

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
(ВлГУ)

Институт физической культуры и спорта
Кафедра хореографического искусства и спортивного танца

Марченкова А. И., Марченков А. Л.

Ф.И.О. автора

Конспект лекций

по дисциплине «**Методика преподавания народно-сценического, современного и
классического танцев**» для студентов ВлГУ,

обучающихся по направлению **52.03.01 Хореографическое искусство**

профиль подготовки **Искусство балетмейстера – репетитора**

Владимир, 2016

Оглавление конспекта лекций

Введение к конспекту лекций.....	3
Педагогические технологии, принципы, методы, приемы обучения, применяемые в хореографическом образовании	
1. Понятийный аппарат профессиональный и общепедагогический.....	5
2. Заимствование хореографическим образованием методов обучения у общей педагогики, их адаптация в балетной педагогике.....	19
3. Уровни (ступени) хореографического образования в России.....	34
4. Специфика коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования. Преемственность педагогических технологий.....	42
Построение уроков классического танца, народно-сценического и современного танца. Особенности мужского и женского уроков классического танца. Особенности уроков для артистов.	
5. Формирование структуры урока классического танца. Структура урока классического танца.....	52
6. Методика работы с концертмейстером.....	71
Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин. Система профессионально-педагогических ценностей.	
7. Личностно – профессиональные характеристики педагога хореографических дисциплин.....	78
Заключение курса лекций.....	86

Введение к конспекту лекций

Целью освоения дисциплины «Методика преподавания народно-сценического, современного и классического танцев» является: подготовка специалистов в совершенстве владеющих теоретическими и практическими основами методики преподавания хореографических дисциплин. Балетмейстеров-репетиторов готовых к практической педагогической работе, обучению и воспитанию исполнителей в учебных заведениях дополнительного и среднего профессионального образования, хореографических коллективах любительского и профессионального уровней в соответствии с исторически сложившейся в России традицией и требованиями, предъявляемыми современным уровнем развития профессионального танцевального искусства

Курс «Методика преподавания народно-сценического, современного и классического танца» является продолжением таких дисциплин как «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Модерн-джаз танец», и служит теоретическим и практическим фундаментом для дисциплин специальной направленности.

Авторы курса «Методика преподавания народно-сценического, современного и классического танцев» изложили результаты продолжительного, системно-целевого осмысления практических и теоретических основ в сфере хореографической деятельности. Представлен необходимый понятийный аппарат, примерные темы рефератов и задания для самостоятельной работы студентов, лекционный материал. Сформированы вопросы к экзамену (зачету), тесты, задания на сочинение комбинированных заданий. Определены требования и задания к каждому этапу балльно-рейтинговой системы.

Содержание учебного курса составлено с учетом требований федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования ФГОС – 3+ по направлению: 52.03.01 «Хореографическое искусство» профиль «Искусство балетмейстера-репетитора».

Основной задачей обучения является: практическое овладение педагогическими технологиями, принципами, методами, приемами обучения, применяемыми в хореографическом образовании.

Задачи: освоить:

- исторические аспекты формирования художественно эстетических принципов народно-сценического, современного и классического танцев;
- уровни (ступени) хореографического образования в России, специфику коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования;
- понятийный аппарат профессиональный и общепедагогический;
- понятийный аппарат народно-сценического, современного и классического танцев;

- французскую терминологию (письменно и устно) для обозначения основных движений и элементов классического танца, английскую терминологию (письменно и устно) для обозначения элементов современного танца;
- теоретические основы методики исполнения и преподавания движений народно-сценического, современного и классического танцев;
- навыки композиционных построений;
- научно-теоретическое наследие мастеров и современное состояние отечественной балетной педагогики;
- учебную, учебно-методическую и иную литературу профессиональной направленности.

2. Овладеть:

- методологией балетной педагогики;
- навыками изучения и обобщения практического и теоретического опыта отечественного и зарубежного хореографического искусства;
- принципами анализа факторов формирования и развития хореографического искусства и образования
 - манерой и техникой исполнения (показа) элементов народно-сценического, современного и классического танцев;
 - методикой создания танцевальных учебных композиции и небольших музыкально-хореографических форм (вариационного, этюдного характеров) на основе выразительных средств народно-сценического, современного и классического танцев;
 - методикой записи примеров учебных комбинаций и разбора хореографического текста по записи;
 - принципами музыкального оформления уроков.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен: знать методику преподавания хореографических дисциплин (ПК-20); уметь применять в профессиональной деятельности методы хореографической педагогики, постановочной и репетиторской деятельности (ПК-12); конструктивно работать с концертмейстером, балетмейстером (ПК-21). Профессионально работать с исполнителями, корректировать их ошибки, иметь четкие художественные критерии подбора исполнителей, воспитывать потребность постоянного самосовершенствования у артиста (ПК-14). Использовать методы контроля и дозирования специфической физической нагрузки во время репетиционных занятий (ПК-22); владеть способностью сочинять качественный хореографический текст (ПК-9); способностью применять на практике методику преподавания хореографических дисциплин ПК-20; способностью выстраивать хореографическую композицию (ПК-11).

Педагогические технологии, принципы, методы, приемы обучения, применяемые в хореографическом образовании

Лекция 1. Понятийный аппарат профессиональный и общепедагогический. (Академических часа)

1. Понятие «метод». Структура методов обучения.
2. Принципы обучения (К.Д. Ушинский).
3. Понятие «педагогическая технология». Классификации педагогических технологий (систематизация Г.К. Селевко).
4. Основные особенности, цели и задачи балетной педагогики.

Воспитатель сам должен быть воспитан. (К. Маркс)

В воспитании всё дело в том, кто воспитатель. (Д. Писарев)

Воспитателем и учителем надо родиться; им руководит прирожденный такт. (А. Дистервег)

Русская балетная школа прославлена на весь мир выдающимися педагогами и яркими, необыкновенно талантливыми, учениками. Благодаря хореографам XIX-XX веков: М. Петипа, Л. Иванову, М. Фокину, Л. Лавровскому, К. Голейзовскому, Ю. Григоровичу, Н. Надеждиной, И. Моисееву, Т. Устиновой, всех невозможно перечислить, русское искусство танца покорило весь мир своей самобытностью, неповторимостью сценических образов, широтой и грандиозностью созданных танцевальных полотен.

Яркие исполнительские индивидуальности танцовщиков и балерин завораживающих, пленявших зрителя музыкально-актерской выразительностью и безупречной чистотой танца, навсегда вошли в историю балета. А. Павлова, В. Нижинский, О. Лепешинская, М. Семенова, К. Сергеев, Г. Уланова, В. Чабукиани, М. Плисецкая, Ю. Владимиров, М. Лиєпа, В. Васильев, В. Гордеев и еще сотни имен принесли мировую славу отечественному балету.

Великие танцовщики, ставшие великими балетными педагогами, посветили всю свою жизнь, прокладывая путь отечественной хореографической педагогике, открывая тайны профессии своим воспитанникам. П. Гердт, Е. Вазем, Н. Легат, О. Преображенская, Х. Иогансон, В. Понамарев, А. Пушкин, Н. Тарасов, А. Ваганова и многие другие выдающиеся деятели хореографического искусства, вырастили не одно поколение продолжателей национальной традиции танца.

Мировой и отечественной педагогикой наработан огромный опыт в области педагогики творчества, но исследования в рамках хореографического искусства достаточно ограничены, к сожалению, балетные педагоги мало отражают свой опыт на бумажных но-

сителях и передают его исключительно «из ног в ноги, из рук в руки». При достаточно универсальной существующей системе обучения танцевальному мастерству мало научных разработок в области педагогики и психологии хореографической деятельности, практически отсутствуют исследования по технологии создания различных форм хореографических произведений, биомеханике, эргономике и т. д.

Н. Догорова предполагает, что «педагогическая система в хореографии не была рождена самой педагогической практикой. Она произошла от другого – уголовно-правовых механизмов, присущих дисциплинарной власти, сложившейся на рубеже XVIII-XIX вв». [6, 19] В дальнейшем на протяжении XVIII-XIX вв., роль идеологии в балетном образовании выполняло христианство, профессия, самодержавие и церковь определяли содержание среды, в которой росли будущие танцовщики. После революции 1917 г. и до развала Советского Союза артистов воспитывали на основе «авторитета партийно-государственной власти и социалистического реализма, имевшего в балете конкретное художественное воплощение».

«В 1991 г. на смену авторитарной пришла гуманистическая система определяющая целью образования личность ученика, которая перестала рассматриваться как средство для достижения государственных целей и стала самоценной, определяющей все образовательные усилия, что и поставило балетное образование в трудную ситуацию. Как в условиях либерализма, имея в прошлом довольно авторитарную традицию балетного образования, сохранить высокий уровень подготовки исполнителей балета? Особую актуальность приобретает проблема сопряжения профессиональных педагогических традиций балетного образования и достижений педагогической науки». [16, 63]

Можно утверждать, что повышенное внимание применительно к хореографической педагогике как отрасли педагогических наук в последнее время не случайно. Искусство балета как наиболее элитный в мировой классификации вид искусства позволяет формировать гармонично развитую, полноценную личность, обладающую высоким духовным потенциалом. Изучение проблем педагогических традиций в педагогике искусства балета в целом и в хореографическом образовании в частности, важная прикладная задача сохранения и развития педагогических традиций хореографического образования в России.

Ученый Кабурнеева, Е. О. в своей работе «Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России», подчеркивая специфику балетной педагогики и позиции русской балетной школы, пишет: «В педагогической традиции российского хореографического образования школа как социальный институт – это самостоятельный художественно-педагогический механизм, организационно-методическая, учеб-

ная и идейная система, наиболее эффективно сохраняющая, накапливающая и транслирующая педагогические традиции в новое конкретно-историческое измерение». [8]

Современное хореографическое образование опирается на постулаты общей педагогики и психологии, заимствуя ряд понятий и терминов, переводя их в разряд профессиональной базы в методике преподавания хореографических дисциплин. Далеко не все разработки системы образования подходят для обучения хореографии. Разберем некоторые из них.

Методика – теория обучения определенному учебному предмету. Объектом исследования методики является процесс обучения той или иной учебной дисциплине, предметом – связь, взаимодействие преподавания и учения в обучении конкретному учебному предмету. Каждый предмет имеет свою методику, которая отражает закономерность протекания процесса, содержание и методы преподавания.[17]

Метод¹ – способ, план для достижения определенной цели. Способ и порядок исследования предмета для получения наиболее полного и соответствующего истине результата.

Обучение – это организованная педагогами учебно-познавательная деятельность учащихся в целях усвоения им содержания образования.[19]

Метод обучения как система содержит следующие признаки: цель, единство преподавания и учения, характер способа усвоения, обращенного на каждый элемент содержания образования. Как многомерное образование, метод имеет много сторон, обладает множеством признаков они и выступают в качестве оснований для классификаций. В мировой и отечественной практике предпринято много усилий по классификации методов обучения. Разные авторы используют разные основания для классификации, предлагая варианты, в основу которых положен один или несколько признаков. Каждый из авторов приводит аргументы для обоснования своей классификационной модели².

¹ Метод (от греч. слова *metodos* – буквально путь к чему-либо) означает способ достижения цели, определенным образом упорядоченную деятельность, направленную на решение задач образования, воспитания и развития в процессе обучения. Методы обучения являются одним из важнейших компонентов учебного процесса, без соответствующих методов невозможно реализовать цели и задачи обучения, достичь усвоения учащимися определенного содержания учебного материала.[18]

1. Классификация методов по источнику передачи и характеру восприятия информации (Е.Я. Голант, Е.И. Перовский).
2. Классификация методов на основании дидактических задач (М.А. Данилов, Б.П. Есипов.).
3. Классификация методов по источникам передачи информации и приобретения знаний (Н.М. Верзилин, Д.О. Лордкинанидзе, И.Т. Огородников и др.).
4. Классификация методов по типу (характеру) познавательной деятельности (М.Н. Скаткин, И.Я. Лернер).
5. Классификация методов, сочетающая методы преподавания и соответствующие им методы учения или бинарные (М.И. Махмутов).
6. Классификация методов по организации и осуществлению учебно-познавательной деятельности; методам ее стимулирования и мотивации; методам контроля и самоконтроля (Ю.К. Бабанский).

Одна из отечественных (обобщенных) классификаций подразделения методов на группы:

- *методы организации* и осуществления учебно-познавательной деятельности: словесные, наглядные, практические; репродуктивные объяснительно-иллюстративные, поисковые, исследовательские, проблемные и др.(по характеру учебно-познавательной деятельности); индуктивные и дедуктивные (по логике изложения и восприятия учебного материала);
- *методы контроля* за эффективностью учебно-познавательной деятельности: устные, письменные проверки и самопроверки результативности овладения знаниями, умениями и навыками;
- *методы стимулирования* учебно-познавательной деятельности: определённыеощрения в формировании мотивации, чувства ответственности, обязательств, интересов в овладении знаниями, умениями и навыками.

Иные подходы к определению методов обучения, основанных на степени осознанности восприятия учебного материала: пассивные, активные, интерактивные, эвристические и прочие. Эти определения требуют дальнейшего уточнения, так как процесс обучения не может быть пассивным и не всегда является открытием (эврикой) для учащихся. [20]

В ряд названных классификаций методов обучения можно было бы еще добавить десятка два-три. Все они не лишены недостатков, и в то же время имеют много положительных сторон. Универсальных классификаций нет, и не может быть. Учебный процесс динамичная конструкция, где методы получают свое развитие, принимают новые свойства. Объединение их в группы по жесткой схеме не оправдано, так как это сдерживает совершенствование учебного процесса. Без методов невозможно достичь поставленной цели, реализовать намеченное содержание, наполнить обучение познавательной деятельностью. [21]

7. Классификация методов обучения, в которой в единстве сочетаются источники знаний, уровень познавательной активности и самостоятельности учащихся, а также логический путь учебного моделирования (В.Ф. Паламарчук и В.И. Паламарчук).

8. Классификация методов в сочетании с формами сотрудничества в обучении предложена немецким дидактом Л. Клинбергом.

9. Классификация (типология) методов преподавания, изложенная в «Введении в общую дидактику» В. Окона.

10. Б.Т. Лихачев называет ряд классификаций как бы составляющих классификацию классификацией. [21]

Широкое распространение в дидактике получило также понятие «прием обучения». Прием обучения (обучающий приём)³ – кратковременное взаимодействие между преподавателем и учениками, направленное на передачу и усвоение конкретного знания, умения, навыка. Способ, которым выполняется то или иное действие. Перечень действий, входящих в состав приема, носит характер указаний, рекомендаций, правил помогающих в решении определенного круга задач. Чтобы не путать понятия метод и приём, надо четко усвоить:

- прием – составная часть метода;
- отдельные приемы могут входить в состав различных методов;
- метод может перейти в прием, если он используется в качестве составной части другого метода;
- прием может перейти в метод, если он доминирует на уроке.

Принципы обучения – это исходные дидактические положения, которые отражают протекание объективных законов и закономерностей процесса обучения и определяют его направленность на развитие личности. Они определяют позиции и установки, с которыми преподаватели подходят к организации процесса обучения, управлению им и к поиску возможностей его оптимизации.

Знание принципов обучения дает возможность:

- организовать учебный процесс в соответствии с его закономерностями;
- обоснованно определить цели и отобрать содержание учебного материала;
- выбрать адекватные целям формы и методы обучения;
- соблюдать этапность процесса обучения;
- осуществлять взаимодействие и сотрудничество между учителем и учеником.

По мере развития теории и практики обучения, открытия новых закономерностей процесса обучения формулировались и новые принципы обучения, видоизменялись старые, поэтому они являются исторически преходящими. [21, 22, 23]

Я. А. Коменский⁴, следуя своей идее природосообразности обучения, отмечал, что как в природе вся жизнь начинается с весны, так и обучение человека должно начинаться в весне жизни (детстве); утренние часы наиболее удачны для занятий, так как утро соответствует весне; все подлежащее изучению должно быть расположено по ступеням воз-

³ Прием обучения - это элемент метода, его составная часть, разовое действие, отдельный шаг в реализации метода или модификация метода в том случае, когда метод небольшой по объему или простой по структуре. [11]

⁴ Славянский педагог Ян Амос Коменский (1592—1670) основоположник педагогической науки [25]

раста, чтобы учащимся предлагалось для изучения то, что доступно способностям восприятия. Следовательно, идея природосообразности является основой таких принципов обучения, как постепенность, последовательность и самостоятельность.

Спустя 150 лет А. Дистервег⁵ сформулировал принцип природосообразности, суть которого, по его мнению, состоит в соответствии процесса обучения естественному ходу развития ребенка. Вместе с тем он выдвинул и принцип культуросообразности, заключающийся в том, что при обучении должна приниматься во внимание вся современная культура.

Наиболее полно принципы обучения были сформулированы К. Д. Ушинским⁶:

- обучение должно начинаться своевременно и быть постепенным (пусть дети приобретают понемногу, но не теряют ничего из приобретенного и пользуются им для приобретения нового);
- обучение должно вестись природосообразно в соответствии с психологическими особенностями учащихся;
- порядок и систематичность - одно из главных условий успеха в обучении; школа должна давать достаточно глубокие и основательные знания;
- обучение должно всячески развивать у детей самостоятельность, активность, инициативу;
- обучение должно быть посильным для учащихся, не чрезмерно трудным и не слишком легким;
- преподавание всякого предмета должно непременно идти таким путем, чтобы на долю воспитания оставалось ровно столько труда, сколько могут одолеть его молодые силы.[22, 23, 24]

При этом следует учесть, что К. Д. Ушинский, который всякое обучение рассматривал как единый процесс, указывал, что эти дидактические принципы самостоятельно, в чистом виде не могут существовать, они органически переплетаются друг с другом. Однако каждый принцип имеет свои особенности и свои закономерности, без учета которых правильно построить обучение невозможно. Количество и формулировки принципов обучения изменялись и в последующие десятилетия, работа над ними продолжается и сегодня.

⁵ Немецкий педагог Фридрих Адольф Вильгельм Дистервег (1790-1866) «Воспитывать – значит побуждать». Важнейший принцип воспитания – природосообразность: следование за процессом естественного развития человека; учёт возрастных и индивидуальных особенностей школьника; установление тесной связи между воспитанием и жизнью общества[26]

⁶ Константин Дмитриевич Ушинский (1823-1871) русский педагог, писатель, основоположник научной педагоги в России [27]

Понятие: «педагогическая технология» - специальный набор форм, методов, способов, приёмов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе на основе декларируемых психолого-педагогических установок, приводящий всегда к достижению прогнозируемого образовательного результата с допустимой нормой отклонения [24]. Классификации педагогических технологий принадлежит Г. Селевко⁷ В рамках групп и подгрупп он выделяет около ста вариантов. Педагогические технологии могут различаться по разным основаниям:

- по источнику возникновения (на основе педагогического опыта или научной концепции);
- по целям и задачам (усвоение и закрепление знаний, воспитание и развитие (совершенствование) природных личностных качеств), по возможностям педагогических средств (какие средства воздействия дают лучшие результаты);
- по функциям учителя, которые он осуществляет с помощью технологии (диагностические функции, функции управления конфликтными ситуациями);
- по тому, какую сторону педагогического процесса «обслуживает» конкретная технология, и т. д.

Любая технология в той или иной мере направлена на реализацию научных идей, положений, теорий в практике. Поэтому педагогическая технология занимает промежуточное положение между наукой и практикой. [11, 14]

Среди большого количества технологий есть понятие «авторская педагогическая технология». Авторская педагогическая технология – совокупность психолого-педагогических установок и методических приемов педагога, отличающихся оригинальностью их сочетания в целостной системе, соответствующей единому замыслу и личностному опыту учителя. [30]

Примеры авторских педагогических технологий в хореографическом образовании это работа Н. Г. Легат, А. Я. Вагановой, В. И. Пономарева, Н. И. Тарасова, А. М. Мессерера, А. И. Пушкина, М.Т. Семеновой, Н. М. Дудинской, В. А. Пестова, И. А. Моисеева и др.

Говоря об основных особенностях, целях и задачах балетной педагогики, следует отметить, что уровень развития танцевальной техники в прошлом столетии вызвал к жизни потребность в кадрах не просто высокой профессиональной квалификации, а выявил необходимость в специалистах новой формации. Хореография от тех, кто служит ей про-

⁷ Селевко Герман Константинович (1932-2008) педагог, ученый, автор технологии саморазвития, созданной на основе учения о доминанте А. А. Ухтомского, создатель «Энциклопедии образовательных технологий»[29]

фессионально, требует, разносторонней эрудиции в отраслях искусства, литературы, музыкальной культуры, изобразительного искусства, драматического театра, психологии, педагогики, обязательных знаний анатомии и физиологии и навыков оказания первой медицинской помощи.

«Освоение образовательных программ в сфере искусства базируется на творческих способностях данных человеку природой. Образовательный процесс у музыкантов – исполнителей, артистов театра и кино, танцовщиков и художников начинается чаще всего с детского возраста и должен быть непрерывным, поскольку связан с сугубо практическим чувственным, физическим и интеллектуальным постижением обучающимся, сути осваиваемого вида искусства, раскрытием психофизических возможностей личности, тренировкой своего тела и психики, выработкой комплекса психофизических качеств, необходимых для самореализации в выбранной профессии». [13]

Законы любого искусства, в том числе искусства танца, пластическая гармония и красота форм, образное воплощение произведений познаются и достигаются огромным и систематическим трудом. Искусство хореографии имеет особую специфику обучения и воспитания будущего исполнителя, сопровождающуюся ежедневными занятиями танцевальными дисциплинами, регулярной работой над развитием «балетных» данных, активной концертной деятельностью, что требует от обучающегося и педагога полноценной физической, эмоциональной отдачи.

Специфика профессиональной деятельности педагога – хореографа основана на передаче тонкостей исполнительского искусства из поколения в поколение путем показа, сопровождающегося ритмичным счетом, музыкальностью и четкими комментариями относительно грамматики и образа отдельных движений экзерсиса либо разучивания и отработки педагогом концертных номеров, вариаций, сцен из спектаклей и т.д.

Для успешной творческой жизни в «балетной профессии», как педагогу, так и ученику необходима значительная природная составляющая – определённый набор природных данных. Так как рабочим инструментом хореографа является его тело, то существуют выверенные временем и педагогическим опытом профессиональные требования, предъявляемые к возможностям опорно-двигательной системы исполнителей в хореографической деятельности, требования к внешним данным, типам высшей нервной деятельности и темперамента. «Сущность хореографической культуры обуславливается специфическим для этого вида искусства материалом: его материалом, инструментом и творцом является человек. Этим обусловлено исключительное место хореографии среди других искусств. Сама, своим телом и психикой, она создает из себя же произведение искусства», отмечает Н.А. Догорова. [6, 21]

«Именно тело танцовщика, точнее говоря, достижение особых качеств его тела – телесного аппарата – является целью исполнительского образования в балете. Профессия танцовщика основана на теле, однако, не только на теле в его природном состоянии, но и в теле «преображенном», изменённом под определённые требования искусства. Классический танец формирует неестественное тело, но эта неестественность должна быть осознана, понятна и доведена до сознания обучающихся через учебные дисциплины...», констатируют А.В. Фомкин М.В. Фадеева [16 ,66]

Практическая направленность профессионального хореографического образования предопределяет характер подготовки выпускника учебного заведения. В процессе освоения профильных дисциплин, учащийся осваивает методику изучения движений и что крайне важно эстетику и академическую исполнительскую манеру русской школы, принимая её непосредственно от своего педагога, и, бережно относясь к её традиционной основе, со временем обогащает её собственным опытом.

Так как «телесность» положена в основу профессии, педагог должен обладать исполнительским опытом, грамотным и красивым показом, владеть основами анатомии и балетной медицины, потому что, балетная педагогика не возможна без знания устройства костно-мышечного аппарата и законов управления им (незнание приводит к неверному исполнению движения, деформации формы мышц, травматизму, хроническим заболеваниям).

Педагогу хореографии необходимо обладать достаточными теоретическими знаниями не только методики преподавания хореографических дисциплин, но и педагогики, как науки о воспитании. Творчески одаренные в области хореографического искусства дети, как правило, обладают живым темпераментом и подвижной психикой, это обусловлено спецификой профессии. Основы психологии творческих профессий, ранней профессионализации детей, предстартовых состояний, сценического волнения и т.д. тоже входят в сектор знаний педагога хореографических дисциплин, обязанного воспитать в исполнителях психологическую и физическую устойчивость.

В хореографической школе, училище (колледже), учащиеся проходят этапы возрастного развития, поэтому решение любых хореографических задач должно быть основано на индивидуальном подходе к каждому ученику. Задача педагога танца воспитать ученика как личность, развить, раскрыть способности к танцу, учитывая физиологические особенности организма, тип темперамента, природные данные. У каждого ученика в классе индивидуальная (разная) скорость и качество усвоения программного материала, педагог должен стремиться, в итоге, привести класс к одному знаменателю, но дорогу к цели найти для каждого исполнителя свою.

Каким бы видом хореографии не занимался специалист, в какой бы сфере не работал – исполнителей традиционно обучали и воспитывали на основе школы классического танца. Народно – характерный танец, подкреплённый классической школой, обретает благородство, образность, большую виртуозность. Бальная хореография, опираясь на классический танец, заимствует из его арсенала батманы, вращения, набор партерных и воздушных поддержек, средства пластической выразительности. В танце модерн исполнителю невозможно достичь профессиональной технической оснащённости, не владея школой классического танца. Примером влияния балетного искусства на спорт могут служить работы хореографов в фигурном катании, спортивной и художественной гимнастике, синхронном плавании, акробатике. Все жанры театральной хореографии пользуются техникой классического танца, что помогает им обрести более совершенный исполнительский уровень и красоту движений.

Автор первого отечественного учебника по методике преподавания классического танца «Основы классического танца» – профессор, педагог хореографии, балетмейстер, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии СССР А. Я. Ваганова (1879-1978). Театровед Л. Д. Блок, посвятивший балету свою книгу «Классический танец. История и современность» подчеркивает, что Ваганова в своем методе опирается и на итальянские элементы, и на французские, а общая совокупность создает новый этап русской школы. Система Вагановой – закономерное продолжение и развитие традиций русской балетной школы. Базовые позиции методики преподавания классического танца, созданной Вагановой: сравнительный анализ двух систем преподавания танца французской и итальянской школ, бытовавших на русской сцене в конце XIX века; опыт, накопленный русским балетом, осмысленный и систематизированный. [10, 10]

В основе профессионального обучения хореографии лежит экзерсис классического танца, составляющий суть хореографической педагогики. Он обладает чрезвычайно стройной и чётко разработанной системой движений, в которой нет ничего случайного. Экзерсис выполняется в определенном порядке, с постепенным включением в работу всех мышц. Каждое упражнение, пройденное у станка, изучается на середине зала, далее следует *allegro* (прыжковая часть), экзерсис на пальцах, завершается урок *port de bras* с наклонами и перегибами корпуса. В начале и в заключение урока выполняется поклон.

Весь арсенал исполнительской техники изложен в специальной литературе, но имена авторов учебников и книг не всегда совпадают с именами ведущих педагогов – практиков. Тем не менее, их деятельность является важнейшим наглядным практическим пособием для последующих поколений, но, к сожалению, этот опыт передаётся только от учителя – ученику. Изданная литература по преподаванию основ классического танца ад-

ресована в основном специалистами, имеющим академическое образование. Безусловное первенство принадлежит книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», впервые вышедшей в 1934 году и с тех пор выдержавшей массу изданий на многих языках мира. Надежда Базарова и Варвара Мей, обе ученицы Вагановой, развили методику в книге «Азбука классического танца» (1964 года). В 1967 году появился уникальный труд Асафа Мессерера «Уроки классического танца»; ленинградские педагоги Вера Костровицкая и Алексей Писарев написали книгу «Школа классического танца» (1968 год). Венчает этот список педагогических шедевров книга профессора Николая Ивановича Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства» (1971 год) получившая Госпремию СССР.

Современные педагогические труды и программы по хореографическому образованию и подготовке учительских кадров: Головкина С.Н. «Уроки классического танца в старших классах»; Валукин Е.П. «Система мужского классического танца»; Пестов П.А. «Уроки классического танца. 1 курс: Учебно-методическое пособие»; Никифорова А.В. «Советы педагога классического танца»; Сафронова Л.Н. «Уроки классического танца: Методическое пособие для педагогов»; Громов Ю.И., Звёздочкин В.А., Каплан С.С. «Мужской танец в Петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарёва» и др.

По народному, народно-сценическому танцу это книги: А. В. Лопухов, А. И. Бочаров и А. В. Ширяев «Основы характерного танца» (1939г.); Т. С. Ткаченко «Народный танец» (1954 г.); А. Н. Блатова «Учебно-методическое пособие по народно-характерному танцу» (1966 г.); Н. М. Стуколкина (в соавторстве с А. Л. Андреевым) «Четыре экзерсиса», (1972 г.); К. Зацепина, А. Климов, К. Рихтер, Н. Толстая, Е. Фарманянц Учебно-методическое пособие «Народно-сценический танец» (1976г.). А. А. Борзов «Танцы народов СССР» в 2-х частях, 1983 и 1984 года – учебное пособие по курсу «Народный танец»; программа «Народно-сценический танец». Н. Б. Тарасова «Теория и методика преподавания народно-сценического танца» (1996г.) Программа по характерному танцу для 4–8 классов под научной редакцией профессора И. Г. Генслер (2001г) ; Генслер И.Г. Методика преподавания характерного танца. Учебное пособие (2011). Г. П. Гусев «Методика преподавания народного танца» (2002г) и др.

С методической литературой в области современного танца ситуация более сложная, в основном это зарубежные издания, непереведенные на русский язык. Лидером в России можно назвать труд В. Ю. Никитина «Модерн-джаз танец».

Издания, посвященные историческим аспектам, вехам творческого пути известных деятелей искусства работающих в жанре современных направлений танца: Бежар М.

«Мгновения из жизни другого. Мемуары»; Васенина Е. «Российский современный танец. Диалоги»; Добротворская К. А. «Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна»; Суриц Е. «Балет и танец в Америке. Очерки истории». Федорова Л. «Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции» и др.

В учебной литературе по классическому танцу, народно-сценическому и модернджаз танцу движения даются в ритмической раскладке и динамике развития по классам обучения, либо разделам урока. Методика исполнения движений, рассчитанная на наличие профессиональных балетных данных, описывает правила исполнения и в меньшей степени касается приёмов «проучивания», которые должны опираться на возможности учеников, их индивидуальное физическое строение и особенности психо-эмоциональной сферы личности.

Бурное развитие хореографического образования, рождение большого числа танцевальных коллективов и балетных трупп, работающих в разных видах хореографического искусства, а также учреждение неимоверного количества всесоюзных и международных конкурсов и фестивалей танца неизбежно вызывает желание у исполнителей как можно быстрее овладеть технической стороной вопроса. А это, в свою очередь, стимулирует педагогов на поиск более действенных приёмов в обучении, а значит, и обновление самой методики преподавания танца.

Оказывает своё влияние и тот факт, что в настоящее время в «сценическую хореографию» всё чаще «входят» из активно развивающегося современного танцевального искусства, акробатики и даже бытового обихода. Невозможно игнорировать современную эпоху, отражающуюся в балетмейстерских работах, сценический театрально-танцевальный язык «диктует» другие темпы и подходы в подготовке специалиста.

Вопросом динамики развития экзерсиса, его соответствия современным тенденциям танцевального искусства, его зависимости от процессов акселерации серьёзно занимался русский хореограф Фёдор Лопухов, он писал: «Экзерсис танцовщика как «школьный», так и профессиональный формировался в течение столетий; он, безусловно, хорош и в основе не вызывает сомнений. Но время от времени он требует внимательного пересмотра, ибо сценический, хореографический язык меняется, усложняется и тренаж...» [9; 167,168]

Задача обучения педагогической профессии в сфере хореографического искусства сложна потому, что студенты должны «пропустить» через свой (часто не совершенный) двигательный аппарат всю технологию исполнения движений через ощущения, осознанность закономерностей учебного процесса, т. е. практическое обучение, находится в неразрывной связи с будущей профессией педагога. Практическая направленность профессио-

нального образования предопределяет и характер подготовки педагогических кадров. Будущий преподаватель профильных дисциплин осваивает методику преподавания, перенимая её непосредственно от своего педагога, и, бережно относясь к её традиционной основе, со временем обогащает её собственным опытом. Разрыв в непрерывной цепочке «педагог – ученик – педагог» в сфере искусства приводит к невосполнимым потерям. Методика преподавания танца имеет свои только ей присущие особенности. Научить танцу заочно невозможно, даже по образцовым учебникам, при самых квалифицированных консультациях⁸.

Литература

1. Агриппина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы / под ред. Н.Д. Волкова, Ю.И. Слонимского. – М. : Искусство, 1958. – 343 с.
2. Белых В.И. Классический и народный танец в хореографическом образовании // Хореография: история, теория, практика. Вып.4. – М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. – 94-101С. ISBN 978-5-901617-64-9
3. Борзов А.А. Русский танец и учебный процесс // Хореография: история, теория, практика. Вып.4. – М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. – 101-119С. ISBN 978-5-901617-64-9
4. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М.: «Лабиринт», 1997. – 416с.
5. Грибанова М.А. Основы методики преподавания хореографических дисциплин (классического танца – СПб.: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой», 2006. – 32с.
6. Догорова, Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: автореф. дис...канд. искусствоведения, - Саранск, 2006.- С. 21
7. Зайфферт, Д Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие / Пер. с нем. В. Штакенберга. – 2-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; «ПЛПНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 128с.: ил. – ISBN 978-5-8114-1425-3.

⁸ Не надо сравнивать обучение артистов балета, получающих заочно высшее хореографическое образование, и абитуриентов без базового образования поступающих в вузы на общих основаниях по окончании общеобразовательной школы.

8. Кабурнеева, Е. О. Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России. <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-pedagogicheskikh-traditsii-khoreograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii>
9. Лопухов Ф.В. Хореографические опровержения. – М.: Искусство, 1972. – 216с.
10. Марченкова, А. И. Классический танец. Первый курс : учеб.-метод. пособие / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 148 с. – ISBN 978-5-9984-0680-5
11. Олешков, М. Ю. Педагогическая технология: проблема классификации и реализации // Профессионально-педагогические технологии в теории и практике обучения: Сборник научных трудов. – Екатеринбург: РГППУ, 2005. – С. 5-19.
12. Подласый, И. П. Педагогика. Учеб. для студентов высших пед. учеб. заведений. – М.: Просвещение: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – С. 319.
13. Распоряжение Правительства Российской Федерации «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 гг.»
14. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии. – Нар. Обр., 1998. – 256с.
15. Слостенин, В.А. Педагогика : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; –11-е изд., стер. – М. : Издательский центр «Академия», 2012. – 608 с. – ISBN 978-5-7695-9408-3
16. Фомкин А.В., Фадеева М.В. К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой №1 (23). Издатель: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» СПб., 2010. – С. 60-69
17. Точка доступа:
<http://edusupport.ru/studentu/pedagogika/metody-obucenia-klassifikacia-metodov-obucenia/>
18. Точка доступа: <http://biofile.ru/chel/5757.html>
19. Точка доступа:
<http://pu26.proffi95.ru/blogs/mastera-proizvodstvenogo-obuchenija/klasifikacija-metodov-obuchenija.html>
20. Точка доступа:
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D1%8B_%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F
21. Точка доступа: <http://www.proza.ru/2012/01/12/325>
22. Точка доступа:
http://www.ereading.club/chapter.php/99692/55/Teoriya_obucheniya__konspekt_lekciii.html
23. Точка доступа: <http://www.pedpro.ru/theory/11/172.htm>

24. Точка доступа: <http://www.p-lib.ru/pedagogika/slastenin/slastenin50.html>
25. Точка доступа: <http://socialpeded.ru/istoriya-obrazovaniya-i-pedagogicheskoy-mysli/319-ya-a-komenskij-osnovopolozhnik-pedagogicheskoy.html>

26. Точка доступа:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B5%D0%B3,_%D0%90%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%84

27. Точка доступа:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

28. Точка доступа:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%B8

29. Точка доступа: http://www.iro.yar.ru/fileadmin/iro/bibl/2015/Selevko_G.swf

30. Точка доступа: <http://tak-to-ent.net/load/222-1-0-3260>

Лекция 2. Заимствование хореографическим образованием методов обучения у общей педагогики, их адаптация в балетной педагогике.

(4 академических часа)

1. Основные методы обучения танцу – наглядный показ и словесное объяснение, метод повторяемости упражнения.
2. Приемы педагогического показа, словесных объяснений исполнения движений.
3. Приемы подходов к изучению движений.
4. Приемы контроля правильного исполнения движений (навыков) и теоретических знаний.

*Для учителя, может быть, самое важное - не принимать себя всерьез,
понимать, что он может научить совсем немногому.*

В. Распутин

*Для того чтобы обучить другого, требуется больше ума,
чем для того, чтобы научиться самому.*

М. Монтень

В настоящее время особую актуальность приобретает проблема сопряжения профессиональных педагогических традиций балетного образования и достижений педагогической науки. Хореографическое образование заимствует методы обучения у общей педагогики, адаптируя их к балетной педагогике. В хореографии метод – совокупность приемов и способов организации (построения) познавательной деятельности, позволяющих в короткий срок и наилучшим образом осуществить познавательный процесс. Метод выбирается в соответствии особенностям предмета из цикла хореографических дисциплин. Цели и конкретные задачи, решаемые на отдельно взятом уроке, «диктуют» выбор метода или «задают» группу методов, пригодных для достижения намеченных результатов. Методы подвижны, имеют способность преобразовываться в зависимости от предъявляемых к ним требований. Эффективность процесса обучения в хореографическом искусстве зависит от правильности выбора метода обучения или сочетания методов.

Основные методы обучения, используемые в хореографическом образовании. Метод объяснения (рассказ, беседа), использование профессиональной терминологии, метод показа движений, методы целенаправленного прочувствования двигательного действия (или метод упражнения).

В работе используют и метод иллюстрации учебно-методической, художественной литературы и видео материалов профессиональной направленности. В педагогике классического, народно-сценического и модерн-джаз танца используют и информационные технологии.

В хореографическом образовании применяют так же методы стимулирования и мотивации, методы контроля, методы самостоятельной работы, метод сравнительной оценки, коррекционно-аналитический метод. Метод ситуативного анализа, метод опережающего обучения, метод погружения в учебный процесс, конкретный предмет, игровые ме-

тоды обучения и другие. Метод наглядного показа имеет одно из решающих значений в балетной педагогике, роль педагогического показа в хореографическом искусстве переоценить не возможно.

Основным принципом в обучении хореографическому искусству является наглядность. Наглядность – решающий фактор усвоения материала, поэтому к основным приёмам, поясняющим правила выполнения изучаемых движений, следует отнести педагогический показ в купе со словестными объяснениями, так как методика преподавания классического танца имеет свои, только ей присущие особенности, и первое условие – это передача знаний на практике от учителя – ученику. Разрыв в непрерывной цепочке «педагог – ученик – педагог» в сфере хореографического искусства приводит к невосполнимым потерям.

В имеющейся литературе крайне мало информации, касающейся непосредственно показа хореографического текста. Наиболее подробно этот вопрос отражен в трудах Тарасова Н. И., о показе, как основном методе обучения классическому танцу пишут Ваганова А. Я., Мессерер А. М., некоторые аспекты обозначены в работах Головкиной С. Н., Пестова П. А.

В любом учебном процессе наглядность основывается на особенностях развития мышления от конкретного к абстрактному, хореография не является исключением. Дидактический принцип обучения вызывает ассоциативный ряд и из абсолютно конкретных движений создается пластический образ. Наглядность базируется на академически точном педагогическом показе, посредством которого происходит передача ученикам хитростей, секретов исполнительского мастерства и формируются основные исполнительские (профессиональные) компетенции:

- методически грамотное исполнение;
- правильное представление сути, темпа, исполнительской культуры движения;
- культура внимания и профессиональная этика поведения;
- «исполнительская воля», эмоционально-волевая направленность – стремление доводить начатое до конца, при необходимости исправлять и переделывать работу;
- артистизм, художественная выразительность и музыкальность;
- «хореографическая – профессиональная память», основанная на памяти слуховой, зрительной и моторной;
- зрительная память восприятия движения, нацеленная на целостное, одновременное восприятие: графичности и изящности линий; закономерности пространственного размещения позы, углов подъёма и отведения ноги в определённом направлении; распределения веса тела, во время исполнения движений на одной ноге и др.;
- понимание особенностей хореографического языка (хореографического текста), стилистики, лексического (комбинационного) состава текста, пространственной графики танца, логики композиционного развития, осознание характеристики «подтекста» как смысловой задачи хореографического учебного этюда либо концертного номера.

К. Д. Ушинским дано глубокое психологическое обоснование наглядности обучения, где наглядные пособия являются средством для активизации мыслительной деятельности и формирования чувственного образа.[25] Проблема качественных наглядных пособий существовала в образовании во все времена. В хореографическом искусстве эта проблема стоит очень остро – собственно сам педагог в хореографии и есть наглядное пособие.

Педагог должен обладать хорошо выученным телом, для того чтобы правильно показать ученику движения. Грамотный, красивый показ важен еще и потому, что ученики (подсознательно и сознательно) копируют манеры своих педагогов. «Ученики обучались

теории «понаслышке» и только отличные природные данные и артистическая одарённость оригинала (педагога), которому ученики подражали, спасала их от многих ошибок в теории искусства танца» [10,7] Если у педагога ярко выраженный лордоз, некрасивые с оттопыренными большими пальцами кисти рук, вычурные манеры, то у его учеников будут точно такие же проблемы. Даже если вслух преподаватель будет акцентировать внимание учащихся на этих ошибках, но его показ будет демонстрировать обратное, то, как показывает практика, скорее всего зрительное восприятие движения возьмёт верх над слуховым восприятием.

В связи с чем, у педагога – хореографа образование продолжается на протяжении всего времени его профессиональной деятельности. Помимо семинаров, курсов повышения квалификации необходима регулярная работа над своим телом, саморазвитием, тренингом в каждодневном показе. Всю жизнь профессионалы, метры хореографической педагогики шлифуют свой рабочий инструмент – свое тело, стараясь быть скрупулёзно точным, придирчивым к любым изъянам. М. Т. Семенова, вспоминая уроки А. Я. Вагановой, восхищалась безупречным показом своего педагога, отмечая уверенность, четкость, простоту и доходчивость, основанную на глубоком и совершенном знании большого мастера.

Хореография, искусство воспитывающие яркую индивидуальность и лидерские качества. Соревновательный дух – я лучший, я солист заложен в самой сути сценического искусства. В этом случае очень важно педагогическим показом спровоцировать мотивацию ученика – личным примером заразительным показом исполнительской техники разбудить желание сделать также, сделать лучше. Вселить уверенность в учеников своего класса – если я так умею, значит и у вас получится. Есть и другой аспект: «Вы видели, как умеет наш педагог?! Мы хотим так же как он!». Н. А. Долгушин описывает свои впечатления о первом педагоге Лидии Васильевне Евментьевой: «...мой первый педагог была очень красивая женщина. Занимаясь в ее классе, я видел красоту каждый день. У нее были изумительные руки, огромный шаг и удивительное *développé*. Когда она показывала нам *adagio*, то вынимала ногу на невиданную высоту». «Евментьева нам всегда внушала, что ногами нужно выписывать и рассказывать то, что накопилось на душе. Я стою на этом сам и учу своих подопечных» [9, 120]

Показ преподавателя должен помочь ученику понять и освоить одинаковые для всех исполнительские правила техники движения, но не подавлять его творческую индивидуальность. «Нельзя согласиться с мнением, что преподаватель с помощью показа должен подготовить лишь хорошую копию, а сценическая практика поможет ученику обрести творческую индивидуальность». [15, 60] Опираясь на исследования К.Д. Ушинского можно добавить, что образ, сформированный на основе наглядного пособия, является главным в обучении, а не само наглядное пособие.

Качественный показ педагога должен быть на всех этапах и уровнях занятий хореографическими дисциплинами, как в самодеятельных танцевальных коллективах, кружках, студиях, школах искусств так и в профессиональном обучении хореографическому искусству, не зависимо от возраста учеников и возраста педагогов. К сожалению бытует неверное мнение – для того чтобы обучать детей младшего и среднего возраста «серьезный исполнительский» уровень педагога не нужен. Он может обходиться ограниченным движением объемом, не владеть академической манерой исполнения, поэтому в процессе подготовки кадров для дополнительного детского образования, культурно-досуговых учреждений можно пожертвовать насыщенностью учебной программы и часами специализации в пользу гуманитарного цикла. В данном случае заблуждаются те, кто не осознает до конца все положительные аспекты целостной системы хореографического образования, не понимает последствий такой работы. Речь не только о перспективе безграмотности класса и скудном наборе элементов исполнительской техники, разговор о физическом

здоровье учеников. Искусство танца связано с возможностью травматизма полученного не только по причине исполнения сложных движений или их комбинаций, но и вследствие неправильно заложенных азов на начальном этапе обучения, что влечет за собой приобретение или дальнейшее развитие болезней опорно-двигательного аппарата.

Карло Блазис верно подметил: «Далеко не все преподаватели обладают хорошей школой, и мало кто из них сам преуспел в этом искусстве, наставляя в котором он притягивает. Большинство их, хотя и отличающиеся известными заурядными способностями, не только не увеличивает числа искусных танцовщиков, но прямо его сокращает, вследствие неправильности своего метода, сообщая ученикам множество дурных привычек, отрешитесь от которых бывает чрезвычайно трудно, а иногда и невозможно». [10, 97]

Безусловно, с детьми должны работать очень грамотные специалисты. О педагоге Александре Викторовиче Ширяеве писала Татьяна Вечеслова: «Когда он показывал сложнейшие технические движения, особенно мелкие, казалось, что ноги его умеют разговаривать» [5, 45] О нем же, Галина Уланова: «Разучивая с нами балеты, он, естественно, показывал танцы за всех персонажей и так удивительно органично, красиво это делал, что мы смотрели на него восторженно-завороженно. К тому же он не просто показывал движения, но всегда рассказывал, каков у каждого персонажа характер. Вместе с ним было увлекательно фантазировать. Уже потом, взрослым, стало понятно: он будил нашу мысль, учил думать над тем, что делаем» [26,10]

Наблюдения за работой педагогов в разных классах, позволяет нам сделать вывод: как правило, если педагог сам хорошо владеет «вращением» или «прыжком», то его класс достаточно прилично «вращает» и «прыгает». Иногда бывает так, что педагог сам умеет, а научить других не может, но ведь у тех, кто сам не умеет, шансов научить еще меньше. Как можно научить тому, чего никогда не делал? В этом контексте считаем необходимым обратить внимание на тот факт, что в последние годы в детских школах искусств нашего региона появилась крайне ошибочная тенденция – в отсутствие педагога-хореографа администрация школы поручает провести урок концертмейстеру, вменяя это в его должностные обязанности! При всей значимости роли концертмейстера в хореографическом классе, возникает вопрос – разве допустима такая профанация? Ведь с таким же успехом у художников композицию в искусстве проведет натурщик.

В педагогическом показе есть существенные отличия при работе с «мужским» и «женским» классом. Они заключаются в приемах показа и подаче материала, исполнительской манере, образных характеристиках движений, а также музыкальном сопровождении. Не всегда представляется такая возможность, что бы мальчикам показывал движения педагог – мужчина, а девочкам – женщина. Редко педагоги владеют одинаково хорошо различиями мужской и женской техники и умеют соответственно показывать, соблюдая особенности исполнительства противоположных полов: «физические», «технические», «эстетические» нормы женского и мужского классического танца. По причине чего, учащиеся перенимают не свойственные своему полу манеры. Такая же проблема в сочинении хореографических номеров, когда балетмейстером не заложен характер, образ, поведенческая линия, движенческая основа, определяющая взаимоотношения и гендерные отличия. В настоящее время приходится видеть, как на сцене властвует «бесполое» исполнительство, подлинные чувства нивелируются, трудно понять, где мужчины, а где женщины. О редком умении одинаково хорошо показывать и мужской и женский танцевальный язык пишет Г. Д. Алексидзе о Вахтанге Чабукиани: «Показ у него был блистательный, особенно удивляло его умение показывать женщинам, передавать секреты легкости и грации. А в танце всегда потрясала его мужественность. Оставаясь эластичным и изящным, он нес бешеный заряд силы, энергии, темперамента, мужского начала. [2, 28]

Есть ещё один нюанс, на котором заострим внимание, он в основном касается работы начинающих педагогов, пришедших в образовательное учреждение сразу после окончания ссузов или вузов. В начале педагогического пути трудно осознать целостность всего учебного процесса, как в отдельно взятом предмете, так и в комплексе взаимосвязанных хореографических дисциплин. Не сразу приходит понимание слагаемых успеха. Показ важен в полную силу, с головой и руками. Небрежность в показе педагога недопустима. Педагогу нужно показать на 150%, и если ученик сделает на 75%, то это уже хорошо. Н. И. Тарасов советовал молодым педагогам, прежде чем показать какой – либо элемент ученикам, готовясь к уроку, проделать все самому несколько раз, помня об ориентировочном рефлексе, так как важно создать яркий образ движения.

Практика показывает, что нередко, неопытными педагогами материал преподносится без учёта поэтапного изучения и показа каждой части отдельно взятого движения. В учебном процессе отсутствует логика перехода от простого к сложному. Нет развития движения с разных подходов, в различных сочетаниях и т.д. Молодым педагогом показывается готовая комбинация, как правило, привнесённая из опыта своего обучения. Кажется, всё просто ведь ты, как исполнитель справляешься, а вверенный тебе класс нет. В «эйфории нового статуса» результат от своих действий хочется получить сразу и в этот момент не помнится, как когда-то начинал сам. Ошибочно показывать материал в том объёме и темпах как он «у тебя в ногах», игнорируя программу класса либо курса и руководствуясь в работе только приёмом «натаскивания». «Старые мастера придерживались мудрого правила – они показывали учащимся движения в том темпе, который сохраняет характер, образ движения, и терпеливо ждали, закрывая глаза на качество исполнения, пока ученик полностью не осваивал это движение. Затем приступали к следующему этапу, делили движение на составные части, пробуя детали исполнения в различных темпах, добиваясь качества. Наконец, собирали всё в нужное целое», пишет Пётр Антонович Пестов [20, 29]

Показ не должен заменять собой все те указания и замечания, которые педагог может сделать значительно короче и содержательнее в устной форме. Подчеркнуть характер движения, его исполнительские особенности, создать абстрактный образ поможет эмоциональная, образная, интонированная речь. Педагогу-хореографу при работе с классом необходимо использовать больше сравнений, психологических ощущений, для того, чтобы создать яркий и понятный «образ движения». В любой профессии есть свой профессиональный сленг. У балетных он особенный, порой не очень красиво звучащий, но точно описывающий суть того, что нужно сделать. Преподаватели танцевального искусства говорят образным языком, понятным хореографам: «Не заваливайся на большой палец, выпрями колени, ягодички вовнутрь, не зажимай шею, корпус над ногами, локти не висят, положение ноги под икрой, над завязочкой и т.д.». Объяснить ученику смысл движения можно по-разному. Каждый педагог находит свои фразы. Речь должна отличаться удивительно точными сравнениями, которые необходимо находить для объяснения задачи ученику. Например: А. В. Никифорова так объяснила своей ученице Вере Тимашовой продвижение на «пальчиках» по диагонали: «...Нет, не так. Представь, что у тебя под ногами хрустальный пол». [18, 95] А. М. Т. Семёнова, работая с балериной над исполнением паде-бурре, говорила: «Ты, когда-нибудь, ходила по расплавленному асфальту? Вообрази себе, твои ноги увязли, прилипли к асфальту, ты с трудом вытаскиваешь их, отдираешь!» [12, 116] Педагогам мастерски удалось объяснить словами физическое состояние тела!

Показ можно подразделить на несколько составляющих:

- показ нового изучаемого движения;
- показ комбинированных заданий (состоящих из уже выученных элементов);

- повторный показ после выполнения учебного примера с указанием допущенных ошибок;
- утрированно-отрицательный показ в контексте с идеальной формой движения;
- показ с привлечением самих учащихся («Покажет Сергей, он это делает правильно» или «Обратите внимание на исполнение Татьяны у нее ошибка характерная для всего класса»);
- показ «принципа исполнения» того или иного движения с объяснением работы группы мышц;
- показ движений и поз классического танца, имеющих национальный окрас различных танцевальных культур;
- показ хореографических форм и текста образцов хореографического наследия;
- предварительные (предупредительные) замечания профилактического характера сделанные непосредственно перед началом движения; комментарии «по ходу» исполнения.

В качестве вариативности наглядных форм в обучении хореографическому искусству рекомендуем использовать показ книг, журналов, видео примеров, что способствует расширению кругозора, демонстрирует образ знакомых и незнакомых движений. Полезны просмотры с учениками видеозаписей уроков и выступлений с их участием. Под воздействием педагога формируются оценочные категории, развивается умение сравнивать, различать, обобщать.

Г. Г. Альберт (ученик А.И. Пушкина) вспоминая одну из репетиций адажио из балета «Павильон Армиды», которое показывал его педагог, напишет «Это был не урок танца, а урок танцем». [3 ,6]

В хореографии как в синтезированном жанре все переплетено и взаимосвязано, происходит соединение произведений различных видов искусств в единое целое, в связи с чем, профессиональных задач у педагога-хореографа множество. Ф. В. Лопухов (ученик Н. Г. Легата), рассказывая о своем педагоге, утверждал, что обучение «по Легату» заключается в том, чтобы научить тому, что не получается.

Остановимся на некоторых подходах к изучению движений:

- разделение упражнения на части с последовательным (по мере освоения) объединением в целостное действие;
- временное упрощение движения;
- выстраивание урока, используя лейтмотив (конкретное движение, прием);
- выстраивание учебного задания на определенном приеме или рас;
- каждодневная смена учебных примеров;
- опережающее обучение;
- погружение в учебный процесс, конкретный предмет;
- сравнительная оценка исполнения;
- коррекционная аналитика (анализ исполнения, выявление несоответствий, исправление ошибок).

Качество владения методами обучения закономерно влияет на качество и результативность методики преподавания хореографических дисциплин. Система методов должна быть динамичной, чтобы отражать подвижность учебного процесса, учитывать изменения, постоянно происходящие в практике, в развитии техники танца.

А. Я. Вагановой сформулирована характеристика основных принципов обучения танцу – от простого к сложному, «от схематической формы рас до выразительного танца», последовательность изучения программного материала, системность, непрерывность об-

разовательного процесса. Принцип повтора как доминирующий фактор качества усвоения учебного материала.

Базовые аспекты педагогического метода А. Я. Вагановой: воспитание осмысленности и выразительности движений танцовщика; развитие координации и органической взаимосвязи движений отдельных частей тела; «железная» ось при постановке корпуса во взаимосвязи с активной ролью рук в танце. Отличительные особенности педагогического метода: необычайная насыщенность уроков, сложность и стремительность темпов экзерсиса, разнообразие хореографических комбинаций, объемное Allegro.

Сформированные педагогические задачи: научить «танцевать всем телом», добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности. [15,10]

Метод разучивания по частям: разделить движение на простые части и разучить каждую часть отдельно с последующим соединением в единое целое. По словам О.Е. Вазем, «... прямая обязанность преподавателя при задании того или другого темпа – объяснить ученикам, из каких именно движений оно состоит, т. е. разложить его на составные части, проанализировать, указав в отдельности, как при нем держать корпус, спину, плечи, руки, и отчего именно это надо делать так, а не иначе» [22, 20-21]

Простые движения, а также движения, которые нельзя разложить на отдельные самостоятельные части учат в один прием (в один темп).

Временное упрощение движения применяется для разучивания особенно сложных движений, по мере усвоения движение постепенно усложняют, приближаясь к законченной форме. Например: шаг полки разучивают как приставной шаг, затем приставной шаг на полупальцах, без подскока на «и» при подъеме ноги вперед и в окончательном виде – с подскоком.

О выстраивании учебного задания на определенном приеме П. А. Пестов пишет: «Профессор Н. И. Тарасов, учеником которого я был, часто и настойчиво указывал нам, студентам ГИТИСа, на школьные принципы построения учебных примеров, которыми успешно пользовались мастера прошлого. Учебное задание они выстраивали на определенном приеме или рас. «Выводя его в доминанту», они повторяли его два или три раза в 16-тактовом примере. Педагог максимально концентрировал внимание учащихся на этом рас, стремясь, чтобы ничто не отвлекало от главного. Постепенно и осторожно педагог «окружал» изучаемое рас другими, уже хорошо освоенными. Тарасов считал, что это одна из тайных пружин успеха». [20, 9]

Чтобы уменьшить объективную трудность некоторых вопросов программы, надо опережать их введение в учебный процесс. Трудное движение начинают учить не в заданные программой часы, а намного раньше, раскладывая на части, вводя эти части в комбинации, окружая уже знакомыми элементами.

Исследователь Л. И. Абызова, рассматривая педагогические приемы работы с балетным классом Наталии Михайловны Дудинской, отмечает использование в ею метода опережающего обучения: «В шестом классе Дудинская давала часть программы седьмого класса и часть материала, предназначенного для изучения в восьмом. В восьмом классе, программа которого включала меньше нового, внимание педагога было сосредоточено на закреплении пройденного. Выпускной – восьмой класс Дудинская считала классом совершенствования. Здесь на уроках оттачивалась сложная техника – все виды прыжков и вращений.» [1, 91]

О таком же подходе другого педагога О.И. Преображенской упоминает П. А. Силкин: «Преображенская давала уроки, не придерживаясь программы третьего класса, основывая комбинации на программе четвертого и пятого классов, что воспринималось учениками с большой верой и уважением». [22, 79]

Понятие «лейтмотив урока» ввел Асаф Михайлович Мессерер, этим приёмом пользуются многие педагоги хореографических дисциплин, иногда называя его – «темой урока». Л. И. Абызова в своей работе приводит строки из статьи Дудинской⁹: «Иногда я беру одно движение и «сквозным действием» провожу его через весь урок – экзерсис у палки, на середине, в адажио и аллегро, в прыжках и на пальцах, логически развивая «тему» урока» [1, 93]

Каждодневная смена учебных примеров, одна из отличительных черт русской методики преподавания классического танца. Г. Г. Альберт, анализирует подходы к уроку итальянского танцовщика и педагога Э. Чекетти и Х. П. Иогансона: «Склонный к педантичности, Чекетти стремился к установлению четкой системы во всем. Он утвердил жесткую структуру уроков. На каждый день недели он имел определенный план занятий: строго регламентированное «меню» комбинаций... этот цикл повторялся из недели в неделю. Структура же каждодневного урока была направлена на систематическую работу над совершенствованием одних и тех же движений, что придавало им блеск и безупречность... Традиция петербургской школы в этом направлении была иной. В воспоминаниях о Х. П. Иогансоне неизменно отмечается, что он никогда не повторялся в сочинении комбинаций движений... такой мастер, как Иогансон, продуманным комбинированием танцевальных рас с каждым занятием развивал технику. Принцип подобного обучения требует тонкого педагогического чутья, умения сочинить комбинацию, само построение которой носит воспитательный, учебный характер. Позже этот принцип станет главенствующим в русской балетной педагогике...» [3,38-39]

Педагог с мировым именем А. М. Мессерер утверждал, что класс – всегда творческий процесс, обновление, иначе хореографическая педагогика будет мертва, превратиться в догму. Чтобы каждый день показывать ученикам разные полноценные классические экзерсисы, педагог должен прекрасно знать свой предмет. Владеть методами работы с классом по освоению учебного материала, приёмами показа, настойчивостью и требовательностью в достижении поставленных целей, а также музыкальностью и пластической выразительностью.

В настоящее время многие педагоги задают каждый урок различные учебные примеры, основанные на уже усвоенных и новых элементах, что позволяет оптимизировать учебный процесс в части ускорения усваивания программного материала, развивают беглость мыслительных приемов и учебных действий, развивают творческую фантазию, умение свободно ориентироваться в сложных танцевальных комбинациях и в музыке.

В хореографическом образовании в основу любого педагогического метода заложена оценка движения или комбинации, определяющая уровень развития двигательных навыков. Рассуждая о методе коррекционной-аналитики (анализ исполнения, выявление несоответствий, исправление ошибок), стоит говорить о том, что педагог должен выработать у учеников привычку анализировать работу на уроке. Каждый учащийся в конце занятия должен быть в состоянии ответить себе на вопрос, чему он сегодня научился, что он мог сделать еще вчера, какие ошибки допустил и как их исправил. Virtuозная танцовщица С. М. Мессерер отмечала: «Необходимо учиться трезво оценивать свои достоинства и недостатки. Да, - говорила я себе, - вот это у меня получается, а это надо бы довести до ума...» [17, 157]

Сравнительная оценка исполнения или контрольно-оценочная деятельность при организации коллективно-учебной деятельности в группе предполагает включение каждого учащегося в действие взаимоконтроля и самооценки. [7] Как это можно сделать применительно к уроку классического танца? Поделите класс на группы. Дайте задание – на-

⁹ «На педагогическом поприще» / Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 1995. №3

пример, исполнить комбинацию из экзерсиса классического танца на середине зала. Сначала одна группа исполняет, другая внимательно смотрит, по окончании упражнения группа наблюдателей рассказывает о своих впечатлениях, обращая внимание на положительные стороны и допущенные ошибки. Одно из главных условий эксперимента – начать разбор нужно с того, что хорошо получилось у «конкурентов», отметить лучших исполнителей в группе, похвалить, а отстающим подсказать, в чем причина неправильного исполнения и как исправить ошибку.[13, 28-29]

Методический прием «комментируемое управление» (в авторской технологии С.Н. Лысенковой «думаю, говорю, записываю»¹⁰) в методике преподавания хореографических дисциплин это может быть – «думаю, говорю, показываю-исполняю».

Мы привели только некоторые примеры соотношения принципов общей педагогики и педагогики балета. В настоящее время балетная педагогика – как наука развивается. Педагогические традиции¹¹ хореографического образования в России на протяжении без малого трехсот лет характеризовались накоплением уникального художественного и творческого потенциала искусства хореографии, тщательно отбирая лучшие исполнительские и педагогические примеры. Как уже говорилось, первым педагогом, критически осмыслившим и систематизировавшим опыт мастеров русского и зарубежного балетного театра, стала А. Я. Ваганова. П. А. Силкин в своей монографии «Русская школа классического танца» анализируя педагогическую составляющую деятельности А. Я. Вагановой, выделяет педагогические принципы ее педагогической практики:

- ввела и узаконила правило исполнять комбинации не только вперед, но и обратно;
- в начале каждого учебного года тщательно и скрупулёзно проверяла и закрепляла программу предыдущего класса;
- второе полугодие посвящала изучению новой программы;
- задавала комбинаций не ради самих комбинаций, а для того, чтобы ученик получил конкретную пользу от их исполнения;
- считала необходимым распознавать индивидуальность каждой ученицы, учитывать ее отрицательные и положительные качества;
- давала возможность ученице проявить все лучшее, что может быть скрыто в ее индивидуальной природе, при помощи педагогических приемов маскировала физические недостатки;
- ввела выработку элементов «профилактики», чтобы предотвратить развитие выявленных недостатков, А.Я. Ваганова считала, что правильный учет недостатков и борьба с ними должна вестись с младших классов;

¹⁰ Лысенкова Софья Николаевна, Народный учитель СССР, решила неразрешимую задачу одновременного обучения детей с разным уровнем развития, автор технологии перспективно-опережающего обучения. Концептуальные положения:

- личностный подход педагогики сотрудничества;
- успех - главное условие развития детей в обучении;
- комфортность в классе: доброжелательность, взаимопомощь; ребенок, у которого что то не получается, не чувствует себя ущербно, не стесняется отвечать, не боится ошибиться;
- предупреждение ошибок, а не работа над ними;
- последовательность, системность содержания учебного материала;
- дифференциация, доступность заданий для каждого;
- к полной самостоятельности – постепенно;
- через знающего ученика учить незнающего. [28]

¹¹ «Педагогические традиции - это средства избирательной фиксации и трансляции наиболее значимого социально-деятельностного опыта в образовательных системах». [11]

– композицию урока разрабатывала заранее, не импровизировала и не проделывала один заученный урок, считала, что только в младших классах полезен многократный повтор движений;

– поясняла каждое движение, для чего делается и для какого оно является вспомогательным;

– обращала внимание всего класса на правильность исполнения движения; например, попросила исправить недочеты друг друга, что формировало сознательное отношение к занятиям.[22,125]

Остановимся на вопросах контроля учебного процесса и контроля правильного исполнения движений (навыков) и теоретических знаний. Контроль, как правило, ассоциируют с властью, «командованием», «поймать», «уличить», «схватить». Такое представление о контроле уводит в сторону от главного содержания функции контроля. Понятие «контроль» (проверка) включает и активную деятельность – управление.[30]

Существуют различные толкования понятия педагогической категории «контроль», но все же чаще под этим понимают выявление и измерение результатов учебной деятельности обучающихся, а также оценивание их развития, знаний, умения и навыков. Обучающиеся в профессиональных образовательных учреждениях начального и среднего профессионального образования должны знать профессионально ориентированные теории и методики, иметь навыки выполнения приемов профессиональной деятельности, навыки ориентирования в профессиональной литературе, а также иметь развитые профессиональные интересы и потребности совершенствования квалификации. Для оценки всех этих составляющих как раз и служит педагогический контроль.[29]

Цель контроля заключается в установлении состояния качества образования на различных временных этапах учебно-воспитательного процесса. Различают четыре различных функции контроля:

- диагностическую;
- обучающую;
- организующую;
- воспитывающую.

Все функции тесно взаимосвязаны и вместе с тем та или иная функция в разной степени проявляется в различных формах контроля. Диагностическая функция контроля – выявление интересующего явления, его оценки, принятие по итогам соответствующего решения. Обучающая функция контроля – обеспечения обратной связи от обучаемых к педагогу, повышение уровня знаний и навыков в процессе контроля, индивидуализация темпа обучения. Организующая функция контроля – влияние на организацию всего учебно-воспитательного процесса в учебном заведении (решения о необходимости проведения дополнительных занятий, консультаций, корректировка программы обучения, поощрения обучающихся и педагогов и т. д.). Воспитывающая функция контроля – формирование необходимого представления о знании, как самооценности.

В хореографическом образовании контроль текущий и промежуточный осуществляется посредством контрольных уроков, этапов балльно-рейтинговой системы, зачетов и экзаменов, включающих практический показ и теоретический опрос (билеты с вопросами, тестовые задания, написания рефератов и др.) Но есть еще понятие педагогический контроль – ежеурочный контроль за правильным исполнением движений.

Педагог должен владеть приемами контроля правильного исполнения движений (навыков) и теоретических знаний. Контролировать весь учебный процесс и руководить вниманием и сознанием учащихся, нацеливая на обдуманное, добросовестное отношение к учебе, увлеченное и в «полную силу» исполнение всех движений из урока в урок, помня, что «Девять десятых образования это поощрение» (Анатоль Франс).

В целях контроля исполнения и корректировки движений на практике педагогу во время урока необходимо делать конкретные (точные) замечания, касающихся каждого ученика в отдельности и приучать класс к общим замечаниям, привычке примерять к себе замечание сделанное педагогом другому ученику и фиксировать в тетради пройденный материал, замечания, уточнения сделанные педагогом на уроке.

Контроль музыкальности исполнения, развитие музыкального слуха, воспитание чувства музыкальной выразительности, умение слышать и понимать музыку. Чётко раскладывать и музыкально показывать учебные примеры, знать и чувствовать темпы, соответствующие году обучения.

В конце урока рекомендуем оставлять время для ответа на вопросы учащихся, оценки их работы на уроке, постановки целей для работы над индивидуальными техническими приемами, определение задач к следующему занятию.

Добиваться исправления исполнительских ошибок (остановить, поправить, медленно проработать, дать в другой раскладке, в другой комбинации движений и т.д.). Проблемы не успешности у учеников, часто кроются в несформированных, независимо от возраста, общих умений и навыков, таких как: уметь задавать вопрос; уметь работать в коллективе; принимать чужую точку зрения и договариваться о правилах поведения; уметь находить ошибки у себя и у других; исправлять ошибки, не воспринимая их как неудачу, и продолжать двигаться дальше; уметь объективно оценить, что «Я» знаю, а чему необходимо научиться, соизмерять свои навыки с эталоном и т.д.

Необходимо выявлять причины не успешности обучения (рассеянное внимание учащихся, не соответствие нагрузки мышечно-физическому развитию класса, отсутствие системы проведения учебных занятий и подачи материала, слишком ранее или слишком позднее время суток отведенное для урока, недоброжелательная и нервная обстановка или наоборот слишком вольное, развязанное поведение, отсутствие дисциплины и др.)

В хореографическом образовании очень важна преемственность педагогического труда, для того чтобы двигаться дальше, а не начинать каждый раз сначала, великий русский мастер балетной педагогики А. И. Пушкин, всегда говорил своим ученикам: «Помните о тех, кто был до вас». [3,35]

Литература

1. Абызова, Л. И. Балеринский класс Наталии Михайловны Дудинской. Особенности педагогической методики Н. М. Дудинской в Ленинградском хореографическом училище / Л. И. Абызова // Вестник Академии Русского балета. – 2013. – № 29 (1). – С. 329-339. – ISSN 1681-8962.
2. Алексидзе, Г. Д. О коллегах (Баланчин, Бельский, Нуреев, Чабукиани, Лопухов, Сергеев, Вечеслова, Ростропович) // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 1. – СПб., 2009.- 395с. – ISBN 987-5-7379-0354-1.
3. Альберт, Г. Г. Александр Пушкин. Школа классического танца : учеб. пособ. / Г. Г. Альберт. – 2-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2013. – 176 с. (+ вклейка, 64 с.). – (Учебники для вузов. Специальная литература) – ISBN 978-5-8114-1510-6.
4. Ваганова, А. Я. Основы классического танца. 7-е изд., стер.- СПб.: Издательство «Лань», 2002. – 192 с. ISBN 5-8114-023-6.
5. Вечеслова, Т. М. Я – балерина / Т. М. Вечеслова. - Л. ; М. : Искусство, 1964. – 272с.

6. Головкина, С. Н. Уроки классического танца в старших классах. – М.: Искусство, 1986. – 261с., л.ил. – ISBN 5-210-00349-3.
7. Диордица Л.В. Формирование педагогических умений студентов на основе предметно-рефлексивного анализа в процессе физического воспитания : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.04 / Л.В. Диордица.- Сургут, 2004.- 178 с.
8. Догорова, Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: автореф. дис...канд. искусствоведения, - Саранск, 2006.- С. 21
9. Долгушин, Н. А. Вспоминая школу, педагогов, коллег... Литературная обработка С.В. Лалетина // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч.2. – СПб., 2010. – 206с. – ISBN 978-5-93010-031-0.
10. Классики хореографии Л.-М.: Искусство, 1937. -358с. С. 97 С.7
11. Кабурнеева, Е. О. Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России. <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-pedagogicheskikh-traditsii-khoreograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii>
12. Лиёпа М.Э. Я хочу танцевать сто лет. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. - 344с., 144 с. ил. – ISBN 5-462-00569-5.
13. Марченков, А. Л. К вопросу значимости ценностной самоидентификации преподавателя хореографических дисциплин в процессе формирования рефлексивной культуры студента. //Сборник публикаций материалов открытой региональной научно-практической педагогической конференции «Сценическая хореография как феномен художественной культуры», 20 апреля 2013 г., г. Белгород. С.23-31
14. Марченкова, А. И. К вопросу о роли педагогического показа в хореографическом искусстве / А.И.Марченкова, А.Л.Марченков // «Струны общности» в современном художественно-образовательном пространстве: материалы международной научно-практической конференции: г. Владимир, 18-19 октября 2013 г. – Владимир: ВлГУ, 2013 . – С.180-192. – ISBN 978-5-9984-0416-0
15. Марченкова, А. И. Классический танец. Первый курс : учеб.-метод. пособие / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 148 с. – ISBN 978-5-9984-0680-5
16. Мессерер А. М. Класс – всегда творческий процесс // Балет XX век. Страницы истории хореографического искусства России XX века по материала журнала «Балет», 2011. – 439с. ISBN 985-6734-12-6.
17. Мессерер С. Суламифь. Фрагменты воспоминаний / С. Мессерер. – М. : Олимпия Пресс, 2005. –344с., ил.– ISBN 5-94299-066-2.
18. Никифорова А.В. Советы педагога классического танца. - СПб.: 2005. – 96с. – ISBN 5-98361-019-8.
19. Новер Ж.Ж. Письма о танце и балетах. / Пер. с фр. Под ред. А.А. Гвоздева. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. – 384 с.: ил. – ISBN 978-5-8114-0808-5.
20. Пестов П. А. Уроки классического танца. 1 курс : учебно-методическое пособие / П. А. Пестов. – М. : Вся Россия, 1999. – С. 10. – ISBN 5-93668-001-0.

21. Плахт, Ю. Чтобы урок всегда был плодотворным // Балет XX век. Страницы истории хореографического искусства России XX века по материала журнала «Балет», 2011. – 439 с. ISBN 978-5-9902000-3-6
22. Силкин, П. А. Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова : монография. – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. – 137 с. – ISBN 978-5-93010-051-8.
23. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства /Н.И. Тарасов. – СПб. – М.: Краснодар, 2005. – 479с., 12 л.ил., – ISBN 978-5-8114-0591-6.
24. Уланова Г.С. Балетная школа и ее служители // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 1. – СПб., 2009. – 395с. – ISBN 987-5-93010-031-0.
25. Ушинский К.Д. Избранные педагогические сочинения: Вопросы обучения. – Гос. учебно-педагог. из-во, 1954.
26. Уланова, Г. С. Я не хотела танцевать. М.: Аст-пресс СКД, 2005. - 280с., 68л. ил. – ISBN 5-94464-068-5
27. Фомкин А.В., Фадеева М.В. К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой №1 (23). Издатель: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»СПб, 2010.–303с.– ISSN 1681-8962
28. Точка доступа: <http://psyvision.ru/help/pedagogika/43-ped-tech20/486-ped-tech9>
29. Точка доступа: http://studopedia.ru/8_61926_kontrol-kachestva-teoreticheskogo-i-prakticheskogo-obucheniya.html
30. Точка доступа: <http://poznajvse.com/menedgment/25/2914>

Лекция 3. Уровни (ступени) хореографического образования в России.

(2 академических часа)

1. Основа ресурсного обеспечения системы образования в сфере культуры и искусства.
2. Вопросы изменения контингента обучающихся.
3. Этапы становления, развития и современное состояние системы высшего хореографического образования во Владимирской области в стенах Владимирского государственного университета.

Образование это трансляция цивилизации

Уилл Дюран

Образование: долг, нынешнего поколения будущему.

Джордж Пибоди

Высшее образование показывает человеку, как мало знают другие люди.

Томас Чандлер Хэлибертон

Основой ресурсного обеспечения системы образования¹² в сфере культуры и искусства остаётся развитая сеть государственных и муниципальных образовательных учреждений, в которую входят:

- образовательные учреждения дополнительного образования детей – детские школы искусств;
- образовательные учреждения для особо одарённых детей, интегрировано реализующие программы основного общего, среднего (полного) общего образования и среднего профессионального образования;
- средние специальные учебные заведения – художественные, музыкальные, хореографические, театральные, культурно – просветительские и другие училища (кол-

¹² Понятие «образование» было введено И. Г. Песталоцци (1746-1826). Иоганн Генрих Песталоцци швейцарский педагог-гуманист конца XVIII начала XIX века, первым высказал мысль о необходимости параллельного и гармоничного развития всех задатков человеческой личности (интеллектуальных, физических, нравственных). Одним из первых указал на значимость развивающего обучения, базирующегося не на мёртвых азбучных истинах, а на непосредственном наблюдении и размышлении ребёнка под руководством учителя. По словам русского педагога К.Д. Ушинского, «идея развивающего обучения – великое открытие Песталоцци». [9]

леджи), находящиеся либо в ведении Министерства культуры Российской Федерации и Федерального агентства по образованию, либо в ведении субъектов Российской Федерации;

- университеты, академии, институты, находящиеся в ведении Правительства Российской Федерации, Министерства культуры Российской Федерации, Федерального агентства по образованию, Российской академии художеств и органов местного самоуправления.

К этому необходимо добавить, что образовательные программы по направлению «культура и искусство» реализуется в ряде непрофильных учреждений как в государственном и муниципальном так и в негосударственном секторах. [5]

В вышеперечисленных учреждениях дисциплины специальной подготовки преподают педагоги с разным уровнем владения профессией, образованием, стажем, опытом работы и танцевальной практики. Также отличается и контингент обучающихся. Одно дело, когда дисциплинам профильного цикла обучают 8-9 лет в хореографическом училище (образовательное учреждение для особо одарённых детей) при каждодневных занятиях и при изначальном очень жёстком отборе¹³ и другое дело обучать в ссузе или вузе, где изначально нет возможности такого отбора. Возраст уже не 9-10 лет, а от 15 и старше. Не всегда у абитуриентов имеется дополнительное хореографическое образование, но и оно не гарантирует набор необходимых способностей и приобретенных навыков.

Учреждения дополнительного образования, довольно часто, к сожалению, нивелируют раннюю профессиональную составляющую. К этому есть ряд причин:

- отсутствие заинтересованности самого преподавателя в подготовке будущего абитуриента ссуза или вуза;
- из-за низкого социального статуса работника сферы культуры и искусства выпускники школ всё реже выбирают творческую профессию делом своей жизни и продолжают дальнейшее обучение;
- снижение государственного финансирования, перевод работы школ на самоокупаемость определяет подход к вступительным испытаниям в школу (уровню способностей желающих обучаться);

¹³ На вступительных экзаменах в хореографическом училище присутствуют: педагоги начальных классов, ортопед, терапевт (педиатр), офтальмолог, хореограф, музыкальный работник. Экзамен проводится в 3 тура: 1 тур – определение внешних сценических данных, 2 тур – медицинский отбор и обследование, 3 тур – определение музыкальных, танцевальных и ритмических способностей. «Принимаются совершенно здоровые дети с правильным пропорциональным сложением тела и хорошим физическим развитием, ... прежде всего обращается внимание на внешние сценические данные». «Охрана труда и здоровья артистов балета» [2, 200]

- учебные программы не предполагают нужного количества часов на групповые занятия;
- сокращение бюджетных мест в сузах и вузах на направления подготовки «хореографическое искусство» и «народно-художественное творчество»;
- установление (в федеральных вузах) единого нижнего порога на оплату за обучение, лишаящее вуз варьировать цену в зависимости от спроса на направление подготовки и уровня жизни, дотационности субъекта на территории которого находится вуз и др.

Проблема подготовки специалистов объективно связана и с историко-культурными и идеологическими аспектами. В «советский период» пропагандировалось и популяризировалось развитие самодеятельного творчества, благодаря чему было создано большое количество танцевальных коллективов, где совершались первые шаги в профессию. За последние 30 лет, по разным причинам, из массовой танцевальной культуры почти исчезли самодеятельные ансамбли русского, народного, классического танца. Этот факт отражается на количественном и качественном составе абитуриентов среднего и высшего звена.

Получить образование в вуз приходят и выпускники хореографических училищ и колледжей культуры, а также средних образовательных школ без базового образования. Все в разной степени представляют специфику хореографической деятельности, владеют методическими, теоретическими основами и практическими навыками. Современный профессиональный уровень танцевальной техники серьезно возрос, и адаптироваться в вузе студентам, не имеющим базового образования крайне сложно. У первокурсников адаптационный период крайне сложный: новая для них образовательная система, сокурсники, педагоги и т.д.

Остановимся на этапах становления, развития и современном состоянии системы высшего хореографического образования во Владимирской области в стенах Владимирского государственного университета. Образование в искусстве всегда связано с «воспроизводством штучного товара». Оно построено на определенных, в зависимости от сферы применения, личностных, индивидуальных особенностях неординарных творческих натур обладающих творческим потенциалом¹⁴. Образование в сфере хореографического искусства, - по определению Юрьевой Н.М., – самостоятельная, исторически сложившаяся, це-

¹⁴ «Творческий потенциал может рассматриваться как творческая характеристика личности, складывающаяся из интеграла специальных способностей, инициативы, мотивации достижения результата, организаторских или инновационных способностей, побуждающих к изменению, совершенствованию, оптимизации существующего положения дел, деятельности».[1,161]

лостная, многоуровневая, многоцелевая художественная система. «Содержание профессионального хореографического образования, - отмечает ученый, - сводится не только к научным знаниям, а включает эмоционально - образный мир искусства, исторические традиции и современные новации, ценностные ориентации и отношения, личностные творческие проявления и совокупность видов хореографической деятельности.»[8, 286-287].

Для того чтобы результативно обучать хореографическому искусству, необходим ряд первостепенных условий:

- профессиональный педагог с профильным образованием;
- ученик наделенный «интегралом» способностей;
- сформированная творческо-образовательная среда;
- сбалансированно-спланированный, организованный учебный процесс (в части физических нагрузок курса специальных дисциплин и гуманитарного цикла предметов, производственной профессиональной практики, сценической деятельности);
- студенческий танцевальный коллектив (хореографический театр), «мини макет» бедующей творческой деятельности, своего рода «творческий тренажер», «рабочая тетрадь – пропись» дающая возможность под руководством мастера практиковаться на сцене как исполнитель, в танцевальном зале как постановщик, репетитор и педагог;
- сотрудничество, участие в учебном процессе учреждений культуры и образования региона в целях подготовки студента к дальнейшей профессиональной работе «привязки к местности», формирования у обучающихся понятий «профессиональное сообщество», «профессиональная иерархия», «иерархия профессиональных ценностей» [7, 356] осознания целей, задач и возможностей бедующего профессионального функционирования;
- наличие материально-технической базы, включающей весь спектр от оборудованных танцевальных залов, наличия сценических костюмов до специализированного профильного библиотечного фонда.

За последние 50 лет хореографическое образование во Владимире прошло сложный путь становления. Развитие хореографического творчества, а затем и хореографического образования во Владимирской области приходится на период конца 60-х начала 70-х годов прошлого века. В начале 70-х годов в регионе наблюдается всплеск хореографического творчества, что послужило стимулом к открытию в 1972 г. в стенах Владимирского культурно-просветительного училища (ВКПУ) хореографической специализации для под-

готовки руководителей самодеятельных коллективов, где, и сейчас обучают специалистов по направлению «Народно – художественное творчество». Основала хореографическое отделение заслуженный работник культуры РФ С.И. Золотова.

Открытие на среднем звене профильного хореографического образования позволило обучающимся расширить круг возможностей для решения профессиональных задач и овладения необходимыми компетенциями будущей профессиональной деятельности. Достаточно высокий исполнительский уровень в творческих коллективах и появившееся в регионе среднее профессиональное образование подтолкнули к созданию в 1974г. Государственного вокально - хореографического ансамбля «Русь» при Владимирской областной филармонии. Первым художественным руководителем стал Заслуженный артист РСФСР Я. В. Хохлов, балетмейстером - постановщиком Заслуженный артист РСФСР С. В. Руднев.

В 1977 году в ВКПУ создается прообраз будущей балетной школы – «Детская балетная студия» (Т.А. Кретьева). В 1987г. на основании решения Исполкома Владимирского городского Совета народных депутатов открывается Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей "Владимирская городская детская хореографическая школа» (директор заслуженный работник культуры РФ С.А. Балдин).

Сегодня Владимирская область занимает одно из ведущих мест и в системе Российского художественного образования. Сеть учебных заведений представляет собой сложившуюся вертикаль, которая формировалась десятилетиями и включает 3 обязательных уровня профессиональной (профильной) подготовки: «школа – колледж – вуз». В регионе плодотворно работает 51 муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования детей, где открыто 28 хореографических классов. Подготовка кадров по программам среднего профессионального образования осуществляется Владимирским областным колледжем культуры и искусства.

Высшее образование представлено учреждением федерального уровня Владимирским государственным университетом имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ), на его базе сформирован «Институт искусств и художественного образования» (ИИХО), открыта кафедра «Хореографического и театрального искусства» (ХТИ). Выпуск бакалавров по профилю хореографическое искусство стал одним из первых в России опытом реализации многоуровневой модели подготовки педагогических и исполнительских кадров с высшим образованием в системе непрерывного художественного образования.

При поддержке Учебно - методического объединения вузов Российской Федерации по образованию в области хореографического искусства при ФГОУ ВПО «Академия Рус-

ского балета имени А.Я. Вагановой» с 2012 года в вузе открыто новое направление подготовки 071200.62 «Хореографическое искусство» по профилю «Искусство балетмейстера – репетитора» по очной и заочной (бюджетной, внебюджетной) форме обучения. В новый учебный план, помимо всего комплекса предметов представляющих различную танцевальную лексику, введены дисциплины: «История мировой литературы», «Художественно - творческий практикум», «Хореографический театр», «Наследие и репертуар», «Анатомия, физиология, биомеханика и основы медицины в хореографии», «Основы безопасности жизнедеятельности и охраны труда в хореографии», «Основы менеджмента исполнительских искусств», «Основы научно – исследовательской деятельности в области хореографического искусства», что позволяет в полном объеме формировать весь спектр компетенций будущих бакалавров. В целях творческого взаимодействия, синтезировании знаний смежных предметов и трансляции их в хореографическое искусство, специально разработаны курсы лекций по истории мировой литературы, по истории и теории музыки, актерскому мастерству.

В связи с требованиями ФГОС ВПО по направлению 071200.62 «Хореографическое искусство» [6], 17 ноября 2011 года приказом ректора ВлГУ было утверждено студенческое объединение - камерный балет «Гестус» (худрук А.Л. Марченков), созданный 4 декабря 2002 года. За 13 лет работы балет стал неотъемлемой частью учебного процесса, гордостью и визитной карточкой вуза. Активная концертная деятельность, помогает пропагандировать хореографическое искусство в регионе и за его пределами, позиционируя достижения Владимирского государственного университета. В работе студенческого театра, органично сочетаются художественно-исполнительский и воспитательный процессы, этот подход отражается через призму произведений являющихся основой репертуарной политики. В репертуаре более ста номеров различной тематики, жанровой и стилистической направленности, поставленных на основе современного танцевального искусства, лучших образцов отечественной хореографии и традиций русского мюзик-холла.

Следует подчеркнуть, что наличие творческого коллектива является базой для формирования профессиональных компетенций будущего балетмейстера – репетитора. «Хореографический коллектив может выступать как педагогическая модель художественно - творческого развития личности студента..» [3,115] Как показывает практика, у студентов формируется представление об организационной структуре коллектива, особенностях воспитательных функций и профессиональной этики, художественно - эстетических принципах подбора концертного репертуара. Учащиеся знакомятся с профессиональным почерком различных балетмейстеров, стилистическими особенностями авторского хореографического текста, а также сами выступают в роли балетмейстеров – постановщиков.

Приобретают навыки работы со сценическим гримом и костюмом. Активная сценическая практика стимулирует профессиональный рост всего коллектива и каждого его участника в отдельности, что положительно влияет на качество подготовки специалиста и творческую атмосферу в коллективе.

В вузе наработан уникальный опыт сотрудничества с концертно-зрелищными, образовательными и досуговыми учреждениями региона. Наиболее яркий и профессионально значимый совместный проект осуществлен с Владимирским Губернаторским симфоническим оркестром (А.Э. Маркин). Балетмейстером А.Л. Марченковым поставлены хореографические картины и номера на произведения композиторов: П.И. Чайковского, И.С. Баха, Д. Уильямса, А. Маркеса. Впервые во Владимирской области состоялся синтез музыкального и хореографического жанров, который открыл новую страницу в хореографическом искусстве региона, что может считаться первым шагом к созданию на Владимирской земле музыкального театра, где равноценно существуют музыка, вокал и танец.

Художественным руководителем учебного театра творческая деятельность коллектива построена с целью – обеспечить условия работы, позволяющие студентам оттачивать свои балетмейстерские и репетиторские навыки. Благодаря тесным учебно-методическим и творческим связям кафедры с муниципальными образовательными учреждениями дополнительного образования детей, студенты на 4 курсе имеют уникальную возможность самореализации в части постановки детских хореографических номеров, что в свою очередь позволяет пополнить и обогатить репертуар детских школ искусств и самодельных танцевальных коллективов региона. Данная работа имеет положительные результаты. На Всероссийском конкурсе эстрадного танца «Браво» 2013-2014-2015-2016 гг. стали лауреатами в номинации «Балетмейстерская работа» студентки: Е. Харьковская, Я. Виноградова, Е. Журавлева, С. Шишова, Т. Сикорская, А. Шагалова, Е. Арзамасцева, А. Антонова, Я. Егорова, Ю. Гусева, Я. Ефремова, Н. Морозова, О. Гайтанова, А. Чаева, А. Русакова, А. Алексеечева, А. Фомин, А. Махунова, Е. Гапченко.

Человека считают специалистом, профессионалом, когда он имеет необходимые знания и навыки, т.е. определенный потенциал, дающий ему возможность качественно выполнять свою работу. И от него ожидают именно такой работы. Это очень важный момент, что потенциал всегда связан с ожиданиями. В простейшем случае, если человек не оправдал ожидания, это означает, что либо ему помешали, либо его потенциал определен неправильно.[4] В истории Владимирской школы олимпийского резерва по спортивной гимнастике был уникальный случай. Заслуженный тренер СССР Н.Г. Толкачев, воспитавший легендарного спортсмена Н.Е. Андрианова, составил график – кто из учеников школы в каком году войдет в сборную СССР и этот график «предречение по производству

чемпионов» неукоснительно соблюдался. Как к этому отнестись? Наверное, как к фантастической педагогической интуиции высочайшего профессионала, сумевшего, опираясь на знания и опыт, спрогнозировать результат и как руководитель школы довести прогноз до логического конца.

Истинный профессионал и руководитель на каждой ступени хореографического образования в России должен уметь разглядеть талантливую ученика, качественно выучить, мотивировать на дальнейшее обучение.

Литература

- ✓ Акмеологический словарь / Под общ. Ред. А.А. Деркача, - М.:Изд-во РАГС, 2004.-161С.
- ✓ Баднин, И. А. Охрана труда и здоровья артистов балета [учеб. пособие для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры] / И. А. Баднин. – М. : Медицина, 1987. – 206 с.
- ✓ Касиманова Л.А. Проблемы подготовки студентов-хореографов в педагогических вузах // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13-15 марта 2013г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой) Сборник статей. – СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014. – 110С.
- ✓ Проблемы реализации интеллектуального потенциала России. Сборник статей. - Человеческий потенциал России: интеллектуальное, социальное, культурное измерения. М.: Институт человека РАН, 2002. - 265с
- ✓ Распоряжение Правительства Российской Федерации «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015гг»
- ✓ Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 071200 Хореографическое искусство квалификация (степень): «бакалавр». – Министерство образования и науки Российской Федерации. Приказ №39 от 14.01. 2010 г. п. 7.19
- ✓ Щеглов Н.В. Профессиональный самоанализ как условие формирования гуманитарной культуры специалиста в области хореографии // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой №1 (29). Издатель: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» СПб., 2013. – 350с.
- ✓ Юрьева М.Н. Развитие компетенции педагога-хореографа в послевузовский период профессиональной деятельности // II Международная научно-практическая конфе-

ренция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13-15 марта 2013г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой) Сборник статей. – СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014. – 286С.

✓ Точка доступа:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D1%86%D1%86%D0%B8,_%D0%98%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%93%D0%B5%D0%BD%D1%80%D0%B8%D1%85

Лекция 4. Специфика коммуникации и взаимодействия в системе хореографического образования. Преемственность педагогических технологий.

(2 академических часа)

1. Образовательные реформы в России, их влияние на развитие творческих специальностей.
2. Вопросы взаимодействия уровней хореографического образования в России, разобщенность профессионального сообщества, отсутствие единства взглядов на единое образовательное пространство, разность эстетических принципов.
3. Проблемы преемственности программ многоступенчатого образования.

От образования людей страны зависит ее судьба

Бенджамин Дизраэли

Прогресс нашей страны не может быть более быстрым, чем прогресс нашего образования

Джон Фицджеральд Кеннеди

Цель образования состоит в том, чтобы подготовить молодёжь обучаться в течение всей жизни

Роберт Мэйнард Хатчинс

Сложившаяся на протяжении веков, система отечественного образования в области искусств, в том числе, искусства балета – это национальное достояние России, наша гордость и слава.

Основанные в 18-ом веке благодаря высочайшим Указам и стараниям видных государственных деятелей, находящиеся в ведении Конторы Императорских театров, две первые балетные школы России – в Петербурге и в Москве – стали важнейшим условием развития русского балета и хореографического образования и при всей своей элитарности заложили основы поддержки молодых российских талантов [5].

Несомненным достижением советского периода истории России стала демократичная культурно-образовательная политика, доступная система художественно-эстетического воспитания, которая позволила широким слоям населения приобщиться к достижениям культуры и проявить свои художественно-творческие способности. До революции 1917 года – только две серьезные балетные труппы и балетные школы – в Петербурге и в Москве. А в конце 1980-х годов в СССР благодаря целенаправленной государственной политике насчитывалось более 60-ти профессиональных балетных трупп, не считая многочисленных балетных коллективов и школ; в стране работало более 20-ти государственных хореографических училищ [6]; кроме того, молодые таланты могли проявить

себя в кружках многочисленных клубов, дворцов пионеров и домов культуры. Сложилась единая система жизнедеятельности всего советского балета и балетных школ, основанная на поддержке молодых талантов и доступности образования, интенсивной методической работе и обмене педагогическим опытом, открытости творческих поисков и достижений. Именно в советский период при сохранении традиционной связи балетной школы и театра в стране сложилась наша уникальная многоуровневая система непрерывного образования в области искусства балета: дополнительное образование детей художественной направленности – среднее профессиональное образование – высшее профессиональное образование.

Объективные исторические условия, социально-политические и экономические проблемы России начала 21-ого века отрицательно сказались и на системе художественного образования в стране, и на уровне духовно-нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения. [6]

Современная политика российского государства характеризуется повышенным вниманием к культуре, которой отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала, приобщении граждан к нравственным ценностям общества и творческой реализации духовного потенциала людей, в том числе, молодого поколения.

Система образования в сфере культуры и искусства складывалась не одно столетие и имеет ярко выраженные национальные традиции. Каждый год, обращаясь с очередным Посланием Федеральному собранию, Президент России Владимир Владимирович Путин, уделяет большое внимание вопросам сохранения, развития культуры и образования страны.

С целью сохранения кадрового потенциала отрасли культуры, искусства и образования были разработаны и утверждены Распоряжениями Правительства РФ «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы» и «Концепция развития дополнительного образования детей на 2017-2020 годы». Для обеспечения согласованности действий в вопросах поиска и поддержки молодых талантов образован Национальный координационный совет по поддержке молодых талантов России.

Последние 20 лет в нашей стране отмечены быстрым изменением законодательства Российской Федерации, отраженного в нормативных актах в области образования. Проводимые в стране: модернизация российского образования; административная реформа системы государственной власти с разграничением полномочий между федеральными и региональными властями; введение Единого государственного экзамена; взятый курс на развитие технических специальностей, непосредственно затрагивают сферу образования в

области искусства. Нормативные правовые¹⁵ документы практически не учитывают специфику подготовки музыкантов и актеров, режиссеров и художников, скульпторов и хореографов и других представителей творческих профессий. Изменениями в 2012 году, в статье № 83 «Особенности реализации образовательных программ в области искусств» закона «Об образовании» установлен правовой статус всех уровней образования в области искусств. Не решён вопрос по ассистентуре-стажировке, которая, как и аспирантура, в соответствии с новым Законом «Об образовании в Российской Федерации», относится к системе высшего образования. Пробелы отсрочки службы в армии обучающихся в системе непрерывного образования, замены службы (освобождения) для артистов балета, артистов ансамбля танца и др.

Введение Болонской системы образования в России – важнейшее изменение в законодательстве последних лет. Болонская система делит высшее образование на два уровня – бакалавриат и магистратуру. Болонская система образования в России пока не позволяет тесно интегрироваться с европейским сообществом. Российский диплом не признается в европейских странах, как и диплом, полученный в ЕС, не будет иметь юридической силы в России. Неоднозначное отношение к болонской системе вызывают и другие ее аспекты:

- сокращение времени обучения профессии – после получения степени бакалавра, многие не продолжают дальнейшую учебу (либо не имеют такой возможности – нет магистратуры по специальности, дорогая стоимость обучения);
- самостоятельность и самообразование студентов – система подразумевает уменьшение аудиторных часов и увеличение самостоятельной работы, но студенты освободившееся время вряд ли будут использовать это время по назначению;
- появление размытых «профилей», а соответственно и предметов подготовки «ноу-хау», в некоторых случаях, созданных специалистами различных отраслей науки, оказавшихся рядом с хореографическим, музыкальным, театральным искусством и не представляющих сути профессии;
- сокращение количество часов на дисциплины профессионального цикла в пользу гуманитарного блока, а гуманитарная составляющая в структурном и содержательном плане, к сожалению, пока еще недостаточно интегрирована в задачи и цели профессии и др.

¹⁵ «Конституция РФ (основной закон)», закон «Об образовании в Российской Федерации» N 273-ФЗ от 29.12.2012г (с изменениями 2015-2016гг.), «Основы законодательства РФ о культуре» (с изменениями 28.11.2015г.) редакция, действующая с 1.01. 2016 г., «Конвенция о правах ребенка» и др.

Есть мнение, что «педагогика высшей школы уделяет формам занятий значительно меньше внимания, чем методам обучения. Касиманова Л. А. отмечает, что: «..когда мы знакомимся с разнообразными творческими и художественными учреждениями образования, здесь формы занятий становятся ключевым инструментом, определяющим как тип образовательного учреждения, характер, а также эффективность обучения». [4]

Кабурнеева Е.О. утверждает, что устойчивость художественно-педагогических традиций в системе хореографического образования как ведущего элемента определяется не только временным параметром, сколько их ценностно-ориентированным потенциалом. В сложных условиях реформирования образовательной системы России, отечественная хореография продолжает сохранять свои художественно-педагогические традиции, которые можно выразить такими принципами:

- единство традиционности и новаторства;
- обязательность межпредметных связей;
- системное единство научно-исследовательской, учебной и творческой деятельности;
- применение индивидуализации, личностно-ориентированного и антропологического подходов;
- полимодальная¹⁶ наглядность обучения и непрерывность процесса формирования личности артиста.

Синтез названных педагогических принципов и определяет неповторимое качественное своеобразие становления и развития педагогических традиций хореографического образования в России. [3]

История русского классического балета неразрывно связана с легендарными образовательными учреждениями отечественной балетной педагогики: Академией русского балета имени А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, Московской государственной академией хореографии, хореографическими училищами в Перми, Воронеже, Новосибирске, Киеве и др., которые на протяжении многих лет служат целям развития хореографической педагогики, интеграции и сохранения традиций классического танца, являясь методическими центрами.

Фомкин А. В. и Фадеева М. В. в статье «К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях», пишут: «Императорские Театральные училища Санкт-Петербурга и Москвы (ныне – балетные академии) возникли как придворные учебные заведения, близкие к императорской власти, осознающие свою исключительность.

¹⁶ Наиболее распространённые классификации методов обучения: визуальные, аудиальные, кинестетические и полимодальные методы обучения.

Это позволило сформироваться в училищах особой атмосфере, значительно отличающейся от других учебных заведений и особым принципам организации учебного процесса, надежно защищенным ведомственной подчиненностью». Авторы статьи считают, что в дальнейшем эти особенности определили структуру всей системы отечественного балетного образования, но ведомственность сформировала и типичные болезни закрытой системы. В своей работе они приводят оценку системы балетного образования, данную И.И. Соллертинским¹⁷ в 1930-е гг.: « ... Плюсом школы был высокий профессионализм, исключавший возможность небрежного дилетантизма. Телесная тренировка начиналась с восьмилетнего возраста и непрерывно тянулась вплоть до самого ухода со сцены. Отсюда – высокое, технически изощренное цеховое мастерство, методами своей специализации напомилавшее подготовку актеров в театре Индии или Японии. Отсюда, однако же, вытекали и все опасности сугубого профессионализма – пресловутая кастовая замкнутость, «жреческое» пренебрежение к профанам, консерватизм, поддерживавшийся, между прочим, и отсутствием письменной традиции», помноженное на недостаточное образование и узкий кругозор». [7]

За время своего существования система хореографического образования в России претерпела многочисленные положительные изменения, но существует ряд проблем, тормозящих рост качества подготовки специалистов. Один из главных вопросов это – взаимодействие уровней хореографического образования в России: разное ведомственная подчиненность, практическое отсутствие специализированной законодательной составляющей, субъективное представление о качестве результатов образования (исключая академии балета), отсутствие информации в действительной потребности в кадрах. Эта проблема давно и широко обсуждается, в части необходимости:

- упорядочить разделение и наладить координацию функций, полномочий и ответственности между различными уровнями управления этим образованием;
- обеспечить развитие законодательной составляющей системы управления хореографическим образованием;
- обеспечить научно и практически обоснованное удовлетворение потребности желающих получить полноценное хореографическое образование;

¹⁷ Иван Иванович Соллертинский(1902-1944) – один из крупнейших советских музыкальных и театральных критиков 1920-1930 гг.. Обладая феноменальной памятью, глубокими познаниями и блестящим ораторским мастерством, Соллертинский был одной из наиболее заметных фигур в культурной жизни Ленинграда этого времени. Большой популярностью пользовались его лекции и статьи, выдержанные в изящном, точном по изложению стиле. Одной из основных сфер интересов Соллертинского был балет, этому искусству посвящено большое количество его работ в 1930-е годы.

– создать полноценное информационно-статистическое обеспечение результатов хореографического образования и органов управления хореографическим образованием, а также общественности и отдельных граждан. [2]

Исследователь Юрьева, отмечает рост интереса к получению качественного образования, о чем свидетельствует открытие лицеев, школ и колледжей искусств, привлечение преподавателей вузов к работе в системе среднего профессионального образования, но и все более очевидным становится отсутствие взаимодействия между различными уровнями хореографического образования и несоответствие количества образовательных услуг их качеству. [7]

Разобщенность профессионального сообщества, отсутствие единства взглядов на единое образовательное пространство и как следствие разность эстетических принципов, порождает вопрос, касающийся «системы непрерывного образования – школа, колледж, вуз» и проблемы преемственности программ многоступенчатого образования, формирования единого «обязательного программного минимума» для каждой образовательной параллели – вот только часть айсберга нерешенных вопросов в хореографическом образовании.

Профессиональная балетная подготовка кардинально отличается от танцевального творчества общехудожественной направленности. Практико-ориентированный подход, нацеленность учебного процесса на репертуар театра – основа подготовки кадров, важнейшая традиция, историческая основа школы русского балета.

Надо помнить о том, что выпускник творческого вуза не только талантливый человек и профессионал, подготовка которого стоит немалых денег, но и работник, которому нужны специальные условия для поддержания своей профессиональной формы.

В. Ю. Никитин в статье «Хореографическое образование в России. Размышления о грустном», констатирует тот факт, что профессиональное сообщество наблюдает объективную картину снижения уровня образования, и как следствие – уровня качества хореографического искусства, как профессионального, так и любительского. Автор перечисляет ряд проблем, назовём некоторые из них:

- отсутствие как такового профессионального рынка труда (любое образование, в том числе и в области искусства выполняет социальный заказ общества и рынка труда);
- потеря привлекательности и высокого рейтинга профессии артиста балета;
- проблема отбора и набора – важная проблема подготовки кадров для всего хореографического искусства;

- аспекты ранней профессионализации (в 10 лет выбор за ребенка делают родители);
- неверное представление в обществе о хореографическом профессиональном образовании и обучении танцам (разные вещи);
- нет достойного предложения для молодых специалистов, нет распределения – гарантированного места работы);
- отсутствие требования профильного образования (в частных структурах работают те, кто устраивает хозяина, хотя такой подход встречается и в учреждениях и других форм подчинения), все кто получают деньги за танцы в шоу, клубе, работу с детьми и т.д. – называют себя профессионалами. [8]

В. Ю. Никитин тоже касается вопроса необходимость создания единых учебных планов и программ в вузах, но может, стоит посмотреть на проблему шире. По идее учащийся в ДШИ должен осваивать один объем знаний, в колледже другой в вузе последние две ступени (бакалавриат и магистратуру). Но практика показывает, что каждое учебное заведение самостоятельно разрабатывает программы дисциплин профессионального курса, используя по своему выбору программный минимум. В результате разности уровня практических навыков и теоретических знаний, педагогам, чтобы привести курс к одной черте, необходимо начинать сначала. Студенты в ссузе или в вузе¹⁸ (независимо от того какое ОУ окончили) начинают обучение с азов (например: урок классического танца лицом к палке).

Между выпускниками колледжей культуры и ребятами, окончившими хореографические училища, имеется большой разрыв в объёме пройденного учебного материала, особенно по предметам классический и дуэтный танец (последний, как правило, вообще не преподаётся). «Народную академию» в колледжах, да и в большинстве вузов, не изучают.

С современным танцем вопросов больше, чем ответов (что считать школой; куда отнести «уличные танцы» - социальную танцевальную культуру; надо вытягивать пальцы или современный танец для тех, кто танцевать не умеет; хореографическая драматургия не нужна – это состояние души или постановщик плохо владеет предметом). Все эти позиции обусловлены целями и сроками обучения, образовательными программами, разницей в природных данных, уровне преподавания. Но есть и другая сторона медали, отражающая плюсы обучения в колледжах – там постигаются азы искусства балетмейстера; во

¹⁸ Это не касается ОУ для особо одарённых детей, интегрировано реализующих программы основного общего, среднего (полного) общего образования и среднего профессионального образования, где преемственность программ строго определена.

время учебной и производственной практик, приобретаются организаторские навыки; проявляется активная жизненная позиция. Поэтому, приходя в вузы, выпускники колледжей, больше готовы к самостоятельной работе.

По мнению В.Ю. Никитина должна быть дифференциация вузов по направлениям подготовки, что на наш взгляд тоже не однозначно. Сегодня в конкретно взятом вузе работают лучшие специалисты в области модерн-джаз танца или классического танца и можно отдать им прерогативу подготовки кадров в области данного направления подготовки, а завтра нет специалиста и нет качества подготовки, ведь учит студентов конкретный человек, а не просто кафедра, факультет, вуз, и уровень педагогического мастерства – понятие личностное, индивидуальное,

Литература

1. Догорова, Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: автореф. дис...канд. искусствоведения, - Саранск, 2006. – С. 21
2. Исаков, В. М. Особенности модернизации хореографического образования // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва, 04 июня 2013 г. Московская государственная академия хореографии. Сб. докладов и тезисов / М.: МГАХ, 2013. – С. 23-25.
3. Кабурнеева, Е. О. Становление и развитие педагогических традиций хореографического образования в России. Автореферат <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-pedagogicheskikh-traditsii-khoreograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii>
4. Касиманова Л.А Социально-культурные формы и средства профессионального хореографического образования в педагогическом вузе // материалы 15-ой Международной научно-практической конференции «ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ИННОВАТИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ». Санкт-Петербург, 25 апреля 2014 г. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2014. – С. 242-245
5. Леонова М.К. Традиции практико-ориентированного обучения и работа с одаренными детьми в области хореографического искусства// Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2011. № 4 (24). С. 74-78.
6. Леонова, М. К. Политика государства в области хореографического искусства на современном этапе. / Всероссийская научно-практическая конференция «Актуаль-

ные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва, 04 июня 2013 г. Московская государственная академия хореографии. Сб. докладов и тезисов / М.: МГАХ, 2013. – С. 7-10.

7. Фомкин А.В., Фадеева М.В. К проблеме обновления социокультурной среды в балетных учебных заведениях // Вестник АРБ имени А.Я. Вагановой. – 2010. - №23. – С. 60-69.

8. Точка доступа: V.U. Nikitin Dance education in Russia. В.Ю. Никитин. Хореографическое образование в России. Размышления о грустном.

Построение уроков классического танца, народно-сценического и современного танца. Особенности мужского и женского уроков классического танца. Особенности уроков для артистов.

Лекция 5. Формирование структуры урока классического танца.

Структура урока классического танца

(2 академических часа)

1. Возникновение техники классического танца. Особенности французской, итальянской и русской школ.
2. Теоретики танца эпохи Возрождения. К. Блазис и его педагогическое наследие.
3. Принципы формирования урока классического танца. Структура урока.
4. Планирование урока и его методическая целостность.
5. Преподавательская деятельность Николая Легата.

Преподавание танца в значительной степени заключается в постоянном упразднении ненужных напряжений
(М. Фокин)

Классический танец – система художественного мышления, - по мнению Л. Д. Блок, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде. [1,25]

Термином «Классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определённый вид хореографической пластики, основанной на определенных элементах, имеющих свои правила исполнения и эстетические особенности. На протяжении многих лет формировался экзерсис классического танца, педагогами велась тщательная селекционная работа. Выбатывались подходы к методике изучения и методике преподавания движений, менялись требования к исполнительским манерам, внешним и профессиональным данным.

То, что в средние века было верхом искусства, вызывало насмешки в последующие эпохи. «То, что в танце кажется верхом техники в 1899 году, повергло бы в ужас, а не привело в восторг зрителя эпохи Тальони. Грубая, в сорок лошадиных сил, залихватская виртуозная манера и за танец не была бы сочтена. Этих танцовщиц отправили бы на бала-

ганы. Что же касается современных виртуозок – их-то просто уж отправили бы в пригостительный класс – без выворотности, без абсолютной правильности, надежности и устойчивости нельзя было появляться на сцене. Пусть делалось меньше, но делалось хорошо. У наших танцовщиков и танцовщиц в моде темпы, количественные рекорды, которые, конечно, замечательны – шесть-семь туров на пальцах. Но танец неправильный и растрепанный. Что же, значит, теперь танцуют хуже? Нет, значит, теперь танцуют совсем по-другому: не хуже, но и отнюдь не лучше. Сейчас нужен такой танец, он бьет по нервам спортивно настроенной публики, это танец своей эпохи; во времена Тальони был свой, обращенный к совершенно другому зрительному залу».[1, 33]

Новаторские идеи хореографов конца XVII начала XVIII вв. положили начало формирования профессионального балета. Развитие техники танца, выработка канонов, тематики и формы балета, требовали немалой виртуозности. Балетная картина начала XIX в. в Европе ознаменовалась появлением многочисленных любительских танцевальных кружков, балетных школ и открытием провинциальных театров, вследствие этого процесса талант и профессионализм зачастую уступали посредственности. Однако техника танца в целом была достаточно высокой, и если в XVIII в. сложные элементы были прерогативой отдельных выдающихся артистов, то в начале XIX в. их стали исполнять все «приличные» танцовщики. Туника, трико и балетные туфли без каблука стали неотъемлемой частью сценического костюма, изменение которого дало свободу движения артистам. Мастерство танцовщиц выросло настолько, что они могли создать серьезную конкуренцию мужчинам.

Начало XIX в. вошло в историю балетного искусства как время рождения русской школы классического танца. В это время в России работают виднейшие европейские артисты балета и хореографы, за рубежом активно развивается балетный театр и балетная педагогика. Остановимся на некоторых именах сыгравших не малую роль в формировании классического экзерсиса.

Жан Жорж Новерр (1727-1810), французский хореограф, реформатор и теоретик балета, автор книги «Письма о танце и балетах». Его исследования в области остеологии.

Филиппо Тальони (1777-1871) итальянский артист, педагог, выдающийся хореограф эпохи романтизма. Особенности педагогических подходов, принципы развития индивидуальности, поиск новых средств выразительности в классическом танце.

Август Бурнонвиль (сын) (1805-1879) датский педагог и хореограф, создатель самобытной школы классического танца, основатель уникального датского балетного стиля, его трактат «Метод Вестриса», мемуары «Моя театральная жизнь».

Христиан Петрович Иогансон (1817-1903) швед по происхождению, артист балета,

педагог, ученик А. Бурнонвиля, создатель системы преподавания, базирующийся на индивидуальности, особенностях природных данных. Вклад в развитие русского балетного академизма. Ученики: Н. Г. Легат (1837-1895), О. И. Преображенская (1871-1962), М. Ф. Кшесинская (1872-1971), А. Я. Ваганова (1879-1978), М. М. Фокин (1880-1942), А. П. Павлова (1881-1931), Т. П. Карсавина (1885-1978), П. А. Гердт (1891-1975) и др.

Энрике Чеккетти (1850-1928), итальянский танцовщик-виртуоз, педагог, автор собственной методики обучения искусству танца. Преимущества экзерсиса: надежный *aplomb* (устойчивость), динамика вращений, крепость и выносливость пальцев, продуманность ведения урока (твердый план занятий на каждый день недели). Его ученик В. Ф. Нежинский (1889-1950).

Грациозо Чеккетти (сын) (1892-1965) автор книги «Полный учебник классического танца. Школа Энрике Чеккетти».

Джордж Баланчин (1904-1983) русско-американский педагог, хореограф, положивший начало американскому балету и современному неоклассическому балетному искусству в целом, разработавший особый подход и методику обучения танцу на пальцах. Баланчин Д., Мэйсон Ф. «Сто один рассказ о большом балете». [4, 9-10]

В 20-х гг. XIX столетия подъем балетного искусства замедлился, казалось, многое было уже достигнуто, накоплен огромный практический материал, а основательного теоретического подкрепления не было. Литературные труды мастеров балета XVIII в. имели несколько общий характер. В новом столетии требовалось систематизировать не только само балетное искусство, но и процесс профессиональной подготовки артистов и балетмейстеров, выработать свою систему и методику преподавания.

Теоретиком танца выступил молодой Карло Блазис¹⁹, и первым его трудом стал «Элементарный учебник теории и практики танца», вышедший в Милане в 1820 г. Как видно, тему книги продиктовало само время. Новаторство состояло не только в том, что Блазис подробно изложил теорию новой танцевальной техники, он также рассмотрел практические аспекты обучения. «Его книга, - пишет Л. Д. Блок, - подводит итог результатам перелома. Бесконечно драгоценны пятьдесят семь поз, зарисованных Казартелли, причем Блазис позировал для них сам. Перед нами проходит образцовый урок классического танца 1820 г.». Весь материал пособия структурирован, досконально разработан и сопровождается иллюстрациями. Впоследствии многие авторы учебников танца XIX в.

¹⁹ Карло Блазис (1797-1878) итальянский танцовщик, хореограф и педагог, первый серьезный исследователь практики балетной профессии, ее технологии. Разработчик системы обучения артистов балета, основанной на пяти исходных позициях ног, автор терминов «арабеск», «пуант». Теоретические труды: «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Кодекс Терпсихоры» (1828), «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы» (1864).

создавали их по принципу книги К. Блазиса.

Позднее появилась работа «О происхождении и развитии античного и современного танца», а в 1828 г. вышли в свет книги «Кодекс Терпсихоры» и «Трактат о салонных танцах».

Все эти труды, объединенные в один том и переведенные на французский язык, и образовали «Полное руководство к танцу», изданное в 1830 г.

Предыдущие сочинения в данной области, по словам самого Блазиса, «содержат ряд отвлеченных мыслей и не касаются изучения и практики танца, почему и приходится желать появления практического руководства, пригодного для наших специальных задач, целью которого являлось бы намерение помочь наставнику и научить ученика, а также просветить и занять любителя».

Учебник Блазиса охватывает полный спектр вопросов, касающихся теории и практики балетного искусства. Основное внимание он уделяет разделу «Теория театрального танца», в котором изложил методику его преподавания, классифицировал движения и па, описал антраша и пируэты, сопроводив материал поясняющими рисунками и схемами. Он предложил классифицировать жесты на: естественные, т. е. психологические; искусственные, или описательные; условные, т. е. вызывающие произвольные ассоциации с известными представлениями.

Блазис – сторонник равноправия хореографии среди других сценических искусств, поэтому интересны разделы учебника, посвященные драматургии и режиссуре спектакля. Он видит общие законы развития действия в балете и драме. «Полное руководство к танцу» явилось самым капитальным трудом мастера балета по теории и технике танца. Последующие его работы стали лишь отголоском передовых идей и мыслей еще молодого Блазиса.

Написанные труды имели большое значение для дальнейшего развития системы классического танца.

Хореографическое образование получил у виднейших современных ему балетмейстеров – П. Гарделя, О. Вестриса и Л. Милона, к тому же, сильная общая подготовка сыграла немалую роль в становлении Блазиса как литератора, теоретика и педагога – писали о «необыкновенном захвате его энциклопедического дарования».

Его танец был высокотехничным, «пируэты Блазиса головоломны и с трудом осуществимы...», при этом танцовщик умел сохранять гармоничность движений. Искусствовед и балетный критик А. Л. Волынский следующим образом описал одну из сложных фигур танца артиста: «сначала Блазис с одного затаенного дыхания, одним синтетическим напряжением воли производил безупречные геометрические круги, вынося при этом ногу

на *a la seconde*. Это был чистейший пируэт с неподвижной, на одном месте, осью вращения. А за этим следовали темпы вращения уже несколько иного типа, с колебаниями и перемещениями тела, с простертой в арабеске ногой, все в типе и духе *en tournant*».

Блазис постоянно упражнялся и придумывал новые движения, позы, па и их комбинации. «Прежде всего, им руководит ненависть профессионала к счастливым выскочкам-дилетантам, - писал Ю. И. Слонимский, - боязнь творческой неполноценности, стремление к максимальному вооружению, а главное, желание во что бы то ни стало подняться на вершины любимого искусства».

В 1837 г. Блазис получил пост руководителя Королевской Академии танца при «Ла Скала». По организации это был интернат, в котором ученики переходили из класса в класс, выдерживая определенные испытания. Таким образом, после первого и третьего годов обучения достигалась «постепенная фильтрация». Затем более успешные учащиеся переходили в следующий класс, где совершенствовались в искусстве танца под руководством самого К. Блазиса и его жены, преподававшей пантомиму. За время работы в Миланской школе Блазис воспитал целую плеяду выдающихся танцовщиков и танцовщиц. Он создал педагогическую основу изучения классического танца, которая просуществовала не одно десятилетие. Среди его учениц – Флора Фабри, Амалия Феррарис, Фанни Чаритто, Цукки, Розатти и многие другие. Ю. И. Слонимский в статье «Карло Блазис» пишет: «В период 40–70-х гг. Блазис-педагог держит в своих руках судьбы всех «балетных звезд» Западной Европы».

Его учебная программа строилась на незыблемой, выработанной им самим строгой последовательности. Будучи высокоорганизованным человеком, он во главу хореографического образования ставил железную дисциплину. Внимательнейшим образом он изучал индивидуальные качества учеников, их анатомию и физиологические особенности. Блазис выработал свою методику преподавания, которая заключалась в поэтапном усложнении урока и занятий вообще. Он начинал с сольных танцев и, постепенно умножая число исполнителей, переходил к «сложным эволюциям кордебалета». Ежедневные занятия продолжались несколько часов, нагрузка по тем временам очень большая, особое внимание Блазис уделял технике танца. «Преподавание танца он основывал на геометрических схемах. Основные положения его изображались в большом масштабе на досках, причем взаимоотношение частей тела в той или иной позе выражалось в терминологии планиметрии: кривых, прямых углах и т. д. Когда ученик при помощи таблиц, всегда находившихся перед его глазами, усваивал линейное строение танца, преподаватель переходил к закруглению положений, придавая им пластическое совершенство и живописность». Его ученицы могли демонстрировать чудеса хореографии, их виртуозность была неоспоримой. С

выходом воспитанниц Блазиса на сцену балетные постановки стали выстраиваться под танцовщицу.

О Блазисе – преподавателе было хорошо известно и в России, где уже не один раз гастролировали его ученицы. В 1861-1863 гг. преподавал в Московском театральном училище. О многих звездах Московского Большого театра писал К. Блазис в книге «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», упомянул он также и о воспитанницах, начинающих и именитых танцовщицах мировой величины. В лаконичной форме он сумел охарактеризовать более сорока современных ему артистов. Блазис покинул Россию, но продолжал свою педагогическую деятельность вплоть до 70-х гг. XIX в. [7]

В мире возникло несколько балетных школ, которые придерживались своих канонов обучения этому виду искусства и впоследствии оказали влияние на русскую классическую школу. Таких «академий» классического танца оказалось не так много, а русские хореографы и танцоры внимательно сравнивали мастерство иностранных танцевальных школ. Было видно, что французы отличались от итальянцев, а малоизвестные русским датчане не были похожи ни на тех, ни на других. Первое же соприкосновение русской балетной школы с танцевальным искусством Запада отмечено постижением традиций французского балета – с его некоторой вялостью, провисшими локтями, поникшими кистями...

Французское восприятие театрального действия требовало от актеров галантности, шарма, изысканности, отсутствия сценических страстей, сохранения и блеска заносок и точности положений ног... Все исполнялось без душевного напряжения, участия самого исполнителя танцев. Школа ради школы. Резкость, острота движений, хлесткость и размашистость поз, силовые вращения и виртуозность, энергичность, спонтанность – характеристики итальянской школы. Русские педагоги опробовали, осмыслили технические приемы иностранцев и создали отечественную школу классического балета, взяв у мировых танцевальных школ самое лучшее. Имена усвоивших наследие западных балетных школ сохранила для нас история балета. Это М. Кшесинская, О. Преображенская, братья Легат, А. Ваганова. Ваганова сумела осмыслить и систематизировать приобретенный опыт, обобщив его, в книги «Основы классического танца». Первое и самое существенное отличие русской школы классического танца – руки, их умение согласовываться в обусловленных позициях, учитывая внутреннее состояние души исполнителя, и передавать, вместе с тем, самую душу этих движений. [3]

Классический танец повсеместно признан одним из главных выразительных средств современного балета, располагает богатейшим арсеналом выразительных средств, которые служат для воплощения содержания хореографического произведения. Школа классического танца с прекрасно разработанной системой обучения позволяет глубоко и

всесторонне подходить к овладению искусством классического балета. Она представляет собой чётко выработанную систему движений, в которой нет ничего случайного, ничего лишнего. Эта система движений призвана сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле балетмейстера и самого исполнителя.

Классический танец располагает богатейшим арсеналом выразительных средств, которые служат для воплощения содержания хореографического произведения. Школа классического танца с прекрасно разработанной системой обучения позволяет глубоко и всесторонне подходить к овладению искусством классического балета.

Классический экзерсис состоит из четырёх частей: Экзерсис у станка, экзерсис на середине зала, *allegro*. Четвёртая, завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм пришёл в состояние покоя при помощи выполнения различных форм (порт де бра). Каждый раздел имеет свои задачи и определённый порядок следования одного движения за другим. Этот порядок не произволен. Ведь каждое упражнение имеет свою цель разрабатывать ту или иную группу мышц и строится на органичном сочетании различных мышц. «Подобное построение урока обуславливается психофизическими особенностями организма учеников и предохраняет их от возможного повреждения суставно-связочного аппарата, расстройства сердечной деятельности и т.д» [6, 80]

Начинается урок с экзерсиса у станка, в котором разучиваются и отрабатываются упражнения, на их основе строится, в последствии, весь урок. В экзерсисе у станка закладывается фундамент знаний будущего танцовщика и педагога: делаются первые шаги в освоении координации движений и приобретается апломб; изучается постановка корпуса, рук, ног и головы; вырабатывается сила и эластичность мышц, гибкость корпуса; развивается выворотность ног и танцевальный шаг; закладываются основы для прыжка; даются первые навыки осмысленности и выразительности исполнения движений. Большое значение необходимо придавать музыкальному сопровождению, которое должно развивать художественный вкус общую и музыкальную культуру. Поэтому подбор музыкального сопровождения движению должен быть высококачественным и соответствовать характеру каждого упражнения.

Каждое упражнение, пройденное у станка, в дальнейшем изучается на середине зала, постепенно приобретая танцевальную форму. Отсутствие дополнительной опоры на середине требует от исполнителя собранности, внимания, разогретого двигательного аппарата и настойчивости в овладении техникой танца. Методическое построение упражнений на середине класса согласуется с выразительным музыкальным оформлением. Одна из задач педагога - добиться музыкальности, творческой индивидуальности исполнителя в позах,

движениях, комбинациях. Эта часть урока способствует выработке навыков сохранять длительное время выразительную позу, передавать центр тяжести с одной ноги на другую, распределять тело в пространстве, развивает ловкость и виртуозность. Последовательность изучения движений та же, что и в экзерсисе у палки, в начале все упражнения выполняются en face, движения не комбинируются. Затем изучается исходное положение - epaulement - для всех упражнений на середине зала. Далее вводятся различные виды Adagio состоящие из temps lie, port de bras, поз классического танца и вращений. На основе канонических движений сочиняются различные комбинации с соответствующим музыкальным сопровождением. Adagio формирует устойчивость, слитность движений, выразительность и танцевальность исполнителя.

Заключительной частью урока является allegro. В построении урока классического танца allegro принято называть прыжковую часть, характеризующуюся, более подвижным музыкальным оформлением. Прыжок является не самоцелью, а одним из средств выразительности танца. Классификация прыжков: формы (малые, средние, большие), группы (с двух ног на две; с двух ног на одну; с одной ноги на две, с одной ноги на другую; на одной ноге) виды прыжков и их разновидности (pas assemblé, pas jeté, sissonne simple и т.д). Высоту прыжков определяет музыкальный темп, соответствующий классу, заданию. Техника прыжков имеет особые исполнительские приёмы, требует хорошо «разогретых» мышц тренированного дыхания. Прыжки – самая трудная часть урока, определяющая выучку и степень владения школой классического танца. Необходимо уделить большое внимание рукам - сильным, волевым, помогающим в прыжке поднять тело и зафиксировать его в высшей точке прыжка. Руки придают выразительность и законченность движению.

Завершается урок port de bras с наклонами вперёд и перегибами назад и в сторону, port de bras восстанавливает дыхание. В заключение урока исполняется поклон, в благодарность педагогу и концертмейстеру за проведённый урок.

Экзерсис у станка исполняется в определённом порядке, с постепенным включением в работу всех групп мышц:

- demi-plié, grand-plié;
- battement tendu;
- battement tendu jeté;
- rond de jambe par terre;
- battement fondu;
- battement frappé;
- battement relevé lent et battement développée;

- rond de jambe en l'air;
- petit battement sur le cou-de-pied;
- grand battement jeté.

Battement relevé lent et и battement développé часто используется перед grand battement jeté, a rond de jambe en l'air и petit battement следуют за battement frappé.

Каждое упражнение экзерсиса у станка выполняется отдельно: сначала с правой ноги, затем с левой. Позднее составляются простейшие комбинации, которые усложняются в процессе обучения.

Новое упражнение изучается сначала лицом к станку из наиболее лёгкой позиции. После того, как оно будет хорошо усвоено, приступают к исполнению, держась за станок одной рукой, стоя левым, а потом правым боком к станку. Если упражнение выполняется в трех направлениях, то сначала изучается в сторону (для наиболее доступного освоения выворотности ног), затем вперёд и назад.

Перед каждым упражнением выполняется préparations-подготовительное движение; на один или два такта того же музыкального размера, в которой выполняется упражнение. При исполнении движения лицом к станку, во время préparations руки кладутся из подготовительного положения на станок. Если упражнение исполняют, держась за станок одной рукой, то свободная рука из подготовительного положения поднимается в I-ю позицию и открывают во II-ю. Часто, во время préparations в женском классе, перед тем как поднять руку из подготовительного положения, делается небольшой лёгкий взмах кистью руки в сторону II-ой позиции. Это позволяет приучить кисть руки к большей пластичности, подвижности, лёгкости, но он не должен быть формальным движением руки. Поворот головы, взгляд на кисть, подъём руки в I-ую позицию и открывание во II-ую должны быть исполнены в характере упражнения. Если перед началом движения не требуется проведение руки в I-ую и II-ую позицию, то выполняется только взмах (приоткрывание руки от локтя) в сторону II-ой позиции.

Каждое упражнение, пройденное у станка, в дальнейшем изучается на середине зала, постепенно приобретая танцевальную форму.

Планирование урока и его методическая целостность. Хотелось бы привести слова великого педагога Асафа Мессерера: «Чувство меры я считаю необходимейшим качеством педагога! Некоторые преподаватели утверждают, что артист из класса должен уплыть! Я считаю, что всё нужно делать в полную силу и уходить не истощённым. Класс – это как сытный завтрак. После него можно приступать к любой самой трудной репетиции...» [5, 174]

Педагог обязан приходить в класс с отчётливым осознанием своих задач на сегодня, знать, чего он хочет добиться именно на данном занятии. Должен быть собран и вооружен планом каждого занятия. Логически мотивированный план урока побуждает непроизвольное внимание учащегося, создает атмосферу творческого состояния. В результате ученик активен в освоении материала, работает увлеченно и быстро достигает цели. Бывает так, что педагог не готовится к урокам и «на ходу» импровизирует. Но импровизация сегодня удастся, а завтра нет. В итоге потерян темпоритм урока, возникает непоследовательность в изучении программного материала, перегрузка мышц, раздражённость педагога (неудавшимся экспериментом), нервная атмосфера в классе, и, как следствие – травматизм. Или встречается другая крайность, учащиеся выучивают один объём материала, и он не изменяется в течение двух, трёх месяцев, а иногда и в течение учебного полугодия. Педагоги объясняют это тем, что такой подход даёт возможность лучше проработать движения, ученики могут сконцентрировать своё внимание на точности и правильности исполнения определённых рас. А может просто так легче педагогу? Не надо готовиться к каждому уроку и показывать новый экзерсис.

Софья Николаевна Головкина отмечала: «...нельзя забывать, что ежедневное повторение одних и тех же движений рождает автоматизм в их исполнении. К сожалению, в нашей профессии не всегда количество переходит в качество. Достичь хорошего качества возможно только при сознательной работе, при постоянном самоконтроле. Старшие ученики должны чётко знать, как правильно исполнять каждое движение, а также уметь анализировать возможные ошибки при исполнении. Если учащиеся приучены к такой вдумчивой, внимательной работе, то есть самоконтролю, педагогу не надо много говорить во время исполнения движений. Достаточно коротких, корректирующих указаний». [2, 11]

Некоторые методические рекомендации по построению экзерсиса:

- ✓ Преподносить программный материал с учётом возрастной психологии учеников, профессиональной подготовленности, в доступной и понятной форме.
- ✓ Выстраивая урок, учитывать профессиональные и анатомические данные учеников, продуманно чередовать и распределять физическую нагрузку на определённые группы мышц и связок, сочетая силовые и танцевальные движения.
- ✓ При составлении учебных примеров, распределяя пространство, педагог должен учитывать размеры учебной площадки.
- ✓ Не предлагать ученикам ежедневно одни и те же комбинации под одну и ту же музыку. Желательно, чтобы каждый день хореографические примеры на уроке были новыми, но основанные на уже пройденном материале.

✓ Иметь в запасе несколько различных комбинаций, *plié, battement tendu, grand battement*, которые ученики знают наизусть, что позволяет не тратить время в те моменты, когда нужно объяснять новый материал.

✓ Построение каждой комбинации обусловлено задачей всего урока и взаимосвязью между собой с учетом равномерного распределения нагрузки на разные группы мышц. Обязательно соответствие характера сочиняемых движений музыке; соблюдение развития ритмической и эмоционально-действенных связей музыки и танца.

✓ Новые движения, комбинации необходимо правильно просчитать, при необходимости показать под музыку. Дать основную характеристику нового движения, название, перевод, показать в конечном темпе исполнения, если необходимо, отдельно проучить работу рук и ног, соединить координационно в одну комбинацию, использовать различные методы проучивания движений (по частям, временное упрощение и т.д.).

✓ Изучение новых движений не исключает необходимости постоянно работать над усвоением и отделкой пройденного, проверять усвоение учебного материала. Исправлять неточности исполнения, обратить внимание на характер и манеру исполнения.

✓ Все упражнения и движения, комбинации движений, исполняются как с правой, так и с левой ноги, изучаются и выполняются в обратном направлении. Перед всеми упражнениями экзерсиса исполняется *préparation*.

✓ Организовать работу всех студентов; поддерживать дисциплину в классе, рабочую творческую атмосферу.

✓ Урок не должен обрекать ученика на скованность движений и провоцировать напряжённость, зажатость. Материал подавать профессионально грамотно, увлеченно, доброжелательно; соблюдать логику, проявить эрудицию, показать свободное владение материалом, держать темпо-ритм урока;

✓ Соблюдать культуру педагогического общения во всех ситуациях и по отношению ко всем участникам процесса. Содержание, характер и форма замечаний (пожеланий) имеют важное значение для успешной работы и могут относиться ко всему классу и к отдельным ученикам по исполнению движений, соблюдению профессиональной этики.

✓ Начинаящему педагогу, готовясь к уроку, проработать все комбинации у зеркала без музыки (под собственный счет), продумать приемы показа и объяснения исполнения движений (название, перевод, возможные ошибки).

1. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – Л. : Искусство, 1987. – 560 с.
2. Головкина, С. Н. Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1986. – 261 с., л. ил.
3. Костровицкая, В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки : учеб. пособ. / В. С. Костровицкая – СПб. : Лань : Планета Музыки, 2009. – 128 с. – ISBN 978-5-8114-1050-7.
4. Марченкова, А. И. Классический танец. Второй курс : учеб.-метод. пособие / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 175 с. – ISBN 978-5-9984-0706-2
5. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. - М.: Искусство, 1990. - 163с. – ISBN 5-210-00341-8
6. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – 4-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2005. – 512 с. – ISBN 978-5-8114-0591-6.
7. Точка доступа:
http://plie.ru/?vpath=/news/data/ic_news/1338/

Лекция 6. Методика работы с концертмейстером.

8. Особенности музыкального сопровождения уроков хореографии.
9. Некоторые рекомендации по музыкальному сопровождению уроков

Все во вселенной ритмично. Все танцует.

(М. Ангелу)

Я бы верил только в Бога, который умеет Танцевать

(Ф. Ницше)

Танец – поэма, в ней каждое движение – слово

(М. Хари)

Влияние качества музыкального сопровождения урока, репетиции, концертного номера на качество исполнительской техники невозможно переоценить. Выверенные годами работы точные темпы, знание специфики хореографического искусства, умение «помочь» исполнителю при «взлёте» и нивелировать приземление после прыжка, «подхлестнуть» вращения, «не загонять» и «не тянуть» темпы, «сажая на ноги», удел опытных концертмейстеров. Они посредством правильно подобранного музыкального сопровождения умеют вдохновить и настроить класс на трудную работу, вселяя оптимизм и одновременно прививая музыкальный вкус. Совместная задача педагога и концертмейстера заключается в том, чтобы научить учащихся в момент предельного психофизического утомления, сохраняя устойчивость, выполняя все заданные движения, активно слушать музыку и воплощать художественный образ. Но в руках концертмейстеров находится не малая доля ответственности за точное и удобное техничное исполнение движения.

Профессиональных концертмейстеров в хореографии мало, по разным причинам. Часто приходится слышать о том, что работа концертмейстера не интересная, не творческая, так как аккомпаниатору приходится постоянно выполнять требования и указания педагогов-хореографов. Этому распространённому мнению следует возразить. Тандем концертмейстера и педагога даёт прекрасные результаты в работе. Когда в классе царит взаимопонимание и осознание единой цели, педагог и концертмейстер становятся неотъемлемыми частями целого. Концертмейстер – полноценный участник творческого процесса, соавтор педагога.

Проблемы хореографического аккомпанемента лежат на стыке двух видов искусства – музыки и хореографии. Музыка, в балетном классе является лишь частью целого и как бы отступает от тех законов, которые соблюдались бы при исполнении того же музыкального произведения самостоятельно. В силу своей специфики проблемы музыкального сопровождения уроков порой имеют серьёзные последствия. [2]

Педагогам знакома ситуация, когда концертмейстер говорит: «В музыке нет тех акцентов, которые вы просите», или: «Вы своими комбинациями раскачиваете темп внутри тактов, разрушаете музыкальную фразу», «Постоянно останавливаете, я не могу вступить с середины фразы и буду играть с начала», «У вас в одной прыжковой комбинации прыжки разные по темпу – это сыграть невозможно», «У вас каждый урок новые комбинации» и т.д. Очень часто за такими заявлениями кроется профессиональная беспомощность, цена за которую нервная обстановка в классе, потерянный темпо-ритм всего урока, лишние повторы, неверные темпы исполнения движений.

Концертмейстерская хореографическая специализация предъявляет высокие требования, прежде всего, к уровню пианистического мастерства. Репертуар должен быть огромным – включать произведения русской и зарубежной классики, современных композиторов. Необходимо умение читать с листа и импровизировать, играя «под ноги». Нужны: опыт и эрудиция, но одно из главных условий – это наличие у концертмейстера «хореографических способностей». Балетмейстер, репетитор или танцовщик с большим стажем могут пропеть музыкальное произведение, даже такую большую форму как балетный спектакль от начала до конца, далеко не каждый музыкант способен продемонстрировать столь же подробное знание хореографического материала и протанцевать (пусть на словах) какой либо балет. [1,2,8,9]

К хореографическим способностям необходимо отнести такое понятие как хореографическая память – умение запоминать хореографический текст. Речь идёт о запоминании не только отдельных сцен и движений, но и о внутреннем восприятии их во времени, с тем, чтобы в памяти музыка и хореография существовали в едином измерении.

Пианисты обычно не в состоянии приступить к работе в балетном классе, не имея специальной подготовки, не овладев профессиональными знаниями и навыками, связанными с хореографической сферой. Концертмейстер должен иметь чёткое представление об уроке классического танца, его основных методических принципах. Для успешной работы необходимо знать терминологию (название движений по-французски), как движение выглядит, с чем сочетается, основные темпы и т.д. На уроке педагог показывает и просчитывает комбинацию, но, как правило, не в том темпе, в котором она будет исполняться. Артисты или учащиеся, а также концертмейстер заранее знают основной темп комбина-

ции, так как сам характер и особенности элементов, включенных в нее, уже предполагают определённый темп исполнения. Помнить конкретные темповые характеристики отдельных движений или их комбинаций в качестве точных временных отрезков, соотносящихся с музыкой – является важным профессиональным умением аккомпаниатора. [2, 9]

В огромной степени классический танец – это эстетика преодоления земного притяжения. Основой выразительного языка балета, при его высочайших технических трудностях, является демонстрация лёгкости, энергии, полёта. Сколько времени можно находиться в воздухе во время прыжка? Сколько можно выстоять на одной ноге, сохраняя позу? Например, чтобы сделать «tut en l'air» в воздухе, необходимо строго определённое время. Нужно оттолкнуться от пола, выпрыгнуть, повернуться в воздухе и приземлиться. Концертмейстер должен понимать, что исполнитель не может висеть в воздухе дольше или приземлиться раньше, чтобы «попасть в музыку». [2] В музыкальном воспитании хореографа есть свои особенности. Танцор не просто слышит музыку в общепринятых понятиях, её должны «слышать» его мышцы. Существует такое понятие как профессиональная мышечная память, которая формируется в процессе обучения и сценической практики. «Балерина улавливает изменение темпа более чутко, чем изошрённое ухо - изменение темпа чередования звуков...», писал Ю. Ф. Файер. [9]

Галина Безуглая - автор книги «Концертмейстер балета» приводит в пример размышления о темпе выдающегося аккомпаниатора Дж. Мура: «темп определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание». Певица, для которой играют аккомпанемент слишком медленно, может задохнуться и не справиться с исполнением. Аналогична, и способность танцовщика набирать инерцию в подходах к прыжкам. Если музыкальный темп заставит исполнителя остаться на земле чуть дольше, чем необходимо для разбега, он потеряет инерцию, музыкальный аккомпанемент «посадит» его на землю. По причине неверного темпа можно просто сломать ногу или получить другую травму. Ответственность за правильность выбранного темпа лежит как на концертмейстере, так и на педагоге.

«Искусство хореографии в его многообразии и сложности требует полноценного знания специфики танца и допускает в совместный исполнительский процесс только музыкантов, способных понимать язык его выразительных средств. Совместная интерпретация произведения возможна лишь в том случае, когда все участники её обладают пониманием целого» [2]

В 18-19 веках в России и Европе для сопровождения уроков танца использовалась скрипка. Часто учителя танцев сами аккомпанировали классу, предпочитая именно скрипку, она позволяла вести урок и показывать движения, не прерывая игры.

В начале 20 века педагоги - балетмейстеры, такие, как, Н. Легат, М. Фокин сами импровизировали за роялем, аккомпанируя уроку. Н. И. Тарасов в книге «Классический танец» вспоминал: «Задавая нам упражнение, он одновременно слегка напевал музыкальную тему и затем её же воспроизводил в соответствующей гармонии на рояле. Конечно, темы эти не отличались каким-то особенными высокохудожественными достоинствами. Но, во-первых, они всегда были отлично слышимы и отлично воспринимаемы нами... Во-вторых, каждая тема точно соответствовала характеру и хореографическому строю учебного задания, будь то экзерсис, адажио или аллегро. И, наконец, третье: темы эти всегда точно соответствовали индивидуальным особенностям учащихся - девушек и юношей» [8]

Приведённые примеры явно доказывают преимущества педагога-хореографа, обладающего широкими профессиональными познаниями в области музыки перед учителем, не знающим элементарную музыкальную грамоту. К сожалению, приходится признать, что не редки случаи, когда педагог не отличает музыкальный размер 2/4 от 4/4, не может просчитать количество тактов, не знает, на сколько четвертей изучается и в последующем исполняется танцевальное движение: на 1/8, 1/4, 2/4, и т.д. Не имеет представления о таких понятиях, как «музыкальный квадрат», «за такт», «фраза». Можно представить, что происходит в танцевальном классе, если встречаются: концертмейстер без хореографических способностей, а педагог хореографических дисциплин без музыкальных способностей.

Любой процесс деятельности, в том числе и учебной, имеет тенденцию принимать ритмическую форму. Эта форма особенно очевидна там, где имеется звуковое сопровождение, ритм сигналов, следующих друг за другом. В хореографической деятельности таким ритмическим раздражителем является музыка.

Музыка может выступать и как средство для отвлечения от беспокоящих человека мыслей, и как средство успокоения, и даже лечения. Большое значение играет музыка как средство борьбы с переутомлением. Музыка задает определённый ритм перед началом работы, настраивает на глубокий отдых во время перерыва и т.д.

Педагогам - хореографам и концертмейстерам при подборе музыкального материала для урока необходимо помнить, что физиологическое воздействие музыки на человека в процессе занятия хореографией, основано на способности нервной системы и мускулатуры тела к «усвоению ритма». Используя музыку как ритмический раздражитель, можно достигнуть повышения ритмических процессов организма, более строгой компактности и экономичности энергетических затрат, необходимых при занятиях хореографией.

Выявлено, что ритмы маршей, рассчитанных на то, чтобы сопровождать отряды войск в длительных походах, обычно, чуть медленнее ритма спокойной работы челове-

ского сердца. И при ритме музыки действительно можно идти очень долго, не испытывая сильной усталости. К примеру: марши на 2/4, 4/4 оказывают бодрящее мобилизующее воздействие, а ритмы вальса на 3/4 оказывают успокаивающее воздействие. Проводя аналогию с хореографической деятельностью можно привести такие примеры: аккомпанемент движений требующих мягкого, слитного исполнения (*battement tendu*, *battement fondu*, *plié*, *battement relivé lent*, различные формы *port de bras* и др.) осуществляется на музыкальный размер 4/4, 3/4 (сдержано). Бравурный характер *grand battement* диктует необходимость в четком аккомпанементе на 2/4, 3/4.

Научить исполнителей «уметь слушать музыку» это, значит подчинить все движения рук, ног, корпуса и головы четкому соответствию музыкального размера и ритма звучащей мелодии. Научиться слушать музыку, понимать её, двигаться ритмично соответственно музыкальному характеру доступно практически всем. Но в этом должны помочь только образованные, профессионально грамотные педагоги и концертмейстеры.

Некоторые рекомендации по музыкальному сопровождению уроков:

1. Принцип дивертисментного подбора материала: исполнение танцев, вариаций, код из балетов отечественных и зарубежных композиторов, нотный материал и импровизационная форма.
2. В младших классах музыка должна быть простой и ясной, понятной и близкой к возрастным особенностям психологии учащихся, соответствовать характеру и хореографическому строю движений.
3. Ритм и интонационные особенности музыки должны точно совпадать с учебным примером. Музыкальное сопровождение не должно носить отвлеченный и монотонный характер. «Так называемый «веселый бодрячок», плаксивую лирику, неврастеническую или салонно-джазовую музыку необходимо исключить из учебной работы». [8, 32].
4. Художественная сопоставимость хореографии и музыки, соответствие содержания музыки пластическим заданиям.
5. Следует обратить внимание на подбор музыкального материала отдельно для мальчиков и девочек, так как между женским и мужским классами существует значительная разница, как в общем звучании, так и в нюансах. В мужском классе должно быть больше простоты, строгости, ему нужна, даже сила и свойственная ему героика. Иногда, педагоги - женщины не учитывают в своей работе, что женские исполнительские приемы не подходят для мужского класса, и тогда появляется женственность и манерность. [4,5,7]

6. Содержание музыки, предназначенной для экзерсиса у станка, должно быть значительно проще, чем в разделах урока экзерсис на середине и *allegro*. Урок имеет как композиционную (хореографическую) драматургию, так и музыкальную.

7. Учебная комбинация должна осуществляться концертмейстером «не равнодушно, а творчески, увлеченно, но без уклона в музыкальный примитив или чрезмерную сложность» [8, 31].

8. Мелодии популярных песен не следует использовать на уроках классического танца, так как они всегда ассоциируются с определённым словесным содержанием. Класс отвлекается и «начинает петь», появляется бесконтрольная артикуляция.

9. Максимальное музыкальное разнообразие: стилистическое, образное, жанровое, метроритмическое, структурное и т. д.

10. Танцевальный характер музыки: вальсы, марши, гавоты, польки, а также музыкальные произведения, представляющие обобщенные образы танца.

11. Музыка для танца характеризуется периодичностью, квадратностью, преимущественно гомофонным складом изложения, мелодичностью, регулярно-акцентной ритмикой. [2].

12. Энергия, необходимая для большого полётного прыжка, требует максимальной концентрации усилий в момент толчка. «Опорой для него является не только реальный пол зала или сцены, но и своеобразный музыкальный «трамплин», создаваемый сильными долями аккомпанемента. Они должны звучать весомо и точно совпадать по времени с толчковыми движениями танцовщика». [2, 145]

13. Для аккомпанемента большим прыжкам используются энергичные, бравурные или полётные вальсы, вальсообразные балетные вариации, а также аналогичного характера балетные «коды». Особенностью этих музыкальных произведений довольно часто является их кантиленный характер, отражающий свойства музыки широкого дыхания, вокальный тип мелодики.

14. Вступление и финал музыкального произведения, сопровождающего урок, должны быть всегда чёткими, как и пластический рисунок.

15. Концертмейстеру балета нужно воспитывать в себе навык «тройного» видения – танцевального класса, нотного текста, клавиатуры.

16. Первоначальной задачей концертмейстера является разучивание и накопление репертуара – фрагментов балетной и танцевальной музыки.

Литература

1. Астель А. Юрий Фёдорович Файер // Большой театр: великие имена. – М.: 2001.- 400-406с. – ISBN 5-7419-0088-7
2. Безуглая, Г. А. Концертмейстер балета : Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром : учеб. пособ. – СПб. : Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2005. – 220 с., нот. ил. – ISBN 5-93010-024-1.
3. Безуглая, Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа. – СПб. : Лань, 2015. – 272 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-1864-0.
4. Валукин, Е. П. Мужской классический танец: Учебное пособие по курсу «Методика классического танца для студентов хореогр. фак. театр. вузов» - М.: ГИТИС, 1987 (1988). – 101с.
5. Головкина, С. Н. Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1986. – 261 с., л. ил.
6. Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. – Л.: «Музыка», 1974. – 296с
7. Пестов, П. А. Уроки классического танца. 1 курс : учеб.-метод. пособ. / П. А. Пестов – М. : Вся Россия, 1999. – 428 с. : ил. – ISBN 5-93668-001-0.
8. Тарасов, Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – 4-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2005. – 512 с. – ISBN 978-5-8114-0591-6.
9. Файер, Ю. Ф. О себе. О музыке. О балете. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1974. – 576с.

Профессиональное мастерство педагога хореографических дисциплин. Система профессионально-педагогических ценностей.

Лекция 7. Личностно – профессиональные характеристики педагога хореографических дисциплин.

(2 академических часа)

Учитель! Это понятие огромное.

Смысл его прекрасен. Далеко не всякий человек искусства может быть педагогом...

Т.Вечеслова

Если учитель имеет только любовь к делу, он будет хороший учитель.

Если учитель имеет только любовь к ученику, как отец, мать, - он будет лучше того учителя, который прочёл все книги, но не имеет любви ни к делу, ни к ученикам.

Если учитель соединяет в себе любовь к делу и к ученикам, он - совершенный учитель.

(Л. Толстой)

Современная педагогика в области профессионального хореографического образования сегодня требует специалиста нового поколения, хореографа – универсала, обладающего рядом профессиональных компетенций, гармонично развитого духовно, интеллектуально и физически. Для этого необходимо углубленное изучение творческого потенциала человека, создание образовательной среды, способствующей творческой активности личности, развитие специальных способностей и формирование особых хореографических навыков, в том числе и умений, создавать собственный хореографический продукт. Поэтому подготовка специалиста в хореографической деятельности предполагает развитие профессиональных компетенций в интегрированном ключе. В этом контексте необходимо изучение и развитие такого интегрального качества как рефлексивная культура студента, что требует комплексного подхода на основе представлений философии, психологии, педагогики о развитии личности, осуществлении деятельности и мышления, о самосовершенствовании, о групповом взаимодействии.

Хорошие результаты в обучении и воспитании определяются множеством факторов, каждый из которых является достаточно весомым и пренебрежение ими неизбежно ведет к неудаче. Одно из самых главных условий успеха – это наличие профессионально грамотного педагога обладающего способностями к ценностной самоидентификации.

В современном цивилизованном обществе педагог является значимой фигурой, и там, где его место занимают недостаточно профессионально подготовленные люди, в пер-

вую очередь страдают ученики, причем потери, которые возникают, обычно невосполнимы. Это требует от общества создания таких условий, чтобы среди учителей и воспитателей оказывались люди, профессионально грамотные, наиболее подготовленные интеллектуально и морально к педагогической работе.

К личности педагога предъявляется ряд самых серьезных требований. Главным и постоянным требованием, предъявляемым к педагогу, является любовь к ученикам. "Я люблю своего ученика" - главный нравственный принцип педагога. [22] В приложении к балетной педагогике нужно добавить, что любовь к ученику должна быть уравновешена любовью к профессии танцовщика, к ремеслу, его принципам и правилам. [7]

Любовь непосредственно к педагогической деятельности, незаурядные педагогические способности, определённые психологические особенности личности, наличие специальных знаний в той области, в которой педагог работает, широкая эрудиция, высокоразвитый интеллект, педагогическая интуиция, высокий уровень общей культуры и нравственности, профессиональное владение разнообразными методами обучения и воспитания – вот небольшой перечень составляющих успешной педагогической деятельности. Педагогу искусства не обойтись и без таких качеств как: общительность, артистичность, веселый нрав, хороший вкус и др. А так же нужно обладать независимостью, грамотностью, инициативностью, самостоятельностью и многими другими качествами, которые необходимо систематически развивать.

В трудах С.Л. Рубинштейна, Б.М. Теплова был заложен фундамент в изучении педагогических способностей в отечественной науке. Н.В. Кузьминой раскрыты такие способности, как педагогическая наблюдательность, педагогическое воображение, педагогический такт, распределение внимания, организаторские способности и др. В.А. Крутецким педагогические способности разделены: дидактическая, перцептивная, академическая, речевая, организаторская, авторитарная. Е. А. Климов отмечает: «Профессиональная компетентность педагога – прежде всего, система знаний, умений и способностей с высоким уровнем самореализации индивидуальных особенностей, с индивидуальным почерком, индивидуальным стилем деятельности».[2]

Формирование профессиональных способностей учеников сложный и долгий процесс, на который уходят годы. Воспитание творческой личности, её полное раскрытие, самоутверждение – это проблемы, которые всегда остро волнуют теоретиков и практиков балетного искусства. В учебном заведении над воспитанием будущего танцовщика трудятся преподаватели классического, характерного, исторического, дуэтно-классического, современного танца, актёрского мастерства и большое число преподавателей общенаучных и гуманитарных дисциплин. [7] Конечный результат образовательного процесса –

это совокупный итог комплексных педагогических усилий коллектива преподавателей, но роли преподавателей – специалистов балета и преподавателей теоретиков необходимо рассматривать отдельно.

Если хореографии обучаются профессионально, то занятия по специальным дисциплинам занимают большую часть учебного дня. Поэтому для будущих хореографов самым «главным» всегда будет педагог, дающий профессиональную подготовку. Как правило, чем выше профессиональное мастерство педагога, тем выше его авторитет, что, в свою очередь, открывает возможности глубокого воздействия на разум и душу его учеников. Н.И. Тарасов писал: «Преподаватель классического танца должен твердо помнить, что он призван формировать не только высокую исполнительскую технику, но и морально-эстетическое сознание артиста балета». [21]

Педагогическую деятельность можно отнести к тем видам деятельности, для которых залогом успеха являются содержание и характер отношений между учениками и учителем. Воспитательное влияние педагога во многом определяется тем, какие отношения сложились между ним и его воспитанниками. М. Барышников вспоминает о своём педагоге А. И. Пушкине: «... педагоги бывают разные: одни – добрые, почти запанибрата с учениками, другие – «дисциплинарные». Пушкин был золотой серединой. На уроках ничего внешнего, никаких показных эффектов. С учениками сдержан, выдержан. Те, кто впервые попадал на его уроки, часто говорили: «что же здесь особенного?» вроде бы всё получалось само собой... Главное, с учениками у него были настоящие взаимоотношения. Терпеливо, без нажима подводил он ученика к мысли о самовоспитании. Все воспитывали себя сами под его, конечно, руководством. Это помогало нам в дальнейшей самостоятельной работе. Наш наставник учил профессионализму большого масштаба». [1]

У одних учителей ученики «раскрыты» для педагогического воздействия, правильно реагируют на профессиональные замечания, часто советуются с учителем. В других классах у обучающихся наблюдаются возражения на замечания, частые конфликты с сокурсниками и педагогом. За неудачами в учении часто кроются неудачи в общении. Педагогическое общение, основанное на желании *перевести студента из объекта воспитания и обучения в субъект самоуправления* [9] в деятельности педагога-хореографа обеспечивает успешность протекания учебного процесса и воспитания. Выступает как средство решения учебных задач, как социально-психологическое обеспечение воспитательного процесса, как способ организации творческого коллектива и взаимоотношений педагога с классом и как аспект развивающего обучения.

Один из принципов развивающего обучения - принцип активности и сознательности. Студент может быть активен, если осознает цель учения, его необходимость, если

каждое его действие является осознанным и ему понятным. Обязательным условием создания развивающей среды на уроке является этап рефлексии. Слово рефлексия²⁰ происходит от латинского reflexio – обращение назад - междисциплинарное понятие с многовековой историей, обращение внимания субъекта на самого себя и на своё сознание, в частности, на продукты собственной активности, а также какое-либо их переосмысление. В частности, — в традиционном смысле — на содержание и функции собственного, сознания в состав которых входят личностные структуры (ценности, интересы, мотивы), мышление, механизмы восприятия, принятия решений, эмоционального реагирования, поведенческие шаблоны и т. д. [6] Словарь иностранных слов определяет рефлексией как размышление о своем внутреннем состоянии, самопознание. Толковый словарь русского языка трактует рефлексией как самоанализ. В современной педагогике под рефлексией понимают самоанализ деятельности и её результатов.

Рефлексивная культура представляет собой интегративное, динамическое образование личности, включающее в себя овладение комплексом рефлексивных знаний и умений, способов самопознания, самооценки, выработку установки на ценностное отношение к предстоящей профессиональной деятельности и на развитие профессионально личностных качеств. [13]

Формирование умений предусматривает прохождение нескольких стадий. Сначала - ознакомление с умениями, осознание их деятельного смысла. Затем первоначальное овладение ими - обычно копирующее несовершенные действия. Наконец самостоятельное осмысление и более точное выполнение практических задач и заданий. И, естественно, обращение назад (через обратную связь) с целью ее дальнейшего целенаправленного совершенствования и корректировки. Следовательно, формирование предметных умений должно строиться поэтапно, через систему "ознакомление – осмысление - переосмысление".[10]

Рассмотрим это определение на примере разучивания новых движений на уроке классического танца. П. А. Пестов подчеркивает, что старые мастера придерживались мудрого правила - они показывали учащимся движения в том темпе, который сохраняет характер, образ движения, (*ознакомление*) и терпеливо ждали, закрывая глаза на качество исполнения, пока ученик полностью не осваивал это движение (*осмысление - копирующее несовершенные действия*). Затем приступали к следующему этапу, делили движение на

²⁰ Философское понятие рефлексии означает процесс размышления человека об изменениях, происходящих в его состоянии, способность сосредоточиться на содержании своих мыслей. Рефлексия - это не только понимание самого себя, своего внутреннего мира, своего отношения к работе, другим людям, того, что происходит в общении с другими, но и выяснение того, как он воспринимается и оценивается другими, как другие видят его личностные особенности, эмоциональные реакции, когнитивные особенности [8, 10, 11, 19].

составные части, пробуя детали исполнения в различных темпах, добиваясь качества (*обращение назад - переосмысление*). Наконец, собирали всё в нужное целое. [18]

Для того чтобы в процессе хореографического образования сформировать у студентов рефлексивные умения преподавателю необходимо оптимально ориентироваться в своем предмете и учитывать уровень развитости рефлексивных умений у учащихся по другим учебным дисциплинам. Следует подчеркнуть, что рефлексивные умения нужно формировать для каждого предмета отдельно, так как достигнутый эффект не переносится в полном объеме из одной дисциплины в другую. Учебная деятельность как основная область развития рефлексивных²¹ умений строится на основе создаваемых преподавателем педагогических ситуаций. Занятия можно начинать с беседы с классом, целью которой является выяснение эмоционально-волевого настроения, выявление интересов студентов к данному уроку; состояние здоровья и др. Успех зависит от быстрой реакции преподавателя, его умений проанализировать возникшую обстановку, сориентироваться в ней и в процессе занятия изменить план действий.

Основательница отечественной школы классического танца А.Я.Ваганова была непревзойдённым специалистом, умеющим видеть настроение своих учеников. Она говорила о том, что нужно быть осторожным в отношении нагрузок. Если у класса или группы танцовщиц отмечалось переутомление, и они чрезмерно загружены работой, она в течение последующих двух недель давала им лёгкую работу и вела учениц на уроке осторожно. Обращала внимание на то, чтобы не обратить пользу урока во вред, «что трудно для одного в данном классе, то другим по силам».[5] Мастер балетной педагогики А. М. Мессерер отмечал: «У меня в классе много народу, но я должен помнить, у кого сегодня вечером спектакль «Тебе хватит!» - говорю я этому танцовщику. Одно лишнее движение может всё испортить. Артист балета, как говорится «сядет на ноги» и не сумеет хорошо выступить...» [15]

Педагог является инициатором и организатором процесса педагогического общения, несет профессиональную ответственность за его результаты. Ему необходимо понять, что урок хореографии это не разговор слепого с глухонемым. Замечено, что в случае недостаточно развитой рефлексивности у самого педагога, он склонен навязывать обучающемуся свой способ мышления и действия, использовать одни и те же способы и приемы работы, не способен видеть потребности в совершенствовании и самообразовании. Рефлексивность помогает педагогу ставить себя в позицию обучающегося, видеть и оценивать

²¹ Развитие рефлексии - это содействие формированию личности, способной отдавать себе отчет в свободном выборе, который она делает, соотнося желаемое и реальное, предполагаемое и свершившееся, поступок и его последствия, интересы собственные и интересы окружающих [22]

трудности его глазами, прогнозировать необходимые и значимые для обучающегося формы помощи. Умение оценивать эффективность взаимодействия, полученного результата очень важно, поскольку именно в оценке осуществления замысла педагог получает материал для дальнейшего проектирования. [13]

Умение осуществлять предметно-рефлексивный анализ - высокий показатель профессионально - педагогического мастерства преподавателя, оно основывается на предметно-личностной рефлексии, предполагает высокоразвитый уровень рефлексивных способностей и соответствующих умений и является одним из важных показателей профессионально-педагогического мастерства. Исследователи в области предметно-рефлексивного анализа Л.В. Диордица и Б.П. Яковлев в своей работе указывают, что до 17% учителей способны анализировать процесс занятия и перестраиваться соответственно намеченной цели, поэтому данному аспекту педагогической деятельности необходимо специально обучать и научно культивировать его в высшей школе.[9]

Профессионализм педагога-хореографа состоит в том, чтобы преодолеть естественные трудности общения из-за различий в уровне профессиональной подготовки; уметь сделать главным в общении не только поддержание дисциплины, но и обмен с учениками духовными ценностями; создать атмосферу общения через язык доверия, а не язык команд. Важно понимать, что диалог педагога с учеником не должен вестись на командно-административном уровне и содержать набор стереотипных выражений, упреков, угроз, так как у многих из обучаемых вырабатывается ответный стиль общения с окружающими. На доброжелательное обращение ученик редко отвечает грубостью.

После окончания учебных заведений молодые специалисты начнут самостоятельную педагогическую деятельность по единственному знакомому им шаблону. Поэтому педагогическое общение на занятиях хореографии должно быть эмоционально комфортным и личностно развивающим. Не правы в своих убеждениях те, кто считает, что педагог – это «предметодатель» и главное любыми средствами научить технической стороне профессии. Ю.И.Громов отмечал: «Ценность системы Школы в России («эпохи Вагановой» или «эпохи Пономарёва», или «эпохи Ивановского» - суть одна) заключалась в том, что здесь всегда не только учили танцу, но главное – воспитывали танцем, И поэтому из стен Школы выходили если не солистами – классиками, то обязательно профессионалами, людьми, облагороженными истинно петербургской театральной культурой. Но, возможно, самая большая ценность этой системы заключалась в том, что она позволяла выпускникам успешно проявлять себя в самых разных областях, направлениях и жанрах хореографического творчества»

[8]

Задача любого образования – это развитие личности. Педагог через призму ценностной самоидентификации способен культивировать у студентов стремление к самопознанию и саморазвитию - что значит формировать рефлексивную культуру.

Литература

1. Аловерт Н. Н. Михаил Барышников: я выбрал свою судьбу / Н. Н. Аловерт. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – С. 178.
2. Барышникова О. Г. Роль педагога-воспитателя в профессиональном становлении артиста балета / О. Г. Барышникова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2011. – № 1. – С. 246-258.
3. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 3-е изд., доп. и перераб. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2006. – 672 с.
4. Валукин Е. П. Личность педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу / Е. П. Валукин. – М. : Импринт-Гольфстрим, 1998. – 87с.
5. Вечеслова Т. М. Я – балерина / Т. М. Вечеслова. - Л. ; М. : Искусство, 1964. – 272 с.
6. Рефлексия [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL : <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D1%8F> (21.01.2013).
7. Вишнёва Д. В. К вопросу о роли личности преподавателя в формировании профессиональных качеств будущих артистов балета / Д. В. Вишнёва // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2010. – № 2. – С. 232-240.
8. Громов Ю. И. Мужской танец в Петербургской балетной школе: педагогическое наследие В. И. Пономарёва / Ю. И. Громов, В. А. Звёздочкин, С. С. Каплан. – СПб. : СПбГУП, 2004. – С. 25.
9. Диордица Л.В. Предметно-рефлексивный анализ педагогических умений студентов на занятиях по физическому воспитанию / Л.В. Диордица, Б.П. Яковлев // Теория и практика физической культуры. - 2005. - № 5. – С. 49-53.
10. Диордица Л.В. Формирование педагогических умений студентов на основе предметно-рефлексивного анализа в процессе физического воспитания : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.04 / Л.В. Диордица.- Сургут, 2004.- 178 с.
11. Кларин М. В. Личностная ориентация непрерывного образования: теория и практика / М. В. Кларин, И. Н. Семенов // Гуманизация образования. – 1995. – № 4. – С. 21-28.

12. Лаптева Д. И. Рефлексивное мышление педагогов: : учеб.-метод. пособ. / Д. И. Лаптева, И. М. Войтин, , И. М. Семенов – Омск : ИПКРО, 2003. – 120 с.
13. Липатникова И.Г. Формирование рефлексивной культуры будущего педагога на математическом факультете педагогического вуза / И.Г. Липатникова // Современные проблемы науки и образования. - 2006. - № 4 - С. 57-58.
14. Липатникова И.Г. Рефлексивный подход к обучению математике учащихся начальной и основной школы в контексте развивающего обучения : диссертация ... доктора педагогических наук : 13.00.02 / И.Г. Липатникова - Екатеринбург, 2005. - 395 с. ил.
15. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер. – М. : Искусство, 1979. – С.174.
16. Мессерер С. Суламифь. Фрагменты воспоминаний / С. Мессерер. – М. : Олимпия Пресс, 2005. – С. 157.
17. Николаев Ю.М. К проблеме развития теории физической культуры/ Ю. М. Николаев // Теория и практика физической культуры. – 2001. – № 8. – С. 2-10.
18. Пестов П. А. Уроки классического танца. 1 курс : учебно-методическое пособие / П. А. Пестов. – М. : Вся Россия, 1999. – С. 10.
19. Педагогика и психология высшей школы : учебное пособие. – 3-е изд., перераб. и доп. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 512 с. 15
20. Проблемы рефлексивной психологии, педагогики, акмеологии профессионального образования: материалы международного семинара / отв. ред. И.Н. Семенов. – М.: ИРПТГО, 2000. – 86 с.
21. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства /Н.И. Тарасов. – СПб. – М.: Краснодар, 2005. – С 14.
22. Терехина Р.Н. Психологическая подготовка в гимнастике / Р.Н. Терехина // Спортивный психолог. – 2009. - № 2 (17). – С. 40-44.
23. Щуркова Н.Е. Воспитание: новый взгляд с позиции культуры / Н.Е. Щуркова. - М.: Педагогический поиск, 1998. - 77с.

Заключение курса лекций

Развитие сферы балетной педагогики на современном этапе характеризуется активным поиском инновационных подходов к вопросам подготовки грамотных специалистов способных к успешной деятельности в измененных условиях исполнительского и педагогического рынка труда.

В течение почти трех веков развиваются традиции благородной и высокодуховной красоты русского классического танца, формируются черты русской балетной педагогики. Изучаются исторические этапы, фундаментальные труды, имеющие теоретическую направленность связанные с хореографическим образованием. Система отечественного образования в области искусств – национальное достояние России.

Внимание к хореографической педагогике как отрасли педагогических наук в последнее время не случайно.

Современная политика российского государства характеризуется повышенным вниманием к культуре, которой отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала, приобщении граждан к нравственным ценностям общества и творческой реализации духовного потенциала людей, в том числе, молодого поколения. Искусство танца – вид искусства, позволяющий формировать гармонично развитую, полноценную личность, обладающую высоким духовным потенциалом.

Популяризация танцевального искусства: активизация конкурсного движения на разных уровнях от уличных танцев до большого балета; создание телевизионных проектов, посвященных разным жанрам танца. Интеграция хореографического искусства в различные виды спорта (художественную и спортивную гимнастику, синхронное плавание, фигурное катание, спортивные танцы и т. д.)

У хореографической педагогики серьезные перспективы развития как научного направления. Углубленное изучение педагогических традиций хореографического образования в России – важная задача. Остается много нерешенных вопросов изучаемой отрасли знаний, в том числе ранняя профессионализация, социальная адаптация в артистической среде, сценическое волнение, причины травматизма в хореографической деятельности, педагогические методы подготовки исполнителя в более короткий срок и другие.