

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
Педагогический институт

Кафедра теории, истории
и педагогики искусства

ИМПРОВИЗАЦИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ В
ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРА

студентки 5 курса 581 группы
по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
профиль «Искусство современного танца»
факультета искусств

Акимовой Дарьи Евгеньевны

Научный руководитель (руководитель)

доцент, канд. пед. наук,

должность, уч. степень, уч.
звание

подпись, дата

Н.А.Иванова

инициалы,
фамилия

Зав. кафедрой

профессор, доктор пед. наук

должность, уч. степень, уч.
звание

подпись, дата

И.Э.Рахимбаева

инициалы, фамилия

Саратов 2026

ВВЕДЕНИЕ

Цель работы: изучить теоретические и методические основы обучения импровизации в процессе преподавания хореографии в ДШИ, отыскать эффективные педагогические приёмы для формирования навыков импровизации у учащихся.

Для достижения цели исследования были выдвинуты следующие **задачи:**

1. Изучить научную литературу по проблеме исследования и рассмотреть исторические предпосылки развития импровизации в современной хореографии.
2. Раскрыть основные положения импровизации в хореографии.
3. Описать элементы системы подготовки к импровизации на уроках хореографии.
4. Рассмотреть использование импровизации на уроке современного танца.

Методологической основой исследования являются статьи и исследования, посвященные истории и теории танца модерн и постмодерн В. Ю.Никитина, С.Бейнс (S. Banes), а также в методических разработках зарубежных хореографов – М. Грэм, М. Каннингема, Р. фон Лабана. Вопросы импровизации как художественного феномена рассматриваются в публикациях В. Н. Карпенко, Е. О. Ладыгиной, С. Пэкстона. Педагогические аспекты обучения хореографии в системе дополнительного образования отражены в трудах Т. С. Ткаченко, Н. П. Базаровой и В. П. Мей, а также в современных методических пособиях, посвящённых джаз-модерну и contemporary dance.

В ходе исследования применялись следующие **методы:** теоретический анализ научной и методической литературы; обобщение педагогического опыта в области импровизации; сравнительный анализ различных техник и школ импровизации.

Структура работы. Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложения.

Первая глава посвящена историческим предпосылкам и теоретическим основам импровизации в современной пластической культуре.

Вторая глава раскрывает методические аспекты обучения импровизации в ДШИ, включая трёхкомпонентную систему подготовки и специфику работы на уроках современного танца.

В заключении обобщаются выводы по результатам проведенного исследования. В приложении представлен материал, иллюстрирующий основные положения работы.

Основное содержание работы.

Первая глава «Импровизация в современной пластической культуре» носит историко-теоретический характер и состоит из двух параграфов.

В параграфе 1.1. «Исторические предпосылки развития импровизации в современной хореографии» прослежена эволюция танцевальной импровизации от её зарождения в недрах танца модерн до утверждения в статусе одного из главных инструментов хореографии XXI века.

Отмечается, что в конце XIX века академическое балетное искусство переживало глубокий кризис, приведший к нарушению художественной целостности хореографии. Ответом на этот кризис стало возникновение танца модерн, который основывался на философии индивидуализма, отказе от канонических форм и поиске новых средств выразительности. У истоков этого направления стоял французский педагог и теоретик Франсуа Дельсарт, изучавший связь голоса, жеста и эмоции. Его идеи развила Айседора Дункан, провозгласившая принцип интроспекции – поиск выразительных движений внутри собственного тела – и отказавшаяся от традиционного балетного костюма в пользу естественных, натуральных форм движения, что положило начало ключевым нововведениям танца модерн.

В Европе значительный вклад в развитие свободного танца внёс Рудольф фон Лабан. Он трактовал импровизацию как «спонтанную комбинацию» разнообразных жестов и шагов и использовал её как метод разработки хореографического материала. Его ученица Мэри Вигман, одна из ведущих представительниц немецкой школы, сделала акцент на сольное выступление – «Абсолютный танец», – где импровизация становилась главным инструментом воплощения глубинных эмоций, таких как страх, отчаяние и боль. Её ранняя работа «Танец ведьмы» заложила основы экспрессионистского танца.

Параллельно в США формировалась школа «Денишоун», основанная Рут Сен-Дени и Тедом Шоуном. Её выпускницы – Марта Грэм, Дорис Хамфри, Хелен Тамирис – создали собственные техники, во многом определившие дальнейшее развитие модерна. Марта Грэм разработала принципы contraction и release (сжатия и расслабления), превратив всё тело в главное выразительное средство, и в новаторской постановке «Плач» (1930) полностью отказалась от вертикального движения, спрятав движение внутрь.

Ключевой фигурой постмодернистского этапа стал Мерс Каннингем, провозгласивший принцип равенства всех танцоров на сцене и допустивший элемент случайности в композицию, что предоставило исполнителям свободу выбора действий непосредственно во время выступления. Переломным моментом в истории танца стало выступление студии Каннингема и композитора Джона Кейджа в Мемориальной церкви Джадсон в Нью-Йорке в 1962 году, положившее начало эпохе постмодернизма.

В 1970–1980-е годы танец постмодерн распространился в Европе – Германии, Франции, Бельгии, Нидерландах. Возникли «Новый французский танец» (К. Карлсон, Д. Багуэ, Ж.-К. Галотта), немецкий танцтеатр (П. Бауш, Г. Бонер), многочисленные труппы в Великобритании и Нидерландах. Европейские хореографы обратились к острым

социальным проблемам, превращая спектакли в художественные манифесты.

К 1990-м годам благодаря развитию компьютерных технологий цифровой перформанс превратился в мультимедийный проект, нацеленный на массовую аудиторию. Каннингем с 1989 года экспериментировал с программой Life Forms, моделируя движения виртуальных танцовщиков. Параллельно Уильям Форсайт разрабатывал собственный подход, создав интерактивный CD-ROM «Improvisation Technologies» (1999) – своего рода аналитическую танцевальную школу.

В XXI веке танец выходит за рамки традиционной эстетики, становясь способом исследования внутреннего мира личности, социальных связей, пространством взаимодействия с технологиями и зрителем. Всё это предъявляет высокие требования к современному исполнителю, который должен владеть не только школой классического танца, но и широким спектром современных техник, а навыки импровизации становятся его надёжным фундаментом.

В параграфе 1.2. «Основные положения импровизации в хореографии» систематизируются теоретические основы импровизации как многогранного явления.

На основе определений, данных В. Ю. Никитиным и С. Новак, показывается, что импровизация и хореография являются равноправными партнёрами, а сама импровизация выступает важнейшим направлением хореографического мышления.

Выделены три ключевых направления развития импровизации. Первое – импровизация для самопознания и личного хореографического исследования, которая становится инструментом изучения возможностей собственного тела, способствуя профессиональному и личностному росту. Второе – импровизация для пополнения лексической базы и обретения индивидуального стиля, что было исторически обусловлено отсутствием сформированного движенческого словаря нового танца и остаётся

актуальным по сей день. Третье – сценическая форма импровизации, активно развивавшаяся во второй половине XX века в формате перформанса, где движение трансформируется в реальном времени под влиянием множества факторов.

Особое внимание уделяется трём основным группам техник импровизации. Импровизация освобождения, направлена на снятие физических и психологических ограничений и анализ устоявшихся паттернов движения. Контактная импровизация, возникшая в 1972 году как лабораторное исследование С. Пакстона. Импровизация в стиле Форсайта, основанная на деконструкции классической балетной лексики, предлагает множество вариантов развития каждого элемента при сохранении чёткой логики и сложной композиции.

Современная практика импровизации выдвигает ряд основных положений, обеспечивающих эффективность импровизационного процесса: необходимость индивидуальной свободы исполнителя; способность гибко принимать новые обстоятельства; строгая методическая последовательность в освоении навыков; высокая активность и самостоятельность; полная концентрация на текущем моменте «здесь и сейчас». Именно эти положения формируют у танцовщика готовность к осмысленному, технически выверенному и эмоционально насыщенному творческому высказыванию.

Таким образом, итогом исторической эволюции стало формирование целостного теоретического фундамента, на котором базируется вся современная практика импровизации. Сегодня она определяется одновременно и как осознанная спонтанность – организованная система приёмов со своими закономерностями, и как многогранная практика, представленная перформансом, контактной импровизацией и авторскими техниками. Глубокое знание этих исторических и теоретических основ является необходимым условием для построения эффективной методики обучения, чему и посвящена вторая глава работы.

Вторая глава «Методические основы обучения импровизации в ДШИ» носит практико-ориентированный характер и также включает два параграфа.

В параграфе 2.1. «Элементы системы подготовки к импровизации на уроках хореографии» раскрыта трёхкомпонентная педагогическая модель, основанная на преемственности ритмики, классического и народного танца.

Формирование навыка танцевальной импровизации в условиях ДШИ требует строгого соблюдения методической последовательности, продиктованной возрастными психофизиологическими особенностями учащихся. На начальном этапе приоритет смещается с художественных задач на педагогические: важно выявить уникальность каждого ребёнка, раскрыть его способности и обучить приёмам работы над ролью.

Первым компонентом системы выступает ритмика, которая закладывает фундамент ассоциативного и музыкально-двигательного мышления. В её основе лежит тезис о близости ритмической импровизации к элементарному, естественному движению. Задания строятся на принципах свободной двигательной импровизации, а педагог создаёт атмосферу психологического комфорта, используя сюжеты из мира природы и сказок. Широко применяется метод перевоплощения, заставляющий ребёнка пройти цепочку мыслительных процессов – от представления образа до присвоения его качеств и воплощения в движении. Каждый урок по ритмике завершается творческой развивающей игрой, которая постепенно перерастает в обучение, обогащает танцевальную лексику и строится по принципу «от простого к сложному». Урок ритмики решает задачи: снятие мышечных зажимов и воспитание восприимчивости к музыкальной форме, что становится надёжной опорой для дальнейшего обучения.

Вторым компонентом является классический танец. Вопреки распространённому мнению о том, что строгая система классического

экзерсиса является антагонистом импровизационного творчества, в реальной педагогической практике ДШИ именно классический танец формирует «лексический запас» будущего танцовщика. Без владения выворотности, устойчивости и точной координацией любая импровизация рискует превратиться в хаотичный набор жестов. Освоение лексической базы опирается на фундаментальные методические труды (в частности, учебник Н. П. Базаровой и В. П. Мей «Азбука классического танца») и выстраивается последовательно: от простейшего к элементарным импровизационным вариациям. Чем шире «словарь» ученика, тем больше его свобода в комбинировании движений. Импровизационная работа на материале классического танца носит вариативный характер: от изменения ракурса знакомого *temps lié* до самостоятельного составления учебной комбинации с соблюдением законов построения экзерсиса.

Третьим компонентом является народный танец, занимающий уникальное место в структуре подготовки и выступающий связующим звеном между строгой классической формой и свободной современной пластикой. Если классический танец воспитывает тело как универсальный инструмент, то народный обогащает его этнической характерностью и эмоциональной природой движения. Коммуникативная природа народной хореографии создаёт широчайшие возможности для развития навыков невербального диалога, которые в дальнейшем становятся основой для контактной импровизации. Обучение строится от простого повторения к вариативному обмену и далее к высшей форме – импровизационному переплясу. Эмоциональная выразительность народного танца неотделима от понятия характерности, наполняющее каждое движение. В педагогической практике задача развития характерности решается через импровизационные упражнения, направленные на проживание национального образа изнутри; Т. С. Ткаченко подчёркивала необходимость знакомства учащихся с историей, бытом и национальной культурой народа. Кроме того, яркая эмоциональная подача, свойственная

народной манере, способствует раскрепощению ребёнка и выработке сценической харизмы. Воспитанная на этой основе привычка к эмоционально окрашенному движению проявляется впоследствии и в классическом адажио, и в абстрактной contemporary-композиции.

В параграфе 2.2. «Импровизация на уроке современного танца» завершается описание педагогической системы и раскрывается специфика применения импровизационных заданий на финальном этапе обучения.

Подчёркивается, что внедрение импровизации в образовательный процесс, сопровождаемое постоянным изучением и практикой, позволяет существенно повысить уровень исполнения и глубину понимания современной хореографии. Творческое развитие требует применения специальных методов (танцевальный показ, устное объяснение, игровая деятельность, индивидуальный подход) и развития нестандартного мышления.

Для формирования импровизационных навыков используются креативные методы преподавания: «творческая мастерская», мастер-класс. Методика обучения ориентирована на развитие мышечного чувства, пространственного мышления и собственно способности к импровизации. Особое значение приобретают умение конструировать новые двигательные модели на основе собственного опыта, самостоятельно расширять «двигательный кругозор», находить художественные образы и воплощать их различными выразительными средствами.

В основе освоения техники импровизации лежит развитие опережающего «слышания» структуры музыкальных фраз, отчётливого мышечного чувства для каждого движения и умения грамотно организовывать движение в пространстве. Импровизация предстаёт как осознанная спонтанность. Она опирается на усиление телесных сигналов, память, способность мгновенно реагировать на импульсы извне и предполагает сотворчество с телом, признавая равную значимость как заранее оформленных замыслов, так и сиюминутных импульсов.

Центральное место в работе над импровизацией на уроке современного танца занимает система стимулов, заимствованная из современной педагогической практики. Выделяются три направления.

Первое – импровизация от слышимых стимулов, где звук выступает стимулом для движения. На начальном этапе используется изменение громкости звука, затем – работа с высотой звука. Задача – развить у учащегося способность быстро и органично находить двигательный отклик на звуковой импульс.

Второе направление – импровизация от визуальных стимулов, использующая цвет, геометрические формы, репродукции. Основная задача – помочь учащемуся на телесном уровне ощутить различия между статикой и динамикой, большим и малым, гармонией и дисгармонией.

Третье направление – импровизация, основанная на осязании, включающая взаимодействие с предметами различной текстуры и исследование чувствительности к ним разных частей тела.

Значительная часть упражнений строится по принципу «исполнитель – зритель», что помогает постепенно преодолевать страх публичных выступлений и снижает боязнь оценки.

Работа на уроке современного танца ведётся с опорой на релиз-технику и методики телесного осознания, включая элементы экспериментальной анатомии, работу в паре и с художественными образами. В работе подробно охарактеризованы используемые инновационные технологии: технология индивидуализации обучения; групповые технологии; метод погружения; технология проблемного обучения; проектно-исследовательская технология; технология коллективной творческой деятельности.

Особое внимание на занятиях уделяется трём группам упражнений, делающих акцент на различных аспектах работы с телом: развивающие модели-упражнения на активизацию образного мышления, упражнения на полу для снятия мышечных зажимов и подготовки глубоких мышц, а

также упражнения стоя, формирующие умение концентрироваться на работе суставов и переносе центра тяжести.

В заключении параграфа подчёркивается, что на завершающем этапе обучения накопленный в ритмике, классическом и народном танце багаж получает выход в свободное, осознанное творчество. Импровизация перестаёт быть лишь учебным упражнением и становится способом самовыражения, методом создания хореографического текста и инструментом развития креативной личности. Применение инновационных технологий в сочетании с работой от слуховых, визуальных и тактильных стимулов создаёт среду, в которой учащийся становится активным субъектом творчества, а итогом – раскрытие потенциала личности, закрепление приобретённого опыта и формирование устойчивых предпосылок для дальнейшего творческого саморазвития.

Заключение

Проведённое исследование позволило проследить эволюцию танцевальной импровизации от её зарождения в недрах танца модерн до превращения в один из главных инструментов современной хореографии, а также обосновать и описать целостную методическую систему подготовки к импровизации в условиях детской школы искусств.

В ходе работы установлено, что танцевальная импровизация является не вспомогательным элементом, а фундаментальной основой современной хореографии и ключевым инструментом развития творческой личности. Исторический анализ показал, что импровизация прошла путь от средства преодоления канонов классического балета до самостоятельного метода художественного исследования и создания уникального сценического языка, способного взаимодействовать с виртуальной реальностью и острыми социальными смыслами.

Методическая система обучения импровизации в ДШИ представляет собой целостный многоступенчатый процесс. Фундаментом служат занятия по ритмике, формирующие музыкально-двигательную реакцию и

снимающие психологические зажимы. Классический танец обеспечивает необходимый технический «скелет» и лексический запас, а народный танец наделяет движение эмоциональной характерностью и навыками невербальной коммуникации. На этапе современного танца накопленный опыт трансформируются в осознанное творческое самовыражение.

Таким образом, освоение импровизации становится обязательным условием формирования исполнителя. Успешное внедрение предложенных педагогических приёмов позволяет интегрировать импровизацию в структуру урока как средство раскрытия творческого потенциала учащихся. Обучение танцевальной импровизации не может быть сведено к отдельным упражнениям или краткосрочным курсам – это многоступенчатый, системно организованный процесс, требующий строгой методической последовательности и преемственности всех этапов хореографического образования.

Предложенная трёхкомпонентная модель, объединяющая ритмику, классический и народный танец в качестве фундамента для последующего обучения современной хореографии, обеспечивает формирование у учащихся необходимого комплекса качеств – музыкальной отзывчивости, технической оснащённости, эмоциональной выразительности и коммуникативной компетентности. Практическая реализация этой модели позволит педагогам детских школ искусств целенаправленно и системно развивать у воспитанников способность к осмысленной, технически выверенной и эмоционально насыщенной импровизации, полностью отвечающей требованиям современной хореографической педагогики. Дальнейшие исследования могут быть направлены на экспериментальную апробацию данной модели и разработку детализированных учебных программ с учётом возрастных особенностей и уровней подготовки учащихся.