

## ОПЫТ ЗАРУБЕЖЬЯ: ИННОВАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

УДК 37.013.43

DOI: 10.12737/2306-1731-2024-13-2-55-63

### Формирование творческого опыта хореографа в системе профессионального образования

#### Formation of Creative Experience of a Choreographer in the System of Professional Education

Получено: 09.04.2024 / Одобрено: 17.04.2024 / Опубликовано: 25.06.2024

Го Чжижо

Преподаватель танцев в колледже Сиас в городе Синьчжэн, аспирант, ФГБОУ ВО «Московский государственный университет технологий и управлений им. К.Г. Разумовского», Россия, 109004, г. Москва, Земляной Вал, д. 73, e-mail: 379617033@qq.com

Guo Zhizho

Dance Teacher at the Sias College in Xinzheng, Postgraduate Student, Moscow State University of Technology and Management (the First Cossack University), 73, Zemlyanoy Val, Moscow, 109004, Russia, e-mail: 379617033@qq.com

**Аннотация.** Современная система подготовки специалистов в области хореографии должна быть ориентирована на формирование творческой личности, постоянно стремящейся к профессиональному самосовершенствованию и обучению других (детей и взрослых), так как хореографическое искусство – это искусство красоты и здоровья тела человека. Поэтому многие педагоги по всему миру стремятся изучать, анализировать и разрабатывать авторские инновационные методы преподавания, поскольку они положительно влияют на проявление креативных способностей у будущих специалистов; развитие различных форм мышления; расширяют мировоззрение в целом и помогают увидеть взаимосвязь танцевального искусства с биологией и другими науками. Именно такие качества необходимы будущим учителям и преподавателям хореографии и должны быть выработаны в процессе обучения. Поэтому во многих учебных заведениях отмечается развитие художественного образования через обновление его содержательной стороны, связанное с переосмыслением общественного назначения профессии учителя хореографии, поскольку именно он способен творчески внедрять социально значимые новации и мобильно реагировать на культурные требования времени. Обосновывается необходимость не только формирования преподавателем предметных и практических умений танцора, но и синтеза знаний, умений и навыков, позволяющих эффективно реализовать профессиональную подготовку будущих хореографов соответствующими компетентностями.

В статье подчёркивается формирование художественно-творческого опыта, связанного с потребностью знакомиться с произведениями искусства через восприятие и исполнительскую интерпретацию; с мотивацией обретения знаний в области выразительных средств как основы для создания хореографических образов; с развитием способности воспринимать художественные образы в области хореографического искусства для углубленного овладения искусством воспроизведения хореографических произведений. Учет перечисленных особенностей требует эффективного использования творческих задач в учебном процессе через средства усовершенствования и оптимизации учебной деятельности. Доказано, что профессиональное обучение современной хореографии нуждается в умении педагога интегрировать свои знания при преподавании конкретных дисциплин с целью соответствующего обновления образовательного процесса.

**Ключевые слова:** художественное образование, учащийся хореографического отделения, исполнительская деятельность, профессиональная подготовка, художественно-творческие задания.

**Abstract.** The modern system of training specialists in the field of choreography prepares a creative person who constantly strives for professional self-improvement and strives to teach and train others (children and adults). Since choreographic art is the art of beauty and health of the human body. Therefore, many teachers around the world strive to study, analyze and develop their own innovative teaching methods. Since they have a positive effect on (1) the manifestation of creative abilities in future specialists; (2) development of various forms of thinking; (3) expand worldviews in general, and (4) help to see the interconnectedness of dance art with biology and other sciences. It is precisely these qualities that future teachers and choreography teachers need and must be developed in the learning process. Therefore, in many educational institutions, the development of art education is noted through updating its content, associated with rethinking the social purpose of the profession of a choreography teacher, since it is he who is able to creatively introduce socially significant innovations and flexibly respond to the cultural demands of the time. The necessity is substantiated not only for the teacher to develop the subject and practical skills of a dancer, but also for the synthesis of knowledge, abilities and skills that allow the effective implementation of professional training of future choreographers with relevant competencies.

The article emphasizes that the formation of artistic and creative experience is associated (1) with the need to get acquainted with works of art through perception and performing interpretation; (2) with the motivation to acquire knowledge in the field of expressive means as the basis for creating choreographic images; (3) with the development of the ability to perceive artistic images in the field of choreographic art for in-depth mastery of the art of reproducing choreographic works. Taking into account the listed features requires the effective use of creative tasks in the educational process through means of improving and optimizing educational activities. It has been proven that professional training in modern choreography requires the teacher's ability to integrate his knowledge when teaching specific disciplines in order to appropriately update the educational process.

**Keywords:** art education, student of the choreographic department, performing activities, professional training, artistic and creative tasks.

## 1. Актуальность исследования

Скорость развития науки и изменения, которые произошли в мире в целом и обществе, в частности продолжают происходить каждый день. Они существенно расширили представление о реальности и системе профессиональной деятельности каждого человека. Поэтому понятия «инновация» и «профессиональное образование» стали взаимодополняющими. Подавляющее большинство исследователей отмечают, что инновационный тип обучения всегда стимулирует стремление к продуктивной и творческой деятельности в процессе обучения. А это (1) обуславливает готовность к сотрудничеству, (2) раскрывает личность как учителя, так и ученика. Инновационная среда оказывает положительное влияние на проявление креативных способностей учащихся хореографических отделений [1].

Если классическое хореографическое образование имеет определенные каноны, то некоторые педагогические инновации могут вызвать недоразумения. Ибо классический танец — это совершенная форма танцевального искусства. И несмотря на это инновации, в одних случаях, допускаются, а в других занимает ведущее место в новых хореографических постановках и спектаклях. Ибо классический танец всегда сосуществует с новыми идеями, концепциями и технологиями исполнительского искусства. И обретенная новизна становится новой формой проявления классического танца. Поэтому современное состояние профессиональной подготовки педагога-хореографа характеризуется обострением определенных противоречий, без которых невозможно развитие как системы образования, так и самой системы художественной деятельности. Многие ученые отмечают, что педагогическая практика не может быть устойчивой в изменяющемся мире. Поэтому каждый учитель и преподаватель должен уметь осуществлять инновационную педагогическую деятельность, способствующую развитию хореографии и искусства в целом.

Современная педагогика — это система софункционирования хореографического образования двух стратегий организации обучения — традиционной и инновационной. Следовательно, ведущей задачей подготовки будущего специалиста становится формирование компетенций, которые проявляются в способности оригинально мыслить, ярко выражать свои мысли, находить неординарные решения в сложных ситуациях.

Инновационность как один из принципов педагогики достаточно глубоко и всесторонне разрабатывалась современными психологами с учеными

искусствоведения и ведущими педагогами-хореографами. Оно не новое явление для хореографов. Именно "новаторство" в хореографическом творчестве стало (1) необходимым элементом становления танцевального искусства, (2) способом изменения профессиональной деятельности в области эстетики, (3) приемом хореографического мышления, ориентированное на создание лучшего образца оригинального танца. [12, 127–130]

Для усложнения задачи студентам предлагалось стилизовать свой хореографический номер. Стилизация народного танца, состоит в умении грамотно совмещать современные, акробатические движения и трюки с истинно народными движениями. При этом оценивались соответствие танцевальной лексики, костюма и музыкального оформления; оригинальность сюжета и стилизации; передача художественного образа, характера и манеры танца; техника исполнения, актерское мастерство, артистизм. Эта задача позволяет исполнителю полностью проявить свое творчество и креативность, воплотить самые смелые балетмейстерские идеи.

Благодаря проявлению в хореографии определенных качеств и характеристик, таких как самобытность, готовность к восприятию изменений в области искусства, внедрение новых творческих идей, влияющие на сознание зрителей, обогащая их социокультурный опыт.

## 2. Анализ научной литературы

Так как природа «инноваций» осмыслена в западной культуре, назвавшей «традиционность» как свойство Востока. И традиция формирования инноваций в системе профессиональной деятельности также стало свойственно Западу. Поэтому в танцевальной педагогике многих стран востребованными становятся западные концепции, связанные с поиском новых форм пластичных движений. Например, теория тела Дельсарта стал широко распространять кинестетику телесного движения. Дельсартизм был первой международной перформанс-теорией модернизма, с энтузиазмом адаптированной современными танцорами, режиссерами немого кино [14]. Другой инновационной системой стала «ритмопластичное аниме» Эмиля Жак-Далькроза. Он предложил людям усиливать эмоциональное переживание музыкальных произведений с помощью движений. Пластика, безусловно, напоминает танец, поскольку представляет собой организованное движение. В то время как танец обычно направлен на то, чтобы стимулировать/бросить вызов публике посредством движения, *Plastique Animée* фокусиру-

ется на самих движущихся людях и стремится обогатить их понимание музыки посредством целенаправленных движений. Другие ключевые элементы *Plastique Animée* включают использование импровизации и участия движений при определении общей формы произведения [5].

Интересна история «революция» балетного танца в середине XIX века в Париже. Пачки укорачивались. Викторианские корсеты носили молодые «гамини», которые гарцевали за буржуазию. Кроме того, в качестве реакции на механизацию промышленной революции стала популярной «неземная» эстетика. Пуанты были изобретены Марией Тальони в 1827 году, чтобы подчеркнуть гибкость образа, а в романтических балетах снимались феи и нимфы. Балет приобретал скандальную репутацию, многие серьезные танцоры поняли, что им необходимо радикально сменить танцевальный стиль. Это привело к появлению новых форм балета и нового стиля танца, известного как современный танец. Айседора Дункан, возможно, первая современная танцовщица, которая разработала настолько естественный стиль, что многие критики считали ее танец импровизацией. В своем танце она использовала «волновые» движения и круговые формы, чтобы продемонстрировать свою философию, согласно которой движение исходит изнутри, подобно лучам, исходящим от солнца. [2, 239–59].

Самым знаковым образцом современного танца для широкой публики стала женщина, одетая в темный купальник и колготки, сидящая на полу, тянущаяся вверх, с изогнутым назад туловищем, или стоящая на одной ноге, вытянув другие конечности и сосредоточив внимание вниз. Это изображения из техники Марты Грэм и два ее фирменных движения: поза сжатия и ударная поза. Для многих людей современный танец стал синонимом творчества Марты Грэм. Она воплотила в танец театральность, строгость, торжественность и эмоциональный заряд. Она была настоящим оригиналом и придерживалась психоаналитической точки зрения на танец. Она считала, что цель танца — осветить жизнь и борьбу человеческого опыта, уделяя особое внимание внутренней природе человека. Ее танцы были драматическим выражением конфликта между личностью и обществом в попытке взглянуть на внутренние мотивы человечества. Грэм считал, что использование танца для этой цели принесет психоэмоциональное просветление. [13, 3–27].

Другим новатором танцевального искусства был Рудольф Лабан. Он был теоретиком танца и учителем, чьи исследования человеческих движений за-

ложили интеллектуальную основу для развития центральноевропейских танцев. Лабан также разработал широко используемую систему обозначений движений, названная «лабанотацией». Первоначально интересуясь живописью и архитектурой, Лабан начал изучать танец в Париже. Поставив балеты и поруководив несколькими художественными фестивалями, он в 1915 г. основал свой Хореографический институт в Цюрихе и его филиалы в Италии, Франции и Центральной Европе. В 1928 году он опубликовал *Kinetographie Laban*, ставшим практическим методом записи всех форм человеческого движения. [4].

Дорис Батчеллер Хамфри (17 октября 1895 — 29 декабря 1958) — американская танцовщица и хореограф начала двадцатого века. У Хамфри было несколько очень конкретных теорий об основах движения. Ее теория Падения и Восстановления была центральной точкой всего ее движения. Она описала это как «дугу между двумя смертями». Причем эта идея основывалась на изменении центра тяжести, баланса и подъема. Хамфри предположил, что за перемещением от центра должно следовать равное приспособление для возвращения в центр, чтобы предотвратить падение. Чем драматичнее движение, тем драматичнее должно быть восстановление. Она считала, что танец должен провоцировать, стимулировать и информировать, а не просто развлекать. Хамфри хотела показать групповую и индивидуальную динамику с точки зрения стороннего наблюдателя. [7].

Мерсье Филип (Мерс) Каннингем был американским танцором и хореографом, который был в авангарде американского современного танца более 50 лет. Его пожизненная страсть к исследованиям и инновациям сделала его лидером в применении новых технологий в искусстве. Он исследовал танец в кино в 1970-х гг., а после 1991 г. начал ставить хореографию с использованием компьютерной программы *LifeForms*. Каннингем исследовал технологию захвата движения вместе с цифровыми художниками Полом Кайзером и Шелли Эшкар, чтобы создать *Hand-drawn Spaces*, трехэкранную анимацию, премьера которой была показана на *SIGGRAPH* в 1998 г. Он создал оригинальную работу для видео *Westbeth* (1974) в сотрудничестве с режиссером Чарльзом Атласом. А также компьютерную программу *DanceForms*, использующую аватары танцоров с цветовой кодировкой частей тела, которую многие используют как платформу для хореографии. Использование сценического пространства также изменилось в хореографии Каннингема. Традиционно желаемого солистами места «впереди и в центре» в

его произведениях больше нет. Танец может проходить на любой части сцены; его даже не обязательно ориентировать фронтально, его можно рассматривать под любым углом. Внимание зрителя никогда не направляется на конкретную точку; они выбирают фокус «центра деятельности». Мерс Каннингем считал случайность и произвол положительными качествами, поскольку они существуют в реальной жизни. Большая часть хореографического процесса Каннингема направлена на то, чтобы сломать границы «постановки шоу». Он удалил «центр сцены». Теперь каждый танцор и его движения становятся ценными в своей произвольности. [3].

Также в европейской хореографии есть другие крупнейшие новаторы танцевального искусства. К ним можно отнести и театр танца Пины Бауш, технологии танцевальной импровизации Уильяма Форсата и т.д. И на сегодняшний день появляются и другие новаторы хореографического образования. Их концептуальный подход выдвигает художественно-интеллектуальные, этические и социально-культурные требования к личности специалиста хореографического искусства.

Главным признаком личности хореографа ученые считают творческие качества и психологические особенности, отвечающие требованиям успешного осуществления практики художественной деятельности. В их исследованиях подчеркиваются такие черты творческой личности как богатство фантазии и интуиции, способность выходить за пределы обычных представлений и видеть предметы под необычным углом зрения, умение решать сложные вопросы оригинальным путём. Личность должна осознавать свою индивидуальность и проявлять ее в собственных эмоциональных реакциях и состояниях. Такие эмоции учёный считает важной составляющей творческой индивидуальности. [8]. В области педагогики искусства ее поддерживает С. Гильман. Характеризуя творческую личность, он выделяет такие свойства как творческая направленность, мотивация, способности, мышление, волевые качества, обуславливающие ее внутреннюю активность и результативность деятельности [6].

Если суммировать все положения в плоскость профессиональной подготовки будущего хореографа можно заключить, что развитие творческой индивидуальности является системным качеством, которое интегрирует в себе все компоненты личности человека. Она основывается на принципах культурологической парадигмы образования и предполагает интеграцию художественных знаний на всех

уровнях хореографического обучения. На современном этапе художественно-хореографического образования важное значение приобретает подготовка студентов как квалифицированных специалистов, призванных распространять высокохудожественные образцы искусства, развивать эстетические вкусы учащейся молодежи. Для этого им необходимо приобретать собственный художественно-творческий опыт.

### 3. Экспериментальное исследование

Учет основных положений новаторов хореографического искусства позволил разработать методику формирования художественно-творческого опыта будущего учителя хореографии в процессе профессионального развития. Происходит это с формированием у будущего учителя хореографии потребности в общении (1) с произведениями искусства через восприятие и исполнительскую интерпретацию, а также ценностное отношение к ним; (2) осознание важности получить собственное художественно-творческое начало в процессе профессиональной подготовки; (3) мотивация в приобретении дополнительных навыков в выразительных средствах для создания хореографических образов; (4) развитие способности не только воспринимать художественные образы, но и умения сознательно их применять для углубления хореографических произведений. Все это будет способствовать личностному самосовершенствованию будущего учителя в векторе профессиональной деятельности [9, с. 53].

Следовательно, приобретение художественно-творческого опыта происходит в результате комплексной профессиональной подготовки, когда актуализируется поликультурный вектор познания искусства, ориентированный на стремление обогащать и разнообразить собственный творческий поиск (исполнительный, художественно-аналитический и т.п.).

Поиск системы комплексной подготовки будущих преподавателей-хореографов требует длительного времени работы. Поэтому в нашем экспериментальном исследовании она осуществлялась в трех этапах: (1) побудительно-ориентировочного, (2) рефлексивно-информативного, (3) творческо-коммуникативного. Каждый этап имеет свои цели и задачи, а также привлечение специальных (дополнительных) навыков преподавателей, так и специалистов цифровых технологий.

#### 3.1. Первый побудительно-ориентировочный этап

На первом этапе были определены пути формирования художественно-творческого опыта студен-

тов-хореографов с разным уровнем подготовки. Им были предложены несложные задачи творческого характера.

Первая задача – придумать и обсудить с преподавателем танцевальные этюды, максимально демонстрирующие какой-либо художественно-хореографический текст через образную пантомиму, выразительную пластику тела, мимику. Учащиеся должны раскрыть собственные исполнительские, пластические и творческие возможности. Через этюды учащиеся должны продемонстрировать грамотность и эрудированность, артистизм и исполнительность. Выполнение данной творческой задачи предполагает коллективную, парную или индивидуальную работу учащихся, где они демонстрируют навыки постановки, способность к общению с другими участниками образовательного процесса, владение исполнительскими техниками и приёмами. Участники должны через движения выразить эмоции (например, гнев, страх, радость, удивление) раскрывая разные образы героев этюда.

Вторая задача – рассмотреть скульптурные и художественные портреты. И по своим впечатлениям создать их хореографический образ в танцевальных движениях. При этом необходимо было сделать тщательный отбор музыкального материала. А для этого надо было познакомиться с различными музыкальными жанрами и произведениями, которые могли соответствовать скульптурному и художественному образу, а также помогли бы их «оживить» в хореографии.

Третья задача – создание и исполнение бессюжетного этюда. Он должен состоять из целого каскада технически сложных движений, но при этом быть единым целым. Для выполнения этого этюда учащимся предлагалось выбрать подходящий музыкальный материал, а также использовать танцевальные позы, жесты, лексику по собственному желанию. На этом этапе учащимся предлагается записывать свою работу на видеокамеру с последующим просмотром видеоматериалов. И на общем обсуждении провести анализ ошибок, сделать корректные замечания и провести самостоятельный поиск недостатков в исполнении. Каждый учащийся старался корректировать себя и добиваться новых успехов.

Четвертая задача – создание собственной творчески исполнительской визитки «танцевальное селфи». Учащиеся должны были подготовить и представить экспертам из числа учащихся свои танцевальные образы, раскрывающие конкретный характер, проявляющиеся в действиях в соответствии с задуманной драматургией.

Пятая задача – охарактеризовать себя через предложенную импровизацию известных хореографических произведений. И исполнить собственный этюд таким образом, чтобы коллеги по учебе смогли представить портрет исполнителя. При выполнении таких импровизаций будущие учителя хореографии пытались акцентировать внимание на преимущественных чертах своего темперамента и характера, исполнительских и профессиональных качествах. После демонстрации этюдов происходило коллективное обсуждение его особенностей, оригинальности, творческих находок, самовыражения в процессе исполнения хореографических произведений.

При выполнении творческих задач учащимся предлагалось сделать импровизации: заменить движения, изменить сюжет или развязку этюда. Применение импровизаций развивало у учащихся умение управлять собственными эмоциональными состояниями, обогащать творческое воображение, мышление, способность к созданию оригинальных идей. В результате импровизаций рождались собственные художественные идеи, которые в атмосфере творческой свободы, становились «маленькими произведениями» искусства. Согласно экспериментальной методике учащиеся исполняли хореографический этюд с изменением движений не зависимо от их происхождения. После этого студентам необходимо было узнать их национальную принадлежность, выбрать движения одной национальности, дополнить их своими движениями и на этой основе создать этюд.

### 3.2. Второй рефлексивно-информативный этап

Современные учащиеся учебных заведений учатся в условиях дефицита времени. Поэтому учащиеся должны научиться самостоятельность формировать и выполнять информационно-познавательные задачи: (1) охарактеризовать исторические этапы развития общества и хореографии в это время, (2) обосновать достижения общества и хореографии теоретическо-методически, (3) определить ведущие педагогические идеи и принципы работы выдающихся хореографов (по выбор) [10, с. 174–183].

#### 3.2.1. Анализ полученных ответов

Анализ полученных ответов студентов показал целесообразность данного направления работы, ведь они ознакомились с работами педагогов новаторов хореографического искусства. В процессе работы над заданием они давали характеристики классическому танцу, искусству балетмейстеров, свойствам модерн-джаз танцам, не забывая о народно-сценических. Выполнение разных по слож-

ности информационно-познавательных задач стало основой для (1) развития аналитического мышления, (2) активизации творческих возможностей, (3) формированию познавательных умений и навыков.

Экспериментальная работа на данном этапе была направлена на формирование у будущих специалистов способности критически оценивать свои достижения в области балетмейстерской работы, характеризовать свои возможности и достижения как хореографа-исполнителя, а также выбрать наиболее подходящие средства для преодоления существующих недостатков.

Задачи второго этапа экспериментальной работы предусматривали (1) формирование отношения учащихся к профессии преподавателя-хореографа, (2) обогащение их знаниями по методике хореографического обучения с целью повышения их исполнительского уровня; (3) активизация эстетико-эмоциональной сферы, (4) развития у будущих учителей хореографии способности к рефлексии для понимания эмоциональных состояний учащихся и способов преодоления трудностей по достижению определенных уровней исполнительских действий и упражнений. На данном этапе было установлено, что большинство студентов увлекаются современными ритмами, характерными для современных модерн-танцев.

Необходимость формирования художественно-творческого опыта учащихся на втором этапе отразилось в работе с учебно-творческими задачами, основными целями которых были не только создание творческих ситуаций, но и понимание их в процессе самореализации и достижение целей. Особым условием выполнения опытно-творческих задач было отсутствие правил, ведущих к их решению. Данное обстоятельство заставляло учащихся искать собственные пути преодоления трудностей и нахождение путей решения задач. Работа с творческими задачами требует активного раскрытия творческих возможностей учащихся. И они учились оценивать этот собственный опыт работы над собой, активировать важные для творчества психические процессы: мышление, творческое воображение, внимание, моделирование художественными образами.

Эффективность экспериментальных занятий во многом определяется характером взаимоотношений между учащимися и их отношением к преподавателям.

### **3.2.2. Знакомство с новаторами хореографического искусства**

Еще один вид учебно-творческих задач предполагал знакомство с знаменитыми хореографами

мирового и российского уровня. Среди них были и знакомство с творчеством Г. Улановой, М. Плисецкой, М. Эсамбаева, М. Цискаридзе и т.д. В рамках реализации творческих задач создавались минитеатры с собственным коллективным составом. Ведь учащиеся не только творили собственные «хореографические минипроизведения», но и знакомились с видеозаписями выступлений ведущих хореографов мира, где они стремились охарактеризовать их выступления, определить особенности пластики, темперамента образа и техники их передачи. Выполнение этой задачи предполагало интеграцию знаний в разных жанрах хореографического искусства, использование аналогий, ассоциаций, художественных обобщений, эмоционально-чувственных усилий.

По свидетельству учащихся, такая форма работы была интересна и плодотворна. Ведь будущим преподавателям хореографии придется не только готовить артистов для исполнения, но и осуществлять художественно-педагогическую интерпретацию художественных произведений. Анализируя представленные студентами задачи, мы увидели, что они внимательно относятся к рефлексии собственных достижений и неудач, пытаются определять проблемы в обучении и интерпретации хореографических произведений. Вместе с тем, большинство из них еще нуждаются в значительной помощи педагога.

Учащиеся в экспериментальной работе провели конструктивное обсуждение, познакомились с различными мнениями по поводу интерпретации хореографических произведений, пытались доказать свою позицию на конкретных примерах, а также выбирали наиболее целесообразные средства преодоления существующих недостатков.

### **3.3. Третий творческо-коммуникативный этап**

Основой третьего (творческо-коммуникативного) этапа стало расширение, углубление и закрепление творческих умений и навыков, приобретенных на первых двух этапах эксперимента. Согласно цели нашего исследования предполагалось изучить методическую литературу по хореографической подготовке становления специалиста, познакомиться со сложной танцевальной лексикой, расширяющие понимание структурного состава танцевальных движений. Для разносторонней хореографической подготовки учащиеся просматривали мультимедийные видеоуроки, фильмы, посвященные хореографическим спектаклям и выступлениям выдающихся танцоров, а также анализировались их мастер-классы и т.д.

Третий этап стал формой теоретического осмысления сочетаний традиций и инноваций хореографического искусства, способствующие (1) «симфонизации» спектра танцевальных движений, (2) гармонизации их с музыкальными и художественными творениями и (3) драматизации хореографическое действие через пантомиму. Обучение искусству танца требует от педагога (1) знаний классических и народных танцевальных традиций, (2) постоянного стремления к обновлению танцевальных стилей, (3) созданию новых техник и композиций для концертно-сценической деятельности.

Умение быстро освоить и повторить движения ведущих мастеров было дополнительным условием художественно-эстетической подготовки будущих учителей хореографии. Усилия учащихся сосредотачивались на овладение основами танцевального мастерства, умении сочетать теоретические знания с практическими, а также применять аудиовизуальные средства и иллюстративно-художественные материалы.

Учащиеся учились проводить презентации собственных танцевальных этюдов, знакомя других с композицией, драматическим сюжетом и техникой танцевального воплощения. Также им предлагалось презентовать известные танцевальные произведения и высказывать мысли относительно художественных и нехудожественных ассоциаций, которые возникали у них в процессе их интерпретации: абстрактность-конкретность, субъективизм-объективизм, контекстность-фрагментарность и т.д. Использование «нехудожественных» понятий помогло учащимся основательно подходить к интерпретации хореографического произведения. После чего им было легче осуществлять самостоятельную интерпретационную работу собственных хореографических проектов.

Большое значение на этом этапе придавалось самостоятельной работе, которая является одной из составляющих формирования художественно-творческого опыта студентов. Если на первых двух этапах эта работа проходила с постоянной консультацией педагога, то на третьем этапе учащимся была предоставлена полная самостоятельность как в выборе музыки, сюжета, так и методов обработки танцевального номера.

Для самостоятельной работе учащимся предлагалось подготовить хореографические композиции с использованием литературных произведений (мифы, сказки и легенды), а также включить в хореографический проект праздничные традиции народа с тщательным отбором характерных образов, персо-

нажей, а также подобрать соответствующую музыку, лексику, костюмы, реквизит и т.д.

Следовательно, третий проект должен был закончиться коллективным или групповым хореографическим проектом, который мог бы соперничать с постановками некоторых детских театров на профессиональной сцене.

#### **4. Анализ результатов опытно-экспериментальной работы**

Современные преподаватели-новаторы должны полностью осознавать, что процесс формирования эмоционально-эстетического восприятия хореографического искусства длительный, требующий глубокого проникновения в эстетику современного танца, законов композиции и исполнительского мастерства. [19].

Анализ результатов опытно-экспериментальной работы на этом этапе показал, что включение студентов в различные виды исполнительской и балетмейстерской деятельности благодаря использованию творческих задач, а также системность и последовательность в изучении учебно-методической и мемуарной литературы по проблемам хореографии способствовали приобщению к национально-культурным ценностям, повышению трудоспособности, что обеспечивает целенаправленное развитие жизненно важных духовных, интеллектуальных и исполнительских умений для их художественно-творческого опыта. Вместе с этим в процессе творческой деятельности студентов-хореографов, обогащался художественный тезаурус, активизировались исполнительские качества профессионального толка, улучшились умения профессионального общения, расширилась коммуникативно-эмоциональная сфера, реализовались их творческие и педагогические идеи. [17].

Учащиеся демонстрировали (1) творческое развитие по всем направлениям профессиональной подготовки, (2) проявили интерес к получению знаний по истории, теории и методике хореографического обучения. Направленность этих задач не только на исполнительскую, но и просветительскую деятельность, обусловила возникновение творческой коммуникации и способствовала формированию художественно-творческого опыта будущих учителей хореографии.

Творческие задачи наделяли каждого учащегося возможностью изменить свой результат в процессе решения задач, отступить от шаблона и получить оригинальные творческие продукты. Учащиеся использовали опыт экспериментальных занятий на

концертно-сценической практике, выступая в роли преподавателя-хореографа, балетмейстера, постановщика концертных номеров и т.д. К тому же эти занятия способствовали (1) формированию мотивационной сферы будущих педагогов-хореографов, (2) пробуждали их потребность в творчестве и самосовершенствовании, а также (3) стимулирует самостоятельность и организованность, (4) воспитывали ответственность и трудолюбие.

Решение индивидуальных учебно-творческих задач способствовало (1) формированию навыков импровизации танцевальных движений, (2) развитию музыкальности, (3) способности свободно оперировать приобретенным опытом в игровой форме. Многие задания выполнялись с обязательными игровыми и соревновательными элементами, придающими интерес к процессу их решения. Так как многочисленные психолого-педагогические исследования показали, что соревнование между участниками, выполняющими общую задачу, способствует развитию творческих сил, повышает активность и интерес учащихся к деятельности, а также стимулирует отстающих подтянуться к более успешным.

Наиболее важными характеристиками педагогической технологии является новизна и преобразование. Технология выражается в системных действиях педагога и учащегося, направленных на эффективное достижение конечной цели опытно-экспериментального обучения: подготовка нового вида преподавательской деятельности хореографа в области современного танца, важным компонентом которой является профессиональное проектирование. [18, 4–22].

## 5. Выводы

Для проведения эксперимента, связанные с интеграцией частных методик преподавания хореографии необходимо понимать основы современной стандартизации хореографического искусства и самой системы образования. Поэтому технология инновационной деятельности педагога-хореографа должны анализироваться теоретиками и практиками хореографического образования. Это гарантирует качество учебно-творческого процесса в конкретных условиях педагогического эксперимента.

Повышение эффективности учебного процесса, как известно, в педагогической науке становится возможным благодаря системному методу преподавания, формированию знаний и совершенствованию профессиональных компетентностей с учетом технических и человеческих ресурсов и их взаимодействия. Обучение хореографии посредством при-

менения педагогических инноваций, как показывает опыт, не только обеспечивает реализацию накопленных знаний, но и способствует динамическому усвоению теоретических и практических знаний и формированию умений субъектов художественно-предметной деятельности. К тому же указанное обучение ориентировано на готовность студентов к быстрым изменениям в хореографической практике, переосмыслению профессиональных ценностей [16, с. 245–261].

Подобный тип организации обучения должен стимулировать к методической наработке экспериментального опыта инновационного преподавания и обучения. Если в учебном процессе присутствуют подобные эксперименты, то это создает предпосылки для открытого типа сотрудничества преподавателей и учащихся. При эксперименте профессионально-познавательная и проектно-творческая деятельность осуществляется одновременно всеми субъектами педагогического процесса. Следовательно, при анализе проектирования профессионального обучения в современных условиях целесообразно отмечать будущие качественные изменения педагогической системы в целом и способы обеспечения эффективности управления инновационным педагогическим процессом, овладение его процессуальными компонентами, средствами и условиями.

В ходе эксперимента обучение формировало не только знания и умения относительно предметно-практических действий хореографа, но и общетеоретические (законы, принципы, понятия). В этом случае выработанные специалистом-хореографом навыки характеризуются соответствующими особенностями в разных сферах профессиональной деятельности, что обеспечивает активное использование комплексных возможностей личности. Учащимся предоставляется попробовать себя в роли методистов, исполнителей, а также преподавателей и постановщиков учебных хореографических проектов.

Наши исследования профессиональной деятельности педагога-хореографа показали, что самообразование и самообучение выполняют важнейшие функции в работе педагога. Проблема состоит в том, что, с одной стороны, ему приходится одновременно учиться самому и обучать значительному количеству новых движений других, а с другой — в условиях инновационного обучения преподаватель должен владеть знаниями по биомеханике, физиологии, анатомии, психологии, дидактике. Следовательно, профессиональное обучение современной хореографии требует умения педагога интегрировать и

актуализировать фундаментальные знания с учетом собственного творческого опыта в преподавании [15, с. 221–236].

С точки зрения формирования предметных навыков понятие «профессиональное обучение современному танцу» можно определить, как процесс взаимодействия педагога и учащихся, направленных на поиск наиболее эффективных способов выполнения танцевально-двигательной творческой задачи по следующим особым правилам: (1) методически правильно поставить дыхание, (2) качественно отработать мышцы для выполнения танцевальных движений, (3) обрести чувственное и семантическое понимание природы танцевального движения и т.д.

Проведенное экспериментальное исследование показало, что тенденции развития современного хореографического образования очень динамичны. Будущие учителя хореографии научились использовать свой творческий потенциал в различных видах художественно-педагогической деятельности. Повысилась доля самостоятельности и ответствен-

ности за результаты своей учебной работы, активизировался интеллектуальный потенциал, обогатилась их хореографическая культура. Выполнение художественно-творческих задач способствовало повышению качества хореографического обучения, что в свою очередь подняло уровень профессиональной компетентности учащихся. Они стали понимать важность приобретенных знаний для своей будущей профессиональной деятельности и более свободно использовать его в хореографических работах и творческих проектах, поняли важность постоянного пополнения своих знаний для профессионального роста [11, с. 563–581].

Таким образом, благодаря применению творческих задач и активных методов обучения учебная деятельность приобрела универсальный характер. В ней объединились информационная, образовательная и исследовательская функции, позволившие организовать профессиональное обучение будущих педагогов-хореографов таким образом, чтобы сформировать их опыта в области художественно-творческой.

#### Литература

1. Славская А.Н. Личность как субъект интерпретации [Текст] / А.Н. Славская. — Дубна: Феникс+, 2002. — 240 с.
2. Ann Daly (1992), Isadora Duncan and the Male Gaze in *In Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, ed. Senelick Laurence, New England, pp. 239–59.
3. Banes Sally (1994) *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Hanover and London: Wesleyan University Press.
4. Britannica T. Editors of Encyclopaedia (2024, March 20). Rudolf Laban. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Laban>
5. Crumpler Sue E. (1982), *The Effect of Dalcroze Eurhythmics on the Melodic Musical Growth of First Grade Students*. *LSU Historical Dissertations and Theses*. 3755. URL: [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/3755](https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/3755)
6. Gilman L. (2009). *The Dance of Politics: Gender, Performance, and Democratization in Malawi*. Temple University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt14btctd>
7. Ivy Panda. (2024). *Dancing: Choreographer Doris Humphrey*. URL: <https://ivypanda.com/essays/dancing-choreographer-doris-humphrey>
8. Kowal Rebekah. 2010. *How to Do Things with Dance: Performing Change in Postwar America*. Middletown, CT: Wesleyan University.
9. Lanszki A., Tongori Ágota, Papp-Danka Adrienn. (2023). *Dance-Related Research In Tertiary Education: A Systematic Literature Review*. *Tánc és Nevelés*. 4, pp. 29–53. 10.46819/TN.4.2.29-53.
10. López B. (2019). *Dance students at a two year college: making sense of their academic, cultural, and social world*. *Research in Dance Education*, 20(2), pp. 174–183. URL: <https://doi.org/10.1080/14647893.2019.1591358>
11. Mitchell G.J., Rice & Pileggi V. (2018). *Co-emergence: an art-full dance of inquiry into artists' experiences of making art*. *International Journal of Research in Economics and Social Sciences*, 23(4), pp. 563–581. URL: <https://doi.org/10.1080/13569783.2018.1507730>
12. Nieminen P. (1999). *Dance Education and Dance Research in Finland*. *Dance Research Journal*, 31(2), pp. 127–130. URL: <https://doi.org/10.2307/1478344>
13. Polcari S. (1990). *Martha Graham and Abstract Expressionism*. *Smithsonian Studies in American Art*, 4(1), pp. 3–27. URL: <http://www.jstor.org/stable/3108994>
14. Preston Carrie J., 'Posing Modernism: Delsartism in Modern Dance and Silent Film', *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance, Modernist Literature and Culture* (New York, 2011; online edn, Oxford Academic, 3 Mar. 2015). URL: <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199766260.003.0003>
15. Rimmer R. (2017). *Negotiating the rules of engagement: exploring perceptions of dance technique learning through Bourdieu's concept of 'doxa.'* *Research in Dance Education*, 18(3), pp. 221–236. URL: <https://doi.org/10.1080/14647893.2017.1354836>
16. Seago C. (2020). *A study of the perception and use of attention in undergraduate dance training classes*. *Research in Dance Education*, 21(3), pp. 245–261. URL: <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1757636>
17. Stevens K., Huddy A. (2016). *The performance in context model: a 21<sup>st</sup> century tertiary dance teaching pedagogy*. *Research in Dance Education*. URL: <https://doi.org/10.1080/14647893.2016.1178714>
18. Tembriotti L., Tsangaridou N. (2013). *Reflective practice in dance: a review of the literature*. *Research in Dance Education*, 15(1), pp. 4–22. URL: <https://doi.org/10.1080/14647893.2013.809521>
19. Zawacki-Richter O., Kerres M., Bedenlier S., Bond M., Buntins K. (2019). *Systematic Reviews in Educational Research: Methodology, Perspectives and Application*. Springer Publishing.