Пивоварова А.В.

Кирюшина Н.Б.

ПРОЯВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА ПРИ ПОСТАНОВКЕ ТАНЦА

В ЖАНРЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Статья

Благодаря глобализации и совершенным средствам связи, современный зритель стал причастен к самому разнообразному контенту из мира культуры и искусства. Но он продолжает искать то, что еще больше обогатит его сверхискушенную чувственную сферу и интеллект, станет загадкой с вариантами ответов, которые придется долго искать, считывая различные смыслы слой за слоем. Сложившаяся ситуация предъявляет дополнительные требования к деятельности педагога-хореографа. Уже на этапе получения образования он должен быть ориентирован на уникальность продукта и на поиск нестандартных путей его создания.

Одним из источников физических сил и творческих ресурсов для этого непростого профессионального труда может стать самоизучение, самоосознание и самореализация. Хорошо осознающий себя человек способен создавать творческий продукт не время от времени или только в состоянии кризиса, а постоянно, так как это становится смыслом его жизни и способом самовыражения. В свою очередь, зрители, которые воспринимают такое творчество, понимают, что столкнулись с чем-то крайне удивительным, буквально, прикоснулись к духовному миру иной, не похожей на них личности, и ценят это.

Сегодня отражение уникальности личности в ее действиях, в том числе в профессиональном труде, называют индивидуальным стилем деятельности. По мнению современных ученых именно он помогает выбирать оптимальный путь решения профессиональных проблем и самореализовываться любому специалисту.

Одной из точек приложения нестандартного мировосприятия и творческих усилий хореографов, то есть сферой проявления индивидуального стиля деятельности, сегодня является экспериментальная хореография. Это новый вид искусства, который родился на стыке нескольких танцевальных жанров и постановки шоу и продолжает развиваться в самых необычных направлениях.

Интегративная основа экспериментальной хореографии позволяет включать в новые композиции все: от декламации текста до оптических иллюзий на проекционных экранах. Современный зритель становится свидетелем все более ярких и запоминающихся представлений, включающих экспериментальные танцы. Безусловно, этот опыт нуждается в обобщении для того, чтобы быть переданным молодым специалистам. На этом пути могут возникнуть трудности, связанные с различием восприятия и коммуникативными барьерами между педагогом-хореографом, его учениками и коллегами. Поэтому психолого-педагогические исследования в области индивидуального стиля деятельности будущего педагога-хореографа на материале экспериментальной хореографии актуальны.

* 1. Понятие индивидуального стиля педагога-хореографа

Успех в любой деятельности, творческие достижения, в известной степени зависят от индивидуально-типологических свойств нервной системы человека. Это доказано во многих исследованиях классиков отечественной психологии (Б.М. Теплов, В.Д. Небылицин, В.С. Мерлин и др.). В процессе учебы и труда у человека складывается индивидуальный стиль деятельности, то есть система психологических средств уравновешивания типологической индивидуальности с условиями, обеспечивающими достижение цели. Индивидуальный стиль деятельности включает не только двигательные акты, но и гностические, ориентационные действия и смену функциональных состояний. Он является средством эффективного приспособления личности к объективным требованиям [3].

В широком смысле индивидуальный стиль деятельности – личностно значимая, субъективно удобная и результативная модель активности, которая складывается у субъекта в ходе поиска эффективного согласования наиболее выраженных личностных свойств с требованиями деятельности.

В узком смысле индивидуальный стиль деятельности – это система методик, обусловленная типологическими особенностями, формирующаяся у человека, стремящегося к качественному выполнению деятельности [10].

Таким образом, наиболее признанными сущностными чертами индивидуального стиля можно считать следующие:

а) устойчивость;

б) обусловленность определенными личными качествами, опытом (то есть несводимость к типу темперамента);

в) функционирование для эффективного приспособления к объективным требованиям.

Ядро индивидуального стиля деятельности определяет комплекс имеющихся у человека свойств нервной системы. Среди тех особенностей, которые относятся к самому индивидуальному стилю деятельности, можно выделить две группы:

1. приобретаемые в опыте и носящие компенсаторный характер по отношению к недостаткам свойств нервной системы человека;
2. способствующие максимальному использованию имеющихся задатков и способностей, в том числе полезных свойств нервной системы.

Более очевидно и подробно структура индивидуального стиля деятельности (ИСД) характеризуется В.С. Мерлиным [12].

1. Ядро ИСД – способы деятельности, которые непроизвольно или без заметных субъективных усилий осуществляются на основе имеющего у человека комплекса типологических свойств нервной системы:

1) «А» – особенности деятельности, благоприятствующие успеху;

2) «Б» – особенности деятельности, противодействующие успеху;

2. Пристройка к ядру ИСД – способы деятельности, которые вырабатываются в течении некоторых более/менее длительных поисков; пристройка делится на:

1) «В» – особенности, имеющие компенсаторное значение;

2) «Г» – особенности, связанные с максимальным использованием положительных приспособительных возможностей.

В зависимости от характера объективных требований одна и та же особенность может в одном случае оказаться в категории «А», а в другом случае – в категории «Б».

Если особенность противодействует успешному осуществлению деятельности, то рано или поздно, стихийно или сознательно, она «обрастает» компенсаторными механизмами.

Таким образом, ИСД тем в большей степени сформирован и выражен, чем больше наблюдается особенностей, относящихся к категориям «А», «В», «Г», и тем меньше нескомпенсированных особенностей категории «Б».

Соответственно ведущими механизмами формирования трудовых приемов становятся адаптация, компенсация, коррекция.

Индивидуальный стиль деятельности педагога – это модель активности и система методик, которые обеспечивают максимально качественную организацию обучения, воспитания, развития, социализации его подопечных и его саморазвитие и самореалиацию. В педагогическом процессе индивидуальный стиль деятельности выполняет ряд функций: смыслообразующую; ценностно-ориентационную, стимулирующую, компенсаторную, регулятивную, развивающую, психотерапевтическую, презентации, самореализации [10].

Следовательно, индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа – это обусловленная индивидуально-психологическими особенностями и устойчиво предпочитаемая хореографом система приемов и средств деятельности, с помощью которых он успешно решает поставленные педагогические задачи и задачи постановочной работы, создавая условия для проявления и развития индивидуальности всех ее субъектов.

В связи с многогранностью профессии педагога-хореографа его индивидуальный стиль деятельности также неоднороден. Ниже представлены его составляющие:

индивидуальный стиль педагогической деятельности;

индивидуальный стиль исполнительской деятельности;

индивидуальный стиль постановочной деятельности.

Индивидуальный стиль педагогической деятельности педагога-хореографа определяется:

* наличием педагогических способностей;
* качеством его профессиональной педагогической подготовки;
* наличием позитивных и негативных образцов педагогической деятельности в его опыте;
* качеством социально-психологического климата в учреждении;
* личными предпочтениями;
* полом, возрастом, подготовкой обучающихся и другим.

Индивидуальный стиль исполнительской деятельности педагога-хореографа определяется:

* наличием психомоторных способностей;
* качеством его профессиональной хореографической подготовки;
* уровнем сложности постановки;
* ее формой (сольная, групповая, массовая);
* стилем руководства постановщика;
* качеством межличностных отношений в хореографическом коллективе и другим.

Индивидуальный стиль постановочной деятельности педагога-хореографа определяется:

* наличием организаторских способностей;
* кругозором;
* психологической готовностью к инновационной деятельности;
* технологической готовностью к инновационной деятельности;
* степень инновационности постановки, проекта и так далее;
* уровнем сформированности любительского творческого коллектива и другим.

В современной науке существуют попытки дать обобщенные называния компонентам педагогической готовности к деятельности, которые являются основой формирования свойств и групп «А», «В» и «Г» по В.С. Мерлину. Например, гностический компонент, конструктивно-проектировочный компонент, организаторский компонент, коммуникативный компонент [15].

В гностический компонент педагогической деятельности включают следующие показатели эффективности специалиста:

1. осуществление поиска информации в области музыки и хореографии;
2. владение методикой работы с хореографическим коллективом;
3. владение теорией и методикой преподавания хореографических дисциплин;
4. использование в педагогической работе разнообразных средств и методов обучения и воспитания;
5. своеобразие решения задач по выработке хореографических двигательных навыков и танцевальности;
6. изучение тенденций хореографического искусства;
7. умение ставить творческие и педагогические задачи на каждое занятие и на перспективу;
8. знание и учет в работе физических и психологических особенностей учащихся;
9. умение прогнозировать творческие возможности и достижения коллектива.

Показатели конструктивно-проектировочных компонентов педагогической деятельности:

1. систематичность планирования своей педагогической деятельности с хореографическим коллективом;
2. соответствие содержания занятия намеченному плану;
3. умение композиционно выстраивать каждое занятие с коллективом и корректировать его в зависимости от педагогической ситуации.
4. показатели организационных компонентов педагогической деятельности:
5. своевременное начало занятий;
6. показ как преобладающий метод обучения;
7. организация внимания с целью правильности исполнения танцевальных движений;
8. темп всего занятия;
9. предпочтение вести занятия стоя или сидя.

Показатели коммуникативных компонентов педагогической деятельности**:**

1. общение с различной целью (дисциплинарного воздействия, оказания помощи, передачи информации, воспитания воли, вызова эмоций и похвалы);
2. различный тон общения (спокойный, повышенный или резкий тон общения);
3. узкий или широкий круг общения;
4. использование эмоционально-личностной формы общения.

Показатели эмоционально-динамического компонента:

1. преобладание на занятиях эмоциональной нагрузки;
2. соответствие танцевальных движений и комбинаций эмоциональному содержанию музыки;
3. осуществление контроля за правильностью выполнения танцевальных движений и элементов путем скрупулезной работы над эмоциональной окраской.

Таким образом, если педагогу-хореографу удается большая часть из перечисленного, то это свидетельствует о более совершенном уровне развития его индивидуального стиля деятельности.

Формирование индивидуального стиля деятельности осуществляется по следующим этапам:

1. выделить конкретную систему «субъект-объект/субъект», определить то желательное состояние, к которому она должна прийти;
2. выделить как можно больше существенных условий, от которых зависит достижение желаемого результата;
3. выделить такие управляющие воздействия, в отношении которых какое-либо типологическое свойство или сочетание свойств является по своему биологическому смыслу противодействующим фактором (например, частому переключению внимания противодействует инертность, быстроте реагирования, длительному поддержанию внимания в монотонной обстановке — подвижность и тому подобное); кроме того, выделить и такие особенности деятельности, в отношении которых определенные типологические особенности являются благоприятным или хотя бы нейтральным (явно не противодействующим) фактором;
4. найти пути управления формированием индивидуального стиля за счет конструирования необходимых элементов пристройки к его ядру [20].

Факторами успешности формирования индивидуального стиля деятельности являются:

1. максимальное использование благоприятных типологически обусловленных возможностей;
2. компенсация нежелательных проявлений свойств нервной системы;
3. коррекция трудовых действий с целью доведения их характеристик до оптимальных границ;
4. учет особенностей эмоциональных реакций, самооценок и установок;
5. овладение трудовыми умениями и навыками;
6. обеспечение полной ориентировочной основы действия и организация строгого контроля за ходом усвоения трудовых умений и навыков, учет индивидуальных особенностей субъектов при групповой работе, их психологическое просвещение [19].

Таким образом, в данном пункте были представлены определения понятий «индивидуальный стиль деятельности» (в широком и узком смысле), «индивидуальный стиль деятельности педагога» и «индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа», структура индивидуального стиля деятельности в целом и педагога-хореографа в частности, функции индивидуального стиля деятельности, этапы его формирования и факторы, влияющие на успешность этого процесса.

* 1. Понятие экспериментальной хореографии

Экспериментальная хореография (eхperimental (экспериментал), experimental dance) – это новый жанр в хореографическом искусстве, предназначенный для нестандартной передачи образов зрителю, представляющий собой синтез разных танцевальных направлений, движений, техник, пластик, музыки, отличающихся от общепринятых норм и стилей в целом.

Главная задача, которую должна решить экспериментальная хореография – «переход понимания произведения искусства как объекта к его осмыслению как процесса» [7].

Если стиль танца нельзя определить точно, то это скорее всего экспериментал.

Experimental – это довольно эпатажный танец, который путем интеллектуального и хореографического эксперимента, позволяет найти и показать свой индивидуальный стиль. Своеобразная музыка, специфический ритм, мелодичные фрагменты помогают сделать танец дерзким и неповторимым.

Основой направления experimental считается отсутствие рамок, чистая импровизация, связь образов с жизнью, трансформация базовых техник и чуткое ощущение музыки или полное ее отсутствие. В таком танцевальном стиле даже небольшие движения наполнены смыслом. Тело исполнителя раскрывает все свои возможности и как будто «говорит со зрителем». Даже безмолвие, тишина и молчание выступают вспомогательными средствами, которые нужны для наиболее полного погружения зрителя в то или иное настроение и состояние.

В экспериментальной хореографии канонические правила постановки корпуса, положений рук и ног, как в классическом или contemporary танце, отходят на задний план. Вперед же выходит ощущение всех акцентов музыки, сопровождающееся движением на каждый из них. Одним из сильных приемов экспериментальной хореографии является полная синхронизация движений танцоров, напоминающая работу единого организма. Это позволяет усилить эффект передачи смысла музыкальной композиции и всего танца зрителю.

Ввиду отсутствия специфической технической базы экспериментальная хореография опирается на следующие танцы: современный танец, vogue (вог), импровизация в хореографии, танцевальный перформанс.

Через современный танец в экспериментальную хореографию привносится классическая база с ее конкретной и четкой манерой передачи образа.

Vogue (вог) – стиль танца, базирующийся на модельных позах и подиумной походке. Из него experimental позаимствовал эмоциональную подачу образа через отыгрывание, технику быстрых движений руками, падения и вращения. Vogue реализуется в трех основных направлениях: Old Way – позировки, New Way – акробатика и Vogue Femme – женственность, которые также стали частью экспериментальной хореографии.

Импровизация в хореографии – это специальные танцевальные приемы передачи образа, которые базируются на работе воображения и его тесной связи с органическими процессами, вследствие чего исполнитель выполняет движения, буквально отражающие его переживания в данный момент. Качественная импровизация отличается живостью, совершенством в ощущении ритма и тела в пространстве, высокой координацией, резкостью и скоростью движений при их полном контроле. Именно эти характеристики перешли из импровизации в experimental [1].

Танцевальный перформанс – форма современного искусства, требующая наличия зрителя как очное событие, в рамках которого можно почувствовать происходящее в непосредственной близости от места действия. От перформанса экспериментальной хореографии достался необычная подача образа и пафосная презентация продукта, которая и делает данный танец завораживающим для зрителя [8].

Экспериментальная хореография реализуется посредством различных форм, то есть способов организации исполнителей, благодаря которым осуществляется развитие танцевальных тем. Все танцевальные формы можно разделить на малые (соло, дуэт, групповой танец, массовый танец) и крупные (хореографическая сюита, хореографический спектакль, модерн-балет или contemporary балет, тематическая концертная программа и так далее). Некоторые из перечисленных форм могут быть реализованы как в масштабном варианте, так и в миниатюрном – моноспектакль, танцевальный перформанс, инсталляция [5].

В экспериментальной хореографии чаще всего используют групповой и массовый танец, реже соло и дуэты. За редким исключением постановщики могут прибегать к танцевальному перформансу или инсталляции, так как это требует большего опыта и знаний.

Возможности сольного исполнения и дуэтов в экспериментальной хореографии ограничены, так как для большинства постановок необходимо многогранное представление фигур танца. Если анализировать восприятие танцевальной формы зрителем, то эффектнее всего выглядит групповой танец на 5-6 человек или массовый (от 7 до 15 человек). Именно такое количество участников позволяет наиболее полным образом раскрыть задуманное постановщиком. Причем, выигрышно будет смотреться та постановка, в которой использовано от одного до трех образов. В свою очередь, танцевальный перформанс как крупная форма позволяет вызвать глубокий эмоциональный отклик зрителей, но его проблема заключается в том, что он не предназначен для понимания большинством и часто воспринимается им неоднозначно.

При всей непредсказуемости жанра experimental работа в нем не отрицает анализа опыта выступлений, в ходе которого делаются необходимые выводы для будущих выступлений, чтобы усиливать воздействие на зрителя. «Самоценность творческого эксперимента, отрицание традиционного понимания художественного образа, драматургии, композиционных приемов, унаследованные композиторами и хореографами от искусства авангарда, способствовали формированию оригинального художественного мира сочинений, выработке оригинальной лексики» [7].

Таким образом, принципиальной основой экспериментальной хореографии является:

* абсолютная свобода творчества;
* импровизация;
* «говорящее тело»;
* неординарность художественного образа и приемов его раскрытия;
* свобода в использовании технических средств;
* непростые смысловые посылы зрителю, «многослойность»;
* ориентация как на глубокий эмоциональный отклик зрителей, так и на их интеллектуальную работу по осмыслению номера;
* элитарность (отчасти);
* критический анализ накопленного опыта.

В свою очередь, современное техническое оснащение позволяет использовать множество специфических эффектов и буквально создавать новые миры за счет игры света как на сцене, так и в костюмах танцоров, нестандартных проекций на экранах, скорости движения изображения, изменения ракурсов его видения и так далее.

С развитием медиакультуры и социальных сетей experimental вышел на новый уровень. Он стал массовым и признаваемым. Но так было не всегда. Путь экспериментальной хореографии на большую сцену не был простым. Долгое время хореография развивалась в сторону облагораживания народного танца, усложнения требований к постановочной работе, тщательному усвоению норм и правил. И лишь в начале ХХ века стала отвоевывать свои позиции импровизация. Импровизатор в процессе выполнения задач «отпускал» сознание, переставал контролировать действия и не стремится к созданию красивых линий и движений. Парадоксально, но именно так хореографы-практики смогли выяснить, на что способен человеческий организм без обучения чужим схемам или технике. Не случайно сегодня множество танцовщиков – люди, не имеющие специального образования, но имеющие выразительную пластику и особенную восприимчивость к окружающему миру.

Одновременно так шел процесс обретения хореографией своей развлекательной формы. Танцоры не отличались супертренированными телами, костюмы могли быть нейтральными, не скрывающими линий тела, допускалась обнаженная натура. Возникали самые неожиданные коллаборации хореографов, музыкантов и художников.

Именно в таком порядке хореография перестала представлять собой сценическую постановку пластического рисунка, но при этом осталась искусством, которое раскрывает внутренние импульсы индивидуальности танцовщика и заражает ими зрителя.

Одним из немногих недостатков экспериментирования того времени, пожалуй, можно назвать только то, что хореографы не делали акцентов на актуальность социальных и политических проблем, а занимались личными, внутренними, порой философскими и анатомическими исследованиями человека в мире через пластику и танец. Но сегодня этот недостаток активно компенсируется.

К середине ХХ века импровизация практически утратила свое самостоятельное значение и стала способом освобождения тела от физических зажимов.

Правомерно поставить знак равенства между перформативностью и современной хореографией, которая занимает неопределенную позицию в современном искусстве, направляя свою деятельность на беспрерывный синтез и поиск удачных комбинаций в неизбежной гонке за «новыми формами» [4].

Первое упоминание экспериментальной хореографии датируется 1971 годом. Оно сделано в книге Джона Персиваля «Experimental dance» (на русский язык не переводилась). Интересно, что при всей приверженности автора к инновационным разработкам в области хореографии он утверждал, что «…эксперимент, скорее всего, можно найти там, где какая-либо форма танца уже хорошо зарекомендовала себя. Если вы попытаетесь начать деятельность там, где нет основы, то вероятно, постановка будет представлять ограниченный интерес и успех у зрителей из-за отсутствия фиксированной отправной точки. Следует работать по традиционным примерам. Когда есть много традиционных основ плюс творческая атмосфера, у танцевального эксперимента больше шансов на успех…».

Современные специалисты, анализируя историю экспериментальной хореографии, утверждают, что по своей сути она является ответвлением перформанса. Зарождение этого жанра произошло в 70-е года ХХ столетия на Западе. Первыми участниками экспериментальных номеров на стыке перфоманса и хореографии были юные танцоры из малых балетных трупп, которые увлекались авангардом и стремились привнести его в искусство танца. В их подаче танец сочетался с различными творческими активностями: от живописи до скульптуры. Особой популярностью пользовалось отсутствие музыки в постановках: без опоры на музыкальный материал перед постановщиком ставилась задача заставить тишину работать со зрителем. Связь музыки и танца следовало свести к минимуму, в идеале перейдя к движениям на акценты [18].

В конце ХХ – начале ХХI века экспериментальная хореография приобретает законченный (насколько это возможно) постановочный вид. Осуществив уход от тотального авангарда, experimental смог стать более понятным рядовому зрителю, вместе с тем, не потеряв свою инаковость и неповторимую антуражность в движениях и музыке.

Сегодня experimental широко распространен за рубежом. Одной из самых неординарных является постановка танца с пылесосом «Swimming the English Channel», что дословно переводится как «Плавание через Ла-Манш»*.* Авторство принадлежит ведущему хореографу-постановщику экспериментального танца в США Эми Шавасс [2].

Выдающимися танцорами, предвосхитившими появление экспериментальной хореографии, стали Дорис Хамфри, Чарльз Вайдман и Марта Грэм. Сегодня их считают первооткрывателями множества приемов в этом жанре: создание музыкальных тем от обратного, частая смена стилей и подходов в одной постановке. Главным методистом этого жанра принято считать вышеупомянутого Джона Персиваля, так как его труд и по сегодняшний день остается единственной научно-методической разработкой в области экспериментальной хореографии.

Популярность экспериментальной хореографии в России и странах СНГ стала расти 5-6 лет назад в связи с появлением шоу «Танцы на ТНТ». С каждым годом она увеличивается. Наиболее известные отечественные коллективы, творящие в жанре экспериментальной хореографии, – это «Evolvers», «The Team» и «Essentia», а самым престижным соревнованием в этой области является фестиваль «Ключи».

Таким образом, в данном пункте было дано определение экспериментальной хореографии, рассмотрена ее принципиальная основа, история становления и вклад конкретных личностей. Анализ литературы позволяет сделать вывод о том, что хореография периода глобализации открывает новые горизонты для экспериментирования, а искусство танца становится все более перформативным.

1.3 Способы совершенствования индивидуального стиля и возможности

для его проявления педагогом-хореографом при постановке танца

в жанре экспериментальной хореографии

Профессиональная подготовка балетмейстеров, педагогов-хореографов заключается:

* в формировании у студентов индивидуального подхода к решению творческих задач в области создания и сценического воплощения хореографического произведения не только в период обучения, но и в процессе трудовой профессиональной деятельности;
* в воспитании готовности специалиста к созданию хореографического произведения с учетом современных форм, жанров и стилей хореографической культуры в результате полученных знаний, умений и навыков по дисциплинам «Искусство балетмейстера» и «Мастерство хореографа», по профилям подготовки «Искусство балетмейстера», «Руководство хореографическим любительским коллективом»;
* в обеспечении развития индивидуального почерка педагога-хореографа с учетом специфики профессиональной деятельности, в освоении интегрированного знания в области методики преподавания классической, народной, современной хореографии с целью создания хореографических произведений различных форм, жанров, видов, стилей [13].

В связи с чем можно утверждать, что современному хореографу, определяющемуся со своим индивидуальным стилем деятельности, необходимы:

* знание приемов работы над композицией танца, методики сочинения хореографической лексики на основе народного, классического и современного танцев;
* способность к анализу выдающихся хореографических произведений в области народной, классической и современной хореографии, самоанализу, самооценке собственных произведений;
* отражение национальной манеры и характера в процессе создания хореографического произведения (народный танец), стиля и направления (современный танец), формы и вида (классический танец);
* поиск новизны и нетрадиционных решений в процессе создания авторского хореографического произведения на основе народного, современного, классического танца [13].

Не существует официальной классификации индивидуальных стилей деятельности педагога-хореографа, тем более в преломлении к жанру экспериментальной хореографии. Однако в педагогической науке представлено достаточно большое количество классификаций стилей деятельности и общения педагога с обучающимися. В качестве примера ниже приводится классификация А.К. Марковой и А.Я. Никоновой [11].

**1. Эмоционально-импровизационный стиль** (ЭИС). Учителя с этим стилем руководства отличает преимущественная ориентация на процесс обучения и сильных учеников, высокая оперативность, использование большого арсенала разнообразных методов обучения, интуитивность. Объяснение нового материала учитель ЭИС строит логично, интересно, однако в процессе объяснения у него часто отсутствует «обратная связь» с учащимися. Спрашивает в быстром темпе, задает неформальные вопросы, но не дожидается, пока обучающиеся сформулируют ответ самостоятельно. Недостаточно адекватно планирует процесс: на урок берет интересный материал, а неинтересный оставляет на самостоятельную работу. Он часто практикует коллективные обсуждения, стимулирует спонтанные высказывания учащихся. Не умеет анализировать причины результативности своей деятельности на уроке.

**2. Эмоционально-методичный стиль** (ЭМС). Для учителя с этим стилем руководства характерны ориентация на процесс и результат обучения, адекватное планирование процесса, высокая оперативность, некоторое преобладание интуитивности над рефлексивностью. Такой педагог поэтапно отрабатывает весь учебный материал, внимательно следит за уровнем знаний всех учащихся (как сильных, так и слабых), в его деятельности постоянно представлены закрепление и повторение учебного материала, контроль знаний. Его отличает высокая оперативность, богатство методов и приемов, смена видов работы на уроке, коллективные обсуждения. Учитель ЭМС в отличие от учителя с ЭИС стремится активизировать детей не внешней развлекательностью, а прочно заинтересовать их предметом.

**3. Рассуждаюше-импровизаиионный стиль** (РИС). Для учителя РИС характерны ориентация на процесс и результаты обучения, адекватное планирование процесса, оперативность, сочетание интуитивности и рефлексивности, но при этом меньшая изобретательность в подборе и варьировании методов обучения. Он не всегда способен обеспечить высокий темп работы, реже практикует коллективные обсуждения, относительное время спонтанной речи его учащихся во время урока меньше, чем у эмоциональных учителей. В то же время, учитель с РИС меньше говорит на уроке сам, особенно во время опроса, предпочитая воздействовать на учащихся косвенным путем (посредством подсказок, уточнений и так далее), давая возможность отвечающим детально оформить ответ.

**4. Рассуждающе-методичный стиль** (РМС). Ориентируясь преимущественно на результаты обучения и адекватно планируя процесс, учитель РМС проявляет консервативность в использовании средств и способов педагогической деятельности. Высокая методичность (систематичность закрепления, повторения учебного материала, контроля знаний учащихся) сочетается у него с малым стандартным набором используемых методов обучения, предпочтением репродуктивной деятельности учащихся, редким проведением коллективных обсуждений. В процессе опроса такой учитель обращается к небольшому числу учеников, давая каждому много времени на ответ, особое внимание уделяя слабым ученикам. Для учителя РМС в целом характерна рефлексивность [11].

В целом для учителей эмоциональных стилей характерны чувствительность, импульсивность и тревожность, а для учителей рассуждающих стилей – методичность, осторожность, традиционность. При этом А.К. Маркова и А.Я. Никонова полагают, что эффективнее всего промежуточные стили.

Старший преподаватель А.Ю. Гусев (Санкт Петербург) в своей статье утверждает, что педагог-хореограф является носителем и транслятором социокультурных ценностей и традиций, их хранителем, а также новатором в области танца. По мнению автора, лишь только творческая личность, индивидуальность, востребованная обществом, способствует накоплению этих ценностей и традиций, их сохранению и развитию, что обусловливает актуальность применения социокультурной проектной технологии в профессиональной подготовке педагогов-хореографов.

С его точки зрения А.Ю. Гусева, постановка танце в любом новом жанре – это часть социокультурного проектирования, которое является средством попробовать себя в разных ролях, что свойственно полифункциональности профессии педагога-хореографа. В целом же социокультурное проектирование является творческой, инновационной технологией, включающей в себя творческую и креативную составляющие, направленные на разработку и реализацию новых явлений, процессов, форм и технологий в сфере социально-культурной деятельности, а также на сохранение и развитие социокультурных традиций. В реальной жизни появляется как художественно-творческий, культурно-досуговый, исследовательский, образовательный проект.

Можно предположить, что педагог-хореограф со сформированным индивидуальным стилем деятельности – это личность, готовая к осуществлению социокультурных проектов, в том числе с использованием экспериментальной хореографии [6].

Таким образом, по отношению к реализации социально-культурных проектов в целом, постановок в жанре экспериментальной хореографии в частности и работе с воспитанниками, возможно проявление следующих индивидуальных стилей (таблица 1 – авторская разработка).

Для воспитания четких идеологических ориентиров будущим педагогам-хореографам могут быть рекомендованы такие меры, как организация конкурсов хореографических постановок на патриотическую тематику, коллективный анализ сторонней постановочной деятельности (можно по видео) с точки зрения ее гражданственности, преломление содержания учебного материала к контексту государственной политики и текущей ситуации.

Таблица 1 – Характеристика индивидуальных стилей деятельности педагога-хореографа

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| КРИТЕРИИ | СОВЕРШЕННЫЙ | НЕСТАБИЛЬНЫЙ | НЕСОВЕРШЕННЫЙ |
| Идеологические ориентиры | Педагог чутко улавливает основные социально-политические тенденции, четко следует идеологическим ориентирам современной системы образования. В постановочной работе проявляет высокий уровень гражданственности | Педагог в целом придерживается общепринятого политического курса, но может недооценивать отдельные аспекты проявления гражданственности и в постановочной работе склонен к уходу в абстрактное философствование или внешнюю красивость. | Гражданская позиция педагога отличается от общепринятой. Он позиционирует себя как экспериментатор, но при этом у него не хватает сил и умений начать самостоятельную творческую или предпринимательскую деятельность.  |
| Самоосознание и самовыраженностьв деятельности | Педагог хорошо разбирается в своих индивидуально-типологических особенностях, имеет высокий уровень своей профессиональной подготовки и постоянно повышает квалификацию. Он готов на самые смелые эксперименты, если они не противоречат общеполитическому курсу страны. Быть современным для него не так важно, как быть этичным. Он может заявить о волнующих его проблемах, используя весь классический и современный арсенал художественных средств, но никогда не посягнет на свободу и достоинство уязвимых групп граждан. | Педагог имеет представление о сильных и слабых сторонах своей личности, своей физической подготовке, но несколько склонен к самолюбованию и преувеличению своих достоинств. В результате чего его постановочные работы «не вытягивают» на высокий уровень либо технически, либо концептуально. Предпочитает постановку в классических жанрах. Редко ломает образцы. Обычно его хореографические эксперименты сводятся к «украшению» хорошо известных танцев новыми приемами.  | Педагог приписывает себе несуществующие достоинства. Эгоцентричен. Полагает, что однажды полученных знаний достаточно в течение всей жизни. Необоснованно критичен к технологиям, в которых ему тяжело разобраться.Пытается ставить сложные, но малопонятные номера, характер которых может быть провоцирующим.Имеет проблемы с подбором формы выражения замысла. |
| Ориентация на ребенка | Педагог предельно честен со своими воспитанниками. Не боится чего-то не знать или ошибаться. Всегда находится в режиме поиска оптимальных организационных и творческих решений. Он обладает способностью говорить просто о сложном. Привлекает детей к созданию концептуальной основы экспериментальных и других танцев. Знает физические возможности, потребности воспитанников и учитывает их в работе. Не отрицает базовых знаний в области теории танца, но поощряет самостоятельный поиск. | Педагог в целом хорошо знаком с классической методикой работы с детьми. Но он тратит много сил на поддержание своего авторитета. Не любит тех, кто указывает на его ошибки или задает сложные вопросы.В случае успешности постановки принимает похвалу на свой счет. В случае неудачи склонен перекладывать ответственность на детей. Не всегда четко понимает, что послужило причиной неудачи постановки. Отчасти игнорирует особенности своих воспитанников. | Педагог поддерживает в глазах воспитанников образ себя как вечного искателя. Однако для подлинного поиска ему не хватает глубоких теоретических знаний, глубины и оригинальности мышления. Кроме того, он не может объяснить, как именно должен быть воплощен его замысел детьми, вследствие чего часто возникают разногласия. В случае критики со стороны коллег и родителей глубоко обижается, резко снижает активность. Не принимает ответственности за свои действия. |

Для совершенствования самоосознания и самовыражености будущим педагогам-хореографам могут быть рекомендованы участие в само- и взаимодиагностике, публикации по результатам производственной практики, проведение тренингов на формирование оригинальности мышления, в том числе коллажирование.

Коллажирование позволяет определить существующее на данный момент психологическое состояние человека, выявить актуальное содержание его самосознания, его личностные переживания. Значительно расширить возможности техники коллажирования может ее интеграция с другими арт-технологиями. Примером может служить включение в коллаж рисунков, личных фотографий участников, авторами которых они являются, либо на которых они запечатлены, а также использование коллажа в перформансе и инсталляции.

Целью упражнения является развитие способности у педагогов видеть свою индивидуальность, а также других людей, приходить к общему мнению, идти на компромисс, уметь договариваться.

Материалы: ватман, простые карандаши, глянцевые журналы, клей, соответствующая работе музыка и фантазия участников.

Ход упражнения: группа садится во круг стола, им предлагаются ватман, простые карандаши, глянцевые журналы и клей. Участники определяются с тематикой коллажа (природа, животные и т.д.), вместе договариваются кто рисует выбранный рисунок (желательно, чтоб вместе, рисунок должен быть объемным). Группа должна распределить цвета и то место на ватмане, которое они будут заполнять. Примерные вопросы ведущего после проведения: «Легко ли было определиться с темой?», «Были ли трудности при выборе рисунка?», «Возникали ли разногласия в ходе работы?».

Для повышения ориентации на ребенка будущим педагогам-хореографам могут быть рекомендованы чтение классической педагогической литературы, изучение темы «Педагогика сотрудничества», участие в совместных проектах с детьми и преподавателями-наставниками, тренинги.

Тренинг «Ладошка». Целью данного упражнения является обращение внимания участников на достоинства людей, окружающих их, подчеркивание уникальности каждого.

Для данного тренинга требуется группа людей от 5 до 8 человек.

Ход тренинга: на листе А4 участники обводят свою ладонь, подписывают имя на ладони, а на каждом пальце пишут свои хорошие качества; далее необходимо сесть в круг и по хлопку ведущего все одновременно должны передать свой лист соседу справа; на полученном листе каждый пишет пожелание хозяину этого листа или увиденное в нем хорошее качество; ладошки передаются по кругу, пока не вернутся к хозяевам. Далее следуют вопросы ведущего, который обращает внимание участников на результаты упражнения. Например, «Что для вас было труднее – написать про себя или про новых знакомых?», «Нравится ли вам, как дополнили ладошку другие игроки?», «С чем из полученного вы согласны?», «Что стало для вас приятным открытием?». В завершении ведущий предлагает оставить ладошки себе на память.

Таким образом, в данном пункте были рассмотрены требования к профессиональной подготовке педагога-хореографа в целом, требования к проявлению индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа в частности, классификаций стилей деятельности и общения педагога с обучающимися по А.К. Марковой и А.Я. Никоновой, а также дана авторская характеристика индивидуальных стилей деятельности педагога-хореографа и распространенные тренинговые задания для осознания своих особенностей.

* 1. Анализ конкретных постановок

в жанре экспериментальной хореографии

с точки зрения проявления в них индивидуального стиля деятельности

# Наиболее яркое проявление индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа можно наблюдать при просмотре и анализе постановок в жанре экспериментальной хореографии.

# Например, стиль постановщика композиции «Somebody That I Used to Know» (с использованием малой формы – 6 человек) хореографического-экспериментального коллектива «THE TEAM» обращает на себя внимание уместным использованием сторонних предметов [24]. В данном случае – это плед. Он олицетворяет то общее между людьми, что заставляет их испытывать самые разные по силе и яркости чувства друг к другу.

# Глубоко оправдан выбор постановщиком песни, текст которой описывает процесс ухода человека из взаимоотношений, глубокие сожаления о них, недоумение по поводу возникшего отчуждения, и, наконец, принятие нового статуса своей бывшей любви – всего лишь тот, «кого я когда-то знал».

Во время работы с пледом постановщик каждый раз использует двух человек для создания образа оживленной дискуссии. Работа с пледом, буквально, передает смысл выражения «тянуть одеяло на себя», которое отображает смысл и песни, и постановки. Остальные участники преобразуют плед в фон, поляну или стену, разделяющую собеседников. Постановщику удается удерживать внимание зрителя за счет частой и стремительной смены ролей владельца пледа и исполнителя танца.

В качестве средства передачи замысла постановщиком используются движения рук и ступней, разрезающие пространство и отталкивающие его. Среди образов распадающихся отношений – колеблющаяся чаша весов, которая перевешивает у каждого исполнителя в свою сторону, а также всевозможные эмоциональные взмахи рук. Они довольно точно передают жестикуляцию человека, охваченного негативными эмоциями в состоянии конфликта с любимым. В танце много поворотов с опущенной головой как символов того, что собеседники замкнулись в себе, запутались, ищут выход, но не находят его, а еще того, что они никогда не будут прежними.

В некоторых сценах прослеживаются элементы психоанализа. Особенно, когда один и тот же конфликт показывается над пледом и под ним.

В финале номера хореограф достоверно показывает, как современное юношество решает конфликты, а именно оставляет все как есть, не пытаясь что-то менять.

Таким образом, в данном номере индивидуальность хореографа проявилась в том, что он не завершил номер традиционными счастливым концом, а показал реальность, мастерски использует аллегорию «тянуть одеяло на себя», моделируя эмоциональные проявления с помощью движений рук и так далее.

Танец «Гипноз» шоу-группы «ESSENTIA» исполняется большой группой формейшн. В основу композиции легла идея о возможностях змеи гипнотизировать окружающих, то есть погружать их в особое состояние сознания [23].

Постановщик активно использует работу мышц, применяя движения ног только для смены рисунка. Сами по себе рисунки танца несложные, постоянно меняющиеся, но они эффектны, за счет полного синхрона участниц либо зачаровывающего последовательного выполнения одного и того же движения. В целом движения руками, плечами и тазом резкие угловатые, что соответствует музыке.

Интересной находкой постановщика является неожиданное появление в середине композиции в руках участниц маятников (шариков на нитках), которые они синхронно раскачивают. При этом исполнительницы фиксируют свой взгляд на одной точке, что производит мистическое впечатление, так как люди статичны, а предметы двигаются.

Интересны костюмы участниц. Они представляют собой верхний элемент одежды и шаровары с запахом темно-зеленых и коричневых оттенков. Волосы уложены в высокий пучок. Исполнительницы босы, что подчеркивает природную основу танца.

Композиция производит чарующее впечатление на зрителя, которому сложно оторвать глаза от происходящего на сцене. Такой результат достигается путем функционирования всей танцевальной группы, как «единого организма». Зрителю подобранные движения кажутся невозможными. К ним хочется присмотреться, чтобы понять: то, что происходит на сцене, правда или обман зрения.

Таким образом, в данном случае индивидуальный стиль хореографа проявился через древние индуистские мотивы, нагнетание обстановки за счет мистицизма, подчеркивание пугающей красоты змеиного тела, полной синхронизации.

В постановке «Воздух» коллектива «FRIDAY'S PROJECT» хореограф использует массовую форму – 14 человек. Преобладает партерная хореография. Рисунок танца меняется очень стремительно и часто [21].

Индивидуальность постановщика видна в том, что плавные и нежные в своем начале движения в акцентах становятся специфично-неестественными рывками. Надрыв поддерживается работой со светом. В момент рывков он начинает мигать с той же периодичностью.

В танце «Воздух» присутствует множество элементов акробатики и растяжки для изображения образов. Образы неодушевленные. В основном это геометрические фигуры.

Постановка строится на приеме выделения малой формы из нескольких человек для конкретного содержательного высказывания. Остальные в это время находятся в статичном положении. А в момент кульминации произведения один человек возвышается на фоне группы.

Используя геометрические рисунки, постановщик завораживает зрителя массовостью и синхронностью исполнения. Многократность использования приема последовательной полифонии, заставляет войти в состояние расфокуса. Невозможность сосредоточения на конкретном танцоре, помогает охватить постановку целиком. Смотрящий воспринимает происходящее, как смену причудливых узоров в калейдоскопе.

 Относительно постановки «Воздух» можно сказать, что она обладает многозначностью. Танец передает как движения души одного человека, так и характеризует внутригрупповую динамику. Однако выбор музыкального материала наталкивает на мысль о том, что композиция посвящена влюбленности и сопровождающим ее противоречивым эмоциям. На это указывает и неоднократная имитация всей танцевальной группой движений вдоха. Кроме того, в кульминации прослеживается особенно романтичный образ расцветающего цветка на фоне общей геометричности.

Замысел постановочной работы формейшн «Время» академии танца «ID ACADEMY» заключается в отображении современной структуры общества, которое ищет себя [22].

Замысел этой композиции разъяснен ее постановщиком, Марией Донцовой: «…Одни куда-то идут, другие никуда особо не торопятся. У одних есть цель, у других цели нет. Одни умоляют время задержаться подольше — другие подталкивают его в спину, лишь бы бежало еще быстрей…».

Сольная часть интригует своим безмолвием. Танцор находится на сцене без музыки. Он изображает попытки человека состояться в этой жизни.

Далее включается инструментальная композиция, в которой солирует скрипка, издавна призванная передавать самые тонкие душевные переживания. Под нее выходит группа в трико, подчеркивающих хрупкость и несовершенство человеческой природы. Красноватое освещение подчеркивает эти качества на фоне надвигающегося темного пространства. Выполняя движения, танцоры не просто отдаляются от зрителей, они будто растворяются в пространстве.

В композиции много моментов, где танцоры просто ходят в хаотичном порядке. Через них постановщику ярко удалось проиллюстрировать современную реальность с ее массовым посещением супермаркетов, безликими толпами у светофоров и так далее.

На протяжении всего номера используется прием «последовательной полифонии». Хореографическая составляющая основана на взаимодействии солиста с группой, которого ведут через весь «жизненный путь».

Итак, на примере данных четырех композиций можно проследить бесконечное разнообразие форм и актуальность таких приемов экспериментальной хореографии, как акцентированные движения, быстрый переход плавности в акцент (эффект замедленной съемки), движения без музыки, асинхрон и наоборот высокий синхронизм, поддержка смысла движений светом, обращение к сюжетам, связанным с актуальными общественными проблемами и многие другие. Каждый из этих приемов был создан одним или несколькими авторами, желавшими проявить свой внутренний мир необычным способом, и сегодня активно применяется и развивается другими постановщиками.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Experimental dance. – Текст: электронный. – URL: <https://project-nsk.ru/styles/experimental> (дата обращения: 12.02.2022).
2. Your Guide to Dancing Experimental Work for the First Time. – . – Текст: электронный. – URL: <https://www.dancemagazine.com/experimental-dance/> (дата обращения: 12.02.2022).
3. Агарагимова, В.К. Психолого-педагогические проблемы формирования индивидуального стиля деятельности в профессиональной подготовке педагогических вузов / В.К. Агарагимова и др. – Текст: непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 2 (57). – С. 306-308.
4. Беляков, Н.Е. Перформативный аспект хореографии начала XXI века / Н.Е. Беляков // Международный студенческий научный вестник. – 2015. – № 6. – C. 149.
5. Бойцова, А. Формы танца / А. Бойцова. – Текст: электронный. – URL: <http://vk.com/topic-36043785_26464105> (дата обращения: 15.01.2023).
6. Гусев, А.Ю. Социокультурное проектирование в системе профессиональной подготовки педагогов-хореографов / А.Ю. Гусев. – Текст: непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 1 (86). – С. 131-133.
7. Кейдж, Дж.  История экспериментальной музыки США // Дж. Кейдж. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 205-210.
8. Киселева, Е.В. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра / Е.В. Киселева. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4 (29) – С. 90-95.
9. Киселева, Е.В. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма в хореографических перформансах / Е.В. Киселева. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 4 (21) – С. 30-35.
10. Коджаспирова, Г.М. Педагогика высшей школы / Г.М. Коджаспирова. – Москва: Проспект, 2022. – 512 с. – Текст: непосредственный.
11. Маркова, А.К. Психологические особенности индивидуального стиля деятельности учителя / А.К. Маркова, А.Я. Никонова // Вопросы психологии: Научный журнал. — 1987. — № 5. — С. 40-48.
12. Мерлин, В.С. Психология индивидуальности / В.С. Мерлин. – Москва: МПСИ, 2009. – 542 с. – Текст: непосредственный.
13. Палилей, А.В. Формирование индивидуального почерка балетмейстера, педагога-хореографа в вузе культуры / А.В. Палилей, С.В. Баратынская. – Текст: непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45-2. – С. 53-61.
14. Петровский, И. Тело как искусство / И. Петровский. – Текст: электронный. – URL: http://abramovic.garageccc.com/ru/pages/1 (дата обращения: 12.02.2023)
15. Свищо, Е. Функциональный анализ особенностей деятельности педагога-хореографа в связи со свойствами нервной системы / Е. Свищо. – Текст: электронный. – URL: <https://www.maam.ru/detskijsad/funkcionalnyi-analiz-osobenostei-dejatelnosti-pedagoga-horeografa-v-svjazi-so-svoistvami-nervnoi-sistemy.html> (дата обращения: 10.01.2023).
16. Толочек, С.А. Проблема индивидуального стиля деятельности в психологии: прошлое, настоящее и будущее / С.А. Толочек. – Текст: непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 2010. - № 2. – С. 43-52.
17. Шамрова, О.А. Сущность индивидуального стиля профессиональной деятельности хореографа / О.А. Шамрова. – Текст: электронный. – URL: <https://www.rusnauka.com/12.APSN_2007/Pedagogica/20685.doc.htm> (дата обращения: 25.01.2023).
18. Шевлякова, Д.Д. Современный танец в искусстве перфоманса / Д.Д. Шевлякова, А.В. Фесенко. – Текст: непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 2 (100). – С. 147-153.
19. Шерегова, В.А. Основополагающие компоненты профессиональной деятельности хореографа в современных условиях / В.А. Шерегова и др. – Текст: непосредственный. – 2021. – № 1-5. – С. 45-52.
20. Юхновец, Т.И. Индивидуальный стиль деятельности. – URL: [https://elib.bspu.by/bitstream/doc/45862/1/Юхновец%20-%2061\_презентация\_2020.pdf](https://elib.bspu.by/bitstream/doc/45862/1/%D0%AE%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%86%20-%2061_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_2020.pdf) (дата обращения: 7.02.2023).
21. Воздух: видео. – Изображение: электронное. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RQOaL0kc1L4&ab_channel=JacksGarret> (дата обращения: 2.04.2023).
22. Время: видео. – Изображение: электронное. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WF5o4kpzkXg&ab_channel=JacksGarret> (дата обращения: 3.04.2023).
23. Гипноз: видео. – Изображение: электронное. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0pjZP79Z7Y0&t=3s&ab_channel=JacksGarret> (дата обращения: 2.04.2023).
24. Somebody That I Used to Know: видео. – Изображение: электронное. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FDerCAogtaE&list=PLV9XOJKMlVBFujOLWZZ3utGld_2DlrLUw&index=14&t=48s&ab_channel=JacksGarret> (дата обращения: 1.04.2023).