

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт музыкального и художественного образования  
Кафедра художественного образования

**ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВОЧНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОМ  
ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав.кафедрой

---

Исполнитель:  
Чеповская Анастасия  
Анатольевна  
обучающийся группы БХ-41z

---

Руководитель ОПОП

---

Научный руководитель:  
Мелехов Александр Васильевич  
доцент кафедры  
художественного образования

---

Екатеринбург 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ДЕТСКОЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОДНА ИЗ ФОРМ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	6
1.1. Детское танцевальное творчество и его особенности .....	6
1.2. Требования к репертуару детского любительского хореографического коллектива.....	18
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВКИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ..	32
2.1. Освоение рисунка танца как составной части хореографической композиции .....	32
2.2. Основные элементы хореографической композиции .....	36
ГЛАВА 3. ХАРАКТЕРИСТИКА ПОСТАНОВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ ДЕТСКОГО ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ.....	52
3.1. Хореографическая композиция «Природа».....	52
3.2. Хореографическая композиция «В джунглях» .....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	72

## ВВЕДЕНИЕ

*Танец – единственный вид искусства,  
в котором мы сами являемся инструментом.  
Рахель Фарнхаген*

В сфере народной художественной культуры детские хореографические коллективы являются первоначальной ступенью освоения искусства хореографии. Разнообразные студии, школы, ансамбли, театры танца охватывают огромное количество детей разного возраста и разных интересов. Среди направлений деятельности этих творческих объединений учебное, постановочное, концертное, просветительское и др. В них складываются коллективные традиции (взаимоотношений, творчества, оценки результатов и др.), индивидуальные стили творчества, создаются концертные программы. У каждого из хореографов, руководящих детскими коллективами могут возникать вопросы, связанные с организацией урока для детей и содержанием занятий на начальном этапе обучения, с выбором методов активизации деятельности воспитанников, с поиском источников создания репертуара, с определением принципов формирования музыкальной культуры детей и т. п.

Обучение детей хореографии как деятельность, была интересна многим исследователям: изучены возможности детей и разработаны методики обучения основам классического танца (А.Я. Ваганова, А.А. Горский, В.С. Костровицкий, Ф.В. Лопухов, А.М. Мессерер и др.), методика обучения народному танцу (Л.И. Климов, И.А. Моисеев и др.), современному бальному танцу (А.Н. Беликова, А.А. Коваленко, В.И. Уральская и др.).

Искусство — одна из форм общественного сознания, отражающая действительность через художественные образы. Хореографическое искусство, как и другие виды искусства, отображает действительность, только языком движения [14].

В современных условиях развития хореографии от специалиста в этой области требуется знания в области «технологической инноватики», которые позволили бы строить хореографическое обучение в контексте творческой (инновационной) деятельности с хореографическим коллективом по постановке современных и востребованных хореографических композиций. [26]

Таким образом, все вышесказанное и определяет **актуальность** художественно-творческого проекта.

**Цель:** обосновать, разработать и внедрить технологию постановки хореографических композиций в любительском детском хореографическом коллективе.

**Объект:** процесс постановки хореографической композиции.

**Предмет:** технология постановочной деятельности руководителя любительского детского хореографического коллектива.

Опираясь на вышесказанное были определены следующие **задачи** выпускной квалификационной работы:

1. Проанализировать методическую литературу по теме художественно-творческого проекта.
2. Изучить теоретические и практические аспекты технологии постановочной деятельности педагога-хореографа
3. Разработать систему постановки танца на основе методологических подходов.
4. Выявить возможные проблемы в постановочной работе детского любительского хореографического коллектива.
5. Проверить эффективность разработанной системы постановки хореографических композиций в детском любительском коллективе.

Часто хореографы испытывают трудности в понимании сущности, структуры и функций инновационной постановочной деятельности в области

современной хореографии. Все вышесказанное обосновывает выбор **методов исследования**, используемых в работе:

- *теоретических*: анализ и обобщение научно-методической литературы, прогнозирование, педагогическое проектирование, моделирование и логическое обоснование средств для реализации проекта, а также планируемых результатов;

- *эмпирических*: наблюдение за реализацией постановки хореографических композиций, анкетирование, индивидуальные и групповые беседы с детьми, посещающими хореографический коллектив и их законными представителями, сравнение планируемых результатов с полученными.

**Ключевые слова** – ДЕТСКИЙ ТАНЕЦ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ПОСТАНОВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ЭНЕРГИЧНЫЙ, ЖИВОЙ.

Проблема хореографического обучения и развития, например, старших дошкольников, исследована недостаточно. Научные разработки, касались лишь отдельных её аспектов: выявление особенностей детского танцевального творчества (Р.Т. Акбарова, С.В. Акишев, Е.В. Горшкова), изучение влияния музыкального фольклора на музыкально-двигательное развитие дошкольников (С.И. Мерзлякова), изучение основ ритмической пластики (А.И. Буренина), влияние хореографии на гармоничное развитие детей (А.Г. Назарова), исследование особенностей полихудожественного подхода к освоению детьми образной природы хореографии (Ю.В. Ушакова).

**Практическая значимость выпускной квалификационной работы:** проект может быть реализован в образовательных организациях, сферой деятельности которых является дополнительное хореографическое образование детей и подростков, а также взрослых танцевальных студий.

Данный художественно-творческий проект был **апробирован** в танцевальной студии на возрастной группе 17-18 лет.

# **ГЛАВА 1. ДЕТСКОЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОДНА ИЗ ФОРМ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

## **1.1. Понятие «Детское танцевальное творчество» и особенности его развития**

Детское танцевальное творчество, как важный компонент современной культуры, является сферой непосредственного контакта личного творчества ребенка с обширным художественным и эстетическим опытом, накопленным как в профессиональном искусстве, так и в народном творчестве.

Данное обстоятельство объясняет значимость детского танцевального творчества, необходимость приобщения детей к различным пластам художественной культуры в целом и хореографической культуре в частности. В настоящее время популярность хореографического искусства среди детей и подростков, постоянный количественный рост детских танцевальных коллективов, увеличение числа их воспитанников создает благодатную почву для активизации разнообразной творческой деятельности, которая в системе обучения и воспитания подрастающего поколения занимает одно из ведущих мест.

Творчество имеет деятельностную природу. Результатом деятельности выступает продукт, в нашем случае художественный. Один из признаков творческой деятельности – новизна. Стимулом для создания чего-либо нового, ранее не встречавшегося может стать проблема, по-новому сформулированная задача или иной взгляд на привычные вещи. Ряд определений творчества предлагает признать его важным критерием новизну, имеющую социальную и историческую значимость. В педагогическом процессе важна не общественная масштабность творчества, а

его воспитательный и развивающий потенциал. Стремясь активизировать деятельность воспитанников, педагог-хореограф должен руководствоваться тем, что нужно различать субъективно новое и объективно новое.

**Хореография** (от греческого «хорео» — двигаю и «графо» — пишу). В настоящее время хореография включает в себя всё то, что относится к искусству танца, и охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений[14].

Основной формой учебного процесса в любительском коллективе, как и в учебных заведениях, остаются урок – репетиционные, коллективные занятия, на которых участники практически осваивают и закрепляют необходимые знания и навыки, а также индивидуальное общение педагога и участников коллектива.

Процесс обучения участников любительских коллективов основывается на общепедагогических принципах дидактики:

- активности;
- единства теории и практики;
- наглядности;
- доступности;
- систематичности;
- прочности усвоения знаний;
- индивидуального подхода.

Именно поэтому вполне оправдано обращение к опыту профессиональных хореографических школ, имеющих сложившуюся систему обучения, где изучение всех специальных дисциплин рассматривается как составная часть подготовки высококвалифицированного исполнителя. Знание этих дисциплин не менее необходимо и для руководителя любительского коллектива, но организация и содержание работы в этих условиях должны быть иными, поскольку творческие

интересы его участников носят иную, чем у профессиональных исполнителей, направленность. Учебный процесс в любительских коллективах протекает в той же последовательности, однако овладение профессиональными навыками и освоение репертуара подчинены максимальному развитию творческих способностей. [2]

Вопросы подбора репертуара, овладение средствами художественной выразительности, применения различных форм и методов обучения, использование опыта профессиональных школ и фольклорных традиций, сочетание коллективных занятий с индивидуальными и мелкогрупповыми составляют основу для понимания сущности учебно-воспитательного процесса в любительских коллективах.

Решающую роль в стимулировании творчества детей играет педагог, с одной стороны, понимающий возрастную специфику воспитанников, с другой – владеющий практикой (технологиями, методикой) организации творчества. Обязательным условием в данном случае является творческая состоятельность самого педагога, способного к нестандартным действиям и поступкам в стандартных условиях.

Детское творчество применительно к детскому хореографическому коллективу может рассматриваться в двух аспектах: в широком смысле как танцевальное творчество коллектива и в узком смысле как танцевальное творчество в коллективе.

В широком смысле *детское танцевальное творчество* представляет собой деятельность детей, организованную и осуществляемую специалистом-хореографом, владеющим знаниями по возрастной психологии и педагогике, четко представляющим цели и задачи педагогического процесса, а также возможности танцевального искусства в сфере воспитания и развития личности. Танцевальное творчество детей – это системный, целенаправленный, динамичный процесс, включающий учебную, постановочную, репетиционную и концертную деятельность, в результате

которого достигается новый уровень личностно-профессиональных качеств каждого участника и продуктивный уровень всего коллектива в целом.[1] Творчество детей осуществляется в процессе познания выразительных средств хореографического искусства, создания условий для формирования и развития физических, психических, нравственных основ танцевальной деятельности, посредством которой дети приобщаются к богатому пласту художественной культуры.

Традиционно танцевальное творчество коллектива в основном связывается с созданием сценического репертуара, которое осуществляется в несколько этапов. Первый – подготовительный – связан с формированием исполнительских навыков (в первую очередь в учебном процессе). Второй – постановочный – позволяет исполнительские навыки перевести в статус умений и применить их в решении различных художественно-творческих задач. Третий этап – репетиционный – способствует осознанию сценического образа, необходимости технического роста и эмоционально-пластической выразительности. Четвертый – концертный – демонстрирует в процессе публичных выступлений художественный продукт, созданный в результате деятельности предыдущих этапов. На этом этапе как у руководителя, так и участников коллектива появляется возможность реализовать личностные и творческие амбиции, осознать свою значимость.

Такая деятельность позволяет включить в творческий процесс всех участников коллектива.

В узком смысле *детское танцевальное творчество* – это деятельность самих детей. Однако традиционно она также организуется руководителем (педагогом) хореографического коллектива. Творчество (или творческий характер деятельности) предполагает активизацию деятельности детей, в которой они реализуют свои способности и умения, применяют полученные знания и навыки, открывают новые личные резервы.

Опираясь на мнение Д. Б. Эльконина, отметим, что содержание

творческого воспитания участников детского танцевального коллектива может быть реализовано различными способами, причем каждый из них должен создавать благоприятные условия для развития потенциальных возможностей ребенка, формирования характерных для детского возраста психических новообразований, важных для дальнейшего полноценного развития личности. Важно понимать, что своевременное формирование произвольности поведения, навыков познавательной и продуктивной деятельности, самосознания детей должно обеспечиваться правильной организацией их социального окружения и педагогической среды. [33]

Перед специалистами, работающими в масштабной сети детских хореографических коллективов, стоят задачи сохранения и совершенствования системы детского творчества. Решение данных задач связано, с одной стороны, с осознанием того, как это звено художественного творчества формировалось в историческом пространстве, а с другой – пониманием на каких основах осуществлять его дальнейшее развитие.

На современном этапе в детском хореографическом творчестве широко заявили о себе тенденции, связанные с обращением к многожанровости и синтезу танцевальных форм и направлений при формировании репертуара. Именно данные тенденции, а также свобода, индивидуализация творчества, продиктованные на современном этапе возрастанием роли духовных факторов развития, обусловили появление большого количества хореографических школ, стилей, направлений.

Анализируя деятельность современных детских танцевальных коллективов, отмечается тенденция к многожанровости танцевального репертуара. Ее актуализации способствуют и новые тенденции в работе с детьми по танцу:

-все большая ориентация на обучение детей танцу независимо от наличия у них специальных физических данных и потому требующая новых подходов при создании разнообразного репертуара;

-индивидуализация творчества, обращение к личности ребенка, его внутреннему миру, стремление раскрыть его творческие способности.

История развития детского художественного творчества в России показывает, что зачатки целенаправленного вовлечения детей в творческие коллективы зарождались в семье. В городах формировались традиции, организованных семейных и общественных праздников, неотъемлемой частью которых являлись различные увеселения, в том числе и танцы.

В России системная, полномасштабная и целенаправленная работа по созданию условий для занятий художественным творчеством, доступным для всех детей независимо от общественного положения их семей, активизировалась в годы Советской власти, когда руководители и политические деятели нового государства, провозгласили идеал всесторонне и гармонично развитой личности и направили свои усилия на утверждение нового взгляда на искусство, обосновывая необходимость эстетического и художественного воспитания подрастающего поколения, без которого не могло состояться его социальное становление. Особое место в развитии творческих и эстетических начал личности отводилось искусству движения.

С 1917 г. начинается процесс широкого приобщения детей к искусству (в том числе и танцевальному). Формируется система школьных, внешкольных, культурно-просветительных учреждений, где зарождаются различные формы работы по эстетическому и художественному воспитанию детей. Начинает развиваться сеть кружков, студий, клубов, ориентированных на работу с детьми в области искусства. Приобщение детей к хореографической культуре идет через овладение различными танцевальными, пластическими, ритмическими, гимнастическими системами.

В первые 20 лет складывается система подготовки руководителей для детской танцевальной самодеятельности. Основную массу руководителей составляли педагоги физического воспитания, спортсмены, воспитанницы

пластических и ритмических студий, профессиональные артисты балета, у которых не было ни опыта, ни педагогического образования. В провинциальных городах, в глубинке развитием пластической культуры детей занимались в основном энтузиасты-любители.

Период с середины 1930-х по 1950-е гг. характеризуется активным развитием детского самостоятельного танцевального творчества. Процесс выделения танца из синтетических форм искусства и развития его в детском творчестве активизировался благодаря следующим факторам:

- созданию системы смотров, олимпиад, фестивалей детского творчества;
- формированию сети внешкольных учреждений и культурно-досуговых центров;
- организации системы государственных учреждений и методических служб по руководству детским самостоятельным творчеством (в частности, в Научно-исследовательском институте художественного воспитания АПН РСФСР был создан педагогический актив, разрабатывающий важные проблемы воспитания танцем, учебные программы, репертуарные сборники);
- осуществлению деятельности самостоятельных танцевальных коллективов на основе обучения искусству танца в профессиональной школе (где базовой дисциплиной был классический танец);
- осуществлению шефской помощи профессиональных артистов, балетмейстеров в формировании детского репертуара, отборе движеческого материала, доступного и понятного детям [24].

На становление детской хореографической самостоятельности большое влияние оказал период организации и творческих достижений профессиональных ансамблей народного танца, ансамблей песни и пляски. Это нашло отражение в том, что важное место в формировании разнообразного детского репертуара начало отводиться народному танцевальному творчеству.

Ценный вклад в становление детского танцевального творчества как самостоятельной системы внесли мастера профессионального искусства Т. Устинова, И. Моисеев, Н. Надеждина, Т. Ткаченко, активно формируя эту новую сферу художественной деятельности. В 1936 г. прошел Всесоюзный фестиваль народного танца, который способствовал его широкому распространению в самодеятельных танцевальных коллективах, обогащению их репертуара разнообразными формами и содержанием, взятыми из народного танцевального творчества.

Показателем внимательного отношения общества к проблемам воспитания подрастающего поколения являются мероприятия государственного масштаба. Так, активизируется научно-исследовательская и экспериментальная работа в области обучения и воспитания детей средствами искусства, получившая теоретическое обобщение в разработке теории эстетического воспитания, в том числе и средствами танцевального искусства.

Значительный рост количества детских танцевальных коллективов был связан с широкой государственной поддержкой детского хореографического творчества. Достоянием данного периода стало формирование системы поощрения деятельности детских танцевальных коллективов, а также отдельных исполнителей. Статьи, рецензии в печати, радиопередачи, телефильмы, фотовитрины, выступления на профессиональных площадках и т. п. повышали значимость самодеятельной хореографии, подчеркивали ее роль в жизни общества.

Основным вопросом, находившимся под постоянным вниманием теоретиков и практиков, занимающихся системой активно развивающегося детского творчества, был процесс формирования репертуара. Исследования детского творчества подчеркивали важную роль репертуара для детского коллектива, рассматривали его создание с точки зрения художественной ценности и воспитательного значения.

Одним из направлений формирования репертуара детского хореографического коллектива стало создание сюжетных и тематических постановок, которые связывались с понятием современности в танце. Сценические произведения отражали яркие события в жизни общества, обличали ее негативные стороны, пропагандировали нравственные общественные нормы.

Вторая половина XX столетия связана с новой волной в развитии детской хореографии. Наряду с кружками и студиями в этот период в детском танцевальном творчестве определилась тенденция к образованию более массовых форм: ансамблей песни и пляски, ансамблей народного танца. Л. Д. Андрусенко отмечает, что ансамбли песни и пляски, возрождающие в своем творчестве народную традицию, объединявшую музыку, песню, танец и игру, признаются достаточно сложной формой организации, требующей особого подхода к подбору репертуара, квалифицированного руководства, необходимой материальной базы, а потому не получившей широкого распространения. В рассматриваемый период были созданы ансамбли песни и пляски, а также студии (ансамбль песни и танца С. О. Дунаевского, ансамбль песни и танца В. С. Локтева, хореографическая студия Н. Н. Шемякина, ансамбль А. Е. Обранта, ансамбль «Школьные годы» и др.), поддерживаемые в своем творчестве выдающимися композиторами, писателями и поэтами (Д. Б. Кабалевским, И. О. Дунаевским, Л. И. Ошаниным, А. Л. Барто и др.). Они закладывали традиции высокой исполнительской культуры, художественного мастерства в детском самодеятельном танцевальном творчестве [2].

Кардинальные изменения в жизни общества в 1980-е гг. неизбежно сказываются на всей системе образования и воспитания. Многие учреждения культуры и искусства, будучи не в состоянии справиться с финансовыми трудностями, полностью или частично прекращают свою деятельность. Танцевальные самодеятельные

коллективы, неспособные существовать без специальных помещений для занятий, концертных площадок, профессиональных хореографов и музыкантов, оказываются перед выбором: либо прекратить свое существование, либо переходить на платные формы обучения, либо искать иные пути и сферы жизнедеятельности. Жизнь показала правомерность любого из этих «либо».

Нестабильные, творчески безликие коллективы прекращают свою деятельность. Часть коллективов остается в учреждениях культуры, но переходит на оказание платных услуг. Многие специалисты-хореографы становятся востребованными в системе дошкольного и школьного образования. В рамках эстетического цикла в школах, гимназиях, лицеях возникают специальные хореографические классы. Уроки ритмики, музыкального движения и танца занимают свое место в учебном расписании. Порой в одной школе работают от пяти до девяти хореографов. Кажется, танцуют все!

Отмечая новые, не всегда позитивные процессы в области детской хореографии, не следует забывать, что они не могут нивелировать положительные достижения, дающие основания утверждать, что в целом детское танцевальное творчество в своем развитии продвигалось вперед. Этому способствовал ряд факторов:

- уровень развития профессионального хореографического искусства, пользующегося выразительными средствами различных танцевальных систем, в том числе и джаз-модерн танца, спортивных элементов, свободной пластики, развивающего и углубляющего их синтез на основе классики;

- возникновение детских школ-студий при профессиональных ансамблях танца, с постоянным поиском новых пластических форм и средств, с освоением богатой палитры выразительности хореографии, гимнастики, акробатики;

– деятельность школ искусств и ансамблей танца, с системным учебным процессом, широко использующих многожанровый танцевальный материал при формировании репертуара;

– деятельность новых коллективов эстрадного и современного танца, активнее всего идущих на эксперимент, синтезирующих в своем творчестве все направления танцевального искусства, все модные течения современности, представляющие для детей и подростков несомненный интерес: хип-хоп, брейк, фристайл и др. (создать им конкуренцию можно было только более интересным разнообразным репертуаром;

– возможность обращения к самому разнообразному музыкальному материалу (в связи с усовершенствованием звукозаписывающей аппаратуры), в том числе и высокохудожественному, позволяющему расширить круг тем репертуара.

По мнению руководителей детских творческих коллективов (В. Константиновского, А. Ильина, В. Соколова), профессиональный подбор музыкального сопровождения является не только основой сценических композиций, но и играет важную роль в художественно-эстетическом воспитании детей и подростков. Активизируется дискуссия о необходимости формирования как исполнительских качеств участников детских хореографических коллективов, так и важности развития их музыкальности. Поиск результативных способов решения этого вопроса привел к попыткам адаптировать систему музыкально-ритмического воспитания Ж. Далькроза, а позднее К. Орфа к особенностям детского возраста с учетом специфики танцевальной деятельности.

Современный этап развития детской хореографии характеризуется пристальным вниманием к педагогическому характеру деятельности руководителя ДХК, которая должна опираться на диалектическое взаимодействие теории и практики, в основе которого лежит знание основных педагогических концепций (теорий) и умение применить их на

практике. Непременным условием деятельности специалиста-хореографа является постоянный профессиональный рост.

Перед руководителями детских творческих коллективов по-прежнему стоит социально значимая задача всестороннего развития личности их участников.

*Воспитание средствами хореографии* – организованный педагогический процесс, направленный на раскрытие индивидуальных особенностей детей, формирование у них общей, а также музыкальной культуры, развитие способностей к танцевальной деятельности, обеспечивающей творческое становление личности. Все это осуществляется через приобщение участников коллектива к достижениям художественной практики (музыкального и балетного театра, изобразительного искусства, литературы), а также включение их в активную учебно-творческую деятельность.

Развитие способностей участников детского хореографического коллектива – важная задача педагогического процесса.

Способности – индивидуально-психологические особенности человека. Они не сводятся к знаниям, умениям и навыкам, но обеспечивают их быстрое приобретение, закрепление и эффективное использование на практике. Способности зависят от врожденных задатков, являются результатом их развития и обладают динамичностью. Б. М. Теплов утверждал, что главное не в том, что способности проявляются в деятельности, а в том, что они в ней создаются [30].

Таким образом, делая вывод из вышесказанного хочется сказать, что в детском танцевальном коллективе дают развитие разных способностей человека. В то же время и для ее осуществления необходим целый комплекс способностей. Любительский коллектив как общность людей является воспитательным организмом, поскольку организация его жизнедеятельности и ее развертывание во временном пространстве имеет достаточно

возможностей для развития всего коллектива и каждого его участника. Но самое главное, что занятия хореографией физически и духовно развивают ребёнка.

## **1.2. Репертуар детского любительского хореографического коллектива**

Репертуарная политика, обусловленная социальными и педагогическими требованиями, педагогическим руководством в сочетании с высокой творческой и общественной активностью участников, предопределяет учебно-воспитательную, концертно-исполнительскую и общественную деятельность коллектива, способствует созданию условий формирования всесторонне развитой личности. Поэтому основу репертуара должны составлять высокохудожественные произведения, отражающие высокие качества человека. Работа над ними дает возможность проникнуть в сущность, содержание танца, осмыслить и освоить комплекс нравственных и эстетических проблем, нашедших свое художественное воплощение.

По мнению А.В.Мелехова, всё начинается с замысла. Основой служит жизненно важная проблема, например, каким должен быть человек, проблема войны и мира, познание и освоение природы, историческая тема, проблема защиты родины. Замысел возникает по-разному. Многое зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его жизненного опыта, культуры и др. Если писатель-драматург мыслит драматургическими образами, композитор — музыкальными, то балетмейстеру необходимо обладать способностью мыслить хореографическими образами. В начальной стадии работы он старается представить себе будущий танец, облик его участников, образное выражение их взаимоотношений[14].

Основой для возникновения замысла могут быть картины жизни народа, образ одухотворенного человека, уклад жизни, нравственные устои

народа. Замысел возникает и под влиянием изобразительного и прикладного искусства. Из их образов порой рождается содержание танца. Замысел многих постановок навеян литературными произведениями: романами, повестями, поэмами, стихами и т. д.

Замысел — первое и самое главное звено в творчестве постановщика танцев. От значимости, масштабности задумки зависят глубина и степень художественного обобщения жизни в произведении[14].

Вопросы репертуара художественных объединений в той или иной степени поднимали многие педагоги-хореографы. Главные проблемы — взаимосвязь репертуара с учебно-воспитательной работой в коллективе и уровнем его развития; тематическая направленность репертуара и положительное отношение к нему участников, разнообразие и многообразие; соответствие репертуара ближним и дальним целям творческой деятельности коллектива, создание оригинальных произведений с целью развития творческой активности участников.

При отборе репертуара необходимо руководствоваться следующими соображениями:

1. Репертуар определяется поставленной целью и задачами, планом воспитательной работы в коллективе, он должен быть связан с ближними и дальними перспективами развития коллектива.

2. Репертуар строится с учетом потребностей участников, их подготовленности к восприятию произведений и работе над ними, а также с целью поддержания интереса к данному виду деятельности.

3. Выбранные произведения, их жанр должны соответствовать профилю коллектива, направлению его работы, организационной форме. Необходимо также обращать внимание на разумные пропорции в создании репертуара, его жанровое и тематическое разнообразие, выбор музыкальных произведений, удобных для создания пластических образов с богатым внутренним содержанием.

Практика показывает, что чаще всего деятельность детских хореографических коллективов направлена на освоение различных видов танца, что в свою очередь становится основой создания разнообразного репертуара.

*Классический танец.* Одним из первых оформился как художественно-выразительная система. Является основой формирования исполнительской культуры, что в первую очередь связано с необходимостью овладения школой классического танца. Сегодня классический танец развивается как самостоятельный вид хореографии в профессиональной и любительской сфере. В сети детского творчества существуют коллективы классического танца, где происходит системное овладение его основами и создается репертуар, соответствующий эстетическим требованиям данной танцевальной культуры. В то же время классический танец используется в других хореографических коллективах при подготовке исполнителей народно-сценического, историко-бытового, бального (спортивного), а также джаз-модерн танца.

В детском хореографическом коллективе, как правило, осваиваются основы классического танца (экзерсис у станка, на середине зала, раздел allegro). Занятия классическим танцем способствуют правильной постановке корпуса, освоению основных позиций ног и рук, поз; формированию необходимых исполнительских качеств: устойчивости, прыгучести, растянутости, а также развивают чувство завершенности, способности согласовывать движения с музыкой, точно распределять их в сценическом пространстве.

Классический танец может быть основой создания сценических композиций. В зависимости от возраста участников коллектива, их танцевального опыта и уровня освоения классического танца следует дифференцированно относиться к разнообразию танцевальных элементов как выразительному средству хореографического произведения.

Существующие издания (А. Я. Вагановой, В. С. Костровицкой, А. А. Писарева, Н. И. Тарасова) включают богатый перечень элементов классического танца, которые в процессе переосмысления их технической и эстетической природы могут стать основой создания сценических композиций. Тщательно отбирая танцевальные движения, позиции и положения рук, определяя наиболее подходящие положения корпуса и ракурсы, можно создать образы окружающего мира: грациозных бабочек и стрекоз, смелых и гордых птиц, распускающихся весенних цветов, падающих осенних листьев, невесомых снежинок и т. п. Темы танцевальных композиций, сценические образы взрослеют вместе с участниками. Постепенно они подготавливаются к воплощению психологических образов, раскрытию взаимоотношений мальчика и девочки, девушки и юноши. Классическому танцу подвластны не только лирико-поэтические образы, он может стать основой создания и глубоко драматических, проблемных тем и событий.

*Не следует забывать о сценических образцах как источнике формирования репертуара детского хореографического коллектива.* Многовековой опыт балетного театра дает основание обратиться к образцам классической хореографии, которая поставлена специально для учащихся хореографических училищ (балетмейстеры нередко включали в сцены праздников, балов танцевальные композиции в исполнении детей). Следует подчеркнуть, что в первую очередь сценические образцы могут быть включены в репертуар коллективов классического танца, где процесс освоения его школы осуществляется системно и непрерывно. Изучение образцов в этом случае становится стимулом для осознания обучающимися необходимости повышать свое исполнительское мастерство, быть более требовательными к себе в учебном процессе.

Работа с образцами классической хореографии разнообразит педагогические методы. Используя не только метод практического показа и

словесных комментариев, но и, например, видео иллюстрации, педагог создает условия для полного, целостного восприятия хореографического произведения. Одновременно с просмотром сценической композиции в исполнении профессиональных артистов у воспитанников формируется ценностное отношение к хореографическому искусству и к своей танцевальной деятельности. В работе с образцами внимание руководителей детского хореографического коллектива может быть обращено к книге Е. Н. Громовой «Детские танцы из классических балетов с нотным приложением», в которой автор предлагает описание детских танцев из классических балетов в постановке и хореографии М. Петипа, Л. Якобсона, Л. Лавровского, А. Ширяева, О. Виноградова [10].

*Народный (народно-сценический) танец.* Вид танца, отражающий этническую самобытность народов, их нравственные устои, художественно-эстетические ценности. Понятие народно-сценический танец включает в себя танцы разных народов и этнических групп. Он создан на основе народных бытовых (фольклорных) танцев, которые претерпели сценическую интерпретацию. Народно-сценический танец обладает большой позитивной энергией, благодаря присущей ему богатой палитре настроений, эмоций, ярких характеристик. Разными народами в разное время созданы удивительные по уровню обобщения и многоликости образы природы, животного мира, характеристики людей. В танцах они выражали свое отношение к окружающему миру, жизненно важным событиям. Становление и развитие выразительных средств народных танцев напрямую связано с географическими особенностями места жительства, традиционной одеждой, песенно-музыкальным и прикладным творчеством народов, их обычаями и жизненным укладом.

Для этого вида танца характерно многообразие танцевальных движений, а также положений рук, ног, головы и корпуса. В народно-сценическом танце существуют движения, свойственные мужчинам или

женщинам, а также исполняемые теми и другими. Различают несколько групп танцевальных элементов (движений): шаги, ходы и проходки; удары и мелкие движения; повороты и вращения; прыжки и движения прыжкового характера; хлопки и хлопущки. Отдельное место занимают группы трюков, характерные для мужского танца.

Становление и развитие народного танца неразрывно связано с образцами народной музыки и народными инструментами. Именно они во многом определили мелодическую и ритмическую организацию движений и распределение их в сценическом пространстве.

В танцах многих народов используются различные атрибуты (веночки, платочки, веера, ленты и пр.), а также музыкальные инструменты (кастаньеты, тамбурины, трещотки, колокольчики, гармошки и пр.). Они и игра с ними могут стать основой создания хореографических произведений, их композиционным стержнем.

Руководитель детского хореографического коллектива может найти вдохновение в традиционных народных танцах: белорусской «Бульбе», «Лявонихе», «Трясухе», украинских веснянках, коломийках, латышском танце «Руцавьетес», литовском – «Гайдис», молдавской «Молдавеняске» и пр. Возможность изучить перечисленные танцы, выявить специфику национальной хореографии дадут книги Т. С. Ткаченко, А. А. Борзова, Г. Ф. Богданова, Г. П. Гусева, А. А. Климова, К. Я. Голейзовского и многих других авторов.

В Народно-сценическом танце также применимо понятие *образцы*. К ним относятся как сценические произведения, являющиеся продуктом деятельности профессиональных коллективов (балетных театров и ансамблей танца), так и фольклорные танцы.

Фольклорные танцы являются образцами (примерами) разработки сюжета, ритмопластической характеристики образов окружающего мира и человека. По своей природе они достаточно просты, порой даже примитивны

и монотонны. Но поисковая деятельность руководителя коллектива может обнаружить в наследии фольклорного танцевального творчества примеры несложных, интересных танцев с игровой основой, что является привлекательным для детей, особенно дошкольного и младшего школьного возраста.

Не все образцы репертуара профессиональных коллективов подходят для детских хореографических коллективов. Они созданы в основном для взрослых танцоров, что в свою очередь предполагает высокий уровень исполнения, своеобразную образно-сюжетную основу. Таких композиций, как «Крыжачок» в постановке И. А. Моисеева для младшей группы студии ансамбля, к сожалению, мало. Они встречаются в концертных программах ансамблей народного танца Украины, Белоруссии, хора им. Пятницкого и некоторых других. В балетных спектаклях («Шурале», «Спящая красавица», «Баядерка») также имеются танцевальные композиции, исполняемые детьми, которые могут быть переосмыслены для репертуара детского хореографического коллектива.

*Историко-бытовой танец.* Вид танцевального искусства, в котором отражены формы и стили бытовых, придворных и салонных танцев, традиционных для определенных исторических эпох. В них нашли отражение нравственные и эстетические нравы общества. Т. Б. Нарская считает, что обучение историко-бытовому танцу выполняет значимую воспитательную функцию. На основе данного предмета формируется интерес к танцу как потребность воспитания красоты и грациозности фигуры, как условие комфортного самочувствия в обществе. Изучение исторического опыта развития и преподавания бытового танца позволяет создать систему воспитания внутренней культуры, культуры общественного поведения, формирования гармонически развитой, творческой личности [21].

К сожалению, историко-бытовой танец в работе детских хореографических коллективов востребован недостаточно. Очевидно, что это

связано с рядом причин. Во-первых, в специальных учебных заведениях данная дисциплина изучается в процессе двух-трех семестров, что не дает возможности освоить программный материал основательно. Во-вторых, отсутствует учебное пособие, всесторонне охватывающее вопросы специфики преподавания данной танцевальной дисциплины детям. Несмотря на опыт создания таких пособий И. А. Ворониной, Т. Б. Нарской, О. В. Кветной существует проблема их доступности широкому кругу педагогов-хореографов. Изданные большим тиражом труды Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской требуют не только базовых знаний по историко-бытовому танцу, но и профессиональных навыков адаптации обширного материала к процессу обучения участников детских хореографических коллективов.

Третья причина связана с тем, что на первый взгляд историко-бытовые танцы кажутся простыми, не требующими больших физических затрат. Однако сложность исторических танцев связана не столько с трудностью исполнения танцевальных движений и композиционными перестроениями. В первую очередь следует добиваться соответствующего стиля и манеры танцевания, присущей определенному историческому времени. Обучение историко-бытовому танцу должно осуществляться педагогом, который обладает высокой культурой поведения, нравственными устоями, художественным вкусом. Приобщение детей к данной танцевальной культуре невозможно без знания истории государств, художественных направлений музыки, этапов развития балетного театра, придворного и светского этикета. Все это предъявляет высокие требования к педагогическому процессу и личности педагога.

Важно создать условия, в которых дети получают возможность общаться со сверстниками и развиваться в особой художественно-нравственной среде. Существующий репертуар историко-бытового танца, включающий бранль, польку, гавот, полонез, экосез и многие другие танцы, а также

положительный опыт создания сценических композиций, основой которых стали выразительные средства историко-бытового танца, необходимо приумножить.

*Бальный (спортивный) танец.* Наряду с существованием самостоятельных коллективов, действующих в системе конкурсно-соревновательных состязаний, бальный танец не должен терять своей актуальности как источник и выразительное средство создания сценического произведения. В этом процессе можно ориентироваться на конкурсные программы ведущих исполнителей (спортсменов), которые демонстрируют не только высокий уровень исполнения и стройную драматургию танцевальных композиций, но и создают яркие художественные образы (характеристики).

Работая с детьми, не следует забывать, что бальный танец имеет огромный воспитательный потенциал, который можно реализовать как в учебном, так и творческом процессе. Созданные во 2-й половине XX в. парно-массовые танцы (Сударушка, Русский лирический, Вару-вару, Берлинская полька и др.) с удовольствием исполняются детьми разного возраста. Они могут лечь в основу сценических композиций, а также исполняться на культурно-массовых мероприятиях коллектива.

*Джаз-модерн танец.* Этот вид танца на рубеже столетий завоевал большую популярность в деятельности не только взрослых, но и детских хореографических коллективов. Он предполагает освоение специальной школы и системы выразительных средств, значительно отличающихся от классической и народно-сценической хореографии. Считается, что главным достижением этой танцевальной культуры является обращение к внутреннему миру человека, его психологическим проблемам. В работе с детьми можно использовать разработанную систему принципов и упражнений воспитания тела танцовщика, расширения технических возможностей. Своеобразные по своей амплитуде и характеру движения, с

одной стороны, позволяют сосредоточиться на внутреннем состоянии, с другой – способствуют развитию пластической выразительности, координации движений в пространстве. Создание сценических композиций должно опираться на музыку, соответствующую эстетическим принципам этого вида танца, с учетом его композиционных закономерностей и возрастных особенностей детей.

Подбирая репертуар для будущих концертов, смотров, надо предусмотреть, обогатят ли данный танец, данная композиция художественно и технически участников коллективов, вызовет ли у них интерес к творчеству, будет ли способствовать развитию творческого начала у зрителей.

В процессе создания современных художественных произведений на основе фольклора возникает много проблем, среди которых основные, не решенные на сегодняшний день, – установление меры обработки фольклора, сохранения его обаяния и самобытности при переносе на сцену, а также импровизационности и безыскусности. Сложность в освоении фольклора в хореографической самодеятельности связана с решением организационно-практических, творческих и научных вопросов, с чрезмерно малым количеством специалистов по сбору, записи, изучению народных танцев и, естественно, удельный вес в их репертуаре невелик.

Вполне закономерно, например, что русский танец представлен в коллективах народного танца широко, но при этом необходимо отметить, что из номера в номер переходят одни и те же движения, приемы, трюки, композиционные построения. Вся многогранность русского танца, его национальные особенности раскрываются ограниченным количеством выразительных средств, танец сведен к однообразию манеры, рисунка, костюма, в то время как каждая область России имеет специфические черты, самобытную манеру исполнения, танцевальные движения, свойственные своему краю.

Нельзя не отметить, что в последнее время наметилась тенденция чрезмерной стилизации танца, которая затрагивает только внешнюю форму, поэтому появляется бесконечное число «русских», «молдавских», «украинских» танцев безотносительно к областным и региональным особенностям, что значительно обедняет и участников, и зрителей. Такая стилизация связана с низкой этнографической культурой хореографов, незнанием ими областных особенностей, с отсутствием подлинного и глубокого проникновения балетмейстеров в истоки народного творчества.

Р. Захаров писал еще в 60-е годы XX века о том, что «когда нет подлинного и глубокого проникновения в истоки народного творчества, а настоящее знание фольклора подменяется общим и поверхностным представлением о нем, процветают стилизация и чрезмерная театрализация, которые отнюдь не украшают танец».[5] С годами эта тенденция лишь усилилась.

Использование фольклора в хореографических коллективах ни в коей мере не умаляет значимости создания танцев на современные темы. Образ современника может быть решен различными видами танца (классическим, народным, модерн, джаз). Это остается самой трудной и важной задачей, которую не все коллективы берутся решать. Необходимо заметить, что не все номера на современные темы отвечают требованиям высокой художественности. Нередко хореографы подменяют законы хореографии законами драматического театра, что мешает собственно хореографическому отображению действительности. Сложность постановки номера в данном случае усугубляется трудностью подбора соответствующего музыкального материала.

Танец неразрывно связан с музыкой. В тех танцевальных коллективах, в которых к музыке подходят, как неотъемлемой части танца, раскрывается содержание музыки, движения танцоров и музыка составляют единое целое, и в результате, как правило, создаются произведения, имеющие высокую

художественную ценность. Если музыка используется только как метроритмический фон, художественное произведение создать невозможно. Но найти интересный музыкальный материал – проблема. Музыкальных произведений специально для хореографических коллективов создается очень мало.

В настоящее время все больше появляется коллективов современного танца. Разброс их направлений очень велик – от эстрадных шоу до концептуальных спектаклей. В основе своей и те, и другие могут иметь разные выразительные средства (джазовый танец, модерн, эстрадный и др.).

Сегодня многие юноши и девушки увлечены современными танцевальными ритмами. Но, к сожалению, репертуар этих коллективов мало художественен. Танцы механистичны, неинтересны, а порой и пошлы. В эстрадном танце, как ни в каком другом, вкус и чувство меры особенно необходимы. Если это чувство изменит постановщику, то самые благие намерения могут обернуться прямой пошлостью.

Самое трудное в работе коллектива – найти тему, свое творческое лицо. Отсюда вытекает проблема использования в самодеятельности репертуара профессиональных коллективов.

С определенной ориентацией на образцы профессионального искусства в коллективы художественной самодеятельности пришли новые методы работы, обучения, что значительно расширило возможности хореографической самодеятельности. Но самодеятельные артисты при всем развитии народного творчества не смогут достичь исполнительских вершин танцоров-профессионалов, поскольку профессиональное искусство не стоит на месте. Для самодеятельных артистов танец – лишь увлечение, форма досуга. Они в лучшем случае занимаются три раза в неделю и не могут сравняться в сложных по технике танцах с теми, кто занимается по несколько часов каждый день. Участники самодеятельности усваивают по мере сил, и иногда весьма успешно, манеру и стиль исполнения, свойственные

профессиональным коллективам, но достичь вершин исполнительского мастерства они не могут. Поэтому выход может быть только один – в создании собственных оригинальных постановок, в самобытности репертуара самодеятельного коллектива, в приближении его к явлениям, происходящим в сфере деятельности коллектива, будь то в селе, городе, районе или на предприятии. Номера профессиональных коллективов порой необходимы для повышения уровня исполнительского мастерства участников, они могут быть основой учебно-воспитательной работы.

Чаще всего в репертуаре преобладают массовые танцы, что характерно не только для любительских, но и для профессиональных коллективов. Сольные, парные танцы ставятся значительно реже массовых, хотя развитие индивидуальных качеств личности в танце актуально. Дело в том, что для руководителя коллектива постановка массовых танцев, тем более в синхронном исполнении, более доступна. Сольные танцы нужны в дополнении к массовым. Материалом для создания сольных и парных танцев может стать и классический, и народный, и эстрадный танец. Небольшое количество исполнителей влияет на выбор выразительных средств. Здесь, в отличие от массовых танцев, акцент переносится с рисунков на развитие непосредственно танцевальной техники, т.е. на богатство движений. Танцы малой формы можно решать и в игровом, и в шутовском, и в бытовом ключе, и даже в таких формах, как сатира, гротеск. Этому жанру подвластны также и трагическая, и героическая темы. Кроме того, танец малой формы позволяет вести поиск выразительных средств для передачи нового содержания, характеристики ритма, а художественная и эмоциональная насыщенность увеличивают силу воздействия этих танцев на зрителя.

Делая вывод, следует заметить, что выбор репертуара должен вестись применительно к хореографической работе, соответствовать профилю коллектива, направлению его работы, организационной форме. Репертуар нужно связывать и с ближними и дальними перспективами творческой

деятельности детского коллектива, что обеспечивает непрерывность роста профессионального мастерства участников любительских коллективов, стабилизируя их. Воспитательная роль детского хореографического любительского коллектива заключается в его способности быть для зрителей школой высоких мыслей и чувств, что достижимо лишь при нравственной зрелости участников и их руководителей.

## ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВКИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

### 2.1. Освоение рисунка танца как составной части хореографической композиции

При постановке танцевальной композиции можно использовать любой прием исполнения движения. Уровень качества освоения, возрастные возможности, индивидуальные особенности детей подскажут педагогу-хореографу (постановщику), в какой момент желателен один из них.

Любое танцевальное движение или танцевальная комбинация связаны с пространством, ограниченным рамками учебного (танцевального) класса или сцены. В свою очередь пространство в танце связано с понятием *рисунок танца*.

Освоение рисунков танца является важной педагогической задачей, решение которой способствует развитию координации, пространственной ориентации детей, а также создает возможность сочинить интересные по форме и содержанию танцевальные композиции.

Под рисунком танца понимается устойчивое расположение исполнителей на сценической площадке или в пространстве танцевального зала [3]. Устойчивость связана с временной характеристикой: для того, чтобы рисунок «прочитался», некоторое время необходимо сохранять его форму. Сохранение формы рисунка может быть, как в статичном положении исполнителей, так и динамичном, т. е. в продвижении по рисунку. Рисунок танца осваивается с понятием *переход* из рисунка в рисунок. Переходы бывают разные: длинные и короткие, простые и сложные, поочередные и одновременные.

Рисунки бывают линейными и круговыми, простыми и сложными, одноплановыми, двухплановыми и многоплановыми (см. рис. 1–3).

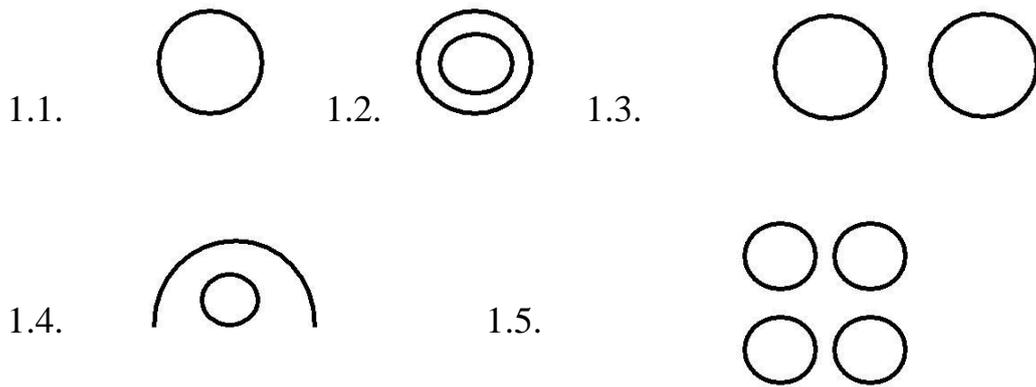


Рис. 1. Примеры кругового рисунка танца

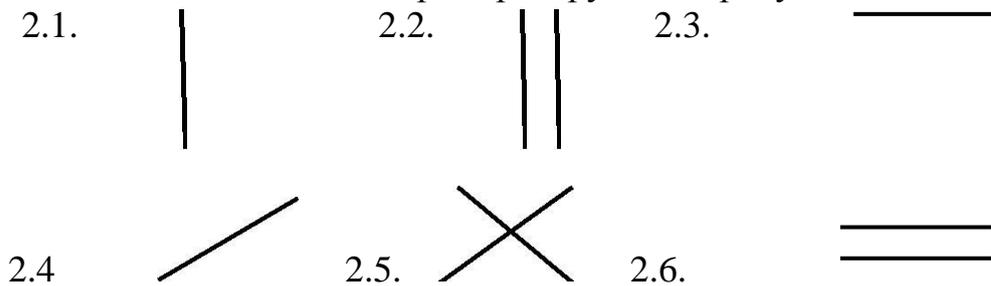


Рис. 2. Примеры линейного рисунка танца

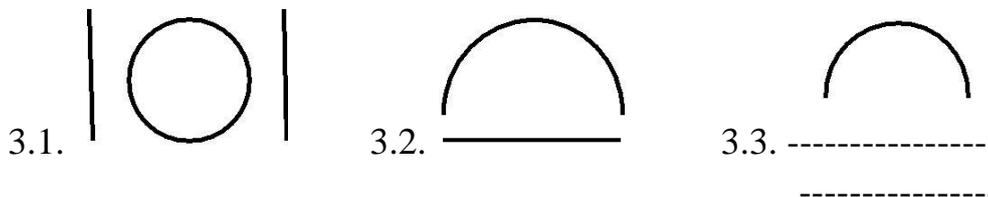


Рис. 3. Примеры сочетания кругового и линейного рисунка

Танцевальное движение может исполняться на месте и в продвижении. Продвижение в танце связано как с направлением, так и с формой рисунка.

Продвижение исполнителя может быть направлено вперед, назад, в сторону; вперед – в сторону, назад – в сторону; вокруг себя. В этих направлениях исполнитель может находиться прямо лицом по ходу, боком, спиной. Иными словами – в различных ракурсах. Для освоения с детьми разнообразных ракурсов им следует дать информацию о точках зала, принятую в хореографии (см. рис. 4).

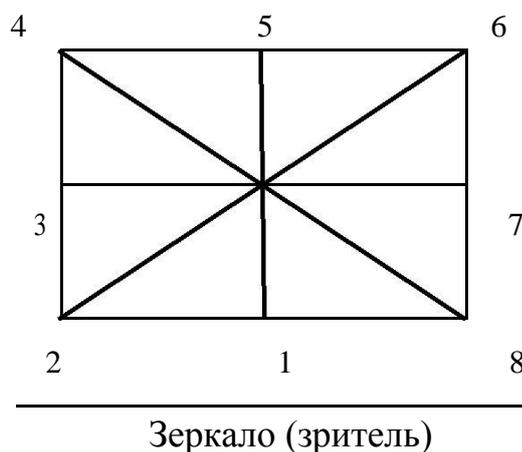


Рис. 4. Схема танцевального зала, принятая в хореографии, с указанием основных координационных точек [4]

Изучение ракурсов имеет свою последовательность. Наиболее доступными ракурсами для детей являются положения лицом к зрителю (*en face*) – лицом в точку 1 и аналогичное положение, но спиной к зрителю – лицом в точку 5, а также боком к зрителю – в профиль (лицом в точки 3, 7). Для детей эти ракурсы достаточно понятны. Изучив положение корпуса прямо и боком, можно переходить к промежуточному между ними ракурсу лицом в угловые точки. Освоение положения корпуса с разворотом на  $45^\circ$  по отношению к 1-й (центральной) точке (в дальнейшем соответственно лицом в точки 2, 4, 6, 8) часто вызывает затруднение у детей.

Изучение этого ракурса (в хореографии обозначаемого как положение «*croise*» и «*efasse*») следует после освоения положения корпуса прямо (*en face*) и положения корпуса боком.

Освоение различных положений корпуса – ракурсов – требует постепенности, точности и большого терпения детей и педагога. В результате при освоении формы рисунка у ребенка появляется возможность применить знания различных рисунков и навык их исполнения. Это в свою очередь позволит ему чувствовать себя уверенно, а конструкция рисунка будет точнее и выразительнее.

Практика показывает, что меньше проблем возникает при расположении детей в линии и колонне. Больше затруднений вызывают круг и диагональ. Диагональ предполагает одновременное расположение всех детей, стоящих друг за другом лицом в угловую точку. Исполнение движения в диагональном рисунке достаточно трудно, так как оно связано с сохранением этого ракурса.

Круг – самый объемный рисунок. Работа над формой круга позволяет объяснить важность правильного расположения исполнителя в контексте понятия *ракурс*. В первую очередь сам педагог-хореограф должен осознавать, что точная форма круга возможна при одновременном расположении исполнителей в разных ракурсах. Например, при расположении детей в кругу лицом друг за другом, кто-то стоит в точном профильном (боковом) ракурсе, а кто-то в диагональном. При продвижении по кругу важно сосредоточить внимание детей на том, что, перемещаясь, они постепенно должны менять ракурс с бокового на диагональный, а с диагонального на боковой. В противном случае форма круга будет не точной, а значит, и не выразительной.

Освоение формы рисунков танца связано не только с расположением исполнителей на площадке зала или сцены. Рисунок танца является основой создания художественного образа, пробуждением у детей фантазии и ассоциаций.

Издавна сложилась традиция восприятия круга как образа солнца, рисунок «змейка» ассоциируется с ручейком или извилистой тропинкой. Две вертикальные линии, расположенные параллельно друг другу, могут восприниматься как две стороны улицы или два ряда пассажиров в автобусе, самолете и т. п. Горизонтальная линия может стать берегом моря и т. п.

Независимо от возраста детей освоение формы рисунка танца может вызывать трудности. Педагогу важно найти приемы, которые помогут их избежать или быстро с ними справиться. Ориентируясь на то, что форма

рисунка предполагает наличие достаточного количества исполнителей, которым следует координировать свои действия с действиями других, можно использовать пространственные (композиционные) ориентиры. Так, для освоения формы малого круга применяют обручи, формы большого круга – стульчики (цветы, игрушки).

Освоение формы круга и выработка навыка ее сохранять или восстанавливать предполагают несколько этапов. На первом форма рисунка изучается стационарно (статично). На втором ведется работа по сохранению рисунка в движении. На третьем этапе форма круга сохраняется при изменении объема его формы: например, при сжатии (уменьшении), а затем расширении (восстановлении) изначального объема. Наиболее трудная задача перед детьми ставится на четвертом этапе. Здесь формируется навык создания рисунка в рамках не одной формы, а сочетания разных. Например, из линии перейти в круг, а из круга в две колонны.

Освоение формы рисунка и его выразительных возможностей связано с танцевальным движением и вариантами его исполнения, а также с созданием танцевального номера.

Изучение основных танцевальных движений и рисунков является ведущей задачей урока танца на начальном этапе обучения детей хореографии.

## **2.2. Основные элементы хореографической композиции**

Анализ движений различных танцев позволил выделить наиболее часто повторяющиеся в них элементы: приседания, подъем на полупальцы, шаги и прыжки. Сделав акцент на том, что любое танцевальное движение предполагает умение владеть стопой, держать спину прямо и вытягивать ноги в коленях, мы фактически определяем универсальную основу танцевальности: *plie*, *releve*, *battement tendu*. Эти элементы вполне доступны

ребенку 4–6 лет в приемлемых для него формах. Важно и то, что они являются основой для дальнейшего обогащения двигательного опыта дошкольников и младших школьников в процессе овладения ими танцевальной культурой.

Рассмотрим в отдельности каждый из этих элементов, не забывая о том, что они являются и подготовительно-развивающими упражнениями. **Plie** приседание занимает 2/4 от всего занятия, оно вырабатывает гибкость, эластичность, выворотность ног, устойчивость, элевацию; развивает ахиллово сухожилие, коленные и голеностопные связки и суставы, эластичность и крепость которых играют значительную роль во многих танцевальных движениях.

**Demi plie** полуприседание заключается в плавном сгибании двух ног в коленях и голеностопах с равномерным упором на обе ступни. Таким путем достигается предельное сгибание коленного и голеностопного суставов без отделения пяток от пола. Выпрямление ног выполняется также плавно, до полного вытягивания колен.

**Grand plie** большое приседание является развитием **demi plie**, выполняется на двух ногах, но с полным сгибанием колена и голеностопа.

При приседании тазобедренная часть тела подтянута, но не зажата. Мышцы бедра и голени работают в режиме сокращения и вытягивания. Важно не формальное сгибание и вытягивание ног, а выполнение движения с ощущением напряжения мышц (но не зажатости). Активно участвует спина (особенно при **grand plie**) Она сохраняет прямое положение, что способствует развитию и укреплению мышц поясницы. Центр тяжести тела в приседаниях распределен равномерно на обе ноги.

Дети хорошо понимают характер приседания, когда им предлагается представить, что они стоят на пружине, которую нужно сжать.

**Releve** заключается в приподнятии на полупальцы, стоя на двух ногах в какой-либо позиции, и последующем опускании на всю ступню.

Releve на полупальцы хорошо развивает опорную эластичность всей ноги, гибкость пальцев, упругость голеностопа, вытянутость колена. При исполнении корпус, плечи опущены и раскрыты, хорошо подтянуты мышцы живота (особенно во время поднимания на полу-пальцы). Центр тяжести тела равномерно распределен на обе ноги. Голова держится крепко, взгляд направлен вперед.

Releve на полупальцы выполняется легко и свободно, без лишних усилий. В этом случае оно придает всей фигуре пластическую приподнятость и легкость.

Данное движение вырабатывает хорошую натянутость ног, а подтянутые мышцы живота, прямая спина дают возможность ощутить устремленность вверх, что так необходимо в прыжках. Важно «запомнить» это состояние всего опорно-двигательного аппарата.

Battement tendu – скольжение стопой по полу в момент отведения ноги в одно из трех возможных направлений: вперед, в сторону, назад и в скользящем возвращении отведенной ноги в исходную позицию.

Можно с уверенностью сказать, что battement tendu – первичный элемент, с помощью которого достигается правильное вытягивание всей ноги от бедра до кончиков пальцев, что является необходимым для исполнения многих танцевальных движений.

При отведении ноги очень важно добиваться интенсивной, взаимосвязанной работы стопы с хорошо вытянутым коленом. Скольжение ноги при этом начинается всей ступней с постепенным отделением пятки от пола; выполняется легко, без упора на носок в конечной точке.

Возвращается нога в исходное положение с вытянутым коленом и постепенно с носка на всю ступню, легко скользя по полу. С первых моментов изучения battement tendu следует избегать «перекосов» стопы, «скрюченного» подъема и пальцев. Корпус держится прямо, подтянуто, плечи опущены вниз и раскрыты. Центр тяжести на опорной ноге.

Battements tendus приводят ноги в состояние полной «воспитанности» для предстоящей им деятельности.

Plie, releve, battement tendu элементы, подготовляющие и развивающие друг друга. Основанием для такого утверждения являются существенные моменты, характерные для каждого из них. Сгибание и разгибание голеностопа в приседании способствует более свободному подъему на полупальцы и опусканию с них, в то же время сгибание и разгибание голеностопа наблюдается в battement tendu – движении, направленном на укрепление стопы и развитие ее подвижности.

Как уже отмечалось, все три элемента исполняются с прямым, подтянутым корпусом, опущенными и раскрытыми в стороны плечами. Обязательным для них являются также подтянутые мышцы бедра и мышцы живота, характерным – активная работа колена. Подвижность коленного сустава способствует правильному исполнению приседаний, естественному подъему на полупальцы, точному отведению и приведению ноги в battement tendu.

Отмеченные общие черты исполнения делают естественным сочетание всех названных элементов друг с другом, что также способствует их развитию и качественному исполнению.

В работе с детьми, умеющими и способными по своим возрастным возможностям исполнить не так много танцевальных элементов, plie , releve, battement tendu являются поистине универсальными не только потому, что формируют фундамент двигательной культуры, но и служат основой для обогащения танцевального опыта, овладения такими движениями, как прыжки, шаги на полупальцах, приставной шаг, галоп, подскоки. Все они исполняются на основе приобретенных навыков приседания, подъема на полупальцы и вытягивания стопы.

Каждый элемент подготавливает и развивает другой элемент, т. е., овладев навыками исполнения plie и releve можно, переходить к освоению

прыжков, шагов на полупальцах, вытягиванию и отведению стопы, что в свою очередь подготавливает к исполнению простого танцевального шага, за которым последуют приставной шаг и галоп. Галоп может быть своеобразным контрольным движением, в котором проявляется весь комплекс навыков и умений, необходимых юному танцору. Галоп – это активный шаг с вытянутой стопы (начинающийся с отведения ноги вперед или в сторону), прыжок (предопределенный умением отталкиваться от пола), в момент которого обе вытянутые ноги соединяются в воздухе (важен навык ощущения подтянутого корпуса и мышц живота), опускание в мягкое приседание (завершающий элемент, придающий всему движению законченность и в то же время являющийся подготовкой к повторению всего движения).

*Оптимальный комплекс танцевальных элементов и движений:* положения (позиции) рук, положения (позиции) ног, полуприседания (demis plies), отведение вытянутой ноги на носок или на пятку (battement tendu), подъемы на полупальцы (relevés), шаги на полупальцах, удары в ладони, притопы, наклоны и повороты корпуса, подъем ноги, согнутой в колене на 45–90° , простой шаг, приставной шаг, прыжки, подскоки, шаг с подскоком, галоп.

*Приемы развития движений:*

- движение и темп его исполнения (медленный, быстрый, умеренный);
- амплитуда исполнения движения (малая, средняя, большая);
- ритмическое решение: на примере равномерного и неравномерного чередования длительностей;
- характер исполнения движения (резко – мягко; весело – грустно);
- некоторые движения (хлопки, притопы) могут исполняться громко или тихо.

На изменение движения, поиск его выразительности влияет музыкальное сопровождение: жанр, (полька, вальс, марш и пр.); лад

(мажорный или минорный); приемы исполнения музыки: легато, стаккато; динамические оттенки: P (пиано) – тихо, F (форте) – громко и т. д.

Новую окраску движение приобретает в зависимости от того, исполняется ли оно на месте или с продвижением вперед, назад, в сторону, вокруг себя. Завершенность движению придают точные положения головы, рук, корпуса или их движения. Движение становится интереснее, если его исполнить не индивидуально, а в паре, тройками, четверками.

Дети в возрасте от 3 до 6 лет способны освоить определенный перечень движений, причем достаточно разнообразный. Обратимся к конкретным примерам. В жизни человек пользуется единичными двигательными элементами, такими как шаг, приседание, остановка и прыжок. На занятиях по ритмике и танцу эти элементы также являются основными, но исполняются в более законченном виде, приобретают выразительность.

*Простой шаг.* Использование термина *простой шаг* предполагает его бытовую форму. В таком варианте он используется на первых занятиях. Постепенно следует переходить к более эстетичному виду этого движения.

Так появляется еще один термин – *простой танцевальный шаг*. Изучение этого варианта шага следует начинать со сравнения с шагом, которым мы ходим в жизни. В законченном виде простой танцевальный шаг исполняется следующим образом: шагающая нога свободно поднимается от пола (не напрягаясь до зажима как у «деревянной куклы»), стопа вытянута (пальцы ног как бы собраны в одну точку и показывают куда шагнуть); шаг (перенесение тяжести корпуса на ногу) исполняется с носка на всю стопу, т. е. в отличие от бытового шага первоначально пола касается носок, а затем и вся стопа. Нога от пола поднимается несколько выше, чем в бытовом (15–25°), но сам подъем ноги должен быть естественным. Корпус при исполнении танцевального шага прямой, подтянутый, но не зажатый. Голова слегка приподнята (макушкой тянется вверх), взгляд прямой, открытый.

Простым танцевальным шагом можно продвигаться по кругу, линиями,

«змейкой», «улиткой», по одному, парой, «стайкой».

После проучивания и освоения детьми простого танцевального шага можно переходить к другим видам, производным от него.

*Простой шаг с ударом.* В данном случае имеется в виду удар, который может быть или фиксированным (рядом с шагнувшей ногой), или скользящим (вдоль опорной ноги). Удар может исполняться всей стопой в пол, каблуком, полупальцами (подушечкой стопы). Традиционен для русского народного танца.

*Топяющий шаг.* В данном случае имеется в виду удар в пол ногой, исполняющей шаг. Шаг может исполняться на 2/4, 1/4 или 1/8 такта.

Следует добавить, что при исполнении любого вида простого танцевального шага руки могут иметь различные положения. Руки на музыкальное вступление принимают определенное положение, кото-

рое сохраняется при продвижении шагом: руки на поясе, руки раскрыты в стороны, руки подняты вверх, руки спрятаны за спину и пр. Но положение рук может быть не только статичным. Можно предложить такой вариант: шаги исполняются на каждую 1/4 такта, при этом на первые 4 шага руки на поясе, на следующие 4 шага руки раскрываются в стороны, затем на 4 шага положение рук в стороны сохраняется и на последние 4 шага руки закрываются на пояс, причем поочередно (на 2 шага правая рука, на 2 шага левая рука).

Конечно, вышеприведенный пример требует определенного навыка исполнения танцевального шага со статичным положением рук. Важно обратить внимание на то, что дети часто от большого старания исполнить движение правильно и красиво сильно напрягаются. Для того чтобы добиться естественности в исполнении танцевального шага на определенном этапе его усвоения, детей можно «отвлечь» от него, а именно: дать в руки мячик, погремушку, платочек, бубен, цветок и т. п. «Отвлечение» от шага должно быть относительным. Движение с предметами может по темпу и ритму

совпадать с ритмом и темпом шагов. В этом случае они будут способствовать правильному исполнению танцевального шага.

*Переменный ход.* Это танцевальное движение, представляющее определенную последовательность шагов, хорошо усваивается детьми 5–6 лет. Наиболее характерно оно для русского танца, причем исполняется переменный ход как в лирическом характере (мягко), так и в игровом (четко, энергично).

Следует обратить внимание на то, что это движение часто путают с *тройным ходом* (три равномерных простых шага и остановка с положением свободной ноги сзади на носок). Добиться правильного, красивого исполнения тройного хода у дошколят гораздо труднее (в сравнении с переменным ходом).

Рассмотрим музыкальную раскладку танцевального движения переменный ход:

Музыкальный размер – 2/4, темп умеренный, движение начинается с правой ноги, руки на поясе, исходное положение: ноги вместе – VI позиция.

*Раз* – шаг правой ногой вперед, левая нога освобождается от пола;  
и – подставить левую ногу к правой (к середине стопы) на полу-пальцы («подушечку» стопы) и перенести на нее тяжесть корпуса;

*два* – вновь шагнуть вперед правой ногой;

и – левая нога, освобождаясь от пола, проводится вперед («готовится» к шагу).

На следующий такт движение исполняется с левой ноги. При исполнении переменного шага не следует подниматься на полупальцы (нога лишь подставляется на полупальцы), а также делать широкие шаги (они как в жизни, только исполняются с вытянутого носка), движение будет выглядеть более выразительным с поворотом головы в сторону шагающей ноги (на счет *раз*) то вправо, то влево. Движение характерно для русского народного танца.

*«Ковырялочка»* – движение русского народного танца, исполняется как

с подскоком, так и без него. М/Р – 2/4, длительность в первоначальном изучении 2 такта, затем 1 такт.

Целесообразно изучать движение без подскока с фиксированным положением рук на поясе.

1-й такт:

*раз* – согнув правую ногу в колене, откинуть ее в сторону (пяткой вверх, колени соединены), голова поворачивается к правому плечу;

*и* – положение сохранить;

*два-и* – опустить стопу правой ноги на «подушечку» (пятка наружу), положение рук и головы сохраняется.

2-й такт:

*раз-и* – правую ногу, вытянув в колене, приподнять над полом, голова – прямо, корпус ровный;

*два* – опустить правую ногу на пятку в ту же точку, где стояла «подушечка»;

*и* – положение ног, рук, корпуса и головы сохраняется. Аналогично «ковырялочка» выполняется с подскоком на счет

«раз» 1-го такта и счет «два» второго такта, т. е. в момент откидывания ноги и подъема над полом.

Особенность исполнения «ковырялочка» заключается в том, что подушечка и пятка стопы опускаются в одну точку – в стороне от левой ноги.

Возможен вариант исполнения, когда нога на пятку опускается не в сторону, а вперед.

Говоря о точности терминологии, следует обратить внимание на такое понятие, как *приседания*. Приседания бывают разные: полные (до пола) и полуприседания. При исполнении полуприседаний пятки от пола не отрываются. Полные приседания можно выполнять с отрывом пяток от пола (наиболее характерно для хореографии) – в этом случае корпус должен быть прямой; если выполняется полное приседание без отрыва пяток от пола,

корпус должен быть наклонен к коленям (например, нераспустившийся цветок).

При исполнении разных видов приседания важно следить за положением корпуса. Положение рук может быть различным и зависит от уровня приседания, а также от танцевального образа (гномики, зайчики, цветочек и пр.).

На занятиях по ритмике и танцу можно использовать и такое понятие, как *полупальцы* (вместо часто употребляющегося «цыпочки»). Полупальцы – опора на «подушечку» стопы, пятка в это время оторвана от пола. Такое положение стопы хорошо использовать при небольших шагах (шаги на полупальцах) – корпус подтянут, прямой, макушкой головы важно тянуться вверх (как будто растем). Подъем на полупальцы полезно сочетать с полуприседаниями (упражнение «Зайчишки-трусишки»).

Особо остановимся на группе прыжковых движений. В методической литературе по работе с дошкольниками и в практике часто используется термин *поскок*. Такое название движения более характерно для бытовой ситуации, оно достаточно неопределенно. На специальных занятиях следует выражаться более точными, конкретными названиями движений.

К группе прыжковых движений относятся: прыжки, подскоки, перескоки, проскоки. Они все предполагают отрыв от пола, но имеют разный характер исполнения.

*Прыжок*. Суть этого движения заключается в максимальном отрыве от пола. Основная форма прыжка выполняется на месте с активным толчком вверх. Но прыжок может выполняться с продвижением вперед, в сторону и даже назад. Однако главным в любом из

этих вариантов будет все же толчок вверх. В этом наиболее характерная черта прыжка.

*Подскок*. Главное отличие этого движения в небольшом отрыве от пола. Толчок выполняется без большого усилия и точно вверх. Так же как и

прыжок, подскок можно исполнять на одной или двух ногах. Хорошо сочетается подскок с шагом, причем продвижение исполнителя происходит на шаге, а подскок делается на месте.

*Шаг с подскоком.* Движение представляет собой сочетание двух элементов: шага и последующего подскока. Музыкальный размер – 2/4, исходное положение: ноги вместе (VI или естественная позиция), руки на поясе (у девочек – за юбочку).

*Раз* – шаг с вытянутого носка правой ногой вперед, левая нога освобождается от пола;

*и* – небольшой толчок правой ногой вверх (подскок), левая нога, сгибаясь в колене, поднимается на 90°, ее носок оттянут вниз;

*два-и* – аналогично счету *раз-и*, но с левой ноги.

При исполнении данного танцевального движения важно держать прямой, подтянутый корпус, а также добиваться активного подъема согнутой ноги на 90°.

*Проскок.* Суть этого движения: при небольшом отрыве от пола обязательное продвижение вперед (скользящий характер исполнения). В случае продвижения в сторону движение назад будет называться **отскок**. В любом случае продвижение должно быть небольшим, коротким.

*Перескок.* Название этого движения говорит само за себя: в момент небольшого толчка вверх происходит перескок с ноги на ногу. При проучивании можно представить, что перескок исполняется через небольшую преграду.

В перечень танцевальных движений, хорошо усваиваемых детьми дошкольного возраста, включается и *приставной шаг*. Музыкальный размер – 2/4, темп умеренный; исходное положение – ноги вместе (VI позиция), руки на поясе.

*Раз-и* – шаг правой ногой в сторону (вправо), левая нога вытягивается в сторону (носок ее вытянут), голова – прямо;

*два-и* – приставить левую ногу к правой (ноги вместе).

При изучении приставного шага голову можно держать прямо, затем положение головы меняется, она поворачивается в сторону продвижения. Не следует делать очень широкий шаг, он должен быть таким, чтобы левая нога осталась естественно вытянутой в сторону. Приставной шаг можно исполнять не только в сторону, но и вперед, и назад. Суть движения сохраняется (приставить одну ногу к другой), меняется лишь направление продвижения.

Приставной шаг имеет несколько вариантов, которые отличаются друг от друга тем, как приставляется нога. Например, можно приставить ногу с ударом в пол всей стопой. Яркую выразительность придает приставному шагу полуприседание на двух ногах (на счет *два-и*). Движение выполняется несколько раз в одну сторону или по одному из стороны в сторону. Хорошо приставной шаг сочетается с последующим притопом (в два или три удара), прыжком, хлопками.

После освоения приставного шага можно знакомить детей с танцевальным движением *галоп*. Здесь после шага одна нога «догоняет» другую и подбивает ее во время толчка вверх. Галоп выполняется несколько раз подряд. Закончить последовательность галопов можно ударом в пол «догоняющей» ногой, прыжком или притопом.

Существует *прямой и боковой галоп*.

Практика показывает, что детьми первоначально усваивается *прямой галоп*, когда шаг делается вперед и задняя нога подбивает переднюю. В прямом галопе плечи и бедра направлены прямо (по ходу продвижения). *Боковой галоп* выполняется с шагом в сторону, и продвижение в нем происходит боком. Наблюдается характерная ошибка – разворот плеч в сторону продвижения, поэтому лучше проучивать боковой галоп в линиях, а не по кругу. В законченном виде шаг по направлению продвижения делается с вытянутого носка, и так же, как и в приставном шаге, он не должен быть

очень широким. Галоп исполняется легко, с небольшим отрывом от пола. Обязательно обе ноги соединяются в воздухе (во время подбивания одной ноги другой).

*Приставной шаг и галоп* можно исполнять по линиям или по кругу, соло и в паре. Оба движения хорошо сочетаются между собой.

Уделим внимание еще одному движению, которое играет на занятиях по ритмике и танцу самостоятельную роль, также используется как элемент танцевального действия.

*Поклон.* Это движение просто универсальное: им можно поздороваться, попрощаться, поблагодарить, пригласить. Начав занятие поклоном (как приветствием), мы создаем атмосферу значимости, даем возможность детям собраться и настроиться на контакт с нами. Обращаясь к поклону как к заключительной точке занятия, мы воспитываем в детях чувство благодарности и внимания.

Поклон имеет несколько стадий изучения (в зависимости от возраста детей). Детями 3-летнего возраста поклон исполняется лишь посредством наклона головы вниз и возвращением ее в прямое положение (у девочек и мальчиков одинаково). Девочки 4 лет во время наклона головы могут исполнить полуприседание, а затем с подъемом головы колени выпрямляются. С детьми 5-летнего возраста поклон изучается в законченном виде, но по VI позиции ног. В этом варианте поклона используется приставной шаг. Поклон может исполняться на 2 такта 2/4, 1 такт 4/4 или 4 такта 3/4. Рассмотрим раскладку движения на 1 такт 4/4.

Исходное положение: VI позиция ног, корпус прямой, подтянутый, голова – прямо, руки у мальчика на поясе, у девочки – за юбочку.

*Раз-и* – шаг правой ногой в сторону (с вытянутого носка), левая нога вытянута в сторону на носок, голова прямо (может быть повернута в сторону продвижения);

*два-и* – левая нога приставляется к правой в VI позицию, голова прямо

(взгляд на того, кому предназначается поклон);

*три-и* – наклон головы вниз (корпус прямой); девочки одновременно исполняют полуприседание;

*четыре-и* – голова поднимается в прямое положение, у девочек колени выпрямляются.

На следующий такт можно исполнить поклон в другую сторону. Девочкам 6 лет нравится исполнять шаг и полуприседание по выворотной I позиции (пятки вместе, носки врозь). Юбочку они должны держать так, чтобы локти были округлые и направлены в стороны. У мальчика положение рук может быть различным: на поясе, опущены вниз вдоль корпуса или характерные для того или иного танца.

Поклон всегда исполняется на месте. Даже если исполнители подходят друг к другу, перед поклоном они должны остановиться (увидеть друг друга). На занятиях по ритмике и танцу поклон можно делать одновременно всем вместе (по кругу – лицом к центру); поочередно мальчикам, а затем девочкам (линиями или в паре); одновременно мальчикам и девочкам (линиями или в паре). Девочка не исполняет поклон первая. После поклона мальчик подает девочке правую руку и проводит ее на определенное место или исполнители принимают исходное положение для танца, упражнения, игры.

Как уже говорилось выше, поклон может быть и частью танцевального действия. Например, к прекрасному весеннему празднику 8 марта можно разучить с детьми «Вежливый танец», где поклон будет являться одним из элементов танца и поможет мальчикам проявить себя настоящими кавалерами.

В народном танце поклон тоже выступает как средство выразительности, хотя и исполняется несколько иначе. Например, в русском танце – это глубокий наклон корпуса вперед, причем голова как бы «запаздывает» (не забудьте – взгляд тому, для кого исполняется поклон). Наклон корпуса делается сдержанно, спина прямая. Руки могут быть в

различных положениях: обе руки на поясе; обе руки опущены вниз вдоль корпуса; левая рука на поясе, а правая прижата к груди (поклон от всей души). Красиво выглядит поклон с платочком: правая рука с платочком (ладонью) прижимается к груди – *раз-и*, затем правая рука, выпрямляясь, поднимается вверх, кисть вытягивается пальцами кверху – *два-и*, на счет *три-и* девочки наклоняют корпус вперед, одновременно опускается и рука вниз, *четыре-и* – корпус выпрямляется. Старшие мальчики могут исполнять поклон аналогично, но без платочка.

Говоря о танце для детей, мы должны учитывать, что самой природой в ребенке заложена способность ритмично двигаться, эмоционально откликаться на звуки, прыгать, кружиться, приседать. Все эти движения могут исполняться на различных качественных уровнях: бытовом, музыкально-ритмическом, собственно танцевальном.

Отправной точкой возьмем то, что основным выразительным средством танца является танцевальное движение, которое отличается от бытового и от музыкального.

*Бытовые движения* – это те движения, которые человек использует в своей жизнедеятельности (он приседает, подпрыгивает, наклоняется и пр.) и исполняет их так, как ему удобно и естественно. Бытовые движения являются первоосновой простейших, элементарных танцевальных па.

*Музыкальные движения* в своей основе тоже имеют бытовые движения, которые исполняются под музыкальное сопровождение, имеют определенный темп, ритм, а также амплитуду и характер исполнения. Можно считать музыкальные движения переходным звеном от движений бытовых к танцевальным.

*Танцевальные движения* характеризуются законченностью, эстетичностью и предполагают определенные физические данные, а также наличие ряда исполнительских качеств (поставленный корпус, точность позиций, положений рук и ног, прыгучесть, воспитанность стопы и т. п.).

Таким образом, делая вывод по вышеописанному во второй главе можно сказать, что постановочная работа в детском любительском хореографическом коллективе, должна начинаться с простых и понятных элементов, отточенных до совершенства. Затем идет переход от простого к сложному.

### ГЛАВА 3. ХАРАКТЕРИСТИКА ПОСТАНОВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ ДЕТСКОГО ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА НА ПРИМЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

#### 3.1. Хореографическая композиция «Природа»

Чтобы поэтапно рассмотреть создание композиции, необходимо рассмотреть сам стиль, в котором будет создана композиция.

Данная композиция в стиле модерн.

Танец модерн – одно из направлений современной зарубежной хореографии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы.

**Тема** данной постановки – показать, что человек и природа одно целое.

**Сюжет** хореографической композиции «Природа».

В **экспозиции** зрители знакомятся с тремя действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними люди, познавшие силу природы и воссоединившиеся с ней. Становится понятным жанр танца – модерн. Девушки сразу раскрывают и показывают свой образ и свое понимание природы.

**Завязка** показывает, как девушки, разместившись в определенном рисунке, начинают танец. В завязке они делают более сложные движения, и нам становится интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

**Кульминация** наступает, когда мы видим, что девушки изображают деревья, которые начинают погибать от влияния человека на неё.

**Развязка** олицетворяет очищение природы. Это мы видим с помощью изображения ростка, тянущегося к солнцу, в конце танца.

Стиль музыки – классический стиль в современной обработке.

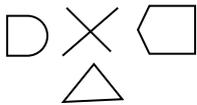
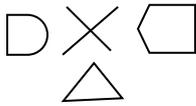
Рисунок танца приведен в первой схеме танца.

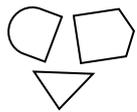
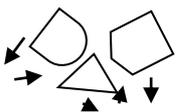
### 1 Схема танца «Природа»

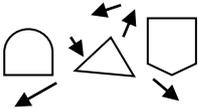
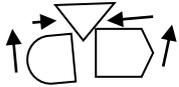
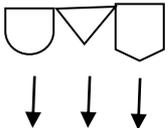
◐ - D1 девушка

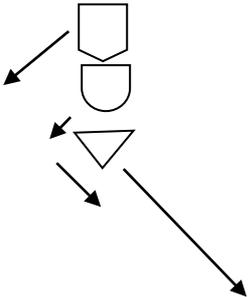
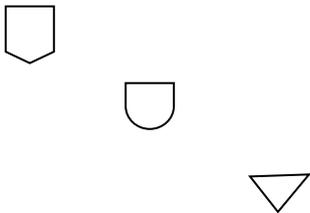
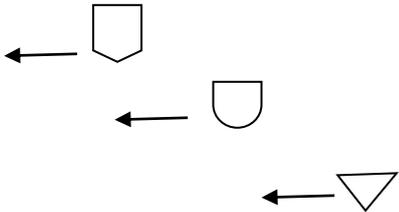
◑ - D2 девушка

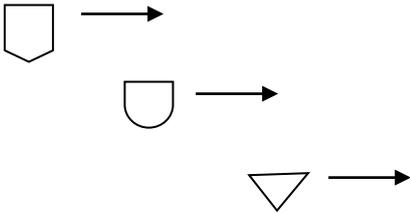
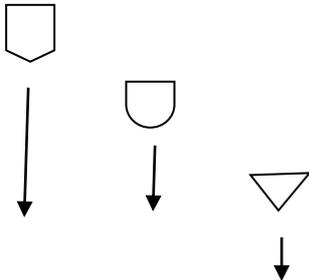
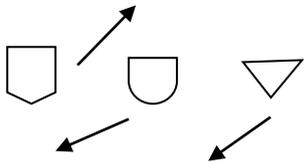
◒ - D3 девушка

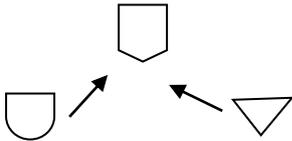
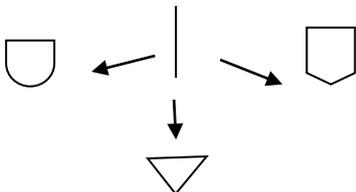
<p>1 – 2 такты</p> 	<p>Начальное положение D1, D2 и D3 лицом в одну точку. Лежа на полу левым боком, ноги согнуты в коленях и прижаты к телу, спина сгорбившись. Голова прижата к коленям.</p> <p>На 1-й такт ничего не происходит, на 2 счет 2-го такта плавный взмах правой рукой со взглядом вверх, голова отрывается от пола. Затем возвращаемся в изначальное положение.</p>
<p>3 – 4 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 на 3-ий такт лежат на полу левым боком, ноги согнуты в коленях и прижаты к телу, спина сгорбившись. Голова прижата к коленям. Права рука каждой девушки соединится сжатием кисти друг – друга наверху. На 4-ый такт девушки садятся на левую ногу, а правую ногу кладут на плечо справа сидящей девушке.</p>

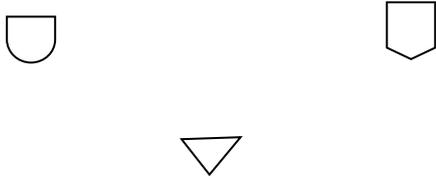
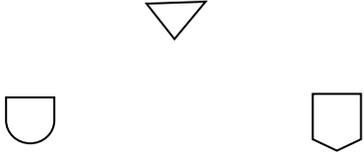
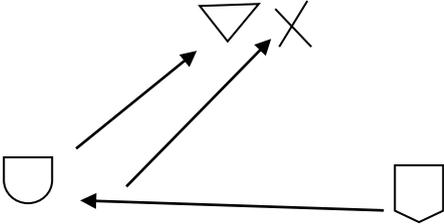
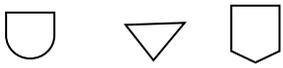
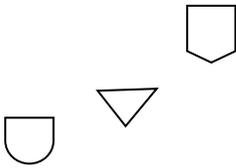
<p>5 - 6 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 остаются в предыдущие позиции, поднимают правую ногу с плеча в центр меж собой, при этом тянут носок правой ноги вверх.</p>
<p>7 – 8 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 через правое плечо разворачиваются спиной в центр. На 8 такт D1, D2 и D3 делают правой ногой полу круг через верх. И ложатся на правую согнутую ногу.</p>
<p>9 – 10 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 переносят тело на левой ноге на разворот корпуса в центр, при этом подхватывают правую ногу партнера стоящего слева. И делают к ней (правой ноге партнера) наклон корпусом до соприкосновения.</p>
<p>11 – 12 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 на 11 поднимают свои правые руки к центру меж ними, соприкасаясь с правой рукой партнеров. На 12 такт D1 выходит в присядь спиной к зрителю, D2 делает мах над головой D3 с разворотом остается спиной к зрителю, D3 лицом к зрителю в плие, руки за спиной над собой в замке.</p>

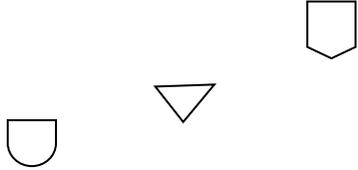
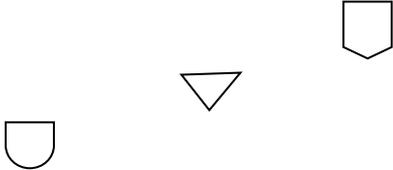
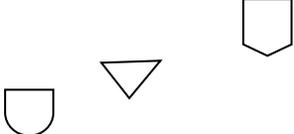
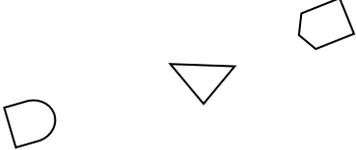
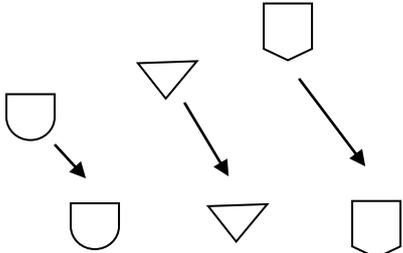
<p>13 – 14 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 через соприкосновения друг с другом делают разворот: D1 и D3 становятся в центр спиной друг к другу, и поднимают ближнюю к зрителю руку на уровень груди, дальнюю от зрителя на уровень выше головы в изгибе 90 градусов. D2 становится за ними, впрыток к партнерам, лицом к зрителю. Руки в позе лотоса. Они начинают делать наклоны синхронно в сторону D1, а затем в сторону D3</p>
<p>15 – 16 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 делают из своих рук надо собой розу, и закрывают воображаемый цветок из рук. В следствии чего D1 и D3 разворачиваются через внутреннюю сторону. И выходят так чтобы D1, D2 и D3, стояли вместе в полуприсяде голова наклонена вниз, взявшись за руки как в лебедином озере.</p>
<p>17 – 18 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 двигаются вместе синхронным шагом вперед, изображая летящую птицу.</p>

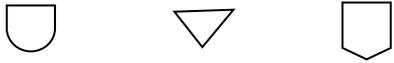
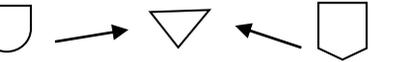
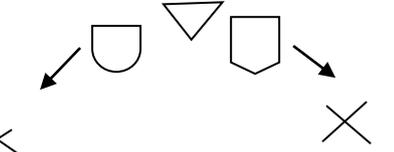
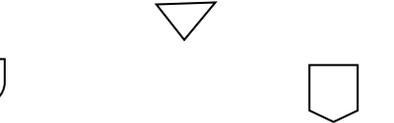
<p>19 – 20 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 строятся друг за другом лицом к зрителю. Руки поднимая над собой и соединяя за локти. Делают синхронный наклон вправо чтобы соединение рук приняло горизонтальную позицию. Затем возвращаются в исходное положение прокручивают головы под руками и выходя в диагональ от правой задней кулисы к левому краю сцены.</p>
<p>20 – 21 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 делают руки в сплетении перед собой и волной опускают корпус вниз, заводя правую руку будто бы за себя, возвращая ее к левому колену и поднимая рукой левую ногу с загнутым коленом под 90 градусов.</p>
<p>22 – 23 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 отпускают левую ногу левее себя и через вращение переходят от исходных позиций правее по сцене. Приходят на правую ногу с подогнутой левой перед собой ногой. Захваченной с двух сторон руками ближними к тому или другому окончанию ноги.</p>

<p>24 – 25 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 покачивают зафиксированную ногу из стороны в сторону. Затем выкидывают ее чуть за себя и переходят чуть левее по сцене проводя правую руку над собой левую держа во второй подготовительной позиции рук.</p>
<p>26 – 27 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 руки кладут на крест на грудь, делая полукруг корпусом. Делают релее, через гранд батман правой ногой уходят в плие. Затем через мах ногой выходят все втроём (D1, D2 и D3) в одну линию.</p>
<p>28 – 29 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 через расческу меняются местами. Затем D1 начинает делать резкие движения телом пластично под музыку.</p>

<p>30 – 31 такты</p> 	<p>D1 продолжает делать резкие движения телом пластично под музыку. D2 и D3 переходят через низ и садятся в ноги D1.</p>
<p>32 – 33 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 становятся друг за другом. D3 впереди садиться на пол, D1 и D2 за руки поднимают ее с пола, и они все втроем (D1, D2 и D3) держат правую вытянутую руку над собой, придерживая левой за локоть.</p>
<p>34 – 35 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 соединяют кисти рук друг друга делая полу круг руками. Раскрывая руки через первую, вторую и третью позицию рук.</p>
<p>36 – 37 такты</p> 	<p>Из центра линии D1 через кувырок уходит в право, D2 остается в центре, а D3 делает кувырок влево.</p>

<p>38 – 39 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 делают волну сначала правой рукой устремляясь вверх потом лево, затем соединяют кисти рук вверх.</p>
<p>40 - 41 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 делают пируэт и садятся в глубокое плие оставляя правую руку на полу по середине, а левую поднимают вверх голова направлена тоже вверх.</p>
<p>42 – 43 такты</p> 	<p>D1 медленно подходит к D3, а D2 идет по краю сцены через точку D1 чуть быстрее чем D1 и с правой стороны встают правым плечом к D3.</p>
<p>44 – 45 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 левой рукой берут себя за талию, делая прогиб в левую сторону а кисть правой руки медленно следует за наклоном. На 45 так в таком же положении медленно возвращается в исходное положение.</p>
<p>46 – 47 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 медленно уходят в диагональ и резко садятся на шпагат.</p>

<p>48 – 49 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 сидя на шпагате перекидывают правую ногу через левую ногу закрывая руки через крестик и обнимают согнутую в колене левую ногу. Голова опущена вниз.</p>
<p>50 – 51 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 через третью позицию рук раскрываются руки и прямыми ладонями перед собой опускают до середины и закрывают ладонями глаза.</p>
<p>52 – 53 такты</p> 	<p>D3 медленно встает наверх, а за ней чуть прибавляя темп поднимаются D1 и D2.</p>
<p>54 – 55 такты</p> 	<p>D1 и D2 одновременно делают гранд батман правой ногой, а D3 делает глубокое плие наклоняя резко голову вправо и влево. На 55 такт D1 и D3 прибавляя темп тоже делают глубокое плие наклоняя голову вправо и влево.</p>
<p>56 – 57 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 через прыжок резко встают на две прямые ноги и берутся за руки. В согнутом положении корпуса делают 4 шага к краю сцены одновременно выравнивая линию.</p>

<p>58 – 59 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 отпускают руки и по очереди делают мягкий прыжок назад приземляясь на правую ногу, левая нога вытянута по прямой линии влево.</p>
<p>60 – 61 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 руки в 3 позиции медленно садятся в плечо, левая нога остается в той же позиции и точно также возвращаются в исходное положение.</p>
<p>62 – 63 такты</p> 	<p>D1, D2 быстрыми шагами подходят к D3 и обнимают обоими руками в это время D3 направляет руки вверх делая кистями движения похожие на огонь.</p>
<p>64 – 65 такты</p> 	<p>D3 резко отталкивает D1 и D2 при этом медленно сгибает корпус вниз, кисти рук прижаты к груди. D1 и D2 оказавшись в нужной точке делают пируэт.</p>
<p>66 – 67 такты</p> 	<p>D1, D2 и D3 садятся на поперечный шпагат, правая рука вытянута в центр зала, голова опущена вниз, руки кладутся на голову.</p>

### 3.2. Хореографическая композиция «В джунглях»

**Тема** – древние люди, которых называют также неандертальцами. Раскрыть и показать, как жили неандертальцы в ледниковый период около 250 тыс. лет назад.

**Идея** – с помощью изготовленных орудий древние люди охотились на животных, сдирали с них шкуры, разделывали туши, строили жилища. Костюмы персонажей похожи на шкуры животных тем самым становится понятен образ и идея.

**Сюжет** хореографической композиции «Древние люди»

В **экспозиции** происходит знакомство с тремя персонажами танца. У каждого образа своя манера поведения, они грубые и агрессивные. Каждый неандерталец борется за добычу.

**Завязка**, показывает, как три древних человека начинают подготовку своей добычи к поеданию. Создается эмоциональный заряд который будет служить основой танца.

**Кульминация** – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок в своем логическом построении приводят к вершине. Полностью раскрыт образ древнего человека. Добыча становится центром накачивания сюжета, ведь древние люди решают кому из них она достанется, всему племени или одному из них.

В **Развязке** мы видим, что дойдя до наивысшей точки все образы успокаиваются, тем самым они приходят к единому мнению, разделить свою добычу поровну у костра.

Персонажи исполняют танец под африканскую музыку.

Под термином «африканская музыка» часто могут понимать музыку народов южнее пустыни Сахара. Музыка отличается сложной ритмической структурой и своеобразием музыкальных ладов у каждой этнической группы. Важную роль в традиционной музыке играют разнообразные ударные

(барабаны, санса, ксилофон) и духовые инструменты (различные варианты флейты, рога). Из струнных инструментов используется музыкальный лук[en], арфа, кора, мбет, струнно-духовой инструмент гура и другие. Многие африканские языки - тональные, что сыграло роль в соответствующих речи повышениях и понижениях тона в музыкальных композициях.

Профессиональная музыка Африки начала складываться в древнейший период, активизировался данный процесс в период средневековых государств (Гана, Мали, Сонгаи, Канем-Борну, Конго, Буганда, Мономотапа и другие). [4]. Ритмы «чёрной Африки» через афроамериканскую культуру сыграли значительную роль в возникновении таких музыкальных стилей XX века, как джаз, блюз и рок-н-ролл.

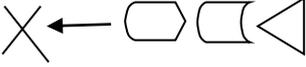
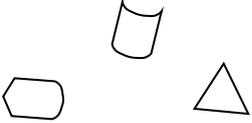
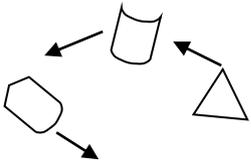
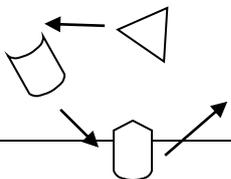
Данная хореографическая композиция создана в стиле детский танец. Детский танец имеет свою специфику и особенности. Все согласятся, что главное в нем - не безупречно освоенная техника, а творческий подход и заинтересованность ребенка. Еще один важный аспект, без которого не может сложиться детский танец, - деление на возрастные группы. Ведь в юном возрасте даже разница в пару лет может стать очень явно заметной. Поэтому стоит собирать небольшие команды ровесников. Это не только способствует лучшим отношениям в коллективе, но и упрощает работу педагога, который должен найти к каждому подход. При таком разделении становится намного легче распределять нагрузки и искать подходящий материал.

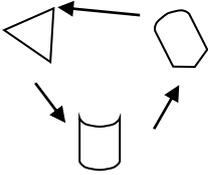
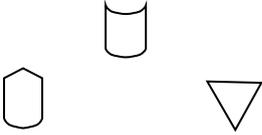
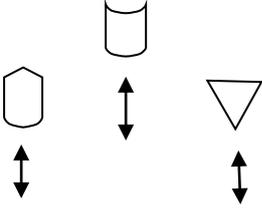
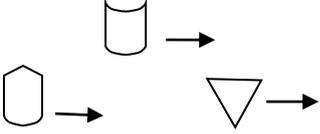
## 2 схема танца «В джунглях»

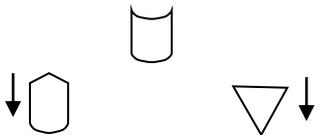
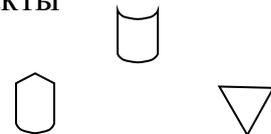
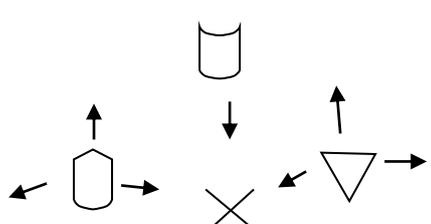
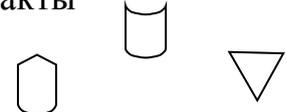
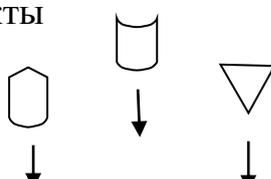
 - Древний человек 1 ( ДЧ1)

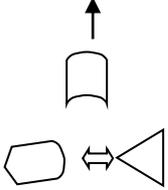
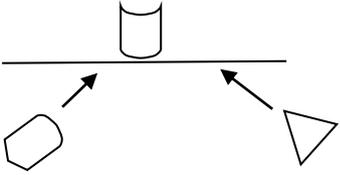
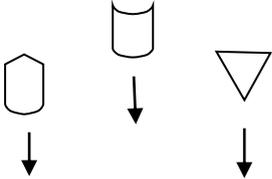
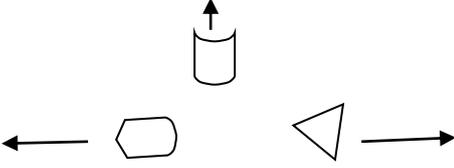
 - Древний человек 2 ( ДЧ2)

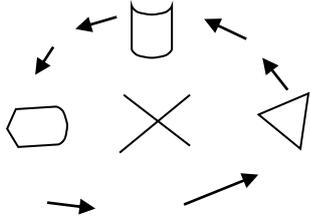
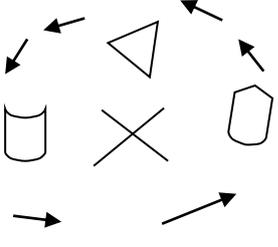
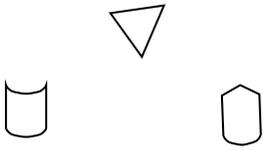
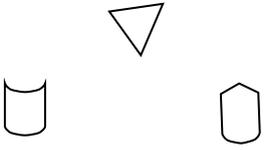
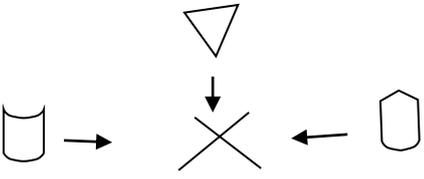
 - Древний человек 3 ( ДЧ3)

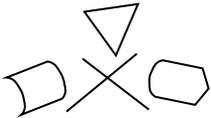
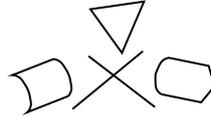
<p>1 – 2 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, выходят из левой средней кулисы, крадясь несут на себе палку с животным. (добычей)</p>
<p>3 – 4 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, продолжают движение к середине сцены. Доходят до середины, и кладут палку с привязанным животным (добычей) на землю.</p>
<p>5 – 6 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, чуть отдаляются от палки каждый со своими движениями в пластике древнего человека.</p>
<p>7 – 8 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, оставаясь на местах продолжают двигаться в пластике древнего человека.</p>
<p>9 – 10 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, начинают двигаться по кругу во круг палки. ДЧ 1 доходит до центра сцены перед палкой и делает пируэт, с последующим разбросом рук в разные стороны.</p>
<p>11 – 12 такты</p> 	<p>ДЧ 2, в центре сцены перед палкой делает пируэт, уходя в плие на правую ногу, продолжает движение по кругу. ДЧ 1 и 3 тем временем</p>

	продолжают движение по кругу.
<p>13 – 14 такты</p> 	<p>ДЧ 3 делает пируэт в центре сцены перед палкой. При этом ее руки взброшены вверх над собой. ДЧ 1 и 2, продолжают движение по кругу. К концу 14 такта все возвращаются в позицию в которой находились на 5 – 6 тактах.</p>
<p>15 – 16 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, находясь лицом к зрителю синхронно поднимают свое тело вверх из плие через волну.</p>
<p>17 – 18 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3, делают синхронные выпады вперед на правую и левую ногу при этом чередуя руки (правая нога – левая рука), заканчивая такт синхронным поворотом головы в правую сторону.</p>
<p>19 – 20 такты</p> 	<p>ДЧ 3 делает глубокое плие на правую ногу при этом сразу поднимается на верх через пируэт. ДЧ 2 и 1 синхронно повторяют те же движения по очереди, возвращаясь в исходную точку.</p>

<p>21 – 22 такты</p> 	<p>ДЧ 1 и 3 уходят в плие правая нога остается вытянутой в стороне, а руки находятся крестом в центре. ДЧ 2 остается в центре, поднимая руки вверх по диагонали и сразу опуская вниз по горизонтали пальцы властно растопырены в свободном ходе.</p>
<p>23 – 24 такты</p> 	<p>ДЧ 1 и 3 поднимаются вверх через движение(волна). ДЧ 2 синхронно подхватывает движение. Все возвращаются в исходную позицию.</p>
<p>25 – 26 такты</p> 	<p>ДЧ 2 подходит к добыче в центр и берет ее в руки возвращаясь в исходное положение делая поворот вокруг себя. В это время ДЧ 1 и 3 делают синхронные выпады на правую ногу с правой рукой, делая поворот с фиксацией в трех точках.</p>
<p>27 – 28 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 делают синхронное движение руками в виде имитации стука по барабанам.</p>
<p>29 – 30 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 делают синхронный кувырок вперед.</p>

<p>31 – 32 такты</p> 	<p>ДЧ 1 и 3 делают синхронно волну в право и влево. ДЧ 2 оставаясь в центре, но находясь лицом к ДЧ 3 повторяет за ним упражнение волна с добычей в руках.</p>
<p>33 – 34 такты</p> 	<p>ДЧ 2 с добычей в руках делает колесо назад и остается на месте. ДЧ 1 и 3 подходят в центр и отталкиваются ладонями друг об друга делая поворот вокруг себя через правое плечо.</p>
<p>35 – 36 такты</p> 	<p>ДЧ 1 и 3 подходят к ДЧ 2 с легким наклоном спины вниз создавая вид угрозы. ДЧ 1, 2 и 3 становятся в одну линию.</p>
<p>37 – 38 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 синхронно делают гранд батман левой ногой в прыжке, завершая прыжок пируэтом через правое плечо.</p>
<p>39 – 40 такты</p> 	<p>ДЧ 3 первый начинает упражнение кувырок назад через одно правое плечо в упор, стоя на одном колене. ДЧ 1 синхронно делает это же упражнение, а ДЧ 2 делает это упражнение в центре.</p>

<p>41 – 42 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 идут на коленях по кругу, окружая (добычу).</p>
<p>43 – 44 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 продолжая идти на коленях по кругу, делают перекат на спине возвращаясь садятся на ног, лицом к зрителям.</p>
<p>45 – 46 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 делают толчок ногами вверх, отталкиваясь руками от пола, при этом обе руки находятся на полу. Возвращаются в положение сидя на ногах, на полной ступне.</p>
<p>47 – 48 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 делают синхронную связку. Руки находятся на полу, бедра из положения сидя поднимаются вверх, покачиваясь в правую и левую стороны. Все встают лицом к зрителям.</p>
<p>49 -50 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 подбегают в центр, становятся вокруг добычи и берут друг друга за плечи.</p>

<p>51 – 52 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 держат друг друга за плечи, делая покачивания вправо и влево. Затем опираясь на плечи делают прыжок вверх.</p>
<p>53 – 54 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 отталкивают руки от груди, при этом диафрагма повторяет толчки рук вперед. Все садят вокруг на колени, руки раскрыты в стороны.</p>
<p>55 – 56 такты</p> 	<p>ДЧ 1, 2 и 3 сидя на коленях бьют ладонями по полу, при этом корпус слегка наклоняют вправо и влево, слегка привставая на колени. Берут в руки добычу одновременно правой рукой поднимают ее вверх.</p>

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важным условием совершенствования работы в хореографических коллективах является непрерывность и систематичность ее организации. Поэтому программу педагогической деятельности следует строить поэтапно, осуществляя на каждом последовательное педагогическое воздействие.

Решающую роль в стимулировании творчества детей играет педагог, с одной стороны, понимающий возрастную специфику воспитанников, с другой – владеющий практикой (технологиями, методикой) организации творчества. Обязательным условием в данном случае является творческая состоятельность самого педагога, способного к нестандартным действиям и поступкам в стандартных условиях.

Выявлены проблемы в системе постановочной деятельности рассмотрение и решение которых повысит качество хореографических детских коллективов. Актуализация постановочной концепции в хореографии и обучения детей должна найти достойное отражение в хореографической педагогике. Раскрытие индивидуальных особенностей каждого участника коллектива, формирование их активной творческой и жизненной позиции, укрепление интереса к постановочной деятельности, воспитание потребности в саморазвитии и самосовершенствовании – вот небольшой перечень вопросов, ждущих поиска новых путей, адекватных актуальным событиям и требованиям.

Работа с детским хореографическим коллективом представляет собой достаточно сложную систему обучения, воспитания и развития его участников. Каждый этап деятельности: будь это его организация (мероприятия по приему детей в коллектив), разработка программы деятельности руководителя, формирование репертуара коллектива, создание нравственно-эстетической среды и положительной психологической атмосферы и особенно постановка хореографических композиций – все это в первую очередь находится в поле зрения руководителя и нацелено на

создание эффективных условий для взаимодействия участников целостного педагогического процесса и достижения значимых результатов.

Дальнейшее развитие хореографического искусства, выполнение им социально значимых функций неизбежно повышает необходимость обращения к достижениям отечественной и зарубежной педагогики, психологии, культурологии, социологии, в которых определены современные ракурсы, сделаны акценты, найдены ответы как по общим проблемам жизнедеятельности человека, так и специфическим вопросам развития личности. Руководителям детских хореографических коллективов следует стремиться смело, творчески, разнообразно адаптировать постановочные методики и технологии с учетом специфики хореографического искусства, с ориентацией на особенности своих воспитанников. Важно достигнуть главной цели в работе самостоятельного творческого коллектива: через приобщение к художественным ценностям, включение в художественно-эстетическую коллективную и индивидуальную деятельность воспитать личность, способную совершенствовать себя и окружающий мир.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Баскаков В. Свободное тело. М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2004. 224 с.
2. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 398 с.
3. Бриске И.Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском хореографическом коллективе: учебное пособие. ЧГАКИ, Челябинск, 2013. 181 с.
4. Ваганова, А. Я. Основы классического танца: учебник А. Я. Ваганова. 5-е изд. Л.: Искусство, 1980. 192 с.
5. Вальнина Л. Айседора Дункан в Петербурге. Весы. 1905. №1.
6. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. Альманах 1. 1999. С.24-29.
7. Громова Е. Н. Детские танцы из классических балетов с нотным приложением: учебное пособие под ред. н. а. России Ю. И. Громова. 2-е изд. СПб.: Лань, 2010, 400 с.
8. Дункан А. Моя жизнь. М.:Федерация, 1992. 288 с.
9. Захаров Р. В. Беседы о танце. М.: Профиздат, 1963.
10. Ивлева Л.Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективов. Учебное пособие. Челябинск, 1989. 61с.
11. Ивлева Л.Д. Методика обучения хореографии в старшей Возрастной группе. Челябинск, 1997. 78 с.
12. Ивлева Л.Д. Джазовый танец. Учебное пособие. Челябинск, 2002. 70 с.
13. Карин Сапорта. Поиск красоты всегда бывает болезненным. Современный балет, 1996. №1-2.
14. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие. А. В. Мелехов. УрГПУ. Екатеринбург, 2015. 128 с.
15. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. М.: Искусство, 1990. 181 с.

16. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. М.: Академия, 2000. 447 с.
17. Нарская, Т. Б. Историко-бытовой танец. Учебно-методическое пособие Т. Б. Нарская. ЧГАКИ. Челябинск, 2009. 142 с.
18. Никитин Ю.В. Методика преподавания модерн танца. Я вхожу в мир искусств. 2001. № 4.
19. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Я вхожу в мир искусств. 1998. №4.
20. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика: учеб. пособие. СПб.: СПбГУП, 2006. 632 с.
21. Пуртова, Т. В. Учите детей танцевать: учеб. пособие для студентов учреждений сред. проф. образования. Т. В. Пуртова, А. Н. Беликова, О. В. Кветная. М.: Век информации, 2009. 201 с.
22. Панферов В.И. Пластика современного танца. Учебное пособие. ЧГИИК. Челябинск, 1996. 126 с.
23. Панферов В.И. Балетмейстер в драматическом спектакле. ЧГИИК. Челябинск, 1996. 88 с.
24. Радынова О.П. Музыкальное воспитание дошкольников. О. П. Радынова, А.И. Катинене, М.Л. Паландишвили. М.: Просвещение, 1994. 240 с.
25. Столяренко Л.Д. Основы психологии. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
26. Суриц Е. Причины успеха разные. Балет, 1987. №5.
27. Тарасенко Т. В. Взаимосвязь традиционных и инновационных методов в профессиональной подготовке руководителей детских хореографических коллективов. Т. В. Тарасенко, Чимкент. 2006.
28. Ткаченко А. Ф. Детский танец. М.: ВЦСПС Профиздат, 1962. 28 с.
29. Холл Д. Уроки танцев. Пер. с англ. Т. В. Сидориной. М.: АСТ «Астрель», 2009.
30. Эльконин, Д.Б. Психология развития: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2001.