**КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК СИСТЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ**

**Введение**

Предмет «Классический танец» является составной частью преподавания хореографических дисциплин в системе дополнительного образования детей.

Школа классического танца является единственной системой воспитания человеческого тела, существующей уже более четырехсот лет.

В современной хореографической педагогике накоплен огромный опыт подготовки детей в области классического танца: как эмпирический, наглядно передающийся, так и зафиксированный в учебниках. И как показывают современные исследования, классический танец как наука является фундаментом хореографического образования.

***Классический танец*** — основное выразительное средство балета; система, основанная на тщательной разработке различных групп движений, появившаяся в конце XVI века в Италии и получившая своё дальнейшее развитие во Франции. Основы классического танца вырабатываются при помощи экзерсиса, из которого состоит танцевальный урок, как ученика, так и профессионального артиста балета. В комплексном обучении профессионального артиста необходимо знание музыкальной культуры, истории, литературы и сценарной драматургии. В то же время с семи лет дети проходят гимнастическую подготовку, потому как балеты прошлого, сохранившиеся до наших дней, технически усовершенствовались. Балет — высшая ступень хореографии (от греческого choreia – пляска и grapho – пишу), в котором танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления. В балете исторически выработались различные музыкально-хореографические формы: дуэтная форма (па-де-де), групповые и массовые танцы (па-де-труа, па-де-катр, гранд па). Как правило, музыка сочиняется композитором специально для балета на основе либретто, реже подбирается из готовых музыкальных произведений. Термин «Балет» распространяется как на многоактные спектакли, так и на одноактные миниатюры, отдельные танцевальные сцены, входящие в оперы. Танцы и сцены, созданные балетмейстером, исполняются артистами балета, в числе которых балерина и первый танцовщик, солисты, корифеи, кордебалет. Балет многообразен: сюжетный – классический повествовательный многоактный балет, драм балет; бессюжетный – балет-симфония, миниатюра. По жанру балет может быть комическим, героическим, фольклорным.

**Цель курсовой работы:**познакомиться с системой преподавания классического танца.

**Задачи курсовой:**

изучить литературу по теме исследования;

выявить основные этапы эволюции классического танца;

описать основные требования к исполнителям классического танца;

изучить программу по классическому танцу.

**ГЛАВА I. ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

**Зарождение и развитие профессиональной школы балета**

Как система классический танец начал складываться в XV-XVI в. в Ита­лии. В это время были предприняты первые попытки осмысления театрального танца (трактаты Ф. Карозо, Г. Негри). Балет еще не самоопределился как искусство, но на заре эпохи Возрождения появляется понятие балет, от латинского Ballo - танцую. Балет представлял собой составную часть музыкально- драматического придворного спектакля.

Важным событием, повлиявшим на развитие балетного искусства, стало открытие в 1661 году Королевской Академии танца в Париже. Именно тогда балет вышел из дворцовых зал на профессиональную сцену и там, наконец, от­делился от оперы, став самостоятельным жанром. Именно тогда во Франции получила дальнейшее развитие система классического танца, в трудах Академии танца (П. Бошан, Р. Фейе).

Первым в ряду этих имен по праву можно назвать П. Бошана - танцовщика королевской оперы при дворе Людовика XIV. Его не относят к родоначальни­кам сценических форм балетного искусства, однако он много сделал для того, чтобы осмыслить, привести в порядок систему танцевальных приемов и движений, которая сложилась к тому времени. Танец Бошана недалеко ушел от бальных танцев XV века. Он во всем следовал обычаям своего времени и места - церемонного, пышного и жеманного двора «Короля-солнца».

Нужно учитывать, что движения танцовщика сковывал костюм - в то время танцевали в парадном выходном платье, мужчины - в тяжелых камзолах, женщины - в кринолинах и корсетах.

Стиль, сформированный Бошаном, просуществовал около двух столетий.

Профессиональная разработка народного, бального и сценического танца привела к дифференциации и обобщению выразительных средств танца. Разделение на элементы, отбор и систематизация движений легли в основу школы классического танца. Она построена на изучении различных групп движений, объединенных общими, для каждой группы, признаками. Например, группа приседаний (plie), прыжков (элевация), вращений (pirouette, tour, fouette), положений корпуса (attitude, arabesque и др.).

В системе классического танца разработаны позиции ног, рук, корпуса и головы (позиции ног разработаны значительно полнее). Движения классического танца строятся на основе выворотности. В теории классического танца разработано понятие о закрытых (ferme) и открытых (ouvert), скрещенных (croise) и нескрещенных (efface) позициях и позах, а также о движении внутрь (en dedans) и наружу (en dehors).

Этот классический танец получил свою терминологию, которая бытует по настоящее время в балетных театрах и хореографических заведениях всех стран мира. Она создавалась путем отсеивания временных элементов и отбора постоянных. Эта терминология, несмотря на свою условность, почти всегда позволяет обнаружить корни, установить генетические истоки того или иного движения, позы и положения.

Вторая половина XVIII века (реформы Ж. Новерра).

Жизнь народов Европы менялась, изменения затронули и балет. Зрителям и художникам стало тесно в расчерченных по линейке рамках партии Бошана.

Первым выступил с критикой бошановского танца Жан Жорж Новерр - крупнейший теоретик, знаменитый балетмейстер XVIII в. Он пошел по пути сближения балета с драматическим спектаклем, по пути наполнения прежних форм. Провозгласив для танца требования «естественности», Новерр на прак­тике лишь слегка размыл математическую выверенность «бошановских» позиций и движений, по сути ничего нового в развитие танцевальной техники не внес.

Танец освободился от канонов придворно-аристократического театра (реформа костюма, обуви). Все это способствовало развитию техники классического танца (прыжки и вращения в стремительном темпе в исполнении блестящих танцовщиков Вестриса, Доберваля).

Примерно тогда же начал кристаллизоваться вид танца, который сейчас называют классическим. Первоначально, в XVIII веке, такой танец именовался «благородным», «высоким», «серьезным». Термин «классический танец» возник в России в конце XIX в. Впервые упоминание о термине «классический» мы находим в книге Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» (1864г.).

К. Блазис (1795-1878) - танцовщик, теоретик, балетмейстер, педагог - сумел обобщить и закрепить на практике достижения европейского балетного искусства начала XIX в. Танец, который основал Блазис, разворачивался уже не на планшете сцены, а в ее пространстве. Дело не только в облегчении костюма, не только в виртуозных прыжках, вошедших в моду, но главное, танец становится трехмерным, завоевав высоту.

Эпоха романтизма внесла свои изменения. Новое содержание, отражение в балете потустороннего мира, превращало танцовщицу в неземное существо (сильфиды, виллисы). Новая тема вызвала к жизни новые формы, танцовщица чтобы стать воздушной, старалась подняться на пальцы и оторваться от земли.

Дальнейший перелом в судьбе классического танца связан с именем М. Тальони. Пальцы получили широкое распространение, став неотъемлемой принадлежностью женского классического танца. Соревнуясь с мужчиной, женщина выдвигается на первый план в балете.

После Тальони центр развития хореографии изменился. И в равной мере на это звание стали претендовать Италия и Россия.

Тенденции развития балетного театра требовали все большего технического совершенства.

**Из истории школы русского балета**

На русской сцене система пластической выразительности, за которой прочно закрепилось наименование классического танца, нашла наиболее пол­ное эстетическое выражение. Всю последнюю треть XIX века классический танец русского балета совершенствовался в строго установленных границах женских и мужских вариаций, оказав значительное влияние на культуру классического танца в целом. Деятели русской хореографии создали школу, отличающуюся национальным характером, чистотой и благородством пластического языка, умением наполнить танец драматическим содержанием. Музыкально- хореографическая реформа П.И. Чайковского и М.И. Петипа открыла широчайшие возможности для развития балетного искусства.

Великий мастер Петипа создал многочисленные образы классического танца. Именно балет Петипа завершил процесс формирования классического танца как системы условных выразительных средств. В них собраны и упорядочены все поиски XIX века в области этого танца. Тогда же окончательно закрепилась французская терминология классического танца, применяемая по сей день.

Реформаторским творчеством М.М. Фокина началась хореография XX столетия. Фокин смело экспериментировал от стилизации романтического ба­лета («Шопениана») или в правилах академической школы Петипа («Павильон Армиды») до гротескной пластики («Петрушка»). Таким образом, стиль классического танца сложился в ходе новаторских поисков, объединивших хореографов и исполнителей. Кристаллизуясь, лексика классического танца насыщалась мотивами национального плясового фольклора. Результаты новаторских поисков и преобразований сказались на сценических формах классического танца, а также на системе его преподавания.

Большое влияние в этом отношении оказало творчество Э. Чекетти. Позы стали динамичнее, увереннее, появился чисто итальянский апломб; жест стал более реалистичен. Таким образом, к началу XX века в русском балетном театре сложились две школы: исполнительская и педагогическая. Каждая из них обладала своими достоинствами, но ни французская, ни итальянская манеры не удовлетворяли в полной мере русских артистов.

Величайшая заслуга оформления русской школы классического танца и закрепления ее в четкой системной форме принадлежит выдающемуся балет­ному педагогу А.Я. Вагановой. Ей удалось слить воедино отдельные достижения разных направлений и на основе своего опыта зафиксировать их в строгой, но общепонятной форме. *«Зная классический танец, можно легко воспринять характерный, салонный и другие»,*- говорила А.Я. Ваганова.

За годы работы она отобрала, пересмотрела и суммировала все действи­тельно ценное в исторически сложившейся системе танца.

**1.3. Система и методы преподавания А. Я. Вагановой**

А Я. Ваганова - Лауреат Государственной премии, народная артистка, профессор. Созданная ею система преподавания классического танца явилась не только узкопедагогическим направлением, но и широко разветвленные органически разработанным творческим методом. Система стала наряду с методикой, разработанной другими выдающимися советскими педагогами-хореографами, основой советской хореографической школы в целом (Приложение 1).

Методика А.Я. Вагановой сильна, прежде всего, сочетанием теории и практики. Путь, которым она шла в педагогических исканиях, был тернист. Но неудовлетворенность системами преподавания, с которыми сталкивалась А.Я. Ваганова, помогла ей разобраться в самых сложных вопросах хореографии. У нее была требовательная аналитическая мысль, и она сумела создать цельную и новую методику овладения хореографическим искусством - методику русского классического танца.

Биография А.Я. Вагановой-педагога определилась в советское время, когда, когда смелая мысль передового деятеля искусства находила отклик и поддержу.

Ваганова пришла в училище в трудную для молодого советского балета пору. Педагогический состав не имел единой системы преподавания. Работа шла самотеком по старинке, каждый педагог фактически был самоучкой. Такой была и А.Я. Ваганова в то время. Но, ее давно мучила мысль о необходимости создания общей системы преподавания.

Вначале стремление Вагановой внести ясность в построение урока, при­учить учениц задумываться над каждым движением не вызывало особого интереса у деятелей хореографии. Сложная борьба за классический танец с каждым годом приносила победы и завоевания. В 1932 году в училище была сделана попытка зафиксировать уже отчетливо видимые основы курса классического танца. Был создан сборник учебных программ, принятых преподавательским составом и художественным руководителем училища. В 1934 году выходит в свет книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца».

Ваганова первая разработала методику преподавания, первая основала педагогические курсы, была первым профессором классического танца, т.е. подняла методику балета на уровень науки.

Урок Вагановой - это творческий процесс, основанный на взаимопонимании педагога и учениц. Стремление добиться ясности при объяснении каждого движения стало основой ее методики преподавания.

Просто и доходчиво рассказывала она о новом движении и также просто показывала его. Ваганова говорила: «Как вы можете учить, если сами не умеете проделать это движение с полной его техникой, встав на пальцы, показав каждую деталь?» Ее пальцы были безупречны. В них была уверенность и четкость большого мастера. Большей частью она показывала движения, как говорится, «вполголоса», но с такой абсолютностью, что каждый оттенок движения сразу усваивался учащимися. Наиболее сложные движения, особенно если они делались в каком-нибудь новом варианте, она показывала в полную силу.

Агриппина Яковлевна умела увлечь уроком. Она развивала музыку тела в такой степени, что ученицы могли исполнять танцы в различном ритме, темпе, передавать различные эмоциональные состояния, содержание музыки. Ее обучение давало возможность исполнять роли самого различного плана. (Приложение 2)

Урок Вагановой был построен так, что каждый день что-то наслаивалось, приобреталось, развивалось. Это четкое, постепенное наслоение техники и дало возможность овладеть трудными вариациями.

Ее урок с начала до конца велся в таком темпе, что ученик сразу терялся, не мог быстро ориентироваться и поспевать за движениями и комбинациями. Для того, чтобы свободно заниматься в ее классе, нужно знать и усвоить ее систему преподавания. У человека другой школы, впервые столкнувшегося с методом Вагановой, может даже создаться впечатление, что, скажем, адажио в таком быстром темпе не приносит никакой пользы. Это неверно. Техника и виртуозность ее класса достигалась только путем упорного и огромного напряжения. К уроку Ваганова готовилась дома и всегда приходила в класс, точно представляя себе и композицию самого урока, и музыкальный размер, который она сама указывала концертмейстеру.

Ваганова всегда считала музыку, сопровождающую урок, основой танца.

Как и всякий другой урок классического танца, урок Вагановой начинался с экзерсиса у станка. Первым движением было plie, но уже здесь, как и во всем Вагановском экзерсисе, не было ничего механического. С самого начала урока и до конца властвовал танец: и в движениях головы, гибкости и быстрых поворотах корпуса, и в пластике «поющих» рук.

Танцевальность - вот линия урока Вагановой. Движения на уроке задавались с учетом непомерной нагрузки сложной мышечной системы танцующего человека. Упражнения давались в логической последовательности комбинаций, развивающихся на протяжении всего урока. На уроках Вагановой была строгая дисциплина. От учеников она требовала ясного ума, внимательного отношения и большого трудолюбия. С детства она приучала всех к железной дисциплине, без которой немыслимо балетное искусство. Она никогда не была сухим, скучным педагогом, из года в год повторяющим одни и те же танцевальные движения и комбинации.

Метод Вагановой подразумевает не только безукоризненное разучивании движений, но и общий строй занятий, внутренний ритм, не позволяющий вниманию ослабевать. Дисциплина и танец неразрывны. Все замечания она произносила очень тихо, их едва можно было расслышать. Порой это учеников приводило в отчаяние. Но с каждым днем в классе становилось все тише и тише.

Всегда связанная с жизнью учениц, она знала степень утомленности, занятости каждого класса. Поэтому ее уроки никогда не утомляли, и в то же время не позволяли ученикам распуститься, «пожалеть себя».

Непрерывные поиски нового в искусстве педагогики совершенствовали методику, усложняли уроки, технику ее учениц. Очень часто она предлагала той или иной ученице записать к следующему занятию какую-нибудь комбинацию движений adagio или allegro, а иногда и весь урок. Могут спорить, для чего же отвлекать исполнителей от своего прямого дела? Но в этом нововведении был глубокий смысл. Она хотела заставить учениц думать, понимать назначение того или иного движения. Она будила их творческое воображение, приучала самостоятельно объяснять правильность исполнения каждого па.

Каждое пройденное движение запоминалось и отрабатывалось, практически превращаясь в своеобразный фундамент для будущего.

Был у Вагановой и свой способ для того, чтобы отучить учениц от зазубривания. Они привыкли к многократному показу каждой комбинации движений и рассеянно следили за педагогом. Ваганова нашла новый метод. Она показывала каждую комбинацию два раза: с одной и с другой ноги. Нужно было мгновенно запоминать, если не хотели подвергнуться крупным неприятностям. Однажды весь класс был выставлен из зала за то, что все до единой забыли последовательность движений в adagio.

Ваганова ценила упорство, настойчивость, волю к преодолению и, напротив, не любила проявления слабости. Ваганова настаивала на строгой дисциплине, развивая волю, самообладание. Даже если болели ноги, ученики делали все упражнения. Они лечились экзерсисом, остерегаясь делать лишь те движения, от которых поврежденному месту было больно: рационально построенный экзерсис шел только на пользу.

Школа Вагановой учит понимать законы движения, умение управлять телом, делать его послушным. Метод Вагановой требует правильной постановки корпуса и спины. Правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движений. Даже превосходно тренированные ноги не могут заменить тех функций, которые возложены школой Вагановой на спину. Французская, даже итальянская школы не придавали такого значения ее постановке.

Один из законодателей французской школы, Рамо, считал, что хорошие руки для танцовщицы так же необходимы, как хорошее обрамление для картины. Каким наивным казалось Вагановой это утверждение! Поиски Вагановой привели к методическому освоению роли рук в общем строе классического танца. С ней в живую практику классического танца «вошли» совершенно новые руки, задача которых в танце разнообразна и велика. Отличительная черта этих рук, прежде всего в их выразительности. Они легки в полетах. Они энергичны в турах, они направляют стремительность и жесткость движений: они классичны, мягки и музыкально певучи в adagio.

Особое внимание она советовала обращать на работу рук сразу в 1-ом классе. Дети должны понять, что руки в танце не могут быть безучастными. Тогда руки, особенно кисти рук, постепенно станут главными помощниками учащихся в области техники выразительности танца. Ваганова работала над развитием не только техники рук, но и над их художественной выразительностью.

Руки, корпус, голова привлекали ее особое внимание. Они стали у Вагановой главным проводником выразительного танца. Много она работала над воспитанием крепкой и вместе с тем гибкой спины. Не с этой ли крепостью связана особая пластичность и красота арабесков и аттитюдов? Большое значение придавала она корпусу, стремилась к тому, чтобы он также был крепким, ловким, гибким, не боящимся никаких самых неожидан­ных комбинаций. В этом она шла за Фокиным, который в свое время писал: «Ошибка балетной техники в том, что она сводится к танцу ног, тогда как должно танцевать все тело, все оно до последнего мускула должно быть выразительно и красноречиво».

Танцовщице, прежде всего и больше всего, нужен корпус поворотливый и ловкий, но сильный и крепкий; нужен незыблемый апломб и послушные руки и ноги, способствующие апломбу и поворотливости в той же мере, как выразительность позы. Никогда вы не найдете на уроке Вагановой двух па, которые делаются с одинаковым положением корпуса.

Ваганова внесла в школу танца точную координацию всех частей тела. А в ее классе на долю ног выпадала не менее сложная работа. Но Ваганова не признавала тренировочных упражнений для ног. На уроках тренировка рук и корпуса имела главное значение - благодаря этому и ноги двигались со значительно большей точностью. Огромное значение Ваганова придавала широте и размаху танцевальных движений. Она требовала феерического блеска, отточенности движений и в то же время максимального преодоления пространства. Агриппина Яковлевна требовала полной гармонии музыки и хореографии.

Педагогам младших классов Ваганова настойчиво советовала приучать детей слушать музыку с малых лет, чтобы самые несложные движения учениц приобретали выразительность, рождаясь под влиянием музыки и ритма. Она учила обращать внимание на контроль мышцы ног, а потом спины. Приучая к мышечному ощущению, она задавала движения и тут же говорила: «Посмотри в зеркало, как ты стоишь? Проверь бок и запоминай это ощущение, проверяй позу по зеркалу, а затем умей воспроизвести ее по одному мышечному ощущению, не прибегая к зеркалу». Огромное значение придавала она равновесию, координированной, равномерной работе корпуса и конечностей. Равновесие достигалось управлением рук, при переходе из одного положения в другое. Без координации рук получается неверный поворот плеча, неправильное распределение движений всего тела от ног до рук.

С первого урока Ваганова стремилась познать индивидуальность каждой ученицы, учесть ее отрицательные и положительные качества. Учтя физические недостатки ученицы, она стремилась выработать элементы своеобразной «профилактики», чтобы предотвратить дальнейшее развитие этих недостатков. Точно также она находила индивидуальные способы, которые могли бы помочь ученице в дальнейшем исправить недостатки. У Вагановой были свои педагогические приемы. Как бы она не хвалила учеников, она обязательно указывала на их недостатки либо в технике, либо в выражении эмоций.

Ваганова могла видеть каждого и одновременно всех. Она замечала ошибку и не оставляла без объяснений. Она постигла железную логику построения урока. Кропотливо работала над выделением основных элементов в каждом движении классического танца, открывала технологические приемы, общие для каждой группы движений. Вне системы классического танца Ваганова не представляла себе балетного танца.

Творчество А.Я. Вагановой в советском балете стало основой для деятельности советских актеров, советских педагогов-хореографов. От кропотливой каждодневной работы - к свободному самочувствию на сцене, от глубокого знания основ своей профессии - к овладению теорией творчества. Таковы поучительные заветы А.Я. Вагановой.

Воспитывая учениц, Ваганова в классе работала как репетитор. Сама методика Вагановой с исполнителями, истолковании партии в целом и отдельных па, ее составляющих, постановка актерской задачи - все это дорого, полезно сегодня, как и десятилетия назад. Она была строгим и требовательным педагогом.

Ваганова давала наставления: «Никогда не гонись за внешним эффектом в танце, не заигрывай с публикой, движениями не разбрасывайся - это те же слова. Помни, что классический танец благороден, искусство никогда не простит тебе этого легкомысленного отношения к себе. Помни всегда, как бы себя ни чувствовала, какое бы настроение у тебя ни было, не пропускай урока. Успехи достигаются не годом, а годами».

**ГЛАВА II. СИСТЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

**2.1 Основные требования к исполнителям классического танца**

Все перечисленные дальше качества могут быть достигнуты лишь в результате последовательной и систематической подготовительной учебной работы.

Правильный отбор детей для обучения хореографии возможен только при тщательном изучении их физического развития, анатомо-физиологических и психологических особенностей. Это помогает избежать ошибок.

Опыт по отбору детей для обучения хореографии свидетельствует, что абсолютно идеальные кандидаты на приемных экзаменах почти не встречаются. Будущий артист должен быть физически здоров (иметь хорошее зрение, слух, нормально работающий вестибулярный аппарат, развитые двигательные функции), обладать «профессиональными» данными (выворотностью ног, подъемом стопы), пропорциональным телосложением. Музыкальность и артистичность – тоже важные качества, которые следует учитывать при профессиональной ориентации детей.

Причем нельзя забывать, что некоторые недостатки в телосложении кандидата могут быть исправлены или компенсированы при использовании соответствующих методик в младших классах, в то время как многое скомпенсировать и тем более исправить в процессе роста и обучения ребенка невозможно, что имеет решающее значение в отсеве просматриваемых на конкурсных экзаменах мальчиков и девочек...

Понятие «физическое развитие» включает процесс изменения форм и функций организма человека в течение индивидуальной жизни. Термин «физическое развитие» применяется и в более узком значении, обозначая уровень развития организма, который определяется такими показателями как рост, вес, окружность грудной клетки, емкость легких, характер и величина изгибов позвоночника, состояние осанки и т.д.

Для занятий хореографией кроме хорошего физического развития необходимо иметь и правильную осанку. Основа осанки – позвоночник и его соединения с тазовым поясом. Позвоночник имеет изгибы: шейный (впереди), грудной (назад), поясничный (вперед), крестцово-копчиковый (назад). При нормальной осанке изгибы позвоночника выражены умеренно. Направление линии позвонков при этом строго вертикально. Правая и левая части симметричны: шейно-плечевые линии на одном уровне, углы лопаток на одной высоте и на одном расстоянии от позвоночника, треугольники талии (пространство между линиями туловища и вытянутыми вдоль руками) одинаковы. В нормальной осанке ось тела, проходя через общий центр тяжести, проецируется на середину площади опоры, что обеспечивает устойчивое равновесие.

В то же время встречаются дети, в осанке которых просматриваются отклонения. К ним относятся асимметрия лопаток (незначительный сколиоз), седлообразная спина (лордоз), сутулость (кифоз).

Как отклонения в осанке рассматриваются О – образные и Х – образные ноги. При Х – образных ногах внутренние связки коленей длиннее, а наружные – короче. При О – образных ногах внутренние связки коленей сокращены и бедра удалены друг от друга.

Эти отклонения поддаются исправлению путем применения специальных тренировочных упражнений. Эти упражнения выполняются с соблюдением общих правил.

На осанку человека оказывает влияние и строение стопы. Плоскостопие (выраженное уплощение стопы) – это серьезный недостаток, при котором занятия хореографией нецелесообразны. Но поскольку формирование свода стопы – процесс длительный: начинается на первом году жизни, затем интенсивно развивается с началом ходьбы и продолжается в дошкольном возрасте, то незначительные формы плоскостопия, как и погрешности в осанке могут быть исправлены при помощи целенаправленных специальных упражнений. Поэтому в процессе уроков необходимо уделять особое внимание упражнениям для укрепления осанки и правильного формирования свода стопы.

Для обучения детей хореографии имеет значение наличие у них ряда анатомо-физиологических особенностей, таких как «выворотность ног», наличие «подъема», «балетный шаг», гибкость, прыгучесть – все это называют профессиональными данными.

**Выворотность**

Обязательное условие исполнительской техники классического танца. Выворотность - это способность развернуть ноги (бедра, голени и стопы) в положение en dehors (наружу), а также основа для исходных положений всех движений и позиций классического танца. Выворотность создает красоту линий исполнения всего экзерсиса и сценического танца, позволяет использовать большую амплитуду движений.

При изучении классического танца в классе определяют активную, пассивную и общую выворотности. Активная выворотность - это такая выворотность, которая возможна при опоре тела на неподвижную поверхность одной ногой или при отсутствии опоры при прыжке во время полета в воздухе.

Пассивная выворотность - это та дополнительная к активной выворотности подвижность, которую можно использовать, поворачивая ногу наружу, применяя внешнее усилие.

Дополнительная выворотность проявляется при опоре тела обеими ногами на шероховатую поверхность, когда посторонней силой, удерживающей ногу в выворотном положении, является сила трения.

Общая выворотность слагается из активной и пассивной.

Выворотное положение ног во время танца обеспечивает исполнителю возможность свободного выполнения движений классического танца и создает условия для такой интерпретации хореографического рисунка, которая отвечает законам художественного восприятия, законам красоты. Сочетание природной и выработанной выворотности ног с легким шагом превращает танец в пленительное зрелище.

**Осанка**

Основа осанки - позвоночник и его соединения с тазовым поясом. Позвоночник имеет изгибы: шейный, грудной, поясничный и крестцово-копчиковый. При нормальной осанке изгибы позвоночника выражены умеренно. Направление позвонков при этом строго вертикально. Правая и левая части симметричны: шейно-плечевые линии на одном уровне, углы лопаток на одной высоте и на одном расстоянии от позвоночника. В нормальной осанке ось тела, проходя через общий центр тяжести, проецируется на середину площади опо­ры, что обеспечивает устойчивое равновесие тела.

***Апломб.*** Основной характеристикой апломба является устойчивость. Устойчивость - один из основных элементов классического танца. Положение фигуры в позах и упражнениях на всей ступне, на полу пальцах и пальцах, на двух и на одной ноге должно быть уверенное, устойчивое, без смещения опорной ноги и подскоков на ней.

Развитие устойчивости начинается с первого класса, когда вырабатывается постановка ног и корпуса в экзерсисе у палки и умение находить центр тяжести корпуса, стоя на одной или двух ногах. Положение фигуры должно быть вертикально, без наклона вперед или назад и прогиба в пояснице; спина прямая, ягодичные мышцы подтянуты. Поясница укрепляется напряжением спинных мышц. Ни в коем случае нельзя держать спину с напряженно соединенными лопатками, это неизбежно ослабляет подтянутость поясницы.

Основа устойчивости заключается в сохранении вертикальной оси, которая проходит посередине головы и корпуса и заканчивается на подушечке опорной ноги, когда стоишь на полу пальцах, и на пятке, когда стоишь на всей ступне.

В тех случаях, когда корпус перегибается назад или в сторону, наклоняется вперед, равновесие удерживается благодаря правильному положению центра тяжести, а также с помощью хорошо подтянутых бедер и спины. Сохранению устойчивости на опорной ноге способствует также закрепленное в выворотном положении бедро работающей ноги и выворотность опорной.

**Гибкость тела**

***Гибкость тела*** - показатель пластичности тела исполнителя, придает танцу выразительность, способствуя тем самым созданию сценического образа. Гибкость корпуса зависит от гибкости позвоночного столба. Степень подвижности позвоночного столба определяется строением и состоянием позвоночных хрящей. Гибкость (или прогиб назад) должна быть в области ниж­них грудных и верхних поясничных позвонков. Наклон корпуса вперед и вниз совершается благодаря растяжению межпозвоночных дисков, а также икро­ножных, подколенных и тазобедренных мышц и связок.

Гибкость в классическом танце - это средство актерской выразительности. Развивая гибкость тела, не следует прибегать к искусственным способам, в результате мы получим формальный эффект. Гибкость тела, локтя, запястья вырабатывается на уроках классического танца. Нужно следить, чтобы все движения рук исполнялись свободно, строго, мягко, без лишних движений кисти. Гибкость шеи, спины вырабатывается у станка и на середине. При этом нужно обязательно следить за точностью исполнения движений руками, головой, за точностью взгляда. Двигаться легко, свободно, без лишних физических усилий - значит уметь скрывать от зрителя все трудности своего мастерства, всю ту огромную затрату сил и энергии, которая происходит при этом. В учебной работе легкость достигается на основе гибкости, устойчивости, точности движений и безупречной музыкальности. Исполнение ученика должно быть во всем достаточно слитным, четким, решительным, разнообразным по характеру, но всегда легким, а не затрудняющим, и тем более тяжеловесным. Не только легкость, но и мягкость движения является обязательным исполнительским элементом классического танца. Крайне важно прививать учащимся сознание того, что мягкость движения - это не просто умение эластично, выворотно, гибко и ритмично двигаться, а что это одно из выразительных средств мастерства.

**Танцевальный шаг**

***Танцевальный шаг*** - это одно из основных требований классического танца. Большой выворотный шаг совершенствует технику движений, обогащает лексику классического танца. Вырабатывая шаг, нужно учитывать, что величина его не должна вести за собой уменьшение выворотности бедра. «Шаг и выворотность в классическом танце - единое целое» (Н.И. Тарасов). Развивать шаг надо исходя из физических способностей и возможностей ученика. Лучше не делать шаг самоцелью, это приведет к нарушению классической стройности и устойчивости ног, движения, особенно позы.

Танцевальный шаг создает в танце линии, обеспечивает широту и свободу движений. Амплитуда шага в сторону и вперед зависит от степени выворотности ног и подвижности тазобедренных суставов. Амплитуда шага назад зависит от подвижности позвоночного столба, силы и эластичности задней группы мышц бедра.

**Прыжок**

***Прыжок*** придает танцу необходимые для него качества: легкость, воз­душность, полетность - и поэтому является его важной составной частью. Тех­ника прыжка имеет свои особенности, свои приемы исполнения. Важный мо­мент в прыжке – это demi plie. Необходимо, чтобы ступни плотно примыкали к полу, при толчке ступня отделяется от пола с силой последовательно от пятки. Заканчивается прыжок с кончика пальцев на пятку. Чтобы добиться устойчивого прыжка, очень важно уметь правильно удерживать корпус. Во время толчка, взлета и завершения прыжка недопустимы распущенная спина и поясница. Необходимо точно уметь послать тело во время прыжка по вертикали. Устойчивость прыжку придают также руки. Они не могут оставаться пассивно безучастными или рефлекторно и судорожно дергаться. Это придает танцевальной пластике неуверенность и стесненный характер. Движения головой также способствуют устойчивости прыжка. Голова, как и руки, во время взлета может сохранять положение покоя или двигаться, но в обоих случаях ее движения входят в общий силовой темп выполнения прыжка в целом.

**Музыкальность**

Каким же послушным, гибким, отзывчивым и тонким должно быть тело исполнителя, если оно призвано верно отображать и раскрывать смысл музыки. Уметь творчески вдохновенно и виртуозно танцевать содержание музыки - значит обладать одним из главных элементов актерского мастерства. Содержание музыки должно стать для учащихся сознательным, активным, творческим началом, внутренним чувством действия, которым они могут управлять. Начинающему танцовщику необходимо не только уметь слушать музыку и проникаться ее содержанием, но и любить ее, понимать, чувствовать, увлекаться ею. В учебной работе надо подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнить каждое задание не только технически грамотно и физически уверенно, но и творчески увлеченно, музыкально. Музыкальность будущего исполнителя слагается как бы из трех взаимосвязанных исполнительских компонентов.

**Сила, выносливость и их развитие**

***Сила, выносливость и развитие*** - это составляющие в достижении и совершенствовании свободного исполнительского мастерства техники класси­ческого танца, где одну из основных функций выполняют мышцы.

Производимая мышцами работа зависит от силы мышц, темпа сокращений и величины нагрузки. Чем выше темп сокращений, мышц и сопротивление, тем больше будет работа, совершаемая мышцей. При средней величине темпа сокращения и нагрузки работа мышц сохраняется дольше.

Мышцы исполнителя должны обладать достаточной силой, выносливостью, эластичностью и подвижностью, только тогда они будут выполнять свою работу экономно и целесообразно, без чрезмерной напряженности, которая ведет к скованности, а не свободе физического действия. Для правильного развития физической и мышечной свободы движения не нужны особые уроки. На основе обычного урока - экзерсиса у станка и на середине зала - необходимо обращать внимание на стабильное напряжение мышц, чтобы учащийся научился двигаться экономно, без лишнего напряжения.

С мышцами и связками нужно обращаться бережно, развивать без насилия, тренировать, не переходя предела возможностей данного организма. Нельзя требовать невозможного. Неравномерность нагрузки приводит к травмам. Тренаж должен проводиться так, чтобы пауз было как можно меньше, движения объяснять коротко, совмещая рассказ с показом. Это сосредотачивает внимание, не дает остывать мышцам. Умение произвольно расслаблять мышцы имеет для исполнителя большое значение. Расслабление мышц - это активное торможение. Оно рефлекторно и вырабатывается постепенно. Поэтому умение произвольно расслаблять мышцы во время выполнения движений, повышает способность выполнять самые сложные комбинации, а умение расслаблять мышцы во время отдыха дает возможность быстро отдохнуть в перерыве между занятиями или репетициями.

**2.2 Программные задачи первого-восьмого годов обучения**

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

**Второй год**: повторение и развитие навыков первого года обучения; выработка силы ног за счет увеличения повторений однородных движений в более подвинутом музыкальном темпе; укрепление стопы - ряд движений у палки изучается на полупальцах; введение в экзерсис и адажио больших поз на 90о, attitude и arabesque**;** развитие координации движений ног, рук и головы в каждой части урока.

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

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

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

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

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

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

**2.3 Построение урока классического танца**

Каждый урок классического танца опирается на закономерности его развития и состоит из трех частей:

*1. экзерсис у палки;*

*2. экзерсис на середине;*

*3. allegro;*

***Первая часть*** - экзерсис у палки, то есть изучение элементарных движений, из которых затем слагаются самые сложные формы классического танца.

*Работая над экзерсисом необходимо:*

**1.** Все движения выполнять как у станка, так и на середине зала, как с одной, так и с другой ноги, что в равной мере укрепляет и развивает двигательный аппарат учащихся;

**2.** Все движения изучать сначала у станка, затем на середине зала;

**3.** Все учебные задания начинать с preparation;

**4.**Помимо правильной подготовки и выполнения самого движения вырабатывать у учащихся умение столь же внимательно и аккуратно заканчивать каждое учебное задание, то есть вносить в исполнение элемент четкой завершенности.

Последовательность изучения всех движений классического танца предлагает учебная программа предмета. Но по мере их усвоения последовательность эта несколько изменяется. У станка и на середине зала последовательность экзерсиса может быть примерно такой:

*1) Grand plie;*

*2) Различныевиды battement tendu,*

*3) Rond de jambe par terre;*

*4) Battement fondu et battement soutenu;*

*5) Различныевиды battement frappes;*

*6) Rond de jambe en lʹair,*

*7) Double frappe et petit battement;*

*8) Battement releve lent et battement developpes;*

*9) Grandbattementjete.*

Сюда же входят различные позы, port de bras, танцевальные шаги, повороты, пируэты, постоянно усложняющаяся последовательность исполнения экзерсиса, который может варьироваться в зависимости от подготовленности учеников и личного метода преподавателя.

***Вторая часть*** - экзерсис на середине. К экзерсису на середине можно приступить после изучения экзерсиса у палки. Все изученные движения в экзерсисе у палки выносятся на середину зала. Эта часть урока необходима для приобретения апломба, свободной ориентации во всех направлениях, для раскрытия творческой индивидуальности.

Последовательность, изучения та же, что и в экзерсисе у палки. Вначале все упражнения выполняются en face, движения не комбинируются. Затем изучается исходное положение - epaulement - для всех упражнений на середине.

Экзерсис на середине зала, как правило, составляется компактнее и короче. Построение его следует от года к году постепенно усложнять и сокращать количество отдельных упражнений. Но как бы не был построен экзерсис на середине, он всегда должен лишь хорошо подготовить ученика к следующей части урока, а не подменивать её.

**Adagio** - это работа над всесторонним овладением позами классического танца и самой разнообразной их связью.

Построение adagio в различных классах складывается из пройденных поз, движений. Но в первом классе adagio как такового еще нет. Здесь только начинают изучать различные позы с ногой, не отделенной от пола. Со второго класса. Начинают изучать позы на 90°и соединять несложными приемами, то есть составлять простейшее adagio.

Постепенно adagio приобретает все более трудный и силовой характер за счет объема и повышающейся сложности сочетания движений, используемых приемов связи, повторов, малых и больших pirouette. Таким путем постепенно утверждается учебная форма «большого adagio».

И, наконец, в старших классах вводится так называемое второе adagio, которое представляет собой чередование постепенно усложняющегося вращения на полу.

В каждом adagio должна присутствовать определенная учебная задача - отработка того или иного исполнительского приема, а не вообще силы, устойчивости и пластичности движения.

***В третьей части урока - allegro*** - осваиваются различные прыжки классического танца.

Прыжки так же, как и все другие движения, изучаются в той последовательности, которая указана в учебной программе. В дальнейшем курсе обучения эта последовательность несколько изменяется. Различают малые, средние и большие прыжки.

***Прыжки делятся на следующие группы:***

1) Сдвухногнадве (changement, echappe, assemble, glissade, sissonne, ferme идр.);

2) C двухногнаодну (sissonne simple, sissonne ouverte, pas faille идр.);

3) C одной ноги на другую (pas jete, pas emboite и др.).

Высоту прыжков определяет музыкальный темп, соответствующий классу, заданию. «По мере накопления пройденных прыжков в различных классах, особенно в старших, они приобретают большую «подвижность», в смысле разнообразия сочетаний и последовательности выполнения на уроке».

**Упражнение на пальцах**

Техника танца на пальцах в женском классе играет значительную роль. Поэтому упражнения на пальцах следует начинать с первого года обучения, но не раньше, чем учащиеся усвоят правильную постановку корпуса, рук и головы, натянутость и выворотность ног, а главное - приобретут развитый подъём и силу стопы.

Начинать надо с наиболее простых упражнений, к которым относятся relevé в первой, второй и пятой позициях. С начала relevé на пальцы изучают у палки, но, не упираясь в неё руками. Усвоив правильное положение ног на пальцах, упражнение переносят на середину зала. Завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм учащихся после напряженной работы окончательно пришел в состояние покоя при помощи выполнения различных форм port de bras.

Такое построение урока позволяет проводить его с постепенным усложнением без резких спадов и подъёмов. При этом каждая часть урока должна иметь свою кривую с постепенным нарастанием и некоторым спадом в конце, что позволяет ученикам приступать к выполнению следующей части урока со свежими силами. Урок должен строиться по методу от простого к сложному. Поэтому в каждой части урока рекомендуется вначале выполнять движения не сложные по своей структуре, не вызывающие у учеников особого напряжения внимания и памяти, но постепенно повышающие физическую трудность исполнения. Сложные силовые упражнения рекомендуется чередовать с более легкими, чтобы в процессе занятий ученики могли восстанавливать свои силы и свободнее и легче преодолевать дальнейшие трудности урока.

**Длительность урока**

Общепринятая длительность урока классического танца равняется двум академическим часам. В пределах этого времени (на протяжении всего курса обучения от первого класса до последнего) постепенно сокращается длительность первой части урока и увеличивается сложность и трудность ее комбинированных заданий. Вторую и особенно третью часть урока следует постепенно увеличивать по длительности, объему движений и трудности изучаемых приемов.

Если в первом классе к концу года первая часть урока у станка и на середине будет занимать половину всего времени, то к последнему классу она постепенно сократится, и будет занимать примерно четвертую часть всего времени. Вторая часть урока, adagio, будет возрастать по времени примерно в два раза, третья часть, allegro, - в три раза.

Для эффективного освоения того или иного движения педагогу в каждом отдельном случае необходимо практически установить наиболее целесообразный темп. Медленный темп исполнения является учебным приемом развития техники танца, так как он основательнее позволяет прорабатывать все детали движения и усваивать его построение ив целом. Для того, чтобы укреплять мышцы, необходим момент, фиксирующий напряжение. Кроме того, медленный темп хорошо вырабатывает внимание, память, ритмичность, эластичность, устойчивость, контеленность движения и т.д. Чем старше класс, тем более ускоряется темп исполнения движения, но учебный подход к нему должен оставаться всегда неизменным. Поэтому прорабатывать каждое движение следует по возможности в медленном темпе, с тем, чтобы оно потом в любой комбинации исполнялось правильно.

Не следует, однако, слишком долго выдерживать учащихся на медленном темпе исполнения. Напротив, все достаточно хорошо усвоенные движения в каждом классе должны выполняться в нормальном для них темпе. Выдерживая нормальный, полезный теми урока, недопустимо снижать исполнительскую требовательность к ученикам.

**Методика составления комбинированных заданий**

Не менее существенное значение в построении урока занимает методика составления комбинированных заданий. Задания эти могут быть большие и малые, элементарные и сложные, но все они должны помочь развитию определенных исполнительских приемов техники танцевального искусства.

При составлении комбинации учитываются такие факторы, как сроки обучения, задачи учебной программы, уровень подготовки, возраст учеников. Правильно составленными комбинациями можно считать такие, при выполнении, которых учащиеся преодолевают трудности, не превышающие их возможностей и профессиональной подготовки.

Кроме того, движения, из которых слагается комбинированное задание, должны обязательно в нем повторяться. Ученику это позволит пристальнее сосредоточить свое внимание на изучаемых движениях, приобрести более прочные навыки и глубокие знания, а учителю - продуктивнее устранять исполнительские недостатки.

В младших классах можно комбинировать не долее двух движений простейшей формы. В последующих классах постепенно увеличивать количество различных движений в комбинациях и их ритмическое разнообразие. Нельзя вводить в комбинированные задания большое количество разнообразных движений. Пусть лучше комбинация будет короче, но по работе над взятыми приемами предельно лаконична и целенаправленна в своем развитии. «Совершенно необходимо, чтобы все комбинированные задания урока имели общую линию развития. Все должно быть взаимосвязано и работать на методическую целостность урока, его хореографическую и логическую стройность развития».

Кроме того, вести работу над комбинированными заданиями рекомендуется определенными периодами повторения примерно в течение трех уроков. Первый урок посвящается освоению новых комбинированных заданий. Второй урок - повторению пройденных комбинаций с некоторым усложнением. Третий урок - окончательному закреплению пройденного. Такой метод позволяет учащимся более последовательно и осмысленно «вживаться» в изучаемые приемы и характер сочетания движений, не расходуя на каждом уроке своего внимания на запоминание новых комбинированных заданий.

Осознанность системы обучения зависит от интенсивности нагрузки, цельности требований в течение всего занятия. Насыщенность экзерсиса удерживает внимание, мобилизует на преодоление трудностей процесса обучения. Систематичность и последовательность требует глубокого осмысления логики системы в содержании усваиваемых знаний. Так, повтор предыдущего задания с последовательным усложнением даёт осознание возможных ошибок, рекомендации для их исправления, учета особенностей физического строения разных индивидуумов.

Приступив к разучиванию движений, поз, используйте различные методы проучивания движений. Выбор метода зависит от сложности его структуры входящих в него элементов. Каждый метод имеет свои достоинства и недостатки, но, используя их вместе можно добиться хороших результатов.

Традиционный метод широко используется при обучении танцевальные движения, позы, переходы и рисунки танца разучиваются постепенно от простого к сложному: объясните и покажите движения или элементы сами, затем тоже пусть повторят ученики.

Метод разучивания по частям: разделите движение на простые части и разучите каждую часть отдельно с последующей группировкой частей в нужной последовательности в единое целое.

Целостный метод разучивания, этим методом удобно разучивать простые движения, а также сложные движения, которые нельзя разложить на отдельные самостоятельные части проучите движение целиком в замедленном темпе.

Временное упрощение этот метод применяется для разучивания особенно сложных движений: упростите форму сложного движения, а затем движение постепенно усложняйте, приближаясь к законченной форме. Например: шаг польки разучивают как приставной шаг, затем приставной шаг на полупальцах, без подскока на «и» при подъёме ноги вперёд и в окончательном виде - с подскоком.

Обратите внимание при повторении и закреплении и на характер и манеру исполнения того или другого движения.

**Условия проведения урока**

Для успешного проведения урока необходимо предусматривать целый ряд условий. Например, для лучшего наблюдения за учениками рекомендуется раз в неделю переставлять их с боковых станков на средние и наоборот. Это дает возможность устранять те недостатки исполнения, которые не всегда можно заметить, если ученик постоянно занимается на одном и том же месте.

На середине, зала учащихся следует размещать в шахматном порядке, чтобы видеть всех в равной мере. Через один или два урока необходимо менять линии. Делить учащихся по группам на середине зала следует с таким расчетом, чтобы они могли передвигаться по площадке, не мешая, друг другу.

Содержание, характер и форма замечаний на уроке имеют исключительно важное значение для успешной работы преподавателя. Замечания могут относиться ко всему классу и к отдельным ученикам. Зная слабые стороны класса или ученика, преподаватель предварительно указывает, на что следует обратить особое внимание, что усилить, чего избегать. Такой прием применяют и при повторении задания, выполнении его с другой ноги или в обратном направлении. Нужно и можно также делать «попутные» замечания во время исполнения задания. В тех случаях, когда исполнение задания не вызывает особых замечаний, педагогу следует отметить это как достижение.

В младших классах одновременно с устными замечаниями полезно подправлять учащихся руками, то есть осторожно, но все же достаточно твердо довести выворотность ноги до необходимой нормы или установить более правильное положение рук, корпуса и головы. Это поможет учащимся быстрее освоить правильность положения той или иной части тела.

«Замечания следует делать в простой, краткой, утвердительной и логически последовательной форме. Не рекомендуется делать слишком пространные и многословные замечания в ущерб практической работе. Это зачастую приводит к непроизвольной потере времени, учащиеся «остывают» и занятия становятся неполноценными».

От содержательного и своевременного замечания в значительной мере зависит успеваемость учащихся. Преподаватель должен постоянно помнить, что самое ценное в его работе - это умение довести дело до конца и обязательно добиться выполнения своих указаний, может быть, путем жесткой требовательности. Иначе замечания перестанут достигать цели и учащиеся, привыкнув к малой требовательности педагога, будут выполнять учебные задания небрежно.

Учитель должен проявлять строгость, взыскательность, но не чрезмерную резкость и тем более грубость, не травмировать психику ученика. Все эти методы и принципы складывались в течение долгого времени под влиянием выдающихся педагогов и различных школ преподавания, которые и определили методы и принципы обучения классическому танцу.

**Заключение**

**Классический танец** - это фундамент хореографического образования. Обучение классическому танцу предполагает определенную систему методов. Методика проведения уроков классического танца складывается из структуры урока, его длительности, принципа составления комбинаций, условий для проведения занятий, оценочной деятельности. Методы обучения классическому танцу выбираются в зависимости от целей и задачей, а также возрастных и индивидуальных особенностей учеников.

В данной работе были проанализированы основные методы обучения в педагогике, а также методика обучения классическому танцу А.Я. Вагановой. Были определены наиболее эффективные методы обучения классическому танцу в зависимости от поставленных целей обучения и возрастных особенностей учеников.

Выбор эффективного метода обучения классическому танцу - актуальный вопрос на сегодняшний день в хореографии. Несмотря на многообразие существующих методов обучения, педагогу необходимо постоянно контролировать обучающее действие методов и преобразовывать в зависимости от предъявляемых к ним требований. Педагогические методы должны стать внутренним способом организации учебного процесса.

Система преподавания классического танца не должна рассматриваться как неизменная, раз и навсегда установленная. Опираясь на имеющийся опыт, педагогические методы обучения классическому танцу должны корректироваться практикой педагога.

Классический танец формировался путем долгого и тщательного отбора, отшлифовки многообразных, выразительных движений и положений человеческого танца. Он вбирал в себя достижения различных танцевальных культур, перерабатывал движения народных плясок, пантомимных действий искусства мимов и жонглеров, бытовые и трудовые движения. Развиваясь в течение длительного времени, классический танец обретает точные, узаконенные формы, т.е. стройную систему.

Упражнения классической системы обучения дают наилучшие результаты, поэтому классическая система составляет основу учебой работы не только в профессиональных училищах, но и самодеятельных коллективах. Выдающимся, самым известным в мире и подлинно научным учебником является книга профессора А. Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934г.). Изложенная в ней методика преподавания классического танца явилась выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства.

Современную школу классического танца отличает строгая простота линий, отточенность поз, стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков.

Классический танец современного типа совершил в своем развитии огромную эволюцию. По сравнению с его прежними формами он стал неизмеримо богаче и выразительнее. Наряду с различными танцевальными элементами в него вплетаются элементы пластики, акробатики, джаза, спорта, преображая его лексику, его язык и усложняя его технические приемы.

**Список литературы**

Ваганова А.Я. Основы классического танца. Л., «Искусство», 1980.

Евладова Е.Б., Логинова Л.Г., Михайлова Н.Н. Дополнительное образование детей. М., ГИЦ «ВЛАДОС», 2004

Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. М., Искусство, 1976

Ярмолович Л. И. Элементы классического танца и их связь с музыкой. М., Музгиз, 1952