



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Роль личности педагога-хореографа в преподавании классического
танца в мужском классе»

Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата
«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:
60 % авторского текста
Работа рекомендована защите
рекомендована/не рекомендована
«01» 02 2023.
зав. кафедрой хореографии
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-407-118-3-1
Кахарбеков Динмухаммет Курбанбекулы

Научный руководитель:
к.п.н., доцент
Л.М. Клыкова
Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск
2023

Оглавление

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА..... | 9 |
| 1.1 Исторический аспект становления системы преподавания классического танца | 9 |
| 1.2 Специфика преподавания классического танца в мужском классе | 25 |
| ГЛАВА 2. ВЛИЯНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА НА РАЗВИТИЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В МУЖСКОМ КЛАССЕ | 33 |
| 2.1 Системы выдающихся педагогов-хореографов как педагогическое условие преподавания классического танца в мужском классе в современных условиях | 33 |
| 2.2 Анализ результатов исследования | 51 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 67 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ | 72 |

ВВЕДЕНИЕ

Классический танец – основное выразительное средство балета; система, основанная на тщательной разработке различных групп движений, появившаяся в конце XVI века в Италии и получившая своё дальнейшее развитие во Франции благодаря придворному балету [31].

Дисциплина «Методика преподавания классического танца» является основополагающим предметом в процессе подготовки специалистов-хореографов.

Профессиональной основой современной отечественной балетной школы является классический танец. Этот танец оказался наиболее универсальной художественной системой, гибкой и динамичной. Он не изолирован от других пластических систем.

Классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека [12].

С момента своего возникновения школы классического танца выполняют две функции. Во-первых, развивают классический танец как основное выразительное средство балета, во-вторых, воспитывают артистов балета [16].

Методика классического танца – это наука, которая охватывает большой четырехсотлетний этап и всю логику эволюции движений классического танца от простейших ее форм до самых виртуозных сочетаний в процессе подготовки и воспитания будущего артиста балета. Приведенные выше высказывания и попытки сформулировать понятие «классический танец» как языковую систему и как предмет, разумеется, далеко не полны, но этого уже достаточно для того, чтобы охарактеризовать эту сферу хореографии как в определенной степени разработанную и обоснованную.

Предмет «Методика классического танца» входит как профилирующая дисциплина в процесс подготовки по специальности педагог-хореограф и, как специальная дисциплина, на всех отделениях хореографии в творческих вузах. Значение этого предмета в комплексе задач высшего специального образования определено не случайно, поскольку изучение методики классического танца вооружает методом обучения различным видам танцевальных движений, принципам педагогического анализа, логикой учебного процесса.

Основополагающее значение методики классического танца для других видов танцевального искусства обуславливается, прежде всего, тем, что лексика классического танца представляет собой четко разработанную систему движений с богатыми, накопленными веками, традициями исполнения и изучения. Причем, основа этой лексики чрезвычайно жизненна и органична – это естественные движения человека, его эмоциональная природа. Н. Тарасов отмечает: «Классический танец отлично выдержал испытание временем и продолжает развиваться по пути реализма» [72].

Дисциплина «Классический танец» имеет в структуре хореографического образования единую методику, которая была обоснована целым рядом мастеров-педагогов, начиная с А. Вагановой, и проверена положительными результатами практической деятельности нескольких поколений отечественных педагогов.

Наличие единой методологии преподавания в структуре хореографического образования имеет много положительных аспектов и позволяет разносторонне и последовательно совершенствовать ее как в теории, так и на практике, используя самые различные формы обучения, средства и приемы подачи материала. Строго придерживаясь единой методики, педагоги классического танца представляют собой яркие индивидуальности, отличающиеся различными подходами к проблеме

воспитания будущих специалистов-хореографов и использующие оригинальный подбор средств для достижения единой цели.

Важное значение в данном случае приобретает выбор задач учебного процесса. Их определение зависит от профессионального уровня студенческого состава курса. Так, например, преподаватель кафедры хореографии ГИТИСа, заслуженный артист России, профессор Я. Сех на уроках по «Методике классического танца» требует от студентов методической точности исполнения движений и составления комбинаций, музыкально-ритмической четкости, способности ясно и грамотно объяснять задание, выражаясь профессиональным языком хореографических и музыкальных терминов. Я. Сех добивается от студентов умения творчески работать с программой, вникая в методическую логику ее построения, и, исходя из этого, определять конкретные задачи урока, раздела или отдельной комбинации.

Это несколько примеров подходов к изучению материала, на которые вышеперечисленные мастера делают акценты в тот или иной период обучения, хотя их громадный опыт содержит целый арсенал таких подходов. Это, несомненно, заслуживает специального изучения и имеет непреходящую ценность, как опыт, проверенный хорошими результатами практической артистической деятельности их выпускников [15].

Таким образом, можно заключить, что индивидуальность педагога, его творческое отношение к предмету выступают значительным фактором в процессе преподавания «Методики классического танца».

По мнению видного педагога хореографии А. Мессерера, «деятельность наших педагогов, способствующих утверждению славы русской школы классического танца, до сих пор недостаточно исследована» [52] – об этом можно сожалеть и сегодня.

Действительно, постоянный процесс обновления жизни ставит перед нами новые задачи и требует разрешения возникающих в связи с этим проблем. Решение проблем – способствует развитию, и ее

совершенствованию. Необходимо и далее развивать приемы педагогической и психологической науки, объединяя в этой области усилия теоретиков и практиков, не только России, но и мировой хореографии. Сегодня задачей мирового сообщества (ООН, ЮНЕСКО) является расширение мирового образовательного пространства, в том числе и хореографического [15].

Таким образом, актуальность нашего исследования заключается в изучении и выявлении наиболее оптимальных и эффективных методик преподавания классического танца в мужском классе, адаптация и интеграция их в область педагогики хореографии с учетом выявленных противоречий.

Теоретической и методологической основой нашей работы послужили социологические и педагогические исследования, статьи, публикации.

Методологической основой работы стали концептуальные теоретико-практические положения о развитии, обучении и воспитании хореографической культуры, артистизма и профессионального мастерства обучающихся Н.П. Базаровой, И.Д. Бельского, А.Я. Вагановой, Е.П. Валукина, В.С. Костровицкой, В.П. Мей, П.А. Пестова, А.А. Писарева, Г.Н. Прибыловой, Н.И. Тарасова, В.Д. Тихомирова, С.С. Холфиной и многих других.

Изучением и созданием методик обучения классическому танцу занимались такие отечественные и зарубежные педагоги-хореографы, как: Н.П. Базарова, Л.Д. Блок, А. Бурнонвиль, А.Я. Ваганова, Е.О. Вазем, В.В. Ванслов, Р.В. Захаров, В.С. Костровицкая, В.М. Красовская, Ф.В. Лопухов, Г.Г. Малхасянц, В.П. Мей, А.М. Мессерер, Н.Н. Серебренников, Ю.И. Слонимский, Н.И. Тарасов, Э. Чекетти и др.

Е.П. Валукин справедливо замечает, что школа мужского исполнительства классического танца родилась в России. Она возникла как результат деятельности и творческих исканий таких мастеров, как: А.Я.

Ваганова, П.А. Гердт, Н.Г. Легат, А.М. Мессерер, П.А. Пестов, М.И. Петипа, В.И. Пономарев, А.И. Пушкин, Н.И. Тарасов, В.Д. Тихомиров, Э. Чекетти и др. Этому способствовали национальные традиции русской танцевальной культуры, а также взаимодействие русской балетной школы с ведущими школами Европы.

Цель исследования: проанализировать роль и влияние выдающихся педагогов-хореографов в преподавании классического танца в мужском классе.

Задачи исследования:

- изучить психолого-педагогическую и методическую литературу и передовой опыт по теме исследования;
- выявить существующие противоречия;
- проанализировать деятельность выдающихся педагогов-хореографов классического танца в мужском классе и их влияние на современную систему образования в области хореографии;
- верифицировать результаты исследования.

Объектом исследования является система преподавания классического танца в мужском классе.

Предметом исследования является специфика систем выдающихся педагогов-хореографов на формирование и развитие преподавания классического танца в мужском классе.

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что системы преподавания классического танца в мужском классе, созданные выдающимися педагогами-хореографами, будут эффективными если учитывать современные тенденции в области хореографии.

Методы исследования. В соответствии с целями и задачами, поставленными в работе, были использованы следующие научные методы: изучение психолого-педагогической и методической литературы по исследуемой проблеме, изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса, наблюдение, исследование, анализ.

Теоретическая новизна исследования заключается в глубоком анализе существующих методик преподавания классического танца в мужском классе.

Практическая значимость заключается в адаптации систем преподавания выдающихся педагогов-хореографов к современным условиям с учетом существующих трендов в хореографии.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.1 Исторический аспект становления системы преподавания классического танца

Ещё с античных времён танец являлся одним из основных средств языка, с помощью которого выражались чувства человека. Танец выявляет и таит в себе духовную силу, воспитывает художественный вкус, облагораживает и прививает любовь ко всему прекрасному.

С первых шагов обучения классическому танцу осуществляется профессиональная постановка корпуса, укрепление и дальнейшее развитие всего двигательного аппарата учащихся, воспитание музыкальности, развитие чувства ритма и позы. Другими словами, закладывается та первооснова исполнительского мастерства, без которой будущий танцовщик или танцовщица не смогут утвердить себя в избранном жанре хореографии [68].

Балет зародился в Северной Италии в эпоху Возрождения. Итальянские князья любили пышные дворцовые празднества, в которых танец занимал важное место. Специальные учителя – танцмейстеры – старались навести порядок в придворных танцах. Они заранее репетировали с дворянами отдельные фигуры и движения танца и руководили группами танцующих.

Термин «балет» появился в конце XVI века. Означал он лишь танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. Такие «балеты» состояли обычно из мало связанных между собой «выходов» персонажей. После таких «выходов» начинался общий танец – «большой балет» [78].

Вначале балет выглядел, как объединённая единым действием или настроением танцевальная сценка, эпизод в музыкальном представлении, опере. Заимствованный из Италии, во Франции расцветает как пышное

торжественное зрелище – придворный балет. Началом балетной эпохи во Франции и во всём мире следует считать 15 октября 1581 года, когда при французском дворе состоялось представление зрелища, которое принято считать первым балетом – «Комедийный балет королевы» (или «Цирцея»). Музыкальную основу первых балетов составляли придворные танцы, входившие в старинную сюиту.

Первый балетный спектакль-представление «Комедийный балет Королевы», был поставлен в 1581 году во Франции итальянским балетмейстером Бальтазарини ди Бельджойозо. Именно во Франции происходило дальнейшее развитие балета. К середине XVIII века балет завоевывал большую популярность в Европе. Все аристократические дворы Европы стремились подражать роскоши французского королевского двора.

Во времена Людовика XIV спектакли придворного балета достигли наивысшего великолепия, включали в себя сценические эффекты, придававшие зрелищу характер феерии. Людовик XIV и сам не был чужд музе танца, в 1653 году он выступил в роли Солнца в «Балете ночи», с тех пор его называли «Король-солнце». В том же балете танцевал композитор Ж.Б. Люлли, начинавший свою карьеру как танцовщик.

Первоначально в балетную труппу входили только мужчины. Французские танцовщики славились грацией и изяществом (благородностью) манеры исполнения. Итальянские танцовщики принесли на сцену Парижской оперы новую манеру танца – виртуозный стиль, технически сложную, прыжковую манеру танца.

В Парижской опере XVII века исполнялся особый жанр театрально-музыкального зрелища – оперы-балеты композиторов Ж.Б. Люлли, А. Кампра, Ж.Ф. Рамо [28].

Важным событием, повлиявшим на развитие балетного искусства, стало открытие в 1661 году Королевской Академии танца в Париже. Именно тогда балет вышел из дворцовых зал на профессиональную сцену и там, наконец, отделился от оперы, став самостоятельным жанром. Именно тогда

во Франции получила дальнейшее развитие система классического танца, в трудах Академии танца (П. Бошан, Р. Фейе).

Ведущими школами классического балета в начале XIX столетия становятся итальянская и французская, которые совершенствуют, развивают на новом уровне основные принципы балета XVII-XVIII ст., ведут поиски новых средств и приемов, значительно усложняют технику прыжка, вращения и тому подобное [20].

Джон Уивер (1673–1760) первый поставил на английской сцене сюжетно-действенный балет без слов и пения. Он долго изучал историю и теорию балетного искусства и на основании всего изученного написал трактат, где изложил свою классификацию танцев, свою систему сценических жестов, свое понимание гармонии сюжета и пластики. Джон Уивер поставил много балетов. Из них наиболее известны два: «Трактирные завсегдаи» и «Любовь Марса и Венеры».

Франс Хильфердинг (1710–1768) выдвинул свою творческую программу. Главное – превратить балет в самостоятельный театральный жанр, основное внимание – драматургии балетного спектакля и, наконец, приближение балета к правде жизни. Под влиянием просветителей балетмейстер начал создавать балеты на сюжеты пьес известных драматургов. Хильфердинг поднял актерское исполнительское искусство на новую высоту, заставил танцовщиков и танцовщиц свободнее держаться на сцене и тем открыл перспективы создания настоящих человеческих характеров.

Гаспаро Анджелини (1731–1803), итальянец по происхождению, – лучший ученик и последователь Франца Хильфердинга. Италия, Австрия, Россия – страны, где он работал и совершенствовал хореографическое искусство. В своем творчестве он, опираясь на творческую концепцию композитора Глюка, выдвинул в качестве своей эстетической программы три требования: простота, естественность, правда. Лаконичность балетного спектакля Анджелини видел в том, чтобы, не отвлекаясь на развитие

второстепенных тем и эпизодов, вести главную сюжетную линию строго и последовательно. Танец он делил на гротесковый, комический, полухарактерный и серьезный. Эстетическая программа Анджелини получила отражение в его балетах, лучшими из которых были «Дон Жуан» и «Семирамида» [78].

Жан-Жорж Новерр (1727–1810), как и Хильфердинг, стремился воскресить искусство пантомимы, наполнить балетный спектакль глубоким содержанием.

НOVERр утверждал, что танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально-выразительным. Балетмейстер-новатор снимает маски, требует серьезных драматических сюжетов, сценической правды. Развлекательным постановкам он противопоставляет балет с острым драматическим сюжетом, с непрерывно развивающимся действием

Темы для своих балетов Новерр брал из античной литературы, истории, мифологии. В центре его спектаклей были герои, подчиняющие личные стремления и чувства интересам общества. Репертуар Новерра состоял из одноактных и многоактных балетов, пасторалей, дивертисментов. Это были постановки трагедийные, героические, комедийные, героико-трагические, лирические, лирико-драматические.

В 30-е годы XIX столетия достигло своего расцвета новое художественное направление в искусстве – романтизм. Для романтизма было характерно противопоставление мира мечты окружающей действительности, устремленность к свободе, к идеальным отношениям, особое внимание к внутренней жизни человека, к его переживаниям, страданиям.

Первые шаги романтического балета были сделаны в Англии, Италии. Однако более полно и последовательно романтизм оформился во французском балетном театре. Одной из предпосылок к тому стало высокое развитие во Франции техники классического танца, в особенности женского.

В романтических балетах действительность противопоставлялась миру мечты. На балетной сцене появляются духи воздуха, русалки, виллисы – невесты, умершие накануне свадьбы, гномы, духи гор, фурии. Это повлияло и на оформление спектакля, на всю его атмосферу.

Фантастика освободила танец, открыла простор для использования накопившейся танцевальной техники и ее дальнейшего развития. Происходит возрождение старинных фигурных танцев, причем движения кордебалета теперь согласуются с танцем солистки. Используются различные поддержки балерин в дуэтных танцах. Появляется понятие романтический танец [20].

Назовем некоторых выдающихся хореографов и исполнителей эпохи романтизма.

Филипп Тальони свою танцевальную карьеру он начал в Неаполе, в 1795–1798 годы стал первым танцовщиком в театрах Ливорно, Флоренции, Венеции, Турина и Милана. Его пригласили в Стокгольм – танцевать в Королевской опере, и там он провел три года.

12 марта 1832 года состоялась премьера «Сильфиды». Успех был невероятный. Удачным было все – музыка, хореография, костюм Сильфиды, который по указаниям Тальони создал художник Эжен Лами. И впервые парижская публика увидела настоящий танец на пуантах.

Жюль Перро выступал в 1820-х годах в парижских театрах «Гетё» и «Порт Сен-Мартен», потом в 1830 году дебютировал в парижской Опере в балете «Пастораль Портичи». Это была сенсация. Критики называли его «величайшим танцовщиком нашего времени», так велика была сила его таланта.

Кроме лондонской постановки «Жизели» Перро создал балеты «Альма, или Мертвая девушка» в 1843 году (балет, поставленный для Фанни Черрито), «Ундина» в 1843 году, «Эсмеральда» в 1844 году, «Суд Париса» в 1846 году. Кроме того, он много работал над тем, чтобы в эпоху женского танца мужской перешел из разряда «вспомогательного» в разряд

самоценного, и в балете появились сложные по рисунку самостоятельные партии танцоров [20].

Во второй половине XIX века для западноевропейского балетного театра настал кризис. После элегантности и чистоты линий романтизма появились жеманство, слащавость и изощренность в танце. Появлялись новые музыкально-сценические жанры: балет-феерия, балет-обозрение, дивертисменты, главная цель которых – зрелищность. Разрушалась связь балета с большой литературой, серьезной музыкой. Стали забываться принципы Новерра, Тальони, Перро. Постепенно разрушалась эстетика академического балетного жанра, представления превращаются в развлекательные зрелища [18].

Каковы же предпосылки создания отечественной, известной и зарекомендовавшей себя во всём мире школы русского балета, нашей национальной школы классического танца? Для русской классической школы характерна безупречная техника. Что же касается манеры исполнения элементов и движений, то это мягкая, достаточно сдержанная и простая манера. Это очень строгий академический исполнительский стиль. Совсем не характерен для отечественной балетной школы, такой стиль танца, как модерн [68].

Некоторые как отечественные, так и зарубежные хореографы полагают (всё ещё бытует такое мнение), что произошедшее слияние французских и итальянских исполнительских традиций привело к возникновению русской школы классического танца.

Терминология классического танца и состав движений возникли во Франции. Музыкальный звукоряд тоже, вероятно, утверждался не в России, но русская музыкальная школа имеет свои собственные, глубоко национальные исполнительские традиции и идейно-художественную направленность.

Формирование школы классического танца, как известно началось во Франции. Теоретический подход, говорящий о желании подвести твёрдое

основание под всю систему академического танца, а как следствие – открытие в 1661 году в Париже Королевской академии танца (Academie Royale de Danse), где преподавал и был назначен директором известный хореограф Пьер Бошан, и где профессионально начали обучать танцу [68].

Формирование русской школы классического танца началось значительно позднее итальянской и французской. Она впитала в себя особенности обеих, так как первоначально в Россию приглашали на работу педагогов и хореографов именно этих стран [18].

8 февраля 1673 года в подмосковном селе Преображенском был поставлен «Балет об Орфее и Евридике». Этот первый русский балет был подготовлен по приказу царя Алексея Михайловича.

«Становление и развитие русской балетной школы началось с организации Шляхетского кадетского корпуса в 1731 году в Петербурге. Танцмейстером в кадетский корпус в 1734 году был приглашён француз Жан Батист Ланде. В 1737 году Жан Ланде подаёт прошение об организации танцевальной школы императрице Анне Иоанновне. Прощение было подписано 4 мая 1738 года. С этого года исчисляется время существования «Собственной Её Величества танцевальной школы». (В настоящее время Академия русского балета им. А.Я. Вагановой). Первые ученики Ланде, первые исполнители классической хореографии, русские профессиональные балетные артисты – Акси́нья Баскакова, Елизавета Зорина, Авдотья Тимофеева, Афанасий Топорков, Андрей Нестеров [68].

Развитие и структурное определение продолжилось в 1934 году в России с признанием системы воспитания языку классической хореографии Агриппины Яковлевны Вагановой, системы обучения классическому танцу, которая открыла научную перспективу развития балета в целом.

Присутствие единой системы, целостной методологии и методики преподавания имеет множество основательных и серьёзных аспектов и даёт возможность последовательно, и в то же время, многосторонне усовершенствовать её, как в теоретическом, так и в практическом

направлении одновременно, используя при этом разнообразные формы обучения, самые различные возможности в использовании приёмов и средств в подаче изучаемого материала.

Систематизация и анализ литературы по теории и методике преподавания классического танца позволяет сделать вывод, что классический танец имеет в структуре хореографического образования единую методику, которая была обоснована целым рядом мастеров-педагогов.

Педагогический метод А.Я. Вагановой является первостепенным и ключевым для всей хореографической школы России. Он творчески развивается продолжателями Агриппины Яковлевны. Среди них Надежда Павловна Базарова, Варвара Павловна Мэй, Алексей Афанасьевич Писарев, Вера Сергеевна Костровицкая, Асаф Михайлович Мессерер, Пётр Антонович Пестов, Николай Николаевич Серебренников, Николай Иванович Тарасов, Валерий Александрович Звёздочкин, Евгений Петрович Валукин и многие другие. Усовершенствуя методику преподавания классического танца, обогащая лексику и эмоциональную выразительность движений, педагоги стремились к тому, чтобы русская школа классического танца соответствовала современному уровню балетного искусства [68].

Создание методики преподавания классического танца – дело очень кропотливое, сложное, требующее целеустремленности, глубоких, крепких знаний, огромного педагогического опыта и умения этот опыт обобщить. Не случайно книга-учебник профессора А.Я. Вагановой «Основы классического танца» [13], изданная в 1934 году, долгое время оставалась единственной в своём роде.

Предложенная в книге методика преподавания классического танца является огромным вкладом в теоретическую основу и практику балетного искусства, следствием многолетней и кропотливой деятельности, результатом достижений российской хореографической педагогики. Учебник «Основы классического танца» А.Я. Вагановой является

методологической и методической основой для дальнейшего развития науки о классическом танце.

Николай Иванович Тарасов один из последователей педагогического метода А.Я. Вагановой. В своём труде «Классический танец. Школа мужского исполнительства» [70] развивает методику танца, он подробно исследует педагогический процесс. Учебный процесс рассматривает как стройную систему взаимодействия теории, методики и практики классического танца. Вводная часть посвящена организации полного учебного процесса: планированию и расписанию занятий, отчётности, учёту успеваемости.

Основным содержанием книги является дальнейшее развитие методики элементов и движений классического танца. Особое внимание в своей работе Н.И. Тарасов уделял школе мужского исполнительства. Его основная цель – это воспитание у исполнителей, танцовщиков-мужчин невероятной мышечной мощи и выразительности [68].

Немалая роль в эволюции классического мужского танца, бесспорно, принадлежит Христиану Петровичу Йогансону, который стал настоящим главой мужского профессионального балетного искусства своего времени. У него был высокий размашистый прыжок, глубокое и быстрое plié, строго по-мужски повернута голова. Его ученик Павел Андреевич Гердт создал свой танец и задал новый тон исполнительскому искусству мужского танца.

Развитие мужского танца в 20-40 годы двадцатого века происходило в различных направленностях, которые затронули группы allegro – раздел большие прыжки и группы вращений. Также усложнялись традиционные pas, включались новые приёмы завершения движений и комбинаций, создавались новые сочетания для различных pas. Утверждался новый исполнительский стиль с ярко выраженным героическим началом.

Таким образом происходил двусторонний процесс: с одной стороны – обогащение лексики мужского танца в сценической практике, а с другой – её закрепление и канонизация в теории и методике [68].

Все деяния Николая Густавовича Легата были направлены на формирование исполнительской техники, а также поиски приёмов обучения виртуозному мужскому танцу.

Самое главное – это сознательный и осмысленный подход исполнителя ко всем элементам и движениям. Все усложнения класса, которые направлены на достижения высокой техники, выработки виртуозности должны быть продуманы и упорядочены. Всё это должно быть заложено в учебный процесс.

Очень интересным, оставшимся и на сегодняшний день актуальным, был педагогический принцип Асафа Михайловича Мессерера. Его основой стал «принцип развития хореографических тем. Каждый урок имеет свою главную тему, целевую задачу, и главное – лейтдвижение. Лейтдвижение является как бы стержнем урока. Большое значение в классе имеет точная последовательность и завершённость построения урока в целом, соразмерность его основных частей».

Н.И. Тарасов – преемник традиций Н.Г. Легата, менял свой урок каждый день, в связи с протекающим заданием. Урок был продуман от начала до конца. То, что делалось у палки, подготавливало к *adagio*, а *allegro* позволяло снять всё напряжение. Поэтому урок проходил легко и свободно, исполнитель не чувствовал, что трудится с значительным мускульным напряжением, затрачивая много энергии.

Урок педагога Московского хореографического училища Н.И. Тарасова имел строгую общую композицию: станок, доминантой которого было силовое *adagio*; середина, состоящая из *adagio* и *allegro*, и финал урока. Каждая часть середины имела свою кульминацию, высшую точку напряжения.

Задания Тарасова отличал строгий академизм. Он не любил использовать у палки *epaulement*, а, если они встречались, то обращал внимание учеников: с одной стороны, фиксируя позу в самом задании, с другой- предупреждая о необходимости её чётко «выстраивать». Основным

требованием к уроку он считал направленное обучение: не тренировать, не натаскивать, а обучать, строго обдуманно строить весь урок. Большое значение придавал музыкальной структуре уроков. Тарасов никогда не показывал движения, он его рассказывал. Мужской танец как гармония выносливости, силы, апломба, чувства позы и музыкальности пластического образа [68].

Особенностью уроков женского класса является отработка пальцевой техники. Поэтому в уроке женского классического танца многие упражнения выполняются на высоких полупальцах. В связи с тем, что упражнения на пальцах требуют значительной физической силы и выносливости, в женском классе может быть сокращена прыжковая часть урока или та часть урока, необходимость сокращения которой определяет педагог.

Различие в методе подготовки и ведения мужских и женских классов касается, прежде всего, раздела *allegro*, так как некоторые виды прыжков и вращений требуют большой физической силы. Построения женского и мужского класса является особенностью классического танца. Например, определение длительности частей урока в женском и мужском классах, а также темпа уроков. Развитие выразительности движений и танцевальности в женском классе, а развитие устойчивости, силы мышц ног в мужском классе.

Имеет отличие и группа *allegro* в женском классе и в мужском классе. Выразительные средства женского танца несколько иные, нежели специфика мужского танцевания. Мужской класс, в отличие от женского, требует от концертмейстера более плотного звучания, более энергичного посыла и большей фортепианной амплитуды. Построение урока классического танца (женский или мужской классы) – процесс сугубо индивидуальный. Каждый педагог выстраивает его в соответствии со своим опытом и целями урока, учитывая, что женские принципы и приёмы движений для мужского класса не пригодны, так как, даже в лирических

фрагментах должна присутствовать сила, мужественность, строгость. Мужской танец не может быть манерно-женственным [68].

Классический танец был рождён для выражения идеи надземности, бесплотности духа. В классическом танце все движения строго отточены неумолимой грамматикой танца, которая требует от исполнителя кристальной чистоты линий и допускает только аристократические движения.

Классический танец – образцовый, то есть даёт образец для других видов танца. Ошибочно считать, что сам классический танец консервативен, как будто бы изолирован, скрыт и отчуждён от остальных видов театральной хореографии. Наоборот, всё находится в очень близких связях. Установлена, к примеру, связь классического танца с народным танцем.

Считается, что основы, каноны классического танца вышли из народных танцев, но нельзя говорить, что только народный танец повлиял на становление классического танца, но также можно сказать, что классический танец тоже оказал большое воздействие на возникновение народного танца, именно, как предмета обучения. Хотя сегодня бытует и другое мнение, что всё началось собственно с истинной природы человека, природной заложенности в человеке выворотности, гибкости, элевации и баллона – канонов, выразительных средств классического танца [68].

Классическая хореография впитывает в себя стилистические национальные особенности народного танца, наполняется и обогащается признаками образного видения природы: флора, фауна – полевые цветы, русские берёзы и т.д.; подражание птицам (лебедь плывёт, орёл летит и т.п.), копирование повадок животных (сказочные зайцы, грациозные олени, пластичные кошки и др.). При необходимости, если это требуется по сюжетной линии, руководитель, балетмейстер- постановщик использует некоторые, узнаваемые спортивные приёмы (фигурное катание, гимнастика, теннис, футбол, фехтование и т.д.). Наиболее драматичные

сцены, в прежних классических балетах, ведущие балерины и танцовщики исполняли, как правило, используя искусство пантомимы.

Условный язык классического танца постоянно «заземляется» бытовыми подробностями. И хотя сами бытовые предметы могут отсутствовать, мы всё равно угадываем и шпагу в руках Ромео во время уличной драки, и склянку яда у Джульетты, и кинжал у Ромео в склепе, и т.д.

Нынешний балетный театр, перерос узость и, зачастую односторонность именуемого в классической хореографии как «повествовательный жест», его иллюстративность, имеет возможность разрешать самые трудные актёрские задачи средствами самого танца, без содействия искусства пантомимы. Наилучшим примером того, каким должно быть исполнительское искусство классического танца, может служить творчество Галины Сергеевны Улановой. Её поза всегда жила действенным средством пластики танца, хореографическим, а не пантомимическим строем движения. Поза Г.С. Улановой всякий раз без малейшего нажима органически сливалась в единое целое с музыкой, внося в смысл происходящего на сцене самые тонкие нюансы.

Искусство классического танца и пантомимы по своей природе, игровой пластики и техники движения (в школе) весьма различно, так же, как и в опере, искусство вокала или речитатива. Тем более, что мастерство современного исполнителя в классической хореографии, опирается в основном на искусство переживания, а не на искусство представления. А чтобы освоить и овладеть выразительным жестом, необходимо проникнуть в суть, саму природу и взаимосвязь исполнительских элементов классического танца.

Упражнения, движения, которые входят в экзерсис классического танца были первыми записаны и упорядочены, и вошли в систему преподавания как предмет – «Классический танец». Следует сказать и о том,

что основная форма существования классического танца – это балетный спектакль.

Обратимся к истории. Первые спектакли появились во Франции, а также, и в некоторых других странах Западной Европы в конце средневековья. Такие спектакли были синтезом песни, музыки, танца и пантомимы. Сюжетной основой являлись мифы, сказания и сказки [68].

Отметим, что в семнадцатом веке все балеты были в основном аллегорическими. А на рубеже восемнадцатого века, в отличие от прежних балетных спектаклей, которые включали в себя гавот, куранту, ригодон, менуэт, сарабанду, в число театральных танцев входили: *entree*, сарабанда, жига, чакона.

Балетный танец – явление двойственное: с одной стороны, композиция танца и спектакля – устаревшие; с другой – личное исполнительство, танцевальная техника, постоянно идущие вперед. Яркие виртуозы-исполнители того времени – Салле, Камарго, Фоссано, Кампанини, и, наконец, династии Гарделей и Вестрисов. Появляются сложнейшие прыжки, кабриоли, заноски, вращения и пируэты.

Важнейшим событием для развития выразительных средств классического танца явился подъём танцовщицы на пальцы. Уже с конца XVIII века и танцовщицы, и танцовщики исполняли некоторые свои рас чрезвычайно высоко на полупальцах. Мы видим, что подготовка к «пуантам» была постепенной. Считается, что первой на пальцы поднялась знаменитая Тальони. Мария Тальони, известная балерина эпохи романтизма, представительница итальянской прославленной династии Тальони, в третьем поколении, одна из центральных фигур балетного театра XIX века.

Романтический балет подарил классическому танцу выразительные длинные и «мягкие» линии и пальцевую технику. Динамизм, экспрессия, мимическая игра артистов, ритмическая пантомима и высокая техника – вот основные черты балетного театра конца XVIII и начала XIX веков.

В середине XIX века крупнейшим хореографическим центром становится Россия. Имя, на котором полвека будет держаться весь русский балет, – Петипа Мариус Иванович (Альфонс Виктор Мариус Петипа) – театральный деятель, балетмейстер, педагог, солист французского и русского балета. С его именем в балете усиливается популярность характерных танцев. Ими обогащается сюжет действия и выразительные средства танца.

8 февраля 1673 года состоялся первый русский балетный спектакль «Балет об Орфее и Эвридике». С этого времени балетный театр России узнаваем во всём мире и занимает лидирующее положение. Между тем всё больше и больше рос интерес к разным танцам. Танцмейстер, т.е. учитель танцев воспитывал у обучающихся «хорошие манеры», а не только учил танцевать. Выписывали танцмейстера из-за границы.

Совершалось изумительное познание русскими исполнителями своеобразия самобытных национальных культур, появление новой школы классического танца, русской школы со своими особенностями и достижениями [68].

В истории нашего балетного театра часто встречаются фамилии иностранных мастеров, сыгравших немалую роль в развитии русского балета. В первую очередь, это Шарль Дидло, Артур Сен-Леон и Мариус Петипа. Они помогли создать русскую школу балета. «Но и талантливые русские артисты давали возможность раскрыться дарованиям своих учителей. Это неизменно привлекало в Москву и Петербург крупнейших хореографов Европы. Нигде в мире они не могли встретить такой большой, талантливой и хорошо обученной труппы, как в России» [37].

Одни из первых выдающихся исполнителей – Василий Балашов, Гаврила Райков, Иван Еропкин, Арина Собакина, из крепостной балетной труппы графов Шереметьевых – Татьяна Шлыкова-Гранатова, Арина Хрусталёва, Авдотья Аметистова, Василий Воробьёв, Николай Мраморов,

Авдотья Ильинична Истомина, которую называют – первой русской Терпсихорой [68].

Многочисленны имена звёзд российского балета в разные периоды развития классической хореографии. Это и романтические исполнители – Екатерина Санковская, Елена Андриянова, Марфа Муравьёва, Прасковья Лебедева, Василий Гельцер, Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина, Ольга Спесивцева и самобитные таланты более позднего периода и современности – Фёдор Лопухов, Василий Тихомиров, Екатерина Гельцер, Марина Семёнова, Алексей Ермолаев, Галина Уланова, Леонид Лавровский, Константин Сергеев, Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая, Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Марис Лиёпа, Наталья Бессмертнова, Людмила Семеняка и многие, многие другие.

Многочисленны и имена мэтров, первых великих педагогов и их, не менее, выдающиеся продолжателей русской классической школы – Х.П. Иогансон, Энрико Чекетти, А.А. Горский, М.М. Фокин, К.Я. Голейзовский, Р.В. Захаров, Ю.Н. Григорович и другие. Теория и методика классического танца продолжает развиваться и обогащаться и многими другими преподавателями.

В издательстве «Искусство» переиздаются книги, учебно-методическое наследие – труды: Н.П. Базаровой и В.П. Мей «Азбука классического танца», В.С. Костровицкой и А.А. Писарева «Школа классического танца», Н.Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце», В.С. Костровицкой «100 уроков классического танца», С.Н. Головкиной, Е.П. Валукина, Л.И. Ярмолович и многих других [68].

Итак, научные основы и практическая направленность теории и методики классической хореографии доказана самим временем. И свидетельством этого является самая высокая востребованность художественного принципа организации движения классического танца другими видами хореографического искусства.

Театральная хореография живёт и развивается по временным и пространственным сценическим законам. И классическому танцу принадлежит особая роль в развитии хореографического искусства в целом. Основанный на строгом отборе и систематизации движений, классический танец выполняет и особенную функцию, он по праву считается основополагающим в процессе подготовки профессиональных исполнителей.

Выдающиеся педагоги классического танца, ведущие мастера русского балета – это хранители педагогических и исполнительских традиций русской балетной школы. Русская школа классического танца – строгая, веками отшлифованная система движений, обеспечивающая гармоничное развитие двигательного аппарата человека. Это целая всеобъемлющая система, обширный диапазон выразительных и технических средств, которые используются для профессионального воспитания исполнителя, роста и совершенствования исполнительского хореографического мастерства [68].

И сценический опыт убедительно подтверждает, что российская школа классического танца обладает той профессиональной основой, которой пользуются все исполнители различных направлений в хореографии для развития исполнительской техники танца.

1.2 Специфика преподавания классического танца в мужском классе

Классический танец – основа хореографического искусства и сложная форма профессиональной хореографии. На сегодняшний день классический танец как основа всех видов танцевальных искусств, имеет свою отработанную многовековую систему элементов и движений. Образцовым в мире считается русская школа классического танца, отличающаяся академизмом и особой пластической выразительностью. Обучение детей профессиональной хореографии в нашей стране ведут две известные высшие учебные заведения – Московская государственная академия

хореографии и Академия русского балета им. А.Я. Вагановой. Также в разных регионах существуют учебные заведения среднего профессионального образования в области хореографического искусства, которые готовят будущих артистов балета. Из них самой «северной» является Якутская балетная школа (колледж) им. Аксении и Натальи Посельских, основанная в 1995 г. по инициативе балерины и педагога Натальи Семёновны Посельской.

Изучение основ классического танца – процесс очень трудоёмкий и долгий. От обучающихся требует каждодневной тренировки и постоянной работы над собой, кроме того, важны устойчивость характера, сила воли, целеустремлённость и терпение. Поэтому в зависимости от того, насколько точно преподаватель сможет объяснить принцип того или иного элемента, движения классического танца, зависит его грамотное и правильное исполнение.

На наш взгляд, прежде всего в методике преподавания классического танца нужно учитывать требования современного времени и высокую технику исполнения, опираясь на традиции отечественной школы, многовековой накопленный опыт, принятые каноны, теоретические знания и практику. Особенно здесь важна теснейшая связь балетной школы и театра.

Во многих балетных учебных заведениях существует проблема того, что детей с высокими данными очень мало и в большинстве случаев к нам поступают дети со средним уровнем природных физических и профессиональных данных. Поэтому одним из основных путей решения этой проблемы является лично-ориентированный и индивидуальный подход, а также раскрытие творческого потенциала ребенка. Как отметила Н.Н. Балицкая, по мнению Э.С. Кузнецова, М.М. Левиной, Б.Т. Лихачева в балетной педагогике существует обобщающая теоретическая модель обучения будущего артиста балета и важная роль творчества в процессе обучения [9].

Основой обучения является методика преподавания классического танца выдающегося педагога А.Я. Вагановой [13], но при этом каждый педагог на основе своих видений преподавания данной учебной дисциплины вносит в методику своё, то, что считает нужным. Или основывается на разные методы обучения известных педагогов классического танца. Например, в Якутской балетной школе при преподавании классического танца в мужском классе используются методы, которые применяли талантливые педагоги Н.И. Тарасов, А.А. Писарев, Б.А. Князев, В.И. Пономарёв.

Главной целью является воспитание профессионала сцены с отличной технической подготовкой и творческим подходом. Основа основ – экзерсис, который выполняется каждый день, очень внимательно и старательно. Даже когда обучающийся уже стал артистом балета и работает в профессиональном театре, он выполняет упражнения экзерсиса.

В первые годы учёбы педагог, наряду с изучением основных элементов и движений классического танца, предусмотренных программными требованиями, должен развить у учащихся и интерес к балетному искусству. Тогда дети будут иметь представление об эстетике танца и о красоте линий, будут проявлять активный интерес и стараться работать в полную силу на занятиях. Нужно всегда стремиться к грамотному исполнению. Особенно целесообразно ознакомить обучающихся с особенностями искусства балета, провести беседу о танце, о его видах, специфике, а в практике объяснить, что такое выразительность, танцевальность, пластичность, где важна именно согласованность исполнения движений. Следует ещё рассказать о том, что нужно внимательно слушать преподавателя, стараться запоминать то, что он говорит, объясняет, и правильно исполнять все элементы и движения вслед за ним (многие преподаватели классического танца показывают детям, как исполняется то или иное движение), обратить внимание на его замечания и стараться исправлять свои ошибки [77].

Обучение классическому танцу происходит по принципу от простого к сложному и осваивается системно и комплексно. При этом в формировании техники исполнения огромное значение имеет постановка корпуса, ног, рук, головы.

В мужском классе урок классического танца состоит из следующих частей:

- 1) экзерсис у станка;
- 2) экзерсис на середине зала;
- 3) allegro;
- 4) port de bras.

Экзерсис у станка – это изучение элементов и движений, на основе которых постепенно осваиваются сложные формы классического танца, поэтому обучение начинается именно с него.

Работая над экзерсисом, необходимо:

– все движения выполнять у станка, на середине зала, как с левой, так и с правой ноги, тогда будет равномерно происходить укрепление и развитие опорно-двигательного аппарата обучающихся;

– последовательно все движения изучаются сначала у станка, затем только на середине зала;

– все учебные задания необходимо начинать с preparation;

– помимо правильного выполнения всех элементов и движений, нужно старательно научить обучающихся не только внимательно, но и аккуратно начинать и заканчивать каждое исполнение.

По мере усвоения последовательности изучения элементов и движений классического танца она с каждым разом меняется. У станка и на середине зала последовательность экзерсиса может быть примерно такой:

1. Grand plie.
2. Различные виды battement tendu.
3. Rond de jambe par terre.
4. Battement fondu et battement soutenus.

5. Различные виды *battement frappes*.
6. *Rond de jambe en l'air*.
7. *Double frappe et petit battement*.
8. *Battement releve lent et battement developpes*.
9. *Grand battement jete*.

Сюда же входят различные танцевальные позы, *port de bras*, танцевальные шаги, повороты, пируэты, которые становятся с каждым разом посложнее и варьируются в зависимости от усвоенности пройденного материала обучающимися и их закрепления [5, 34].

После экзерсиса у станка изучается экзерсис на середине зала. Важно то, что элементы и движения, выполненные в экзерсисе у станка, в основном исполняются и на середине зала. Известные педагоги мужского класса Н.И. Тарасов, А.А. Писарев и др. считают, что эта часть урока классического танца необходима для освоения апломба и для раскрытия творческой индивидуальности ребенка [34, 71].

Последовательность изучения одинакова как у экзерсиса у станка, так и на середине зала. Здесь обычно все упражнения выполняются *en face*, движения не комбинируются, затем – исходное положение *epaulement*. Педагогу нужно знать, что в экзерсисе на середине зала важное значение имеет выполнение *adagio*, работа над освоением разнообразными позами. Например, выдающийся педагог А.Я. Ваганова все движения экзерсиса на середине зала давала выполнять в форме 3 *adagio*, а Пономарёв – в форме 5 *adagio*, интересно, что он разделял эти движения на меньшие группы [13].

В первом классе *adagio* как такового ещё нет, поэтому дети изучают различные позы с ногой, не отделённой от пола. Со второго класса они переходят к исполнению танцевальных поз на 90° и соединяют их несложными приёмами. Значит, практически они должны освоить простейшее *adagio*. В следующих классах построение *adagio* складывается из пройденных поз и движений, изученных в предыдущих классах, которое постепенно усложняется и внимание уделяется более силовому характеру

исполнения за счет объёма. Движения, которые сочетаются тоже становятся сложными, можно использовать приёмы связки, повторы, ввести малые и большие *pirouettes*. И постепенно нужно перейти к выполнению большого *adagio*.

В старших классах некоторые педагоги на занятиях вносят исполнение второго *adagio* – чередование усложняющихся сложных движений и вращений. Здесь развивается сила, устойчивость и пластичность.

В следующей части урока *allegro* обучающиеся осваивают различные прыжки, которые тоже имеют свою последовательность. Важно постепенно переходить от исполнения малых прыжков к средним, а затем и к большим прыжкам. Высота прыжка зависит от музыкального темпа – материала, выбранного в соответствии с программными требованиями определённого класса. Так осваиваются прыжки, которые уже в старших классах обучающиеся смогут исполнить в различных их сочетаниях.

В завершающей части урока выполняются различные формы *port de bras* [34, 51, 71].

Итак, в каждой части урока рекомендуется сначала выполнять более простые движения, затем следует их постепенно усложнять и очень важно соблюдать их последовательность. При этом более сложные упражнения необходимо чередовать с более лёгкими.

Таким образом, урок классического танца состоит из определённой структуры и содержания, имеет принципы и приёмы исполнения тех или иных элементов, движений, их последовательность, использование различных комбинаций. Поэтому в соответствии с программными требованиями, используемыми педагогическими методами, повышение уровня техники исполнения в современное время и, опираясь на свой собственный опыт, педагог-хореограф должен корректировать методику преподавания классического танца [77].

Выводы по первой главе:

Классический танец – основное выразительное средство балета; система, основанная на тщательной разработке различных групп движений, появившаяся в конце XVI века в Италии и получившая своё дальнейшее развитие во Франции.

Европейский балет возник в эпоху Возрождения. В конце XIV века наметилось различие между бытовым и театрализованным танцами. Процесс формирования театрального танца, зародившегося в Италии, а затем и в других странах, привёл в XV-XVI веках к рождению балета.

Балет – высшая ступень хореографии (от греческого choreia – пляска и grapho – пишу), в котором танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления.

В Россию классический танец пришёл в 1-ой половине XVIII века. В 1738 году была открыта первая танцевальная школа в России (впоследствии ставшая Академией русского балета им. А.Я. Вагановой). Русский классический танец синтезировал в себе как французскую, так и итальянскую школы исполнительства.

Основы классического танца вырабатываются при помощи экзерсиса, из которого состоит танцевальный урок как ученика, так и профессионального артиста балета. В комплексном обучении профессионального артиста необходимо знание музыкальной культуры, истории, литературы и сценарной драматургии.

В балете исторически выработались различные музыкально-хореографические формы: дуэтная форма (па-де-де), групповые и массовые танцы (па-де-труа, па-де-катр, гранд па). Как правило, музыка сочиняется композитором специально для балета на основе либретто, реже подбирается из готовых музыкальных произведений.

В структуре урока классического танца в мужском классе в профессиональном хореографическом учебном заведении особое внимание уделяется его построению и последовательности изучения учебного материала. При этом педагогу нужно опираться не только на традиции

отечественной школы, теоретические знания, многовековой накопленный практический опыт, но и учитывать требования современного времени, особенно повышение уровня техники исполнения. В связи с этим и образовательной программой методика преподавания классического танца должна корректироваться.

ГЛАВА 2. ВЛИЯНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА НА РАЗВИТИЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В МУЖСКОМ КЛАССЕ

2.1 Системы выдающихся педагогов-хореографов как педагогическое условие преподавания классического танца в мужском классе в современных условиях

Гипотезой нашего исследования является предположение о том, что системы преподавания классического танца в мужском классе, созданные выдающимися педагогами-хореографами, будут эффективными если учитывать современные тенденции в области хореографии.

На сегодняшний день являются актуальными адаптация и интеграция в область педагогики хореографии наиболее оптимальных и эффективных систем и методик преподавания классического танца в мужском классе, созданных выдающимися педагогами-хореографами, с учетом современных тенденций в области преподавания хореографии: гуманистического отношения и личностно-ориентированных подходов к ученикам.

Актуальность исследования теоретических трудов по классическому танцу определяется необходимостью знать методы и приемы обучения классическому танцу детей с учетом их психофизических и анатомо-физиологических особенностей, чтобы в дальнейшем выбрать наиболее подходящую эффективную методику обучения классическому танцу.

И. Леонтьева исследовала методику классического танца Н.И. Тарасова. В своей работе «Методика классического танца Н.И. Тарасова» автор пишет, что методы и приемы преподавания классического танца складывались на протяжении столетий, но они всегда соответствовали индивидуальным склонностям самого педагога. Поэтому педагогу необходимо анализировать педагогический опыт, предлагаемый разными хореографами, учитывая, что такой опыт практически неотделим от личности самого хореографа и представляет собой своеобразную

индивидуальность педагога. Нельзя копировать буквально любой педагогический опыт, необходимо всегда оставаться собой, быть самому яркой педагогической индивидуальностью [43].

В школе классического танца сконденсирован огромный многовековой опыт исполнителей и педагогов: как эмпирический, наглядно передающийся и по сей день из поколения в поколение, так и изложенный в учебниках. Но в хореографии специальных методов преподавания нет. А это означает, что начинающему педагогу необходимо адаптировать имеющиеся в педагогике методы обучения с целью выявления наиболее эффективных. Методика преподавания хореографических дисциплин реализует основную цель – через хореографическое обучение воспитать гармонически развитую личность, а основополагающим в таком обучении выступает воспитание и обучение средствами танца. Методы обучения опираются на законы психологии и педагогики. При единой основе методики преподавания необходимо постоянно искать пути ее проецирования на конкретного ученика или группу учащихся [43].

Ценным вкладом в теорию и практику хореографического искусства стала книга Николая Ивановича Тарасова (1902–1975) «Классический танец. Школа мужского исполнительства».

В своем учебнике Н.И. Тарасов последовательно и подробно рассказывает о сложном процессе воспитания танцовщика, разъясняет весь педагогический процесс, от простого к сложному, от частного к общему, целому. Его труд не сводится лишь к обучению танцевальной технике (чему, разумеется, отводится значительное место). Автор разъясняет своим читателям – будущим педагогам классического танца – необходимость развивать в своих будущих учениках внутреннюю технику, артистизм, позволяющий затем в сценических условиях исполнять танец музыкально, реалистично, в стиле и характере определенной эпохи и народа, из среды которого вышли герои того или иного балета.

Знаменитая «школа Тарасова» вобрала в себя огромный практический материал, который Н.И. Тарасов, мыслящий артист и педагог, выстраивал в стройную методическую систему. Среди учеников Н.И. Тарасова выдающиеся солисты балета: Александр Лапаури, Марис Лиєпа, Михаил Лавровский, Ярослав Сех, Лев Голованов, Юрий Кондратов, видные педагоги и хореографы Леонид Жданов, Владимир Василёв, Пётр Пестов, Александр Прокофьев, Герман Прибылов, Эрик Володин, Евгений Валукин [43].

В книге «Классический танец. Школа мужского исполнительства» Н.И. Тарасова говорится о важности выбора метода обучения, его наиболее эффективное воздействие на память учащегося. В хореографии метод – это совокупность приемов и способов организации (построения) познавательной деятельности. Выбор методов обучения не может быть произвольным. Выбирая тот или иной метод обучения, преподавателю необходимо каждый раз учитывать многие зависимости. Прежде всего, определяется главная цель и конкретные задачи, которые будут решаться на уроке. Цель и задачи «задают» группу методов, пригодных для достижения намеченных задач. Далее следует целенаправленный выбор оптимальных путей, позволяющих наилучшим образом осуществить познавательный процесс [71].

Книга Н.И. Тарасова «Классический танец» трактует школу классического танца как метод, как систему воспитания и обучения будущего танцовщика профессионального балетного театра. Цель его методики – сценическое исполнение движений классического танца как органичного языка действующих в балете персонажей. По воспоминаниям Е.П. Валукина, «уже с первого элемента экзерсиса у станка не было простого движения плие, а было участие всего исполнительского аппарата танцовщика в предложенном педагогом задании» [2].

Н.И. Тарасов понимал, что мужской танец – это выносливость, сила ног, апломб, чувство позы и музыкальность пластического образа. Урок

представлял собой стройную систему, имеющую некое художественное содержание для формирования всех перечисленных качеств танцовщика [6].

Россия – единственная страна в Европе, где не только сохранились традиции мужского исполнительского искусства, но и развивалась техника мужского классического танца. Коренные изменения в лексике мужского классического танца произошли в результате активизации танцевальных образов в драматургии спектаклей. Интерес к современности приводил к обогащению и обновлению самой танцевальной лексики, постановочных принципов, жанровой природы балетного спектакля. Утвердился новый исполнительский стиль с чётко выявившимся героическим началом, соответствующим характеру времени. В результате появился ряд талантливых танцовщиков, утвердивших на сцене новые подходы в мужском исполнительстве: А.Н. Ермолаев, а впоследствии его ученики В.В. Васильев, М.Л. Лавровский, В.П. Тихонов, Ю.К. Владимиров, Б.Б. Акимов, А.Б. Годунов и др. [43].

На протяжении многих лет развития школы классического танца менялось значение и соотношение, техническая оснащённость мужского и женского танца в балетном спектакле. Если в XVIII в. наблюдалось равенство прав танцовщика и балерины, то в эпоху романтизма мужской танец надолго утратил своё значение. Ситуация стала меняться в начале XX века и к середине XX века утвердился новый исполнительский стиль с четким героическим началом и на балетной сцене, и в методике преподавания.

Метод объяснения трактуется Н.И. Тарасовым так. Слуховая память воспитывается при помощи слова и музыки. Обращаться к ученикам, необходимо очень нацелено, кратко и точно. Расплывчатые, многословные замечания малоэффективны. Речь учителя должна быть всегда образной, живой и точно передавать его мысли. Н.И. Тарасов говорит о том, что «слово часто бывает сильнее всякого показа, если оно логично и обращено к искусству танца, к его сути и содержанию, к музыке, к ее образности,

эмоциональности и интонациям, к сердцу ученика и его творческому воображению» [71]. Объяснение в хореографии применяется в целях ознакомления учеников с тем, как и для чего, они должны выполнять то или иное движение; в какой последовательности выполняется экзерсис; в чем цель такой последовательности и т.д.

При музыкальном оформлении педагогу не следует считать вслух на уроке, так как это притупляет музыкальное восприятие ученика. Объяснив ученику, в каком размере и темпе делается данное упражнение, необходимо дать ему возможность вслушиваться в музыку. Считать вслух допустимо только вначале обучения нового упражнения. Музыкальное оформление должно прививать учащимся эстетические навыки, осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Весь урок должен быть построен на музыкальном материале. Для слитности исполнения с музыкой, необходимо обратить внимание учеников на подготовительное движение, объяснив, что такое «затакт», помня при этом, что любой «затакт» определяет темп всего упражнения. Необходимо помнить, что одна из задач экзерсиса – это сила мышц и выносливости.

Некоторые педагоги останавливают урок, подробно объясняют ошибки, поправляют учеников. На это уходит много времени, паузы нарушают правильный темп ведения экзерсиса, сводят на нет, эффективность исполненных до этого упражнений. Объяснить и повторить движение, поправить ошибки можно и нужно по ходу исполнения. А также в паузе после окончания экзерсиса у станка. Останавливать учащихся во время выполнения учебных заданий надо возможно реже и только при появлении грубых ошибок, вызванных распушенностью внимания. Во время выполнения учебного задания замечания надо делать своевременно, поддерживая, не рассеивая внимание класса, при этом неуклонно требовать, чтобы ученики выполняли очередное движение активно и детально готовились к следующему, связывая каждое из них в единое целое.

Это научит будущих танцовщиков предвидеть все свои действия, учитывая рисунок, характер и музыкальность исполнения учебного задания. Экзерсис на середине зала имеет такое же значение и развитие, как и экзерсис у палки. Работая перед зеркалом, не следует сосредотачивать внимание на какой-либо отдельной части тела, $\frac{3}{4}$ необходимо охватывать взглядом всю фигуру, следуя за правильностью формы и положения ног. Но кроме зрительного восприятия должно быть и ощущение всего тела, его собранности и подтянутости [43].

Метод показа, по мнению Н.И. Тарасова, обусловлен следующим. Зрительная память воспитывается и укрепляется при помощи наглядности. К приёмам, поясняющим правила выполнения изучаемых движений, следует отнести именно показ, который можно подразделить на два подхода: первый – показ нового изучаемого движения; второй – показ комбинированных заданий. Выбор метода зависит не только от поставленных целей обучения, но и от возрастных и индивидуальных особенностей учеников. В младших классах все новые движения нужно показывать подробно, замедленно, как бы по частям, по нескольку раз, до полного их усвоения учащимися и, разумеется, подтверждать соответствующими устными пояснениями. Показ комбинированных заданий в младших классах также необходим, но проводится он уже в обычном темпе, без предварительных повторений, и запоминаться должен с одного раза. Это очень трудное, но обязательное правило развивает зрительную, вернее, хореографическую память ученика [71].

Исключения могут быть, но двух и тем более трехкратный предварительный показ лишает ученика самостоятельности и активности в запоминании комбинированного задания. Творческая индивидуальность учащегося начинает обретать свою самостоятельность с первых шагов обучения. Ее рост идет вместе с развитием техники движения, в неразрывном единстве с ней. Системность занятий приобщает детей к художественной природе танца. Их сознание осваивает первые каноны

движения, проникается законами ритма, динамики, пластики, жеста, музыкальности. Отсюда естественное стремление ученика ввести в исполнительскую технику (пусть даже самую элементарную) своё чувство пластики движения, позы и музыки, что является уже процессом творческим, а не механическим. Если это так, значит, соблюдение строжайших правил техники движения должно стать для ученика началом воспитания его творческой индивидуальности, ее свободного проявления в учебном процессе.

Простой учебный поворот или наклон головы, устремленность взгляда, фиксация или перевод рук, прямое или слегка наклонное положение корпуса и т.д. должны выполняться учащимися с предельной точностью и легкостью по технике движения, но различно по чувству скульптурности и музыкальности. Иначе развитие индивидуальности станет второстепенным элементом в учебной работе, а затем и в сценической жизни. Ведущей станет «чужая» манера движения, отработанная на основе точного формального, а не творческого, метода обучения.

Метод упражнения признается Н.И. Тарасовым крайне важным в обучении классическому танцу. Это, по сути, не один метод, а целый комплекс методов – методы направленного прочувствования двигательного действия (или метод упражнения) [71].

Очень важно в хореографии, чтобы у учеников кроме зрительного и слухового восприятия должно быть и ощущение движения. Направляющая помощь преподавателя при выполнении движения, например ощущение работы мышц при выполнении какого-либо движения; выполнение упражнений в замедленном темпе; фиксация положений тела и его частей в отдельные моменты двигательного действия. Моторная память ученика отрабатывается, развивается и крепнет на основе точной исполнительской техники. Моторная память закрепляется трудно, путем многократно повторяемых упражнений на протяжении всего курса обучения. Без хорошо развитой моторной памяти у танцовщика не может быть хорошей

устойчивости, гибкости, легкости, мягкости, простоты и свободы движения. Очень важно также совмещение с объяснением работы мышц (группы мышц) для осознанной работы учеников.

Следует отметить, что показ как эффективный метод обучения оправдывает себя в том случае, если использовать его в сочетании с указаниями и замечаниями; а также с учетом возрастных и индивидуальных особенностей учеников. Он не должен заменять собой все те указания и замечания, которые педагог может сделать значительно короче, содержательнее и образнее в устной форме. Специальных методов обучения классическому танцу нет. Педагогические методы обучения, адаптированные к хореографическим дисциплинам, представляют собой творческое и новаторское явление. Методы преобразуются в зависимости от предъявляемых к ним требований. Эффективность процесса обучения зависит от того, насколько правильно выбран метод обучения [43].

Книга Н.И. Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства трактует школу классического танца как метод, как систему воспитания и обучения будущего танцовщика профессионального балетного театра. Цель его методики - сценическое исполнение движений классического танца как органичного языка действующих в балете персонажей.

В книге говорится о важности выбора метода обучения, его наиболее эффективное воздействие на память учащегося. Метод объяснения, метод показа и метод упражнения – эффективные методы обучения классическому танцу. И хотя специальных методов обучения классическому танцу нет, но педагогические методы обучения, адаптированные к хореографическим дисциплинам, представляют собой творческое и новаторское явление, они преобразуются в зависимости от предъявляемых к ним требований, а сама эффективность процесса обучения зависит от того, насколько правильно выбран метод обучения (или сочетание методов).

По своему стилю и содержанию учебник Н.И. Тарасова является методическим, практическим руководством по обучению и самообучению классическому танцу [43].

Для нашего исследования представляют большой интерес изучения И.Л. Кузнецова. Одноклассник Н.М. Цискаридзе, бывший артист балета Большого театра студии Ю. Григоровича, балетный педагог с 2006 года, бывший преподаватель МГАХ, художественный руководитель балетной студии DanceSecret, с 2015 года профессор кафедры методики преподавания классического танца Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, руководитель центра повышения квалификации, автор ряда учебно-методических пособий, кандидат искусствоведения И.Л. Кузнецов в своей статье «Традиции преподавания мужского классического танца» пишет: «Скоро будет десять лет, как Пётр Антонович Пестов увлек меня историей преподавания мужского классического танца. Передавая тетради с бесчисленными уроками, он произнес: «Только не утони». Напутствие не помогло. Я тону с удовольствием и неиссякаемым интересом!» [41].

На сегодняшний день И.Л. Кузнецовым выпущены сборники с уроками Н.И. Тарасова и А.М. Мессерера. В печати уроки А.А. Писарева. И И.Л. Кузнецов продолжает работу над педагогическим наследием Ю.И. Плахта.

И.Л. Кузнецов пишет: «Признаюсь, что до сих пор сомневаюсь в интересе профессионалов к моему увлечению. Ведь если бы на такого рода литературу был спрос, то она бы издавалась и до меня. Однако библиотечная полка профессиональных балетных изданий с экзерсисами давно не пополнялась. Последней серьезной работой была книжка П.А. Пестова «Уроки классического танца. Первый курс» [59]. А одним из первых был издан, приуроченный к двухсотлетию юбилею существования русской хореографической школы, сборник «Классики хореографии» [30].

«Книга «Классики хореографии» кладет начало укрепления в старейшей школе подлинной науки о балете. Мы не исключаем

«изустности», мы считаем даже, что благодаря сохранению и «изустной» передаче из поколения в поколение основных традиций, мы обязаны блестящему успеху Ленинградской Хореографической школы, но приходим на помощь «изустности» и пытаемся создать теоретические границы для педагогических изысканий и сломать узкие рамки знаний о теории и истории балета. Появление этой книги не только расширит представления о «тайнах» искусства для учащихся, но она понудит и учителей повысить свою педагогическую квалификацию. Теперь руководителю уже недостаточно сказать: «Внимай, так меня учил Иван Петрович», – он уже не будет довольствоваться только своим артистическим авторитетом. Нет, он будет заглядывать в более солидное прошлое и обращаться к документальным данным классического наследия» [59].

Благодаря Л.Д. Блок, которая творчески перевела фрагменты «Théorie de la danse théâtrale» Леопольда Адиса, у нас есть возможность познакомиться со школой и методами Филиппа Тальони. «Ученик Филиппа Тальони, Леопольд Адис, один из последних представителей плеяды блестящих учителей французской школы классического танца, в своей книге, посвященной «гимнастике театрального танца», зафиксировал весь урок своего учителя и прямо, не оставляя никаких сомнений говорит: «Надо помнить, что этот урок служил ежедневным упражнением первому образцу французской танцевальной школы – Марии Тальони» [30].

Важность изучения педагогического наследия мастеров прошлого века И.Л. Кузнецов старается показать на примере первого и простого учебного задания экзерсиса у палки – *plié*.

И.Л. Кузнецов пишет: «Наверное, каждый учитель пробовал экспериментировать с методами комбинирования учебных заданий. Я собрал несколько учебных примеров, отличающихся от традиционного построения. Простейшим приемом комбинирования *plié* следует признать схему из двух *grand plié* исполняемых по I, II, IV и V позициям» [41].

И.Л. Кузнецов в своей статье «Традиции преподавания мужского классического танца» отмечает, что комбинирование уроков, разделов и заданий Н.И. Тарасовым не имеет аналогов. Его смело можно назвать новатором уроков классического танца. Не приветствовавший рутины, он легко мог «отправить» plié в середину или даже финал экзерсиса у палки, комбинируя с rond de jambe par terre или adagio. Он мог вообще пропустить задание plié, необычно насыщая приседаниями весь урок, а мог дать две комбинации plié – первое традиционно идет в самом начале, а второе – после заданий battement tendu.

Стоит отметить, что Тарасов часто прибегал к единому комбинированию двух заданий. Исполнение battement tendu только в сторону – отличительная особенность педагога, встречающаяся почти во всех его уроках. Часто мастер давал несколько отдельных заданий на battement tendu по I позиции. Первое battements только в сторону, второе – только вперед и назад.

Ниже приведено несколько примеров вариантов комбинирования и усложнения plié Н.И. Тарасовым.

Пример 3. Plié с battement tendu [40, с. 104]. Музыкальный размер 3/4.

1-4 3 tendus в сторону I, закончить demi-plié II-II

5-8 повторить

1-8 2 grands pliés I II-I-II

1-2 3-4 2 tendus в сторону I demi-plié II par dégagé 22° в сторону

5-8 повторить

1-8 2 grands pliés II II-I-II

1-4 3 tendus в сторону V, закончить demi-plié

5-8 повторить

1-8 2 grands pliés V II-I-II

Простое, но, тем не менее, интересное комбинирование, в котором соединяются battement tendu с grand plié. Стоит отметить, что Тарасов часто прибегает к единому комбинированию двух заданий.

Исполнение *battement tendu* только в сторону – отличительная особенность педагога, встречающаяся почти во всех его уроках. Часто мастер давал несколько отдельных заданий на *battement tendu* по I позиции. Первое *battements* только в сторону, второе – только вперед и назад.

Пример 4. Необычная пауза на *plié* по II позиции. *Battement tendu* с *plié* [40, с. 45]. Музыкальный размер 2/4.

1-2 4/4 4 *tendus* II-II

3-4 1/8 *dégagé* 22° в сторону

1/8 *plié* II II-I

2/4 пауза сохраняя *plié*

1/8 вытянуться из *plié* II-II

1/8 поставить I

5-16 повторить 3 раза

Все *battements* исполняются в сторону по первой позиции.

Комментарии Н.И. Тарасова: «Аккуратная вторая позиция – дотянуть все до предела, работает пауза, конечно известные мизинцы. Ставить в первую всей подошвой и отгибать пальцы вверх в первой не надо! Суфлера не надо, надо воспитывать чувство собственного контроля» [40, с. 45].

Задание интересно тем, что автор пользуется необычной, нарушающей рутинность пластической паузой в *plié* по II позиции. Внимание исполнителей волей-неволей акцентируется на усилиях к отведению колен в стороны, на правильности положения подошв на полу, на идеальной вертикали корпуса.

Пример 5. Комбинирование *plié* с наклонами корпуса и руками в III позиции [40, с. 55]. Музыкальный размер 3/4.

1-8 2 *grands pliés* I II-I-II

1 *dégagé* 22° в сторону

2 перегнуть корпус к станку P-III

3 вернуть корпус

4 перейти на II, Л 22° в сторону

5 гнуться от палки

6 вернуть корпус Р-II

7 II II-II

8 пауза

1-16 повторить II

1-16 повторить IV

1-16 повторить V

Перед этим заданием у Н.И. Тарасова следуют два *battement tendu*, т.е. *plié* – не первое в экзерсисе. Комбинация усложнена наклонами корпуса к палке и от палки с руками в III позиции, что сложно, и заставляет учащихся собраться ради хорошего исполнения. Усложнение выполняется по всем позициям. В апробации учащимся потребовалось дополнительное внимание для контроля наклонов. При первом исполнении многие не справились, потеряв устойчивость. В результате, класс моментально «вошел» в урок; мышцы стремительно «разогрелись» и приобрели необходимые для урока качества.

Н.И. Тарасов говорил: «Рычаги должны быть готовы не только в стопе, но и выше. А кстати, ноги у артиста балета должны расти от лопаток! Вот тогда и ведите к поднебесью своих учеников» [40, с. 114]. «Уничтожение вертлужных впадин, рычаги готовые выше стопы» – Н.И. Тарасов имел в виду постановку и работу тазобедренного сустава. «Ноги у артиста балета должны расти от лопаток» – П.А. Пестов довольно часто повторял это выражение, и, по его мысли, это касалось работы вертлужных впадин. Он всегда добавлял, что колени у артиста балета находятся выше, там, где зад, ноги надо вытянуть именно там, вот и получается, что в балете ноги «растут» от лопаток.

Выдающимся балетным педагогом был Петр Антонович Пестов. Говорят, что у значимых педагогов классического танца урок всегда узнаваем, есть свой стиль. Так *plié* Пестова отличалось удвоенным количеством приседаний и интересной работой рук при вытягивании из *plié*.

Абсолютно всегда и у всех учеников *plié* в классе П.А. Пестова заканчивается вместе с *port de bras*. Последний сантиметр вытягивания колен точно совпадает с завершением хода рук из I позиции во II.

П.А. Пестов является автором книги «Уроки классического танца. I курс» [59]. И.Л. Кузнецов в своей статье отмечает важный момент, что задания из книги П.А. Пестова издания 1980-х гг. музыкально-пластически комбинированы гораздо сложнее, чем примеры 1992–1996 гг. Со временем не только отдельные задания, но и уроки мастера целиком и полностью становились проще, понятнее, лаконичнее.

Одно из заданий, например, П.А. Пестов комбинирует по привычной схеме: *pliés* по I, по II позициям, по IV позиции левая нога находится спереди, по IV – правая нога спереди и по V позиции, но при этом эта схема «украшается» несколькими деталями. По I позиции исполняется не два *grands pliés* как во всем задании, а два *demi-pliés* и одно *grand plié*.

Блок заданий П.А. Пестова повторяется дважды, что противоречит мнению авторов учебника «Школа классического танца»: «В первом классе полуприседание и полное приседание изучаются отдельно и исполняются по два раза на всех позициях каждое. Позднее возможны соединения двух полуприседаний с одним полным приседанием. В последующих классах количество приседаний сокращается наполовину» [34, с. 24].

Далее по II позиции П.А. Пестов комбинирует наклон к палке, *demi-plié* и *grand plié*, а при повторении задача усложняется наклоном к палке на полупальцах. Это очень напоминает некоторые примеры Н.И. Тарасова, отрабатывающие устойчивость. Два *grands pliés*, традиционные для Пестова, исполняются по двум IV позициям, а затем, перед двумя *grands pliés*, по V позиции следует третье *port de bras*. В результате, это и следующие задания вдвое превышают количество музыкальных тактов в сравнении с общепринятым театральным вариантом.

Еще одно задание П.А. Пестова построено по схеме два *grands pliés* по I, II, V (левая нога спереди), IV (левая нога спереди), IV (правая нога

спереди) и V (правая нога спереди). Опять повторяется наклон в сторону к палке, но с ногой, вытянутой на носок (22° в стороне). Предельным усложнением (причем не только для студентов шестого года обучения, но и для любого исполнителя) является port de bras в позе четвертого arabesque стоя на полупальцах по IV и V позициям.

Еще один пример комбинации П.А. Пестова: задание построено на схеме, в которой по I позиции исполняется два demi-pliés и одно grand plié (повтор 2 раза); по II – два grands pliés; по IV – левая спереди два demi-pliés одно grand plié; по IV – правая спереди два demi-pliés одно grand plié и, наконец, по V – два demi-pliés и одно grand plié. Усложнения отсутствуют, тем не менее, количество pas вдвое превышает норму.

В своей статье И.Л. Кузнецов пишет, что В.И. Пономарев предлагал своим ученикам необычное начало экзерсиса, в котором plié начиналось не по традиционной I позиции, а по II: «...учитывая специфику строения мужского организма (его более грубую по сравнению с женской мускулатуру, менее эластичные связки), Пономарев предложил начинать plié не с I позиции (как предписывает традиция), а со II позиции, что, по его мнению и опыту, более рационально для разогрева танцовщиков» [21, с. 38].

«Пономарев считает, что II позиция при правильном исполнении является одной из самых трудных и для мужских ног одной из полезных. На II позиции пятки при plié не поднимаются от пола. Ноги стоят на расстоянии одной ступни от другой. В момент plié танцовщик втягивает, а не распускает ягодичные мышцы, вес своего тела передает на тазобедренные суставы, поддерживая все время выворотность, доходит до крайней точки plié и медленно выпрямляется. II позиция, учитывая плотность мужской мускулатуры, прекрасно разминает, размягчает мышцы и связки ног. При исполнении II позиции чувствуешь в ногах упругость мускулов, мышцы спины натянуты. Как ни странно, I и V позиции этих ощущений не дают. И вполне естественно, что Пономарев, в прошлом хороший танцовщик, выбрал именно такой порядок позиций ног на Plié для артистов в экзерсисе

у палки как быстрейший ввод тела и связок, мышц в тренаж классического танца» [21, с. 54].

Интересно комментирует эксперимент Ваганова: «То, что плие начинают проходить в порядке позиций, то есть с I позиции, – вовсе не случайная и не глупая традиция. Хотя и раздавались голоса, предлагающие начинать со II позиции, но я к ним присоединиться не могу. Плие на II позиции легче проделать, делая его кое-как. Но выучить правильному плие на I позиции легче. Когда вы стоите на I позиции, ваше положение менее устойчиво. Вы должны уже делать некоторые усилия, чтобы держаться вертикальной оси, вокруг которой строится все равновесие танцующего. Это заставляет сдерживать мускулы, приседая не выпячивать ягодицы, вся фигура более сконцентрирована, положение правильное, дается основа всякого плие. Всего этого гораздо труднее добиться на II позиции, даже и у более подвинутых учениц; тем более мы рискуем с начинающими детьми – легко их приучить к распушенности мускулатуры, тогда как мы добиваемся сдержанности всей фигуры при расправлении ног для начального *demi-plié*» [13].

И.Л. Кузнецов жалеет, что вышеперечисленные цитаты о работе Пономарева не подтверждаются примерами. В книге [21], в приведенных примерах уроков Пономарева, задания *plié* начинаются не со II, а с I позиции. Более того, авторами указан не вполне традиционный ход рук в *port de bras* в *demi-pliés*: «Правая рука во время первого *demi-plié* из II позиции опускается в подготовительное положение, во время второго *demi-plié* из подготовительного положения переводится через I позицию во II позицию» [21, с. 90]. В учебном задании на с. 90 указан этот же прием. Традиционным для русской школы классического танца можно назвать способ, указанный Н.И. Тарасовым: «...при этом в самой глубокой точке *demi-plié* кисть находится над коленом, чуть впереди него. С началом выпрямления ног рука переводится в подготовительное положение и, не останавливаясь в нем, продолжает свой путь. Движение ее начинается

строго одновременно с приседанием и заканчивается строго с выпрямлением ног» [70, с. 109].

Ниже приведены примеры из книги «Мужской танец в петербургской балетной школе. Педагогическое наследие В.И. Пономарева».

Пример 1. Plié [21, с. 104]. Музыкальный размер 4/4.

1 demi-plié I П-Пп-I-II

2 relevé на полупальцы

3-4 grand plié I

5-8 повторить по II

1-4 повторить по IV

5-8 повторить по V (II спереди)

1-4 повторить по V (II позади)

Пример 2. Plié [21, с. 115]. Музыкальный размер 4/4.

1 2/4 demi-plié I П-Пп-I

2/4 relevé на полупальцы П-II

2 повторить

3 grand plié П-Пп-I-II

4 port de bras П-Пп-I-III-II

5-8 повторить по II

1-4 повторить по IV

5-8 повторить по V

Оба задания усложнены relevé на полупальцы по всем позициям. Прием помогает акцентировать внимание исполнителей на полное вытягивание ног: то есть в бедрах, в коленях и в голених. И.Л. Кузнецов полагает, что прием особенно полезен классу, в котором отмечается недостаточное владение вытягиванием в прыжках [41].

Второе задание усложнено наклонами корпуса с port de bras. В источнике не уточняются наклоны корпуса. По I позиции традиционным считается третье port de bras. По II позиции может быть третье port de bras, а могут быть и наклоны к палке и от палки. Причем второй вариант – труден,

так как связан с потерей устойчивости и, следовательно, полезен (заставляет исполнителей сдерживать мышцы, сохранять выворачивание, контролировать вертикальную ось нижней части тела) [41].

В заключение И.Л. Кузнецов пишет: «Мне бы хотелось привести еще одну цитату из книги «Классики хореографии». Она показывает, что искание есть необходимая часть балетной педагогики. Когда-то один из мастеров мне сказал: «Бойся уверенности, что все знаешь. Это явный сигнал к деградации!» [41].

«Прошлое балета показывает нам, что почивавшие на лаврах «сидни» и рутинеры утрачивают даже свои первоначальные способности. Они становятся деревьями, перестающими приносить сладкие плоды – они дичают как яблони, на которых вместо когда-то ароматных яблок вызревают только горькие коросты одичания. Нельзя пренебрегать исканиями, но нельзя и забывать законы лучших достижений в области искусства. В особенности все это важно теперь, когда хореографическое образование и хореографическое искусство становятся достоянием широких масс. Мы не имеем право ограничиваться только «изустностью»» [30, с. 8].

И.Л. Кузнецов отмечает: «Наверное, каждый учитель пробовал экспериментировать с методами комбинирования учебных заданий. Чрезвычайно важно изучать педагогическое наследие мастеров прошлого века».

Для нашего исследования представляют интерес воспоминания Мариса Лиепы о репетициях с Леонидом Михайловичем Лавровским: «Репетиция никогда не начиналась с разучивания какого-то па или танцевального куска. Каждой из них предшествовало некое органическое вступление, увертюра из разговора, рассказа, истории, простого двухминутного общения с аудиторией. Со всеми вместе, включая пианистов. Это было необходимо, чтобы войти в определённую тональность будущей работы. Он, как умелый дирижёр, настраивал свой маленький оркестрик и подчинял его движению своей руки. И когда он чувствовал, что

нужная тональность получена, ещё раз окидывал взглядом всех и тихо бросал: «Начали!»» [44].

М.Е. Валукин в своем диссертационном исследовании «Роль личности педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу» отмечает, что индивидуальность педагога, его творческое отношение к предмету выступают значительным фактором в процессе преподавания «Методики классического танца» [15].

Педагог-профессионал всегда обладает яркой неповторимостью, индивидуальностью, которые выражаются в его стиле деятельности, определяют манеру педагогических действий, присущую каждому учителю. Педагог с неповторимым индивидуальным стилем деятельности способен развить творческий потенциал ученика и воспитать творческую индивидуальность.

2.2 Анализ результатов исследования

В процессе профессиональной деятельности хореограф выполняет несколько ролей – педагога-хореографа, балетмейстера, исполнителя, требующих осуществления определенных видов деятельности. Виды профессиональной деятельности хореографа имеют схожие черты, но в различных профессиональных ситуациях каждая из них может оказывать опосредованное влияние на итоговый профессиональный результат. Индивидуальный стиль деятельности определяется своеобразием действий, применяемых для осуществления цели.

Индивидуальный стиль деятельности – характерная для данного человека система навыков, методов, приемов, способов решения задач той или иной деятельности, обеспечивающая более или менее успешное ее выполнение. Индивидуальный стиль деятельности – неповторимый вариант типичных для данного человека приемов работы в типичных для него условиях [4].

Индивидуальным стилем педагогической деятельности называют «систему излюбленных приемов, определенный склад мышления, манеру общения, способы предъявления требований» – черты, неразрывно связанные с системой взглядов и убеждений педагога [42].

На индивидуальный стиль деятельности помимо особенностей личности преподавателя влияют следующие факторы: пол, возраст, место работы, образование (педагогическая подготовка), информированность, удовлетворенность профессией, развитость региона, место работы, тип учебного заведения и его оснащенность, стиль общения и деятельности в данном учебном заведении.

Индивидуальный стиль определяется свойствами личности и организма, типом нервной системы и темпераментом. Индивидуальный стиль педагогической деятельности проявляется: в темпераменте (время и скорость реакции, индивидуальный темп работы, эмоциональная откликаемость); в характере реакций на те или иные педагогические ситуации; в выборе методов обучения; в подборе средств воспитания; в стиле педагогического общения; в реагировании на действия и поступки детей; в манере поведения; в предпочтении тех или иных видов поощрений и наказаний; в применении средств психолого-педагогического воздействия на детей.

Формированию индивидуального стиля педагогической деятельности способствует нацеленность педагога на развитие другого человека, желание помочь его становлению. Стремление к поиску лучших решений в этой области ускоряет процесс совершенствования педагогического мастерства, который неразрывно связан с самопознанием, опорой на сильные и нейтрализацией слабых сторон своего типа нервной системы и темперамента, выяснением доминирующей профессионально-педагогически значимой черты характера, обнаружением ведущего фактора индивидуальности [82].

При обучении педагогическому мастерству следует не преобразовывать тип высшей нервной деятельности в направлении некоего стандарта, а формировать свой стиль в зависимости от индивидуально-психологических особенностей педагога.

Отечественными психологами (Е.А. Климов, В.С. Мерлин и др.) было доказано, что именно через индивидуальный стиль деятельности наиболее полно реализуются возможности человека. Индивидуальных стилей профессиональной деятельности существует большое множество. Практика показывает, что ни один из стилей не применяется в процессе воспитания в «чистом виде» [42].

Стиль руководства каждого руководителя индивидуален, именно своим стилем руководства каждый педагог презентует себя окружающим в качестве хорошего или плохого руководителя. Индивидуальный стиль руководства – это способ взаимодействия руководителя с воспитанниками в соответствии с его внутренними личностными чертами. Власть руководителя может быть реализована в различных формах.

Часто под индивидуальным стилем руководства понимают целостную, относительно устойчивую систему, включающую индивидуальное сочетание общих и особенных способов, методов и приемов воздействия на коллектив с целью эффективного выполнения управленческой деятельности и зависящей от личности руководителя [39].

Одним из показателей профессиональной деятельности педагога является наличие индивидуального стиля его педагогической деятельности. Иными словами – сочетание мотива деятельности, выражающегося в преимущественной ориентации учителя на отдельные стороны учебно-воспитательного процесса, целей, способов ее выполнения, приемов оценки результатов деятельности.

Сформировать свой собственный стиль – первостепенная цель каждого педагога. Однако, с одной стороны, этот процесс строится на основе индивидуально-психологических особенностях личности педагога, с

другой – с учетом требований сферы его деятельности. Если говорить об индивидуальном стиле педагога-хореографа, то непосредственное влияние на её развитие имеет систематическая хореографическая творческая деятельность.

Формирование индивидуального стиля педагога-хореографа в профессиональной подготовке определяется влиянием множества объективных и субъективных факторов и обнаруживает прямую зависимость конкретно-исторической ситуации в стране и культурных потребностей населения. Именно поэтому и возникает необходимость научного осмысления указанных процессов – их специфики, механизмов, форм, методов, приемов, т.е. всей технологической цепочки [42].

Основы развития индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа являются вполне обозначенной проблемой. Проблема индивидуального стиля рассматривается во многих областях профессиональной деятельности: в педагогике, психологии, менеджменте.

Каждый руководитель – это уникальная личность, обладающая рядом способностей. Каждый педагог-хореограф является творцом того стиля управления, который он применяет на практике. Но при этом он учитывает множество объективных и субъективных условий и обстоятельств, в зависимости, от которых стиль получает свое конкретное содержание. Стиль представляет собой социальное явление, т.к. в нем отражены мировоззрение и убеждения руководителя, а также он во многом определяет результаты деятельности всей системы.

Приведем несколько примеров индивидуальных особенностей и своеобразного стиля преподавания знаменитых русских и зарубежных балетмейстеров и их подход в обучении и тренажа своих учеников.

Большая заслуга в развитии русского балетного академизма принадлежит Христиану Петровичу Иогансону (1817–1903). Среди его учеников – А. Павлова, Т. Карсавина, О. Преображенская, М. Кшесинская,

П. Гердт, Н. Легат, М. Фокин. Иогансон в совершенстве знал классический танец, был виртуозным танцором и замечательным педагогом. Основой собственной системы преподавания считал развитие в учащихся индивидуальности, особенностей природных данных, ярких граней таланта.

Повлиял на развитие виртуозности танца в русской классической хореографии итальянский педагог Энрико Чекетти (1850–1928). Среди его учеников – А. Павлова, М. Фокин, А. Ваганова, А. Горский, С. Лифарь. Специально для русских учеников Чекетти разработал свою методику, которая отличалась чёткой систематизацией. Педагог добивался максимального развития техники, учитывая индивидуальные данные учеников. Спецификой его преподавания было овладение учащимися особенностями виртуозной техники итальянской школы и чистотой стиля классического танца.

Н. Легат имел своеобразный стиль преподавания классического танца. Он творчески подходил к построению урока. Балетмейстер имел неповторимый стиль общения с учениками. У Николая Густавовича был прекрасный индивидуальный подход. Н. Легат понимал решающую роль телосложения в искусстве танца и готовил каждого из своих учеников к творческой деятельности.

Тихомиров Василий Дмитриевич – известный российский артист, балетмейстер, педагог. Его учениками были М. Мордкин, Л. Новиков, Л. Банк и др. В.Д. Тихомиров обращал внимание на методологию, умел объяснить, почему не получается то или иное движение. Осмысление учениками работы тела во время выполнения хореографических па позволяло выйти на качественно новый уровень выражения творческой индивидуальности. Неповторимая манера преподавания педагога проявлялась в нестандартном проведении тематических уроков, которые были чрезвычайно интересными по своему строению. Важно то, что балетмейстер высшей ценностью считал танцовщика и никогда не перегружал класс, в отличие от других педагогов-хореографов, которые для

достижения высоких технических результатов часто пренебрегали здоровьем своих учеников.

Н.И. Тарасов, бережно храня заветы своих учителей (Н. Легат и др.) и предшественников, творчески развивал методику классического танца. Творчество Н.И. Тарасова является связующим звеном между московской и петербургской школами, между новаторами и академистами, снимающим и нейтрализующим их противоречия, интегрированным в собственную методику преподавания мужского классического исполнительства.

В педагогике Н.И. Тарасова нет мелочей: корпус, поворот головы, элевация и полет, точность арабесков в полете и чистота efface во время прыжка – все было в поле его внимания как неотъемлемое условие чистоты классического танца – мужского классического танца, понимаемого Н. Тарасовым как синоним завершенности красоты и поэзии мужества. В этом проявились его личностные качества педагога, где даже «мелочь» становилась для учеников «эмпатическим посредником» (термин введен М.Е. Валукиным).

Книга Н.И. Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства», обобщившая опыт педагога хореографии, его исполнительское мастерство, оказала огромное влияние на школу мужского исполнительства, а также на теорию и практику воспитания танцовщиков в художественных училищах, в музыкальных и балетных театрах.

Педагогические принципы Н.И. Тарасова были унаследованы его учениками, видными педагогами хореографии, которые не только повторили, но и развили методологические основы преподавания мужского классического танца. В свою очередь, их ученики ныне являются ведущими танцовщиками, педагогами хореографии и балетмейстерами различных музыкальных и балетных театров России и зарубежья.

А.М. Мессерер выработал свою методологию уроков классического танца, где каждый урок имел свою задачу, тему, свое лейтдвижение.

Кроме того, объединяя мужской и женский классы, А.М. Мессерер добивался процесса дальнейшего профессионального усовершенствования танцовщиков в тренировочном классе, став одним из приверженцев идеи развития спортивности и координационности движений артистов балета.

Несмотря на различие личностных особенностей выдающихся педагогов хореографии, наложивших отпечаток на саму методику обучения мужскому классическому танцу, сказавшуюся в академизме Н.И. Тарасова и нетрадиционности уроков А.М. Мессерера, обоих мастеров объединяет высокая творческая мотивация и одержимость педагогикой и искусством хореографии, передавшаяся их многочисленным ученикам.

Анализ методических принципов в обучении классическому танцу и психолого-педагогических особенностей личностей Н.И. Тарасова и А.М. Мессерера, убедительно доказывает, что эти педагоги не только передавали своим ученикам средства внешней выразительности и приемы исполнительской техники, но и транслировали свои личностные качества высокой мотивированности и одержимости искусством хореографии, оказывая на них огромное воспитательно-педагогическое воздействие, повышающее духовный потенциал учащихся.

Таким образом, можно сделать главный вывод: по мере изучения артистом балета элементов классического танца, с учетом синтактики, семантики и прагматики процесса обучения, принцип организации и систематизации этих элементов выступает как код духовной направленности личности педагога мужского танца [15].

М.Е. Валукин в своем диссертационном исследовании «Роль личности педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу» пишет, что особое значение приобретает в этой связи канал трансляции указанного кода по замкнутой цепи «педагог – ученик – зритель и (обратная связь) – педагог». Именно здесь творчески преобразуется и переосмысливается вся эстетика школы Мастера, самокорректируется его личность. Благодаря этому, даже простое упражнение становится у

выдающихся педагогов, во-первых, связующим звеном между его личностью и личностью его ученика, во-вторых, формирует контактность ученика со зрителем и, наконец, далее – возвращается в качестве органической составляющей всей методологии обучения в процесс формирования будущего артиста балета и совершенствования его мастерства в театре. Любое движение, любое *pas* при этих условиях становится актом высокого Искусства [15].

Пётр Антонович Пестов (28 декабря 1929, Шагурово, Уральская область – 31 июля 2011, Штутгарт) – советский и российский солист балета, балетный педагог, Заслуженный артист РСФСР (1973), Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1994) преподавал в Московском хореографическом училище. Многие его воспитанники стали мега-звездами балетного искусства, разлетелись по всему миру и сегодня многие уже сами ведут педагогическую деятельность.

П.А. Пестов был одним из ведущих педагогов мужского танца. Педагогический метод Пестова соединил традиции, характерные как для петербургской, так и московской школы. Его учеников (А.Ю. Богатырёв, А.А. Лазарев, В.М. Гордеев, А.Н. Ветров, В.В. Анисимов, В.А. Малахов, Н.Г. Фёдоров) отличает стабильность техники, выносливость, строгая манера сценического поведения, уверенность, академическая чистота исполнения классического танца, четкие вращения, воздушные прыжки, элегантность и эмоциональная наполненность образов [75].

Пётр Пестов считается лучшим педагогом мира с 1968 года, когда он выпустил из Московского хореографического училища своих первых мальчиков, в числе которых оказались будущие премьеры Большого Александр Богатырев и Вячеслав Гордеев. И больше 40 лет пестовский конвейер непрерывно поставлял сначала на советскую, а затем и на мировую сцену если уж не звезд, то тех безукоризненно выученных профессионалов, способных выполнить любое задание, на которых держится любая труппа. Народные и заслуженные Александр Ветров,

Николай Федоров, Юрий Посохов, мировая звезда Владимир Малахов, ставший интендантом берлинской Staatsoper, бывшие худруки Большого – Алексей Ратманский и Юрий Бурлака – всех их «точил на своем станке» один и тот же наставник [53].

Пестовцы составляют такое международное братство, их всегда можно опознать: этих перфекционистов отличает особый педантизм в работе, малейшая неточность или сбой воспринимаются ими как личное поражение. И все они с мазохистской ностальгией вспоминают тяготы учения и своенравие учителя. Как этот великий поборник аккуратности и порядка заставлял взрослых парней прятать волосы под сеточкой и до выпуска носить белые маечки и белые носочки, что считалось унижительным, ведь это униформа младших классов. Как, вырабатывая выносливость, заставлял держать ноги в воздухе бесконечными минутами, до тех пор, пока не позволит их опустить. Как, называя учеников на «вы», утверждал свою власть: выгонял из класса за малейшую провинность, да и просто для острастки после такого, например, диалога: «Ну что, вы чем-нибудь недовольны?» – «Я всем доволен». – «А что у вас с лицом такое?» – «У меня все нормально с лицом». – «Нет, я вижу, вы чем-то недовольны. Заберите свои вещи – и спасибо». После такой школьной закалки законы и требования любой труппы казались выпускникам Пестова сущей Хартией вольности [53].

Эта суровая патриархальность отношений старшего и младших объясняется крестьянским происхождением учителя: из родного села Шагурово Челябинской области, наломавшись в военные годы на тяжелых сельских работах, голодающий мальчишка сбежал в большой город Пермь, куда был эвакуирован ленинградский Театр имени Кирова (нынешний Мариинский). Там он попался на глаза ленинградским педагогам, окончил под их попечением Пермское хореографическое училище, танцевал сначала в Перми, потом в Новосибирске. Но по причине маленького роста танцевал вовсе не то, чего жаждала его амбициозная натура, – шутов и котов, божков

и вставные па-де-труа. На педагога он выучился уже в Москве у лучшего специалиста Николая Тарасова. И все свое неудовлетворенное артистическое честолюбие обратил на учеников, их лидерство в школе и театрах было его реваншем.

Юрий Бурлака (российский артист балета, педагог и балетмейстер-постановщик, художественный руководитель балетной труппы Большого театра в 2009–2011 гг.) в интервью корреспонденту «Голоса России» так вспоминает о своем учителе: «Он никогда не ставил задачу воспитать звезду, а пытался вложить в танцовщиков то, чем обладает сам в силу своего огромного опыта. Балет для него не просто ремесло, но воплощение искусства вообще. Я помню прекрасно, как он водил нас в музеи, приносил книги, мы часто собирались у него дома, смотрели видеокассеты и какие-то записи. Это было нечто большее, чем обучение профессии. Я думаю, он передавал наши традиции, основанные на той базе, которую сам получил в свое время – это некий сплав старой петербургской и московской хореографических школ. За пределами класса он был человеком мягким, и все это знали. Но во время занятий – крайне требовательным. Я порой себя ловлю на мысли, что в чем-то похож на своего педагога» [53].

Н.М. Цискаридзе – российский артист балета и педагог, премьер балета Большого театра в 1992–2013 годах, Народный артист РФ (2001), Народный артист Северной Осетии (2013), Лауреат двух Государственных премий РФ (2000, 2002) и трёх театральных премий «Золотая маска» (1997, 2000, 2002), ректор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург – с 1987 года учился в Московском хореографическом училище, классическим танцем занимался в классе П.А. Пестова.

Н. Цискаридзе вспоминает про уроки П.А. Пестова: «Атмосфера в классе была очень строгая. Его послушаться было нельзя. Иногда было сильное психологическое давление с его стороны. Он очень часто выгонял за дверь. Он мог, например, в течение целого часа добиваться от нас правильного движения и контроля пятки при исполнении *battement tendu*.

Но самое полезное в его обучении, чему другие не учили, было то, что он прежде всего выстраивал нам мозг: учил нас читать, водил в музеи, прививал вкус к литературе, беседовал с нами о поэтах Серебряного века, которых мы тогда не проходили в школе. В то время только появились видеомэгафнофы, и он нас водил к себе домой и постоянно показывал видео с теми артистами, которых мы не могли увидеть: Нуреева, Макарову, Хорхе Донна, Шауфуса, – то, что было от нас закрыто. Постоянно ставил нам оперу и объяснял, что такое музыка; хотел, чтобы мы почувствовали вкус театра. А вся его жестокость заключалась в том, что он считал, что мы должны постоянно совершенствоваться. А это очень сложно».

Позднее Н.М. Цискаридзе высоко оценил жёсткую преподавательскую манеру своего учителя, готовившего ученика к преодолению жизненных трудностей. Уже став танцовщиком Большого театра, он позвонил Пестову и сказал: «Я буду всю свою жизнь стоять перед вами коленопреклонённым, потому что вы меня выучили так, что даже если меня попытаются убить на сцене, я всё равно буду двигаться до тех пор, пока не закончится моя роль».

Стили руководства вышеперечисленных выдающихся деятелей балетного искусства являются яркими примерами того, что индивидуальный стиль руководства определяется свойствами личности и организма, типом нервной системы и темпераментом. Индивидуальный стиль педагогической деятельности представляет собой «систему излюбленных приемов, определенный склад мышления, манеру общения, способы предъявления требований» – черты, неразрывно связанные с системой взглядов и убеждений педагога, его невозможно заимствовать или тиражировать.

Творческая деятельность известных артистов балета подтверждает влияние индивидуальности, творческого отношения к предмету, индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа на развитие творческого потенциала ученика. На сегодняшний день была и является

главной задачей наставника – рассмотреть уникальность ученика, выделить его сильные стороны и помочь поверить в свои творческие способности. Вышеупомянутые педагоги выделяли творческий потенциал будущих артистов балета как основу в построении системы их обучения. Учитывая физические, интеллектуальные, музыкальные и другие индивидуальные способности ученика, великие педагоги смогли воспитать великих артистов.

На сегодняшний день являются актуальными адаптация и интеграция в область педагогики хореографии наиболее оптимальных и эффективных систем и методик преподавания классического танца в мужском классе, созданных выдающимися педагогами-хореографами, с учетом современных тенденций в области преподавания хореографии: гуманистического отношения и личностно-ориентированных подходов к ученикам.

Современный педагог-хореограф в своей практической деятельности не использует один устоявшийся стиль руководства. Руководитель, который хочет работать, как можно более эффективно должен научиться пользоваться всеми стилями, методами и типами влияния, наиболее подходящими для конкретной ситуации, а не использовать какой-то один стиль руководства на протяжении всей своей творческой деятельности. Они вынуждены его постоянно корректировать в соответствии с изменяющимися как внутренними, так и внешними условиями.

Организация процесса обучения таким образом, чтобы сформировать приоритет новаторского подхода к дисциплине у студентов, является сегодня одной из основных задач вузов, готовящих профессионалов в области хореографии. Именно поэтому одной из ключевых компетенций будущих педагогов является умение создавать собственные авторские методики, опираясь как на базу общих педагогических принципов, так и в контексте анализа и синтеза опыта современной хореографии [27].

Принципы обучения по авторской методике преподавания хореографии складываются на основе систематизации накопленных знаний и основаны на закономерностях построения грамотного и эффективного

процесса обучения, тем самым воплощая собой принцип целостности. В результате обучения у студента-хореографа должна сформироваться четкая, ясная и понятная картина методики преподавания с присущей ей системой взаимосвязанных закономерностей и понятий [42].

Последовательная систематизация накопленных знаний является важной, но не единственной составляющей в процессе внедрения авторской методики. В соответствии с первым принципом педагогики – природосообразности, важным звеном в становлении являются физические данные, двигательные предпочтения, характерные для автора как для творческой индивидуальности в пластическом и хореографическом выражении своего телесного «Я».

Чтобы быть квалифицированным преподавателем, подлинным воспитателем высоких эстетических вкусов и взглядов, руководитель должен свободно владеть теорией, методикой и практикой обучения и воспитания учащихся в различных хореографических коллективах. Столь высокие требования к руководителю хореографического коллектива предъявляются за счет того, что он является основным фактором и залогом успешного развития коллектива и своей профессиональной деятельности [27].

Принятый стиль руководства может служить характеристикой качества деятельности руководителя, его способности обеспечивать эффективную управленческую деятельность, а также создавать в коллективе особую атмосферу, способствующую развитию благоприятных взаимоотношений и поведения. Стиль деятельности педагога хореографического коллектива является мощным фактором, оказывающим влияние на различные стороны деятельности воспитанников.

Индивидуальный стиль выбирается не только потому, что он успешнее других, но и потому, что приносит большее эмоциональное удовлетворение, вызывает состояние комфорта. Выполнение всякой деятельности оставляет свободу, позволяющую проявлять свою

индивидуальность в постановке промежуточных целей, выборе средств, необходимых для их достижения и реализации главной цели.

Традиции хореографической школы, основанные на требовательности, систематичности, выносливости и четкой самоорганизации, определяют использование в профессиональной деятельности хореографа авторитарных подходов и методов воздействия.

Традиционно применяемые на практике директивные принципы и приемы обучения хореографическому искусству являются педагогически нецелесообразными в рамках личностно-ориентированного образования и гуманистической педагогики, противоречат главным принципам социально-культурной деятельности, в рамках которой предстоит работать будущим специалистам, актуализируют проблему педагогически целесообразного – оптимального стиля профессиональной деятельности хореографа.

Оптимальный стиль деятельности позволяет педагогу-хореографу испытывать удовлетворенность от работы, ощущать субъективный комфорт, достигать высоких результатов с наименьшими затратами, т.к. совпадение объективных требований профессиональной деятельности и его индивидуальных особенностей максимально. Нецелесообразный индивидуальный стиль профессиональной деятельности хореографа ведет к негативному влиянию стиля на субъектов деятельности, ее непродуктивности и эмоциональной негармоничности.

Эффективным индивидуальным стилем педагогической деятельности является такой стиль, с помощью которого педагог-хореограф постоянно находит оптимальные сочетания в способе стимуляции, переориентации и мобилизации учащихся, гибко разрешая педагогическую ситуацию в достижении конечных учебных и воспитательных целей. Определенный алгоритм этих сочетаний в организации и регуляции делового поведения педагогов и характеризует тот или иной индивидуальный стиль [42].

Таким образом, определяющим в процессе педагогической деятельности мастеров хореографии и, в частности, в преподавании мужского классического танца, в конечном итоге, становится творческая индивидуальность учителя. Все же остальное – система упражнений, качество выполняемых элементов, включая артистизм ученика – это во многом лишь форма воплощения личности педагога, нашедшая свое продолжение в искусстве других личностей – воспитанных им артистов российского балета [15].

Выводы по второй главе:

В ходе нашего исследования были изучены наиболее оптимальные и эффективные системы и методики преподавания классического танца в мужском классе, проанализирована роль и влияние выдающихся педагогов-хореографов в преподавании классического танца в мужском классе.

Анализ результатов исследования показал, что индивидуальность педагога, его творческое отношение к предмету выступают значительным фактором в процессе преподавания классического танца в мужском классе. Сыграли огромную роль и оказали большое влияние на создание методик преподавания классического танца в мужском классе такие выдающиеся педагоги-хореографы, как: Х.П. Иогансон, Н.Г. Легат, А.М. Мессерер, П.А. Пестов, В.И. Пономарев, Н.И. Тарасов, В.Д. Тихомиров, Э. Чекетти и др.

Индивидуальность, индивидуально-психологические особенности и качества личности оказывают непосредственное влияние на индивидуальный стиль педагога-хореографа. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа является уникальным «почерком» профессиональной деятельности, определяет манеру педагогических действий, свойственных каждому учителю. Изучение опыта выдающихся учителей классической хореографии подтверждает, что только творческий педагог с неповторимым индивидуальным стилем деятельности способен развить творческий потенциал ученика и воспитать творческую индивидуальность.

На сегодняшний день являются актуальными адаптация и интеграция в область педагогики хореографии наиболее оптимальных и эффективных систем и методик преподавания классического танца в мужском классе, созданных выдающимися педагогами-хореографами, с учетом современных тенденций в области преподавания хореографии: гуманистического отношения и личностно-ориентированных подходов к ученикам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в том, чтобы проанализировать роль и влияние выдающихся педагогов-хореографов в преподавании классического танца в мужском классе.

В соответствии с темой исследования были выдвинуты следующие задачи:

- изучить психолого-педагогическую и методическую литературу и передовой опыт по теме исследования;
- выявить существующие противоречия;
- проанализировать деятельность выдающихся педагогов-хореографов классического танца в мужском классе и их влияние на современную систему образования в области хореографии;
- верифицировать результаты исследования.

В соответствии с поставленными задачами и проведенным исследованием мы можем сделать следующие выводы.

Методологической основой работы стали концептуальные теоретико-практические положения о развитии, обучении и воспитании хореографической культуры, артистизма и профессионального мастерства обучающихся Н.П. Базаровой, И.Д. Бельского, А.Я. Вагановой, Е.П. Валукина, В.С. Костровицкой, В.П. Мей, П.А. Пестова, А.А. Писарева, Г.Н. Прибыловой, Н.И. Тарасова, В.Д. Тихомирова, С.С. Холфиной и многих других.

Школа мужского исполнительства классического танца возникла как результат деятельности и творческих исканий таких мастеров, как: А.Я. Ваганова, П.А. Гердт, Н.Г. Легат, А.М. Мессерер, П.А. Пестов, М.И. Петипа, В.И. Пономарев, А.И. Пушкин, Н.И. Тарасов, В.Д. Тихомиров, Э. Чекетти и др.

Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: классический танец, балет, экзерсис, индивидуальность, индивидуальный стиль деятельности.

Поставленные нами задачи были выполнены в ходе исследования в полном объёме и верифицированы.

На основании изученной литературы и проведенного исследования мы можем сделать следующие выводы.

Искусство балета постоянно обогащается новыми художественными приемами и новой танцевальной лексикой. Этот процесс влияет на теорию и практику хореографического образования. Хореографическая школа, откликаясь на требования современности, вместе с тем призвана сохранять традиции, прививая ученикам академическую манеру исполнения и грамотность владения выразительными средствами классического танца.

По мнению известного ленинградского педагога А. Соколова-Каминского: «Советская балетная школа – это целый комплекс явлений, связанных с исполнительской культурой, определяющих ее своеобразие, тенденции развития, характерные черты стиля. Сюда входят и вопросы профессиональной подготовки артистов балета, и идеологическая направленность их творчества, и особенности художественной формы освоения явлений действительности» [15].

Н.И. Тарасов писал: «Классический танец может совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания, теории, но, повторяю, его хореографическая первооснова, то есть школа, должна оставаться неизменной» [72]. Поэтому главная задача хореографического образования на всех его этапах, которая должна быть выполнена – это освоение наследия педагогической науки, традиций мастеров-педагогов, определивших принципы школы классического танца.

Откликаясь на требования времени, педагоги-новаторы на основе преемственности педагогических традиций продолжают поиски путей совершенствования хореографического образования и методики

преподавания танцевальных дисциплин. Педагогическая деятельность мастеров хореографических школ в период создания единой методологии хореографического образования отличалась глубокой целенаправленностью, кропотливостью. Таким образом, отечественная хореографическая школа накопила громадный опыт в теории и методике, служащий прочным фундаментом практической деятельности и позволяющий развивать педагогическую науку.

Сегодня, анализируя проблемы исполнительского творчества, ведущие деятели хореографического образования призывают к совместным поискам средств и методов совершенствования процесса подготовки будущих артистов балета. В частности, говорится о необходимости повышения квалификации профессиональных педагогов с учетом требований, которые выдвигает современность – увеличить значение балетного театра в возрождении духовной, нравственной культуры человеческой личности.

Залогом успешной и плодотворной деятельности на всех уровнях хореографической науки всегда являлась преемственность, живая нить передачи традиции из рук в руки – от признанных мастеров-педагогов ученикам-последователям. На положительные результаты большое влияние оказывала неразрывная связь учебного процесса в хореографической школе с творческой практикой балетного театра. В связи с этим хочется упомянуть имена таких деятелей хореографической педагогики, как: А. Ваганова, В. Тихомиров, В. Пономарев, Н. Тарасов, А. Мессерер, М. Семенова, Р. Лапаури-Стручкова, которые внесли огромный вклад в теорию и практику балетной педагогики [15].

В хореографических училищах ведется процесс непосредственной подготовки будущих артистов балета. Они приступают к профессиональной исполнительской деятельности, имея в своем активе определенную исполнительскую культуру и техническую подготовленность, которые вырабатываются в ходе учебного процесса. Однако, учитывая специфику

обучения хореографическим дисциплинам, нужно выделить особенности балетной педагогики. Она заключается в том, что невозможно научиться танцевать по теоретическим лекциям или по учебнику, – преподаватель передает свои знания не только через рассказ, но и через педагогический показ. «Каждый шаг, каждая поза и каждое движение исходят от учителя, указываются им и должны быть поняты, усвоены, прорепетированы и выполнены» [30].

В таком процессе передачи знаний воспитывается исполнительская культура, манера исполнения движений классического танца. Таким образом, роль педагога – личности, высокого профессионала-практика – неопределимо возрастает и не может быть подменена никакими детально разработанными рекомендациями и программами [15].

В ходе нашего исследования были изучены наиболее оптимальные и эффективные системы и методики преподавания классического танца в мужском классе, проанализирована роль и влияние выдающихся педагогов-хореографов в преподавании классического танца в мужском классе.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. Диагностика показала, что индивидуальность педагога, его творческое отношение к предмету выступают значительным фактором в процессе преподавания классического танца в мужском классе. Сыграли огромную роль и оказали большое влияние на создание методик преподавания классического танца в мужском классе такие выдающиеся педагоги-хореографы, как: Х.П. Иогансон, Н.Г. Легат, А.М. Мессерер, П.А. Пестов, В.И. Пономарев, Н.И. Тарасов, В.Д. Тихомиров, Э. Чекетти и др.

Индивидуальность, индивидуально-психологические особенности и качества личности оказывают непосредственное влияние на индивидуальный стиль педагога-хореографа. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа является уникальным «почерком» профессиональной деятельности, определяет манеру педагогических действий, свойственных каждому учителю. Изучение опыта выдающихся

учителей классической хореографии подтверждает, что только творческий педагог с неповторимым индивидуальным стилем деятельности способен развить творческий потенциал ученика и воспитать творческую индивидуальность.

На сегодняшний день являются актуальными адаптация и интеграция в область педагогики хореографии наиболее оптимальных и эффективных систем и методик преподавания классического танца в мужском классе, созданных выдающимися педагогами-хореографами, с учетом современных тенденций в области преподавания хореографии: гуманистического отношения и личностно-ориентированных подходов к ученикам.

В глубоком анализе существующих методик преподавания классического танца в мужском классе заключается теоретическая новизна исследования.

В адаптации систем преподавания выдающихся педагогов-хореографов к современным условиям с учетом существующих трендов в хореографии заключается практическая значимость исследования.

Выполнение в ходе нашего исследования поставленных задач позволило грамотно структурировать и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что системы преподавания классического танца в мужском классе, созданные выдающимися педагогами-хореографами, будут эффективными если учитывать современные тенденции в области хореографии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера : учебное пособие / Георгий Алексидзе. – Москва : ГИТИС, 2011. – 102 с. – ISBN 978-5-91328-077-0.
2. Альберт Г. Г. Александр Пушкин. Школа классического танца / Г. Альберт. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 253 с. – ISBN 5-87334-069-2 (В пер.) : Б. ц.
3. Андрощук Л. М. Влияние индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа на развитие творческого потенциала ученика / Л. М. Андрощук. // Научно-издательский центр «Социосфера». – URL: http://sociosfera.com/publication/conference/2014/221/vliyanie_individualnog_o_stilya_deyatelnosti_pedagogahoreografa_na_razvitie_tvorcheskogo_potencial_a_uchenika/ (дата обращения 24.10.2022).
4. Андрощук Л. М. Формирование индивидуального стиля деятельности будущего учителя хореографии / Л.М. Андрощук. // Моя диссертация. – URL: <http://mydisser.com/ru/catalog/view/238/246/12013.html> (дата обращения 25.10.2022).
5. Базарова Н. П. Азбука классического танца / Н.П. Базарова, В.П. Мей. – СПб.: Лань, 2006. – 240 с. – ISBN 978-5-8114-0658-6.
6. Базарова Н. П. Классический танец. Методика 4-го и 5-го года обучения / Н.П. Базарова. – Л.: Искусство, 1984. – 199 с.
7. Балет: энциклопедия / сост. Ю. Н. Григорович. – Москва: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
8. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост.: Н. А. Александрова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб [и др.] : Планета музыки [и др.], 2011. – 622 с. – ISBN 978-5-8114-0837-5 (Лань).
9. Балицкая Н. Н. Педагогические методы обучения в хореографии при изучении предмета классический танец // Для педагога. – URL:

<https://dlyapedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=6297> (Дата обращения: 22.12.2022 года).

10. Бахрушин Ю. А. История русского балета : [Учеб. пособие для хореогр. и культ.-просвет. училищ] / М-во культуры РСФСР. Глав. упр. учеб. заведений и кадров. – Москва : Сов. Россия, 1965. – 249 с.

11. Блазис К. Танцы вообще : балетные знаменитости и национальные танцы / Карло Блазис. – Изд. 2-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2008. – 346 с. – ISBN 978-5-8114-0839-9 (В пер.).

12. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность : [Сборник] / Л.Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с. – ISBN (В пер.) (В пер.) : 2 р. 80 к.

13. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – СПб.: Лань, 2002. – 158 с. – ISBN 978-5-8114-0223-6 (В пер.).

14. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884 / Е. О. Вазем. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. – 444 с. – ISBN 978-5-8114-0993-8 (в пер.).

15. Валукин М. Е. Роль личности педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01. – Москва, 1999. – 27 с.

16. Валукин Е. П. Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе. – М., ГИТИС, 1980. – 106 с.

17. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.

18. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов / Н. Н. Вашкевич. – СПб: Лань : Планета Музыка, 2009. – 190 с. – ISBN 978-5-8114-0994-5.

19. Вечеслова Т. А. Я – Балерина. – М: Искусство, 2004. – 272 с.

20. Выдающиеся исполнители балетного танца эпохи романтизма. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=607211> (дата обращения: 02.12.2022).
21. Громов Ю. И. Мужской танец в петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарева / Ю.И. Громов, В.А. Звездочкин, С.С. Каплан. – СПбГУП, 2004. – 124 с. – ISBN: 5-7621-0264-2.
22. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии : учебник : [12+] / И. Г. Есаулов. – СПб: Лань, 2015. – 254 с. – ISBN 978-5-8114-1752-0.
23. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. – Москва : Искусство, 1954. – 431 с.
24. Захаров Р. В. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 351 с.
25. Захаров Р. В. Сочинение танца : Страницы пед. опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224 с. – ISBN В пер. (В пер.): 1 р. 10 к.
26. Звездочкин В. А. Классический танец : Учеб. пособие для студентов высш. и сред. учеб. заведений искусства и культуры / В. А. Звездочкин. – Ростов н/Д, Феникс, 2003. – 409 с. – ISBN 5-222-03629-4 : 5000.
27. Ивлева Л. Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.05. – Ленинград, 1985. – 219 с.
28. История возникновения Классического танца. – URL: <https://infourok.ru/istoriya-vozniknoveniya-klassicheskogo-tanca-6099409.html> (дата обращения: 29.11.2022).
29. Карпенко В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, Ж. Багана. – М.: НИЦ ИНФРА-М, 2015. – 200 с.
30. Классики хореографии : [Сборник] / [Отв. ред. Е.И. Чесноков]; [Прим. А. Г. Мовшенсона]; Ленингр. гос. хореографич. техникум. –

Ленинград : Искусство, 1937 (Ленинград : тип. арт. «Сов. Печатник»). – 358с.

31. Классический танец. – URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Классический_танец (дата обращения: 25.08.2022).

32. Климов Е. А. Индивидуальный стиль деятельности в зависимости от типологических свойств нервной деятельности / Е.А. Климов. – Казань: Казанский университет, 1969. – 278 с.

33. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца (с 1 по 8 классы): учебно-методическое пособие. – Л.: Искусство, 1981. – 282 с.

34. Костровицкая В. С. Школа классического танца : [учебник для хореографических уч-щ и хореографических отд-ний вузов искусств и культуры] / В.С. Костровицкая, А.А. Писарев ; [лит. запись А. С. Рулевой] ; Ленинградское акад. хореогр. уч-ще им. А.Я. Вагановой. – 3-е изд., испр. – Ленинград (Ленингр. отд-ние) : Искусство, 1986. – 260 с.

35. Красовская В. М. Балет сквозь литературу. – СПб.: АРБ им. Вагановой, 2005. – 421 с.

36. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. – СПб., 2008.

37. Красовская В. М. История русского балета. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2010. – 286 с. – ISBN 978-5-8114-0790-3.

38. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2009. – 520 с. – ISBN 978-5-8114-0788-0 (в пер.).

39. Кричевский Р. Л. Если Вы – руководитель... : Элементы психологии менеджмента в повседнев. работе / Р.Л. Кричевский. – М. : Дело, 1998. – 398 с. – ISBN 5-7749-0051-7.

40. Кузнецов И. Л. Н.И. Тарасов – 95 уроков классического танца / авт.-сост. И.Л. Кузнецов. – Москва : Российский ин-т театрального

искусства ГИТИС ; Санкт-Петербург : Акад. русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016. – 462 с. – ISBN 978-5-91328-218-7 : 400 экз.

41. Кузнецов И. Л. Традиции преподавания мужского классического танца. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-prepodavaniya-muzhskogo-klassicheskogo-tantsa> (дата обращения: 29.09.2022).

42. Кузнецова Т. М. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа и его формирование : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.01 / Нижегород. гос. пед. ин-т им. М. Горького. – Нижний Новгород, 1992. – 15 с.

43. Леонтьева И. Методика классического танца Н.И. Тарасова. – URL: <https://znanio.ru/media/metodika-klassicheskogo-tantsa-ni-tarasova-2571602> (дата обращения: 17.11.2022).

44. Лиэпа М. Э. Я хочу танцевать сто лет / Марис Лиэпа; [Авт. послесл. Э. Тивумс]. – Москва : Вагриус, 1996. – 235 с. – ISBN 5-7027-0400-2 (В пер.) : Б. ц.

45. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф.В. Лопухов. – Москва: Искусство, 1966. – 424 с.

46. Львов-Анохин Б. А. Мастера Большого балета / Б.А. Львов-Анохин. – Москва : Искусство, 1976. – 241 с.

47. Маркова А. К. Психологические особенности индивидуального стиля деятельности учителя / А.К. Маркова, А.Л. Никонова // Вопросы психологии. – 1987. – № 5. – С. 40–48.

48. Маслоу А. Самоактуализация личности и образование / А. Маслоу. – Москва; Донецк, 1994. – 52 с. – ISBN 5-318-00597-7 (в пер.).

49. Мерлин В. С. Очерк интегрального исследования индивидуальности / В.С. Мерлин. – Москва, 1977. – 256 с.

50. Мерлин В. С. Лекции по психологии мотивов человека / В.С. Мерлин. – Москва, 1991. – 120 с.

51. Мессерер А. М. Уроки классического танца / Асаф Мессерер. – СПб. [и др.] : Лань, 2004. – 400 с. – ISBN 5-8114-0526-X : 3000.
52. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время / Асаф Мессерер; [Лит. запись Р. Шейко]. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Искусство, 1990. – 259 с. – ISBN 5-210-00341-8 (В пер.) : 3 р. 20 к.
53. Мировой учитель танцев // Коммерсантъ. – 2010. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1371254> (дата обращения: 27.11.2022).
54. Мориц В. Э. Методика классического тренажа : [методическое руководство] / В.Э. Мориц, Н.И. Тарасов, А.И. Чекрыгин. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань® : Планета Музыки, 2009. – 382 с. – ISBN 978-5-8114-0963-1.
55. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах : [Перевод] / [Ред. и вступ. статья, с. 7-36, Ю.И. Слонимского]. – [Ленинград] ; [Москва] : [Искусство], [1965]. – 375 с.
56. Орлов Ю. М. Восхождение к индивидуальности : книга для учителя / Ю.М. Орлов. – Москва, 1991. – 287 с.
57. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика : учебное пособие/ науч. ред. В. А. Звездочкин, рук. авт. кол. Ю. И. Громов. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 632 с.
58. Педагогика : учебник по направлению 050100 Педагогическое образование : [для бакалавров и специалистов] / [Бахмутский А.Е. и др.] ; под ред. А.П. Тряпицыной. – Москва [и др.] : Питер, 2013. – 304 с. – ISBN 978-5-496-00028-4.
59. Пестов П. А. Уроки классического танца : 1 курс : [Учеб.-метод. пособие] / П.А. Пестов. – Москва : Вся Россия, 1999. – 428 с. – ISBN 5-93668-001-0.
60. Плещеев А. А. Наш балет : (1673-1896) : Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 г. / [Соч.] Александра Плещеева. – Санкт-Петербург : тип. А. Бенке, 1896. – 391 с.

61. Подласый И. П. Педагогика : Новый курс : В 2 кн. : Учеб. для студентов вузов, обучающихся по пед. спец. / И. П. Подласый. – М. : Владос, 2000. – 255 с. – ISBN 5-691-00176-0.
62. Посельская Н. С. Значение русской школы классического танца в системе хореографического образования. – Л: Искусство, 2002. – С. 100–104.
63. Русский балет : Энциклопедия / Редкол.: Е. П. Белова и др.; [Предисл. В. М. Красовской и др.]. – М. : Большая рос. энцикл. : Согласие, 1997. – 631 с. – ISBN 5-85270-099-1 (В пер.) : Б. ц.
64. Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце : [Учеб. для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры] / Н. Н. Серебренников; [Предисл. Т. М. Вечесловой]. – 3-е изд., испр. и доп. – Л. : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1985. – 146 с. – ISBN В пер. (В пер.) : 70 к.
65. Слонимский Ю. И. В честь танца / [Предисл. П. Гусева]. – М.: Искусство, 1968. – 371 с.
66. Слонимский Ю. И. Мастера балета XIX столетия : К. Дидло. Ж. Перро. А. Сен-Леон. Л. Иванов. М. Петипа / Ю. Слонимский. – [Москва] ; [Ленинград] : Искусство, 1937 (Ленинград : тип. артели «Сов. Печатник»). – 285 с.
67. Слонимский Ю. И. Советский балет : материалы к истории советского балетного театра / Ю. Слонимский. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. – 365 с.
68. Становление педагогических и исполнительских традиций отечественной школы классического танца. – URL: https://bstudy.net/779575/iskusstvo/stanovlenie_pedagogicheskikh_ispolnitelskikh_traditsiy_otechestvennoy_shkoly_klassicheskogo_tantsa (дата обращения: 29.11.2022).
69. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов : тенденции развития / Е.Я. Суриц ; М-во культуры СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания. – Москва : Искусство, 1979. – 357 с.

70. Тарасов Н. И. Классический танец : школа мужского исполнительства / Н. Тарасов ; [вступит. статья М. Лиепы]. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Искусство, 1981. – 479 с.

71. Тарасов Н. И. Классический танец : шк. муж. исполнительства / Н. И. Тарасов. – Изд. 3-е. – СПб. [и др.] : Лань, 2005. – 492 с. – ISBN 5-8114-0591-X : 2000.

72. Тарасов Н. И. Основные принципы преподавания классического танца., Сб. Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра. – М., 1996.

73. Толочек С. А. Стили профессиональной деятельности / С.А. Толочек. – Москва: Смысл, 2000. – 199 с.

74. Фокин М. М. Против течения / М.М. Фокин. – Москва: Искусство, 1962. – 638 с.

75. Формирование и развитие системы классического танца. Начало хореографического образования в России. – URL: <https://infourok.ru/lekcija-formirovanie-i-razvitie-sistemy-klassicheskogo-tanca-nachalo-horeograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii> (дата обращения: 30.11.2022).

76. Холфина С. С. Вспоминая мастеров московского балета... / Серафима Холфина. – Москва : Искусство, 1990. – 374 с. – ISBN 5-210-00372-8 (В пер.) : 2 р. 40 к.

77. Хон Р. И. Особенности построения урока классического танца в мужском классе. – URL: <https://www.informio.ru/publications/id6925/Osobenn> (дата обращения: 15.11.2022).

78. Худеков С. Н. Всеобщая история танца : [античная хореография, карнавальное средневековье, балет Западной Европы, реформы великих хореографов, знаменитые танцовщицы и танцоры] / С.Н. Худеков. – Москва : Эксмо, 2009. – 606 с. – ISBN 978-5-699-32891-8.

79. Чекетти Г. Полный курс классического танца : школа Энрико Чекетти / Грациозо Чекетти ; под ред. Флавии Паппасены ; [пер. с ит. Е. Лысовой]. – Москва : АСТ : Астрель, 2010. – 503 с. – ISBN 978-5-17-064193

80. Эльяш Н. И. Образы танца. – Москва : Знание, 1970. – 239 с.
81. Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. – [Москва] : [Искусство], [1970]. – 344 с.
82. Юденкова И. В. Формирование управленческой культуры педагога образовательной организации / И.В. Юденкова, Е.Н. Дёрова. // Молодой ученый. – 2017. – № 48. – С. 216–219. – URL <https://moluch.ru/archive/182/46724/> (дата обращения: 04.11.2022).