполнения необходима огромная затрата физических сил.

«Кратковременность» также непосредственно связана с третьим, одним из самых важных требований — «концентрированностью художественных выразительных средств». Только, может быть, формулировку эту следует несколько уточнить: все выразительные средства номера должны быть нацелены на раскрытие его идеи.

Идейность, лаконичность, оригинальность замысла и его воплощения, современность и доходчивость выразительных средств, виртуозность и одухотворенность исполнения — таковы черты, которыми должен обладать танцевальный эстрадный номер.

Эстрадному танцу, как правило, свойственна синтетичность выразительных средств. Эстрадный танец с особой быстротой и гибкостью отвечает вкусам и потребностям общества.

В искусстве эстрадного танца всегда можно было увидеть образ времени — в этом его сила.

Эстрада сразу же превратилась в широкую экспериментальную базу, где шли поиски нового танцевального языка. Этот язык возникал в результате скрещивания различных танцевальных систем, под влиянием нового музыкального материала, благодаря тесному соприкосновению деятелей эстрады с жизнью. Иные академические танцоры и балетмейстеры работали на эстраде и стали участниками эксперимента, другие — зорко следили за ходом этого эксперимента, используя в своем творчестве наиболее ценные находки.

Огромное влияние на эстрадный танец оказало бурное развитие самодеятельного искусства нашего многонационального государства, что привело к возникновению массовых форм сценического народного танца, исполняющегося крупными танцевальными коллективами (ансамблями народного танца). Во многих национальных республиках появились и одарённые танцоры-солисты.

Итак, основными разновидностями танцевальной эстрады являются:

— акробатический танец, с наметившимися внутри него тенденциями тематического разнообразия — героики, лирики, гротеска;

— классический танец — почти смыкающийся виртуозностью поддержки с акробатическим;

— сюжетно-характерный танец во всех разновидностях (его подчас называют сюжетно-танцевальной миниатюрой);

— народный танец, как сольный, так и массовый, решённый по схеме построения

эстрадного танца;

— военная пляска — массовая и сольная, построенная на элементах пантомимы, народных танцевальных движений и строевых упражнениях, исполняющихся на народную и военную музыку;

— массовые танцы гёрлс, основанные на синхронных ритмических и физкультурных движениях, исполняющиеся под джазовую музыку;

— ритмические танцы, или «танцы в современных ритмах», вобравшие в себя приёмы чечётки, степа, бытового танца, также исполняющиеся под аккомпанемент джаза или инструментальных ансамблей».(Шереметьевская Н. «Танец на эстраде». — Москва, «Искусство», 1985).

Итак, эстрадный танец - это танцевальная миниатюра с ярко выраженным драматургическим наполнением, причём под драматургическим наполнением эстрадного танца подразумевается не только развитие сюжета, но и то, что каждый эпизод танцевального номера воплощён предельно выразительным приёмом — танцевально-игровым или просто танцевальным. Также желательно, чтобы эстрадный танец содержал элемент неожиданности — либо в постановочном решении, либо в самом характере исполнения. Этот танцевальный жанр вмещает в себя все виды, стили, направления танца, так же акробатику, пантомиму. Эстрадный номер может быть основан на хореографической лексике современного танца, классического, народного, бального, бытового танца и т. д.

Эстрадному танцу свойственна синтетичность выразительных средств хореографии, режиссуры, вокала, музыки, света, сценографии, декорации, костюмов, различных технических эффектов. Именно эта его особенность стала основой для возникновения нового направления в эстраде — шоу. И при всей этой многогранности, а может и именно поэтому, в эстрадном танце нет своего экзерсиса, нет разработанной методологии, как в других видах танца (классическом, народном, историко-бытовом).

Итак, **танцевальная миниатюра** должна быть краткой по времени, драматургически наполненной, под драматургическим наполнением понимают не только сюжетное наполнение, это может быть и яркая актёрская игра (ролевое наполнение), акцент на реквизите, включение неожиданных моментов, позволяющих усилить впечатление зрителя от увиденного. Настоящий мастер миниатюры Леонид Якобсон, обогатил хореографию, дав импульс в развитии танцевальной миниатюры в нашей стране. Хореографическая миниатюра — любимая форма творчества хореографа. «Миниатюра — жанр, дающий широкое поле для эксперимента и поиска. А меня всегда привлекали в искусстве именно эти моменты. Миниатюра может быть так же долговечна, как и большой спектакль, а между тем, многие годы она была незаслуженно забыта как жанр», — писал Якобсон в сборнике «Музыка и хореография современного балета».

Действительно, миниатюры, поставленные Якобсоном, живут и сейчас, любимы зрителями и исполнителями. В каждом артисте Леонид Якобсон искал, прежде всего, не отличную профессиональную подготовку, а индивидуальное мастерство — таким образом он стремился создать совершенно уникальный театр, в котором каждый исполнитель одарён по-своему. В его труппе не было места кордебалету — он планировал создание коллектива солистов, которые

выступают в различных жанрах. Его собственный принцип пластики, основанный, прежде всего, на выразительности человеческого тела и отрицающий приоритет классического стиля в хореографии, долгое время считался явлением недопустимым для советской хореографии.

Драматургия обязательна для всех танцев как сюжетных, так и бессюжетных, но есть тема, развивающая любое человеческое чувство, характер и другое. Согласно этому танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все 5 его частей:

Экспозиция (ввод в действие);

Завязка (начало действия);

Развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией);

Кульминация (высшая точка напряжения);

Развязка.

Умение пользоваться законами драматургии и правильно применять их – один из самых сложных этапов в творчестве балетмейстера, ведь ни один танец не может строиться по какому-либо стандарту. Каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства хореографа зависит создание яркой формы танцевального сочинения.

1. *Экспозиция* выход исполнителей, характеристика действующих лиц, время, место действия, даёт характер действия, эмоциональный настрой.

2. *Завязка* начало развития, содержания образа, начало развития формы.

3. *Развитие действия* решается за счёт развития усложнённой лексики, рисунка, музыкальной драматургии.

4. *Кульминация* самый сложный рисунок или движения, или быстрый темп, всё самое интересное. Когда на финал танца исполнители остаются на сцене это совпадение кульминации и развязки. Так же кульминация может быть выстроена с помощью музыкальной или хореографической паузы – приём «стоп кадр». Это означает, что текучесть танца прекращается, и исполнитель на некоторое время замирает в заданных позах. Балетмейстер выстраивает мизансцену, чтобы заострить важную мысль характерную для этой композиции или другой задачи. Кульминация может быть выстроена эмоционально за счёт музыкального материала, но всегда это вершина образа.

5. *Развязка* действие заканчивается, может совпасть с кульминацией, а может быть растянутой. Постепенный уход за кулисы. Любое зрелище воспринимается в целом, если есть недостатки в исполнении, нужно рассеивать внимание зрителей светом, оформлением, музыкой и самой композицией, так же обращать внимание на костюм, детали, грим.

Важно выявить в драматургии такие повороты сюжета, которые добавили бы возможности раскрыть образы. Для этого нужно поставить их в определённые сценические обстоятельства, как правило, это конфликтная ситуация.

Конфликт – это столкновение противоположных взглядов, интересов, серьёзное разногласие, острый спор, борьба персонажей, столкновение человеческих поступков. Невозможен без действия и противодействия, должен

быть волнующим и достоверным, не лживым и должен быть движущей силой в развитии действия.

Ситуация – стечение обстоятельств, которые заставляют человека принять решение и действовать. В драматургии хореографического номера ситуация используется для выявления образа, героя, действующих лиц, их характеров, главных черт. Главенствующей или центральной является кульминационная ситуация. Побочные ситуации выстраиваются в зависимости от их значимости в развитии действия.

Действующие лица: герой и персонаж, типаж.

Герой – это тот человек, который двигает развитие сюжетной линией, без героя не может быть сюжета. В течение номера герой должен измениться качественно, он проходит ступени развития характера.

Персонаж – второстепенное действующее лицо, которое вступает во взаимоотношения с главным героем, помогает ему выявить характер, помогает развитию действия. Образ и характер персонажа так же должен находиться в развитии. Персонаж, как и герой, являются необходимыми компонентами сюжета.

Типаж – второстепенное действующее лицо, образ, который соединяет в себе яркие типичные черты, не влияет на развитие сюжета, а только придаёт дополнительную окраску главным героям, персонажам, контрастно их оттеняет. Если убирается типаж, то сюжет не искажается.

Подводя итог своим рассуждениям, хочу сказать, что у каждого хореографа со временем вырабатывается свой почерк постановки, свои отличительные моменты, приёмы, по которым его творения узнаваемы. В постановках я опираюсь на свои эстетические взгляды и вкусы. Опыт выступлений на конкурсах даёт мне возможность, анализируя победы и проигрыши, сказать следующее, в современном мире хореографии есть мода на танцевальные приёмы, она меняется, есть вкусы людей, сидящих в жюри, которые оценивают, исходя из своих знаний, представлений, желания увидеть что-то именно ему нравящееся на сцене, а вы ставите по другому. Я часто вижу среди победителей совсем не то, что считаю победным и наоборот, отличные, на мой взгляд, постановки недооценивают.... Ставьте так, как вам подсказывает ваш ум, сердце, опыт и возможности ваших исполнителей. Учитывайте целевую аудиторию, для которых вы работаете, что им (вашим зрителям) будет интересно смотреть и что им (вашим детям танцорам) будет интересно танцевать. И всё получится.



Подготовка опорно-двигательного аппарата детей 6- 8 лет к восприятию материала по европейской и латиноамериканской программам в клубе спортивного бального танца «Спартак»

*Евгений Юрьевич Селецкий,
педагог дополнительного образования
ГБУ ДО ДКУМ КК*

Цель: гармоничное воспитание детей 6- 8 лет при постановке спортивно-бальных танцев по европейской и латиноамериканской программам.



Здоровье сберегающие технологии по определению Н.К. Смирнова, это психолого-педагогические технологии, методы, которые направлены на воспитание у детей культуры здоровья, личностных качеств, способствующих его сохранению и укреплению. Для занятий мною принимаются дети с различными физическими данными, поэтому возникает необходимость заниматься на занятиях, как общим развитием ребёнка, так и исправлением (коррекцией физических недостатков). В своей работе использую здоровьесберегающие образовательные технологии - физкультурно-оздоровительные.

Очень важно при подготовке ребёнка к восприятию материала подготовить его опорно-двигательный аппарат. Это, как правило, представляет организационно-подготовительный этап занятия. Цель которого: подготовить мышечный аппарат к активной танцевально-тренировочной деятельности. В содержание работы педагога входит разминка, развитие тела (гибкость, пластика, координация).

Задачи на всех этапах обучения

1. Укрепление мышечного корсета, формирование правильной осанки.
2. Развитие координации движений в каждом из 10 танцев программ.
3. Развитие специфических навыков гибкости, пластичности и устойчивости.
4. Овладение практическими навыками исполнения танцев европейской и латиноамериканской программ.
- 5 Подготовка детей к соревнованиям (изучение конкурсного танца). Цель - освоение разнообразных видов свободной пластики спортивно-бального танца, парного исполнительства, мимики и жестов

Результативность этого этапа: психологическая и физическая готовность детей к основной части. Все мышцы включены в работу, повышено внимание, эмоциональная активность.

Эмоциональный настрой – важная составляющая любого танца. Если безупречная техника и красота движений это «тело» танца, то эмоции – несомненно, его «душа». Именно поэтому мы с юными танцорами стремимся развивать в себе умение выражать свои эмоции. От этого и будет виден результат выступления на концерте или конкурсе. Для того чтобы ребёнок ощущал

эмоционального благополучия, чтобы ему было уютно и комфортно на занятии, должна быть создана нужная атмосфера, важными составляющими которой являются взаимное уважение, искренность, юмор. При такой атмосфере дети свободно смогут реализовывать интересы, то есть постепенно начнёт создаваться атмосфера сотрудничества. Огромную роль в формировании ребёнка играет личный контакт и взаимопонимание между педагогом и обучающимся. Часто непонимание между педагогом и обучающимся мешает стремлению к успешному выполнению задания. Ведь при постановке танца большое внимание педагог уделяет не только технике исполнения движений, но и эмоциональному настрою, соответствующему характеру танца.

Методический комментарий

1. Как показывает практика необходимо включить те группы мышц, которые будут участвовать в процессе работы: при постановке осанки, необходимо включить центральные мышцы спины (ромбовидные), а также мышцы пресса и разгибательные мышцы спины. При работе стоп необходимо выполнить упражнение на икроножную мышцу ног и так далее.
2. При правильном подходе к процессу развития ребёнка, необходимо грамотно формировать его психоэмоциональное состояние, так как при восприятии материала ученик должен прибывать в отличном настроении и тогда вероятность освоения материала возрастает многократно.
3. Необходимо правильно распределять физическую нагрузку на ещё неокрепший организм ребёнка так как очень часто нагрузка даётся не подготовленным к этой нагрузке детям. Общая физическая нагрузка – это неотъемлемая часть воспитания ребёнка.
4. Необходимо соблюдение адекватного воспроизведения метроритмического рисунка музыки средствами танца.
5. Развитие гибкости тела, шага, растянутости, эластичности мышц и связок, профилактика остеохондроза.

Выполнение упражнений для разминки (приём образно-словесной подачи движений).

Заключительный этап предполагает проведение анализа успешности танцевально-тренировочной деятельности юных спортсменов. Выделение и поощрение наиболее успешных и трудолюбивых. Постановка задач на следующую работу, задание на дом для самостоятельной творческой работы.

Постановочная работа. Построение комбинаций и рисунков в хореографической постановке в стиле хип хоп

*Сергей Владимирович Марченко,
педагог дополнительного образования
ГБУ ДО ДКУМ*

«Хип-Хоп» - популярное в настоящее время танцевальное направление.

Освоение элементов движений поможет естественному развитию организма ребёнка, морфологическому и физическому совершенствованию. История хип-хопа зарождалась в конце 60-х годов 20-го века. Сегодня она продолжает развиваться и вылилась в собственное движение и культуру. Хип-

хип культура была международно признана с 70-х гг. 20 века. Главными её составляющими являются рэп (MC'ing - эмсиинг), брэйк-дэнс, граффити, уличные виды спортивных игр. Но слова хип-хоп тогда ещё не было, его придумал несколько лет спустя легендарный DJ (диджей) Африка Бамбаатаа, когда повзрослевшая культура уже нуждалась в общем названии. Всё это привело к положительным последствиям - снизилась агрессивность разборок между уличными группировками, отрицательная энергия реализовывалась в другой мирной форме. Хип-хоп культура представляла политически мотивированную альтернативу преступлениям, насилию. Хип-хоп-танцевальные сражения удерживали детей и молодёжь от наркотиков, алкоголя и уличного насилия, так как занятие брэйк-дэнсом требовало здорового образа жизни.

Хип-хоп танец может быть разделён на два основных типа: **old school** (старая школа хип-хопа) и **new style** (новая школа хип-хопа). Старая школа (old school) включает в себя popping, locking, breakdance. Popping в свою очередь делится на boogaloo, electric boogaloo, tetris, waiving, robot, egypcian, ро corn. Стил «locking» стал сценическим стандартом для многих чёрных певцов и такие звезды MTV как Janet Jackson и её танцоры, а также многие другие движутся именно в этом стиле.

Танец-отражение музыки с помощью движения. Принципы движений хип-хоп.

В моей профессиональной деятельности существуют определённые устоявшиеся формы и этапы работы занятий по постановке современного танца, но практика часто вносит свои коррективы в привычные схемы. Разработанный алгоритм по разучиванию современного танца, в котором отражены этапы педагогического процесса, методы и приёмы, используются мною в решении поставленных задач. Репетиционная постановочная работа включает теоретический материал, объяснение постановочного материала. Постановка современного танца в стиле хип-хоп на начальном этапе обучения: - это, прежде всего, отработка элементов танца, соединение ранее изученных движений в танцевальные композиции. Она подразделяется на самостоятельное погружение в себя, взаимодействие с партнёром, а также на контактную импровизацию. Отрабатывая движения в различных музыкальных ритмах, ребёнок обретает собственную уникальную пластику движения, «свой» собственный почерк, импровизирует, находится в поиске новых движений и движений связок.

Самовыражение один из способов, которые помогают раскрыться ребёнку, «высказаться» через движение. Движение выражает человеческие чувства и эмоции. Освоение элементов движений поможет естественному развитию организма ребёнка, морфологическому и физическому совершенствованию. (Практические занятия с музыкальным сопровождением). Учащиеся отрабатывают данный вид движения, согласовывая с музыкой.

1. «Изоляция» - движение, осуществляемое одной частью тела в одном суставе при неподвижном положении другой.

2. «Оппозиция» - движение, намеренно нарушающее прямую линию с целью противопоставления одной части тела другой.

3. «Противодвижение» - (вариант оппозиции) движение одной части тела навстречу другой.

Методический комментарий.

Рисунок танца - это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке в определённой последовательности. Рисунок танца организует движения исполнителей, оказывает на зрителя определённое психическое воздействие. При сочинении рисунка надо добиться большей выразительности, полнее раскрыть образ. Мир не стоит на месте и в уличных танцах всё больше и быстрее появляется смена рисунков в хореографических композициях. Прежде всего, нужно уметь управлять вниманием зрителя и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное. Ещё со времен Пифагора было доказано воздействие на зрителя различных построений, перестроений.

- спокойно-статичное - горизонтальное расположение рисунка;
- возвышенное – вертикальное расположение рисунка;
- возбуждающе-динамичное - диагональное расположение рисунка.

Рисунок должен длиться ровно столько времени, сколько необходимо для его восприятия зрителем, но он не должен «надоеть». Рисунок, составленный из различных расположений фигур исполнителей, переплетения рук, различных ракурсов, называется (основным) композиционным рисунком. Но в хип-хопе сейчас отсутствует это понятие, потому как – «Твори что хочешь».

Существует два вида композиционных рисунков в современной хореографии: круговые и линейные:

Круг - расположение исполнителей по кругу в затылок друг другу, лицом друг к другу, лицом или спиной в центр круга и так далее. Круг имеет ряд разновидностей:

- Круг в круге;
- Несколько кругов;
- Несколько кругов по кругу;
- Круг, образующийся парами (тройками);
- Звездочка, Корзиночка, Улитка.

Линейные рисунки. Линия – расположение исполнителей боком друг к другу, лицом к зрителю. Линейное построение в рисунке составляет сочетание шеренги и колонны (Шеренга, Колонна). Различные перестроения и переходы, сочетания шеренги и колонны создают бесконечное число рисунков, многие из которых имеют ассоциативные названия: Крест, Прочес вправо, влево, Книжка, Уголки (клин).

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. В музыке необходимо услышать свой рисунок танца. Именно услышать. Он должен отражать характер музыки, её стиль, находиться в тесной связи с её темпом и ритмом. Окраску рисункам, их развитию дают повороты головы, движения рук, повороты корпуса. С помощью рисунка танца можно управлять вниманием зрителя, если

распределить рисунок так, чтобы второстепенное не отвлекало внимание, а помогало выделить и подчеркнуть главное.

Восприятие рисунка. Восприятие - это форма чувственного отражения действительности в сознании, способность обнаруживать, принимать, различать и усваивать явления внешнего мира и формировать их. Знание законов восприятия приводит к возникновению духовного контакта между исполнителями (артистами) и зрителями.

Длительность восприятия зависит от сложности рисунка, они находятся в прямо пропорциональной зависимости. Чем сложнее рисунок, тем он интенсивнее и дольше воспринимается зрителем, и наоборот. Обратной пропорциональной зависимости в восприятии рисунка существует в сочетании рисунка и лексики (хореографического текста). Чем сложнее рисунок, тем должна быть проще лексика и наоборот. На восприятие рисунка влияет:

- * костюм - покрой (длинный или короткий), цветовое решение;
- * контрастность - сочетание горизонтального и вертикального;
- * «собрание» - сбор в точку к центру круга, и расход по всей площадке;
- * сочетание музыки и движения:
 - музыка исполняется медленно, движение быстрее и наоборот;
- * соответствие рисунка музыкальному материалу;
- * длительность музыкальной фразы.

Под восприятием также подразумевается место (точка) активного действия.

Оно возникает между рисунками при композиционном переходе. Этот момент можно сделать пассивным или активным, украсив переход поворотом головы, поворотом вокруг себя и т.д. Благодаря этому, у педагога хореографа появляется возможность концентрировать внимание зрителя на определённом участке сцены и воздействовать на восприятие им хореографического произведения. Необходимо знать, как и в какой момент менять точку восприятия, чтобы правильно использовать рисунки.

По характеру восприятия рисунки могут быть:

* **образный** - несёт в себе какой-то конкретный образ. Например, стая летящих журавлей – клин или создание машины из людей;

* **трюковой** - отличается оригинальностью построения, выражает наиболее эффектное зрелище, вытекает из данной сценической ситуации, имеет элемент неожиданности. Например, движение круга по полукругу, переход из круга в две вертикальные или горизонтальные линии.

Каждый рисунок и его построение отличаются один от другого определённой группой приёмов.

Первая группа приёмов:

1. Приём дробления (рисунок возрастающей интенсивности). Основным рисунком делится на более мелкие, и из одного рисунка образуются два, три и более.

2. Приём укрупнения (рисунок убывающей интенсивности). Из двух и более рисунков образуется один.

3. Приём наращивания - встречается чаще всего в начале танца (экспозиции). Например, выходит одна девушка, затем ещё две, затем ещё и так далее.

4. Приём усложнения - основной рисунок усложняется. Например, «шен», «воротца», различные «восьмёрки» и так далее. Этот приём проявляется также тогда, когда внутри основного рисунка и во вне его есть ещё какие-то перестроения.

Вторая группа приёмов - приёмы подачи рисунков:

* «точка восприятия» (правильно найденный, центр рисунка) - цель её привлечь внимание зрителя к главному;

* приём контраста - одновременное сочетание контрастных рисунков (например, «улитка», диагональ, шеренга);

* приём построения от частного к общему. Каждый участник исполняет своё движение или рисунок, создавая тем самым общий композиционный рисунок.

По сложности рисунки могут быть следующими:

* простой или одно плановый;

* двух плановый - когда один рисунок является основным, а другой - второстепенным. В этом рисунке основным является «звёздочка», а второстепенным - два круга. В основном рисунке движение наиболее яркое, насыщенное. Второстепенный рисунок должен «оттенять» основной;

* трёх плановый - когда один рисунок главный, наиболее интенсивный, второй рисунок дополняет первый (аккомпанемент), подчёркивает главный, третий рисунок является второстепенным планом. В этом рисунке «звёздочка» является основным рисунком, круг - аккомпанирующим, линии - второстепенным;

* многоплановый - то же, что и трёх плановый, только по заднику может располагаться ещё один рисунок, который является фоном. Фон в многоплановом рисунке создаёт атмосферу времени и места действия.

По расположению на сценической площадке рисунки могут быть симметричными и асимметричными (по отношению к мизансценической оси).

Симметричный рисунок. Симметрия - это одинаковое расположение равных частей танца по отношению к центру плоскости сцены. Она относится к числу наиболее сильных средств организации танца и является одной из причин активного воздействия на восприятие. Использование симметричного рисунка, как, впрочем, и другого, не имеет смысла, если он не воспринимается из зрительного зала и не имеет смысловой нагрузки.

Асимметричный рисунок. Отличительной чертой асимметричного рисунка является соподчинение различных рисунков друг другу, расположение которых не совпадает с геометрическим центром. Асимметричный рисунок может складываться из симметричных частей, связи между которыми не подчиняются законам симметрии. Такой характер имеют и многие природные формы, когда симметрии подчинены части, целое же - асимметрия. На рисунок влияет:

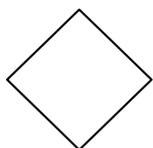
- тема и идея хореографического произведения;
- характеристика действующих лиц;

- музыкальный материал;
- продолжительность музыкальной фразы;
- логика развития рисунка от простого к сложному;
- контрастность движения и музыки;
- единство музыки, рисунка, костюма;
- музыкальный темп, ритм.

Постановка танца на примере перестроений:

Мы берем танцевальные движения и раскладываем их по музыке, меняясь в рисунке. Рисунок и запись танца представлены в таблице ниже.

Условные обозначения:



- Сольный исполнитель (СИ)



- Танцор 1 (Т1)



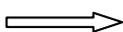
- Танцор 2 (Т2)



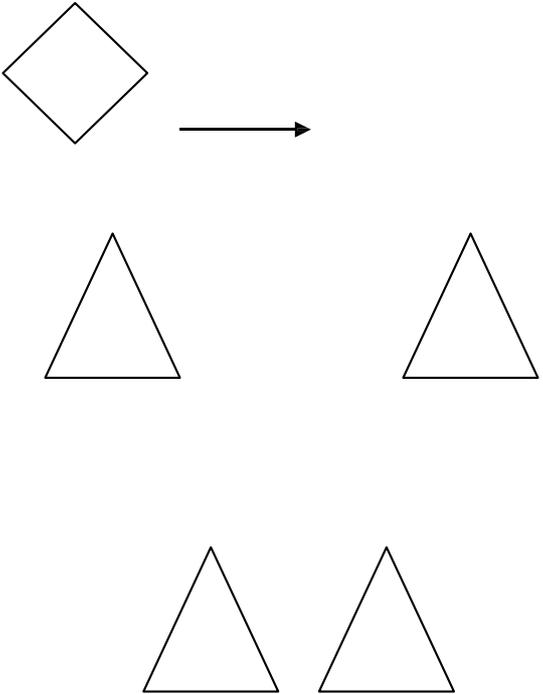
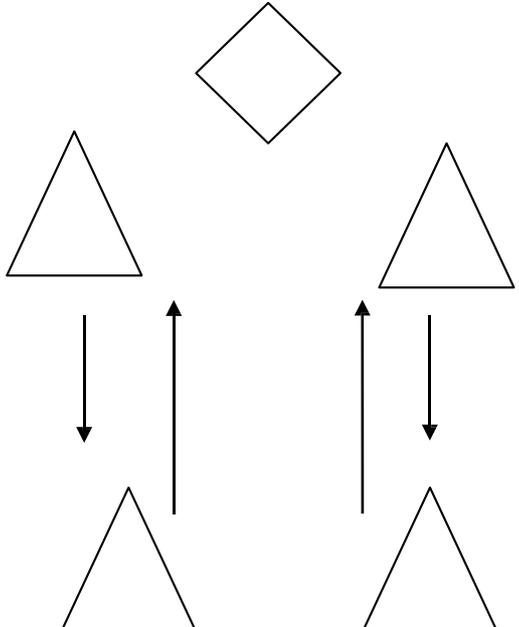
- Танцор 3 (Т3)

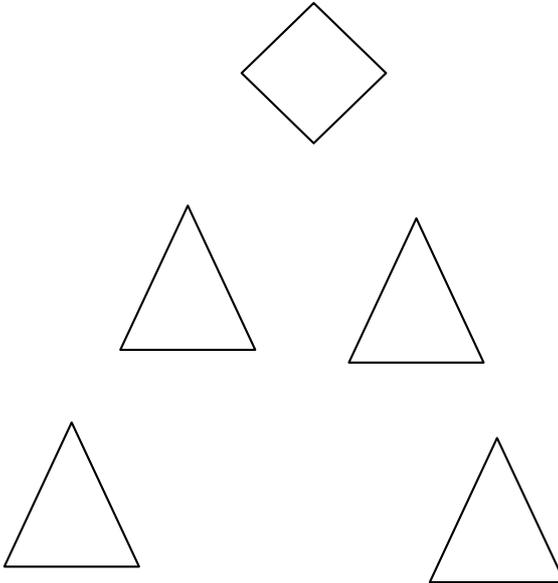
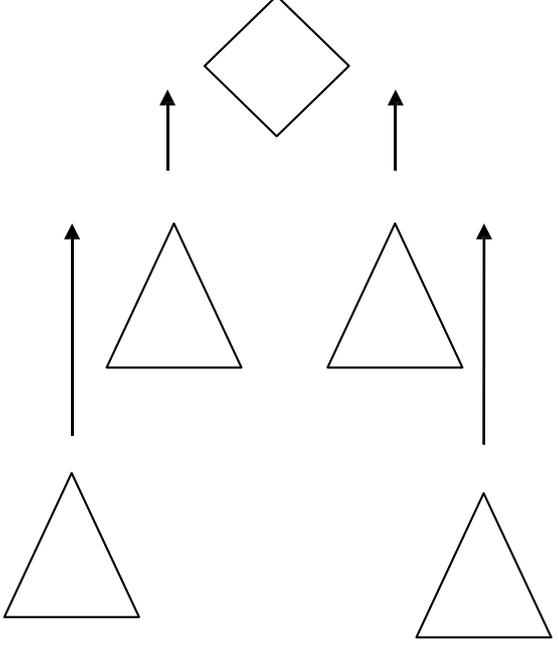


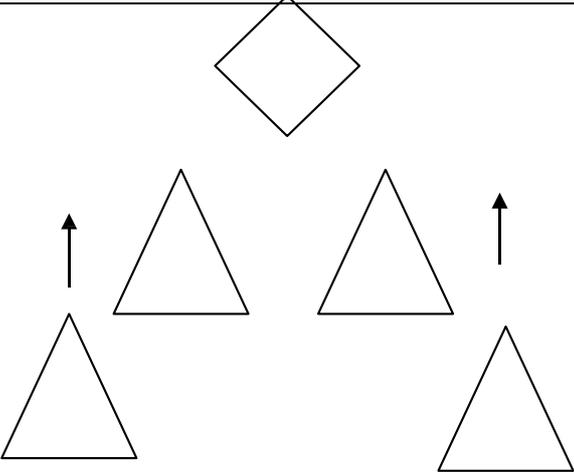
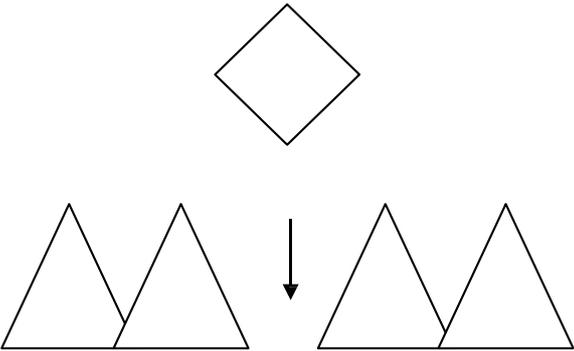
- Танцор 4 (Т4)

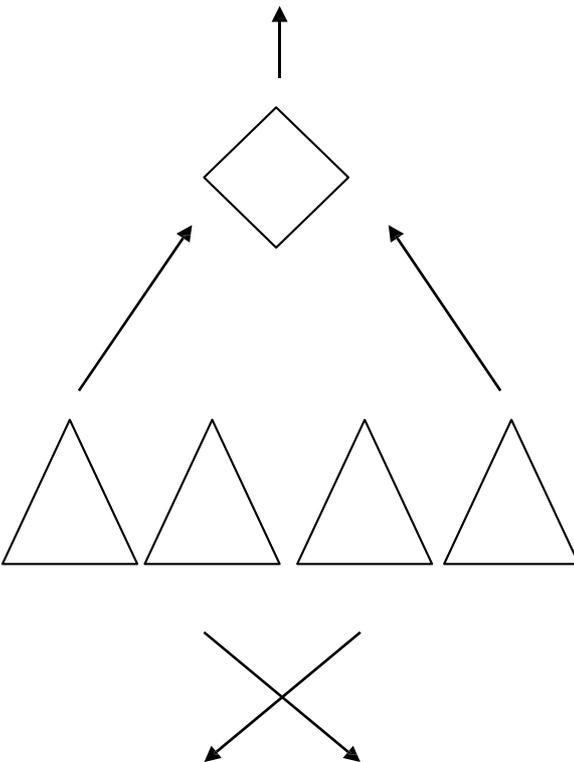
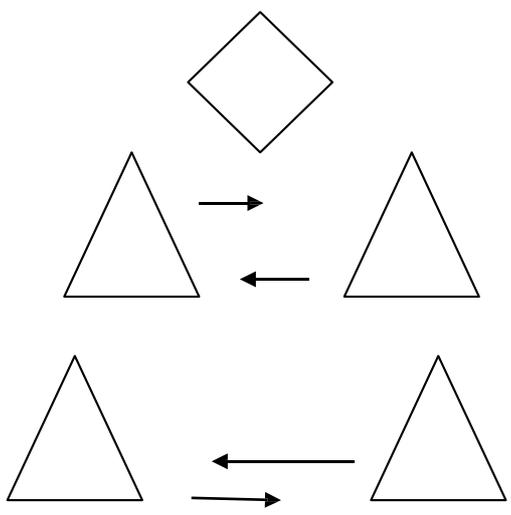


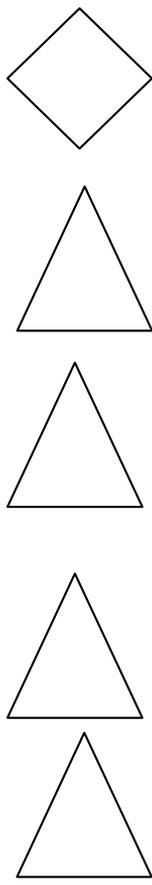
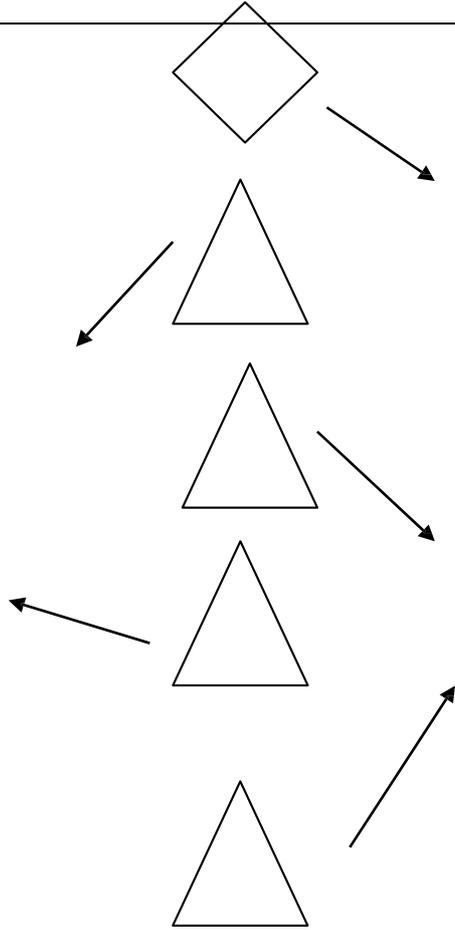
- Перемещения по сценической площадке

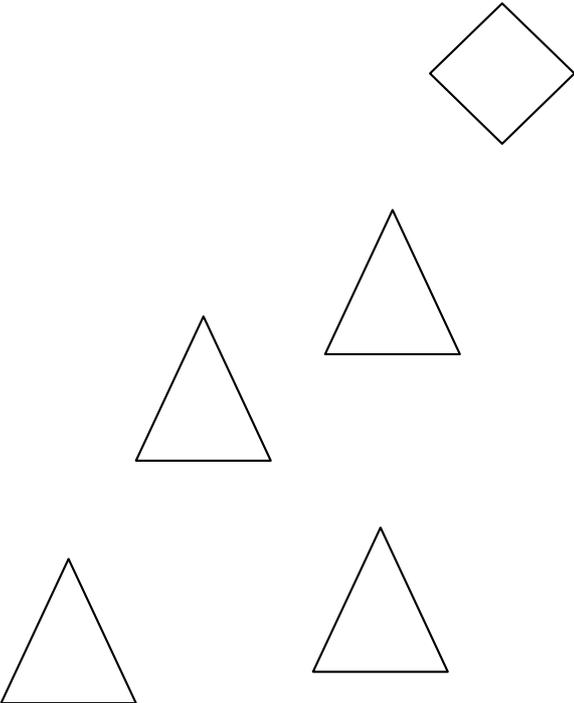
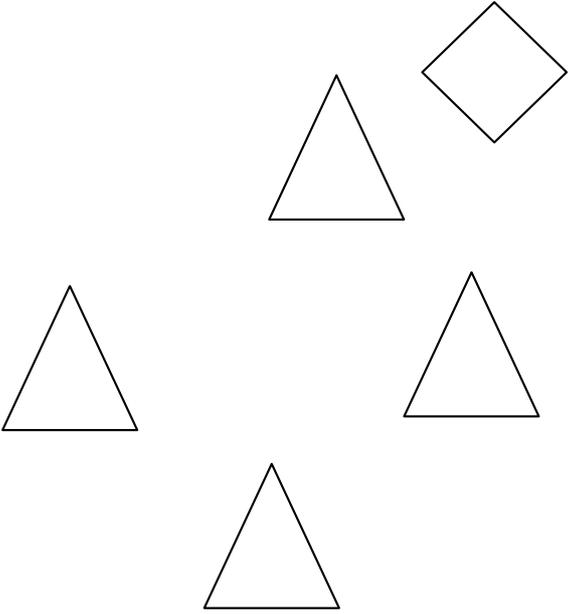
Рисунок танца	Описание танца
	<p>1-8 такты</p> <p>T1, T2, T3, T4 стоят на сценической площадке спиной к зрителю.</p> <p>СИ выходит прямо с атрибутом, движется спиной к задней части площадки и начинает танцевать первые 8 счётов.</p>
	<p>8-16 такты</p> <p>Танцоры 1,2,3,4, меняются местами.</p> <p>И на 12 такт вступают в комбинацию вместе с сольным исполнителем.</p>

	<p>Смена расстановки.</p> <p>Все танцоры встают в диагональ.</p> <p>Начинается направление Хип-Хоп, в движениях присутствует грув, и расслабленный корпус.</p>
	<p>Смена расстановки.</p> <p>Все танцоры поворотами двигаются вперёд.</p>

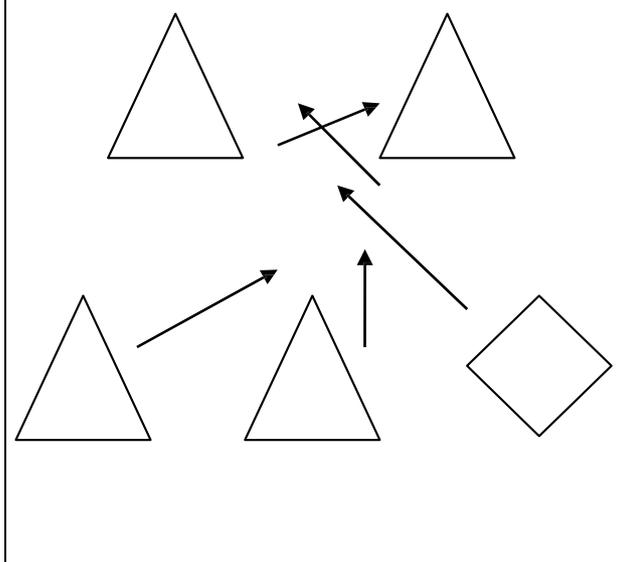
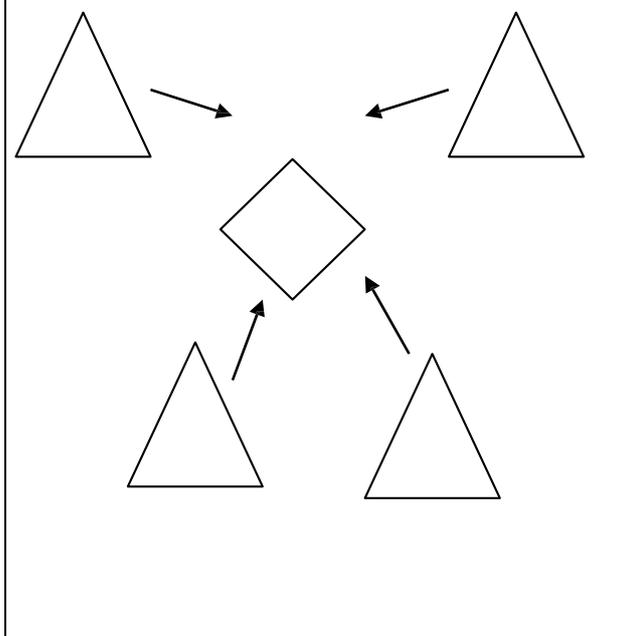
	<p>Стоп - пауза, танцоры замирают в синхронном положении и после этого начинается новая связка.</p>
	<p>16-32 такты</p> <p>Смена расстановки, все танцоры выстраиваются в одну линию шагами на 4 счёта. Далее все делают поворот в правую сторону и остановка.</p>

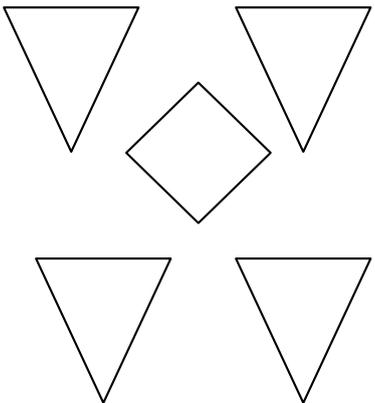
	<p>32-46 такты</p> <p>Смена музыкального трека, начинается направление Крамп. Движения становятся резче, махи руками, шаги с высоким поднимаем ног. Все танцоры танцуют синхронно. На 40 такт начинается смена расстановки. Танцоры движутся в диагональ. Сольный танцор выходит вперед.</p>
	<p>40-48 такты.</p> <p>Махи руками каноном.</p>

	<p>48-52 такты</p> <p>Смена расстановки.</p> <p>Все танцоры становятся за сольным исполнителем, садясь на правое колено, при этом поднимая руки в стороны каноном.</p>
	<p>52-60 такты</p> <p>Сольный танцор на 8 счётов исполняет комбинацию в направление крамп.</p>

	<p>60-66 такты</p> <p>Канон, работа руками. Закруты.</p>
	<p>66-68 такты</p> <p>Смена расстановки, перебежка. Смена музыки. Начинается комбинация в направление Вакинг.</p>

	<p>68-74 такты</p> <p>Начало новой комбинации в направлении Вакинг.</p> <p>Смена музыки.</p> <p>Работа руками, смена расстановки поворотами на 64 такт.</p>
	<p>78-94 такты</p> <p>Комбинации в направлении Вакинг.</p> <p>Паузы в различных позах.</p> <p>Быстрая комбинация.</p>

	<p>94-106 такты</p> <p>Смена расстановки. Все танцоры двигаются к центральному танцору.</p>
	<p>104-108 такты</p> <p>Финальная часть. Остановки в различных позах. Смена расстановки и конечная точка.</p>

	<p>108-112 такты</p> <p>Финальная расстановка, все танцоры встают спиной к зрителю кроме сольного танцора.</p>
---	--

Таким образом, технически, каждая комбинация разбирается по движениям. Важно добиться грамотного и «чистого» исполнения. Репетиции доводят движения до автоматизма, а работа в команде – к синхронности. Эффективно используются такие методы как канон, перестроения в сложные рисунки, сольные партии и разделение по ролям. Современный танец свободен в изучении движения тела. Тем не менее, он также имеет много заранее установленных методов, которые должны доминировать, чтобы правильно интерпретировать движение. Это фантастический способ узнать своё тело и узнать, какие способы движения существуют, бросая вызов гравитации и борясь с внутренними страхами с помощью движения и музыки.

В хореографическом номере очень важно, чтобы именно исполнитель, в данном случае дети чётко понимали, что они делают и зачем. Если дети понимают, то и до зрителя дойдет нужная энергетика.

Таким образом, выдвинутая цель – рассмотрение вопроса хореографической постановки в стиле хип хоп на примере перестроений, построений комбинаций и рисунков *достигнута*.

Струнные инструменты в составе симфонического оркестра – как неотъемлемая часть балетных постановок
Методическая разработка

*Асмик Эдуардовна Зограбян,
педагог дополнительного образования
МАУ ДО МЭЦ*

Истоки симфонического оркестра прослеживаются в европейском инструментальном музицировании XVI века. «Классический» состав симфонического оркестра сложился в партитурах Л. ван Бетховена и в музыковедческой литературе именуется «бетховенским». Струнно-смычковые

инструменты - скрипки, альты, виолончели, контрабасы занимали в нём ведущее положение.

До начала XIX века дирижёр во время исполнения сам играл — обычно на клавесине или на скрипке. Однако постепенно дирижёры отказались от подобного совмещения.

Симфонический оркестр является неотъемлемой частью балетного и оперного спектаклей. Он не только «рисует» музыкальные портреты или пейзажи. Используя собственные средства выразительности, он участвует в построении основных элементов постановки: в завязке действия, волнах его развития, кульминации и развязке и воплощает стороны драматического конфликта.

Классический танец - является основой всего танцевального искусства и поэтому он всегда актуален. Приобщение к классическому танцу облагораживает, даёт глубокое эстетическое наслаждение, воспитывает вкус, делает современного человека духовно богаче, развивает художественную культуру.

На уроках классики воспитывается музыкальность учеников - способность слушать музыку. Музыкальная литература на уроках классического танца используется в несколько ином ключе. При этом не музыка подбирается к учебному заданию, а наоборот, хореография стремится выразить содержание музыки.

Классический танец - это великая гармония сочетания движений с классической музыкой. Обращение к данной теме вызвано тем, что в современном обществе, существуют побуждения изучения и исполнения классического танца.

Р. Щедрин считает, что балетный оркестр «должен всегда звучать на несколько градусов «горячее» оперного», ведь «ему надлежит «дорассказать» куда больше». Группы оркестра имеют разные степени свободы и выполняют друг относительно друга функции рельефа и фона, немаловажные для восприятия музыки.

Имела честь много лет служить в Академическом театре оперы и балета им. А. Спендиарова. Была артисткой (1-ой скрипкой) оркестра и знаю жанр оперы и балета «изнутри».

Лично для меня развеяны все мифы и стереотипы о том, что струнным инструментам, особенно скрипкам, отдаются исключительно лирические партии, характеризующие положительных персонажей. В «Дон Кихоте» и «Баядерке» Л. Минкуса, в «Спартаке» и «Гаянэ» А.И. Хачатуряна, в «Лебедином озере» и «Щелкунчике» П.И. Чайковского мы слышим абсолютно разные оркестры струнных, которые несут всю смысловую нагрузку выдумки композитора во всех её проявлениях.

«Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» - три балета П.И. Чайковского. Мир добра и зла в них композитор показал разными тембровыми звучаниями.



Он выбрал «поющие» струнные инструменты для создания положительных образов.

Дополнением к струнным звучат «тёплые», насыщенные по тембру голоса деревянных духовых: гобоя, английского рожка, кларнетов.

Фантастический мир связан со звучанием крайне неприятных для слуха регистров инструментов – низких альтов, кларнетов, фаготов, с отрывистым «сухим» звучанием струнных и «мышинным пискотом» флейты-пикколо.

Создание композиционного плана балета требует от балетмейстера, работающего над ним, знания не только законов хореографии, но и солидной осведомлённости в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм. Это весьма существенно для выстраивания структуры танца, номера, композиции спектакля, распределения смысловых акцентов, кульминации, для видения нового хореографического произведения в целом и в отдельных его частях. Балетмейстер должен знать, как строится в музыке простая двухчастная, трёхчастная формы, рондо, вариации, сонатное аллегро. Знать, например, что в трёхчастной форме третий раздел (реприза) повторяет по тематическому материалу первый, а в рондо многократное возвращение к



главной теме перемежается эпизодами различного содержания и характера. Балетмейстеру необходимо учитывать, что в сонатном аллегро (сложная трёхчастная форма) первый раздел - экспозиция - выстроен на сопоставлении двух контрастных тем, которые в среднем

разделе разрабатываются, развиваются, а в третьем - репризе - снова возвращаются к первоначальному виду. Всё это может подсказать балетмейстеру интересные хореографические решения, даст возможность

говорить с композитором на одном языке. Не менее важно знание форм полифонического (многоголосного) письма. Каноны, фуги, полифонические вариации, да и просто подголоски, характерные для народной музыки, - какой это богатый материал для фантазии балетмейстера!

Работа в Межшкольном эстетическом центре, где сосуществуют всевозможные отделения: от большого музыкального до хореографического отделения и техносферы, даёт возможность смело сочетать все жанры и направления.

Симфонический оркестр МЭЦ, который был создан в 2015 году, а в сентябре этого года получил звание «Детского образцового коллектива», неоднократно сопровождал выступления Концертного хора МЭЦ и выступления хореографических коллективов. Сейчас ведётся работа над балетной постановкой, с участием самых юных воспитанников хореографического отделения и симфонического оркестра МЭЦ, под гениальную музыку И.С. Баха.



Особенности младшего школьного возраста и их учёт в педагогической работе

*Елена Сергеевна Корнева,
педагог дополнительного образования
МАОУ ЦО ДО «Перспектива»*

В шестилетнем возрасте ребёнка ждёт первая крупная перемена в жизни. Переход в школьный возраст связан с решительными изменениями в его деятельности, общении, отношениях с другими людьми.

В биологическом отношении младшие школьники переживают период второго округления: у них по сравнению с предыдущим возрастом замедляется рост и заметно увеличивается вес; скелет подвергается окостенению, но этот процесс ещё не завершается. С развитием мелких мышц кисти появляется способность выполнять тонкие движения, благодаря чему ребёнок овладевает навыком быстрого письма. Значительно возрастает сила мышц. Все ткани детского организма находятся в состоянии роста. В младшем школьном возрасте совершенствуется нервная система. Быстро развивается психика ребёнка. Изменяется взаимоотношение процессов возбуждения и торможения: последний становится более сильным, но по-прежнему преобладает процесс возбуждения – и младшие школьники в высокой степени возбудимы.

Познавательная деятельность младшего школьника преимущественно проходит в процессе обучения. Немаловажное значение имеет и расширение сферы общения. Быстротекущее развитие, множество новых качеств, которые необходимо сформировать или развивать у школьников, диктуют педагогам

строгую направленность всей учебно-воспитательной деятельности. Восприятие младших школьников отличается неустойчивостью и неорганизованностью, но в то же время остротой и свежестью, «созерцательной любознательностью».

Большое значение для *умственного развития младших школьников* имеет правильная организация и совершенствование их познавательной деятельности. Успешная организация учебной работы младших школьников требует постоянной заботы о развитии у них произвольного внимания и формировании волевых усилий в преодолении встречающихся трудностей в овладении знаниями. Зная, что у детей этой возрастной группы преобладает непроизвольное внимание и что они с трудом сосредотачиваются на восприятии «неинтересного» материала, педагоги стремятся использовать различные педагогические приёмы, чтобы сделать школьное учение более занимательным.

Заметным своеобразием отличается *нравственное развитие младших школьников*. Их моральное сознание фактически функционирует в форме этих требований, причём при оценке поведения они исходят главным образом из того, чего не надо делать. Именно поэтому они замечают малейшие отклонения от установленных норм поведения и немедленно стремятся доложить о них учителю. С этим же связана и другая черта: остро реагируя на недочёты в поведении своих товарищей, ребята зачастую не замечают собственных недочётов и некритически относятся к себе.

Таким образом, в воспитании и развитии младших школьников большое значение имеет личность учителя, а также влияние родителей и взрослых. Их чуткость, внимание и умение стимулировать и организовывать как коллективную, так и индивидуальную деятельность ребят в решающей мере определяют успех воспитания.

В рамках этих «предлагаемых обстоятельств» необходимо выбрать оптимальный путь для достижения разнообразных сложных задач. Для этой цели следует сочетать задачи тренировки танцевального аппарата с развитием музыкальных, актёрских и творческих способностей. Использовать дополнительные методы, способствующие наилучшему восприятию движений танца, не указанные в профессиональной методике.

У благополучно прошедших адаптацию учащихся преобладало хорошее настроение, активное отношение к процессу обучения, большое желание посещать занятия, добросовестно выполнять требования педагога.

Решающую роль в подобных ситуациях играет значимость педагога, так как дети этого возраста безоговорочно принимают и усваивают суждение учителя, являющегося для них высшим авторитетом. Отрицательные оценки и осуждения, резкие замечания в адрес ребёнка становятся для остальных «ярлыком», дети перестают принимать сверстника. Негативное влияние на положение учащегося в системе межличностных отношений оказывает и чрезмерное захваливание кого-то из детей. Дети иногда несправедливо начинают считать их «любимчиками» и «подлизами» и потому избегают с ними общения. Желание выделиться, стремление занять высокую позицию, занять высокое положение, признание своей личностной ценности и, тем самым, получить возможность подкрепить свою самооценку и самоуважение во многом

определяет поведение детей в этом возрасте и складывающиеся межличностные отношения в коллективе. Неготовность, нежелание или даже не способность педагога понять и принять всё возрастающее стремление детей к взрослости, самостоятельности, могут стать причиной целого ряда негативных тенденций в поведении подростков.

Таким образом, процесс воспитания личности, связан с процессом развития коллектива. То есть с одной стороны, уровень состояния коллектива, характер сложившихся в нём деловых и межличностных связей влияет на направленность и темп развития каждого из членов каждой группы. С другой стороны, активность воспитанников, степень их физического и умственного развития, их возможности и способности обуславливают воспитательную силу воздействия коллектива. Поэтому, вопрос об отношениях коллектива и личности - один из ключевых и в условиях демократизации воспитания, соблюдения прав свободы человека он приобретает особую важность.

Особенности хореографической работы с детьми младшего школьного возраста

Для детей младшего школьного возраста, прежде всего, характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене движений, длительное сохранение статистического положения для них крайне утомительно. В то же время движения детей ещё не организованы, плохо координированы, запас двигательных навыков у них не велик, они нуждаются в его пополнении и усовершенствовании. Внимание детей этого возраста крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, им трудно продолжительное время сосредоточиваться на одном задании.

Целью разработки уроков ритмики для младших школьников является развитие познавательного, физического, художественно-эстетического потенциала личности, формирование творческой активности, воображения, речи в процессе обучения.

Важно иметь психологическую интуицию, умение чувствовать обстановку. Эта способность педагога-хореографа имеет огромное значение для использования благоприятных ситуаций в воспитательных целях, для создания устойчивой положительной атмосферы в классе. Каждый прожитый день, каждое занятие, репетиция или концерт изменяют интересы и возможности детей. Нельзя сбрасывать со счетов даже самые незначительные характерные черты, проявляющиеся в процессе обучения.

Активность детей на занятиях в хореографическом коллективе зависит от творческой инициативы педагога, стремления вести своих учеников к совершенствованию исполнительского мастерства и здоровому духовному развитию.

Список использованных источников

1. Бузунова А. Медико-педагогическая оздоровительная работа / А. Бузунова, П. Волков. // Дошкольное воспитание. – 2019, № 4, с. 64.
2. Волкова С.И. «Математические ступеньки». Учебное пособие для подготовки детей к школе. - М.: Просвещение, 2020.

3. Петерсон Л.Г., Холина Н.П. Раз – ступенька, два – ступенька... Математика для детей 6-7 лет. Часть 2. Изд. перераб. - М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2018.
4. Федосова Н.А. и др. Методические рекомендации к программе «Преемственность»: пособие для педагогов. - М.: Просвещение, 2019.
5. Федосова Н.А. и др. «Преемственность»: Программа по подготовке к школе детей 5-7 лет// - М.: Просвещение, 2019.
6. «Об образовании в Российской Федерации» Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ
7. Косарецкий С.Г., Фрумин И.Д. Российское образование: достижения, вызовы, перспективы, серия коллективных монографий. - М. 2019.
8. Алексеев С.С. Особенности конкурентоспособности педагогов // Педагогический журнал, 2017, № 4.
9. Сайт Минпросвещения России/ URL: <https://edu.gov.ru/national-project/>
10. Сайт «Навигатор дополнительного образования краснодарского края». URL: <https://xn--23-kmc.xn--80aafey1amqq.xn--d1acj3b/directivities?municipality=1&organizer=97>

Народное творчество в работе с дошкольниками

*Галина Александровна Кривошеева,
педагог дополнительного образования
МАОУ ЦО ДО «Перспектива»*

Самым благоприятным возрастом для нравственного развития является дошкольное детство. Именно в этот период деятельность усложняется, появляются навыки во все большем количестве видов деятельности, система взаимоотношений ребёнка со взрослыми и сверстниками меняется и появляется совместная деятельность.

Неиссякаемый источник традиционной народной культуры даёт возможность находить разнообразные пути оптимизации процесса воспитывающего и развивающего обучения детей. Через все модули программы дополнительного образования «Умка» проходит ознакомление детей с народным творчеством. Эта работа спланирована с учётом природного цикла: осень, зима, весна, лето. В течение года дети как бы листают календарь, и день за днём наблюдают, как жили, трудились, отдыхали на Руси.

Творческая деятельность помогает связать прошлое время с настоящим, раскрыть секреты народного мастерства. Детям предлагаются самые разные виды деятельности, которые имеют интегрированный характер, отражающий связи народного искусства с другими видами искусств (фольклор, музыка, танец, народные календарные праздники). Созданы педагогические условия для развития детского творчества и формирования качеств личности, необходимые для учебной деятельности в школе. Детям предоставляется возможность рисовать и лепить, придумывать узоры и знакомится с работами мастеров, творить на плоскости и в объёме.

Программа знакомит детей с народными сказками, в процессе изучения которых дети переживают сюжеты добрых и мудрых народных сказок. Узнают о традиционных игрушках из дерева, соломы, глины, ткани; об узорах народной вышивки, о кружеве, о знаменитых старинных народных промыслах – Хохломе, Гжели, Дымкове, о традиционном интерьере и предметах быта.

Работая над развитием речи детей, использую разные виды искусств: фольклор (загадки, пословицы, сказки), музыка (народные песни, танцы), знакомя детей с декоративно-прикладным творчеством. Например, проходя тему «Лето», детям предлагается вспомнить и нарисовать яркое, солнечное лето. Перед этим рассматриваем и вспоминаем названия растений, раскрашиваем контурные рисунки цветов и бабочек, а на открытом занятии по математике закрепили название цветов и выполнили творческое задание «Реши пример и раскрась бабочку».

Больше всего детям нравится побывать в гостях у сказок. Разучивать сказки по ролям, а потом показывать отрывки сказок на праздничных программах родителям и гостям.

«Сестрица Алёнушка и братец Иванушка». Наряд героев этой русской народной сказки помогает более подробно познакомить детей с народным костюмом. При рассматривании наряда рукодельницы Алёнушки обращала внимание детей на богатые узоры на рукавах рубахи и сарафана, составленные из волнистых линий, крестиков, ромбиков, полосок; находили на вышивке такие элементы, как петушок. Дети назвали цвета, использованные в вышивке. Выполнили творческие задания: «Раскрась петуха, которого вышила Алёнушка. Укрась одежду Алёнушки и её братца Иванушки нарядными узорами». Дети в данном случае выступали в роли художников-оформителей, поэтому они сами решали, где в композиции показать главных героев, в какую одежду их нарядить, какого она будет цвета, каким орнаментом украшена.

В разделе «Зима» дети встречаются с героями русской народной сказки «Морозко». Герои сказки изображены в традиционных зимних нарядах – полушубке, шубе, отороченных мехом, шапке и валенках, тёплой шали. Перед выполнением творческого задания детям предлагала подумать о цвете и украшении каждого из элементов костюма Морозко и дочери старика, праздничного головного убора и сундука, которыми Морозко одарил девочку. Дети могут поразмышлять – какие сокровища будут лежать в сундуке. Выполнить творческое задание: «Раскрась героев сказки; нарисуй подарки, которыми Морозко наградила дочь старика»

Большое значение в воспитании дошкольников имеют игровые праздничные программы. Они вызывают интерес не только как жанр устного народного творчества. В них заключена информация, дающая представление о повседневной жизни наших предков – их быте, труде, мировоззрении. Игры были непременным элементом народных обрядовых праздников. В них удовлетворяется желание действия, развитие воображения, воспитывается умение преодолевать неудачи, а также переживать неуспех, постоять за себя и за справедливость. Осенью в начале учебного года проводим праздник «Осень – золотая листопадница». Где дети, кроме стихов об осени, соревнуясь в игровой

форме, закрепляют название фруктов, овощей. В игре «Собери съедобные грибы» учатся различать съедобные и ядовитые грибы. Ребята знакомятся с произведениями П.И. Чайковского «Осень» и выполняют простейшие движения с листьями. Приподнятое эмоциональное восприятие осени отражаются в сценке с цветами, (дети одеты в шапочки осенних цветов: георгины, астры, хризантемы), в танце цветов под музыку.

В новогодней программе «Путешествие в сказку» дети встречаются со сказочными персонажами, на сказочных полянках и выполняют задания сказочных героев, водят хороводы, поют песни, рассказывают стихи.

Весной, в игровой программе «Моя мама лучше всех» дети готовят, творческие работы: народный костюм, традиционные пряники и печенья, поздравительные открытки для любимых мам и бабушек.

Расширить представления детей о народном костюме помогает знаменитая русская деревянная игрушка – матрёшка. Рассматривая изображения матрёшек, дети называют детали её костюма – сарафан, рубаха, передник, платок. В своих рисунках дети украшают её одежду, на занятии по математике с помощью матрёшек закрепляется счёт.

Особенно интересна для детей тема широкая Масленица. Дети узнают названия деталей праздничных одежд (сарафан, душегрея, кокошник, ожерелье, сапожки) и мужского костюма (нарядная рубаха, кафтан, шапка, сапожки). Обращаю внимание детей на яркую гамму костюмов, обилие узоров, примеры вышивок на старинных тканях. Творческое задание стало: «Нарисуй своего любимого героя из русской народной сказки, в праздничной одежде».

Обучаясь по программе «Умка» у детей формируется и воспитывается, прежде всего, ценностное отношение к миру, Родине, природе, семье, родному дому и родителям, труду и творчеству, культурному наследию и традициям своего и других народов.

Единственный верный путь ранней социализации личности – это духовно-нравственное воспитание дошкольника, особую роль играет формирование первичных представлений о отечественных традициях и праздниках. Для успешного формирования представлений о праздниках и традициях воспитывающее значение имеет прежде всего идейное программное содержание занятий, беседы и рассказывание, содержание книг, экскурсии, картин, мероприятий по которым проводятся темы для рисования и лепки.