



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

«Модель развития профессиональных качеств будущего артиста

балета в условиях среднего специального учебного заведения»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Педагогика хореографии»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

82,65 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

« 24 » 01 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-307-211-2-1

Дурнев Дмитрий Анатольевич

Научный руководитель:

засл. работник культуры РФ, доцент

кафедры хореографии

Белов
Белов Владимир Александрович

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ АРТИСТОВ БАЛЕТА	9
1.1 История развития системы образования артистов балета	9
1.2 Понятие и значение профессиональных качеств артиста балета	31
1.3. Психологические и педагогические аспекты формирования профессиональных качеств артистов балета	45
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗРАБОТКИ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ БУДУЩЕГО АРТИСТА БАЛЕТА В УСЛОВИЯХ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ	52
2.1 Структура и компоненты модели	52
2.2 Методические рекомендации по внедрению модели в учебный процесс среднего специального учебного заведения.....	60
2.3 Анализ результатов исследования.....	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	82
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	88

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена рядом факторов, связанных с современными тенденциями в балетном искусстве, требованиями к подготовке специалистов и вызовами образовательной системы.

Балет остаётся одним из самых уважаемых и привлекательных видов искусства, что делает артистов балета ценными участниками культурного сообщества. Однако профессия требует не только физической подготовки и техники, но и развития личностных качеств: артистизма, эмоциональной выразительности, умения взаимодействовать с партнёрами и аудиторией. В условиях высокой конкуренции на рынке труда важно формировать у студентов комплекс компетенций, который позволит им успешно реализоваться в профессии.

Современные балетные постановки сочетают классические и современные стили, что требует от исполнителей универсальности, гибкости и способности быстро осваивать новые техники. Артисты должны не только виртуозно исполнять хореографические комбинации, но и глубоко понимать музыку, драматургию спектакля, уметь создавать многогранные образы. Это ставит перед образовательными учреждениями задачу разработки интегрированных программ, сочетающих техническую подготовку с развитием артистизма и культурного кругозора [22].

Введение новых федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) и экспериментальные программы, такие как интеграция среднего профессионального и высшего образования в Академии русского балета им. Вагановой, требуют пересмотра подходов к обучению. Важно разработать модели подготовки, которые учитывают раннюю профессионализацию, необходимость совмещения общеобразовательной и специализированной программ, а также формирование навыков самообразования и адаптации к меняющимся условиям [22, 73].

Преподаватель классического танца играет центральную роль в формировании артиста балета. Его личность, профессиональный опыт, педагогические методы напрямую влияют на развитие учеников. Однако наблюдается недостаток кадров, владеющих современными педагогическими технологиями, а также слабая работа по формированию личностных качеств студентов. Исследование моделей развития профессиональных качеств может помочь в решении этих проблем.

Обучение в балетном училище приходится на период становления личности, что требует особого внимания к психологическому состоянию студентов. Необходимо развивать мотивацию, устойчивость к стрессу, умение работать в коллективе, а также формировать установку на непрерывное самосовершенствование [20].

Многие артисты балета сталкиваются с трудностями при переходе из учебного заведения в профессиональную среду, а также при необходимости смены деятельности после завершения сценической карьеры. Разработка моделей подготовки, включающих элементы профориентации и адаптации к различным профессиональным ролям (педагог, руководитель коллектива), повысит конкурентоспособность выпускников.

Исследование модели развития профессиональных качеств артиста балета в среднем специальном учебном заведении актуально как с точки зрения потребностей балетного искусства, так и с позиции совершенствования образовательной системы. Оно может внести вклад в разработку эффективных методик обучения, повышение качества подготовки специалистов и решение проблем, связанных с адаптацией выпускников в профессиональной среде.

Таким образом, актуальность исследования обусловлена реформой образования и запросом профессиональных коллективов на артистов балета, обладающих комплексом универсальных профессиональных качеств.

Цель исследования: определить особенности профессиональных качеств современных артистов балета и спроектировать модель их развития в условиях среднего специального учебного заведения.

Объектом исследования являются профессиональные качества артистов балета.

Предметом исследования является модель развития профессиональных качеств артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения.

Гипотезой исследования является предположение о том, что при внедрении в образовательный процесс модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения, качество выпускников будет соответствовать современным требованиям системы образования в области хореографии.

Задачи исследования:

- изучить психолого-педагогическую и профессиональную литературу и передовой опыт по теме исследования;
- выявить существующие противоречия;
- рассмотреть специфику профессиональных качеств современных артистов балета;
- спроектировать модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения;
- верифицировать результаты исследования.

Комплекс теоретических и эмпирических методов исследования включает:

- теоретические методы: изучение и анализ психолого-педагогической, методической литературы по данному направлению, изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса;
- эмпирические методы: наблюдение, исследование, анализ.

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

Изучением педагогических моделей занимались такие отечественные и зарубежные учёные, как: М. В. Богуславский, Э. де Боно, Д. Брунер, А. Н. Дахин, Дж. Дьюи, У. С. Заир-Бек, М. В. Кларин, Э. де Кортэ, А. Т. Куракин, Е. А. Лодатко, Д. Мезироу, Л. И. Новикова, М. Ноулз, В. Г. Свиначенко, Х. Таба, Д. Шваб и др.

Вопросы профессиональной подготовки артистов балета нашли отражение в трудах ведущих специалистов в области хореографического образования: А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова, В. С. Костровицкой, А. А. Лавровского. Психолого-педагогические аспекты профессионального становления личности исследованы в работах Е. П. Ильина, А. К. Марковой, Л. М. Митиной. Современные подходы к компетентностной модели артиста балета представлены в публикациях Т. А. Кузнецовой, М. К. Леоновой, Н. В. Соковицкой.

Однако в научной литературе недостаточно освещены: целостная модель развития профессиональных качеств артиста балета на уровне среднего профессионального образования; механизмы интеграции общекультурных, специальных и надпрофессиональных компетенций в процессе подготовки; критерии оценки эффективности формирования профессиональных качеств на разных этапах обучения.

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, В. П. Мей, А. М. Мессерер, П. А. Пестов, 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.

Согласно исследованиям Н. И. Тарасова, педагог-хореограф должен выбирать наиболее эффективные методы и формы организации учебного процесса, формулировать и решать педагогические задачи, учитывая уровень танцевальной подготовки учащихся, выбирать оптимальные физические нагрузки на организм ученика, способствовать творческому проявлению танцевальных способностей ученика, побуждать его к самосовершенствованию и росту исполнительского мастерства [64].

Базой нашего исследования в течение 2023-25 гг. выступило Федеральное государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Пермское государственное хореографическое училище» г. Перми.

Теоретическая новизна исследования заключается в анализе особенностей профессиональных качеств будущего артиста балета и выявлении условий их получения в среднем специальном учебном заведении.

Практическая значимость заключается в том, что спроектированная модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения может быть успешно реализована и в учреждениях высшего образования при учете их специфики.

Результаты исследования подтверждены следующими публикациями в международных научно-практических конференциях:

- статья «Специфика профессиональных качеств артиста балета»;
- статья «Методические аспекты формирования профессиональных качеств артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения».

Структура магистерской диссертации включает в себя введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ АРТИСТОВ БАЛЕТА

1.1 История развития системы образования артистов балета

Балет (фр. ballet, от итал. ballare – танцевать) – высшая «театральная» форма хореографического искусства, в которой оно поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Главное выразительное средство балета – система европейского классического танца [70].

В балете хореография является центром синтеза искусства, органически объединяя в себе музыку и театр.

Балет возник как придворный танец, затем стал популярным во Франции и России, а после балетное искусство распространилось по всей Европе и за рубежом. С течением времени балет стал академической дисциплиной, которую изучают в школах и различных учреждениях. Формируются любительские и профессиональные труппы, которые исполняют балет на театральных площадках. Сейчас балет является одним из наиболее часто исполняемых видов сценического танца.

Балет – вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. В основе классического балетного спектакля лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто [12].

Балет – классическое исполнение с полным следованием правилам и постановки па. Относится к академическим дисциплинам. Имеет много почитателей.

Впервые слово «балет» произнес итальянец Доменико да Пьяченца (итал. Domenico da Piacenza, также известен как Доменико из Феррары (итал. Domenico da Ferrara) (1390, Пьяченца – около 1470, Феррара) – мастер танца и композитор эпохи Возрождения при дворе князей Эсте в Ферраре. Считается первым известным мастером танца [81], в трудах своего ученика Антонио Корнацано назван «королём искусств». В начале XV в. он служил

учителем танцев при дворе правителя одной из областей Италии – Феррары. Как-то Доменико да Пьяченца предложил придворным исполнить на балу четыре разных танца как единое целое. Сочинив для этого представления еще и общий финал с церемонными выходами и поклонами, он назвал все это действие балетом.

Однако балет в том виде, в каком мы знаем его сейчас, родился не в Италии, а во Франции. В 1581 г. в Париже состоялся грандиозный спектакль «Комедийный балет королевы». Историки рассказывают, что длился он пять с половиной часов. В представлении участвовали и певцы, и чтецы, но события сюжета раскрывались прежде всего с помощью танца.

Так четыреста лет назад появился тот вид театрального спектакля, который мы сегодня называем словом «балет». Он соединяет в себе музыку, танец, искусство декораций и создает таким образом совершенно особый вид сценического зрелища. Танец в балете сочиняет и ставит балетмейстер (хореограф, постановщик), а исполняют артисты балета, или, как про них говорят, танцовщики. Танец – главное выразительное средство в балете. В танце раскрываются содержание балета, характеры действующих лиц, их мысли, чувства. Огромное значение в балете имеет музыка – ее драматическая, эмоциональная сила, богатство и красота мелодий и ритмов [12].

В основе классического балетного спектакля лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто, в XX веке появился бессюжетный балет, драматургия которого основана на развитии, заложенном в музыке. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец, к которому, начиная с XIX века, относятся народные и национальные танцы, переработанные для исполнения в балетном спектакле. Немаловажную роль играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего, а во многих спектаклях – также и гротеск [4].

Балет как единое произведение включает в себя хореографию и музыку к балетной постановке. Балеты ставятся и исполняются подготовленными артистами балета. Традиционные классические балеты обычно исполняются под аккомпанемент классической музыки с использованием сложных костюмов и постановки, тогда как современные балеты часто исполняются в простых костюмах и без сложных декораций [12].

В современном балете широко используются другие техники танца (прежде всего современного и джаз-танца), а также элементы гимнастики, акробатики, восточных единоборств и т. д.

Классический танец (англ. Classical dance) – вид сценического танца, главное выразительное средство балетного искусства; система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде (Л. Д. Блок).

Основным средством достижения данного качества танца является выворотность. Классический танец является основой подготовки артистов балета и интегрирует комплекс дисциплин, включающий: дуэтно-классический танец, характерный танец, исторический танец, современный танец и актерское мастерство. В 1930-х гг. сложилась методика обучения классическому танцу, автором которой является А. Я. Ваганова [70].

Язык классического танца из огромного количества поз и движений, присущих человеческому телу, за долгие годы формирования отобрал только самые выразительные, способные передать оттенки человеческих чувств и настроений.

Родиной становления педагогических систем в хореографии считается Европа – Италия и Франция. В XVII веке методику позиций выдвинул П. Бошан, «новый» (сценический) театрально-танцевальный язык разработал Р. Фёйе [68].

В XVIII веке Ж.-Ж. Новерр утвердил принципы действенной хореографии. И только к началу XIX века появится система урочного экзерсиса К. Блазиса, состоящего из двух основных разделов:

- 1) «палка-станок», куда входили движения и упражнения для ног, рук и корпуса;
- 2) «середина зала» с академическими позами (арабеск, аттитюд) и прыжками.

Основные принципы своей хореографической концепции К. Блазис описывает в трактате «Элементарный учебник теории и практики танца» [7]: «При первых экзерсисах палка нужна ученику, чтобы сохранять прямое положение, попеременно упражняя то одну, то другую ногу. В дальнейшем, когда он приобретет гибкость, ему не понадобится опора. На середине он будет вырабатывать апломб и равновесие, необходимые качества для хорошего танцовщика». Введение экзерсиса у станка преследовало задачу целостного и гармоничного развития всего мышечного аппарата танцовщика.

Кроме того, Блазис сформулировал и основные методические принципы: последовательности, систематичности и подача материала «от простого к сложному», ввел и определил понятия, принадлежащие исключительно сфере классического танца: выворотность, центр тяжести, противовес, вертикальная ось, элевация и др.

Ярким представителем французской школы был А. Бурнонвиль. Теоретические основы своей системы хореографического образования Бурнонвиль изложил в книге «Моя театральная жизнь» [27].

Главным критерием исполнительского искусства Бурнонвиль считал «истинную красоту, естественность и хороший вкус», а фундаментальными требованиями в преподавании – «чувство ритма и драматическую выразительность». По его словам, «танец исходит от горячего сердца, действие выражает радость или удовольствие. Тело становится красноречивым и высказывает даже то, чего не в силах передать слова».

Большое внимание Бурнонвиль уделяет технической подготовке танцовщика: «Ученик должен быть поставлен, отшлифован, должен научиться владеть положением и движением головы, тела и рук» [27].

Как педагог, Бурнонвиль составлял экзерсис на неделю – для каждого дня свой урок, свои упражнения. Нагрузка в понедельник была наименьшей, к концу недели она возрастала. На уроке тщательно прорабатывалась мелкая техника, обращалось внимание на развитие силы стоп, элевации, легкости прыжка и мягкости приземления. Критики так определяли особенности стиля Бурнонвиля: «Совершенное чувство формы. Каллиграфический танец».

Продолжателем школы Бурнонвиля был Х. Иогансон. Виртуозный классический танцовщик и великолепный партнер, Иогансон отличался подчеркнутым изяществом манер и позировок. «Весь насыщенный идеей движения, он казался выброшенным из музыки в мир реальности существом, для которого вне танца не было ничего. Все – танец, ритм, динамика плоти, передающий свет и бурю мужского духа» [8].

Иогансон хорошо знал анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, поэтому свободно распоряжался средствами своих учеников, приспособливая их для движений, одновременно хореографических и акробатических. Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, воспитывал дыхание. Историки отмечают безграничную фантазию Иогансона-педагога, за всю свою многолетнюю педагогическую практику он ни разу не повторился в классе, у него не было двух одинаковых уроков. Уроки Иогансона заставляли учеников думать, творчески включаться в процесс обучения, быть предельно мобилизованными, способными быстро осваивать новое. Он запрещал записывать комбинации, и вместе с тем поощрял инициативу и сочинительство своих учеников.

Необходимо подчеркнуть, что старейшие профессиональные школы классического танца – французская и итальянская – имеют свои глубокие национальные исполнительские традиции, но хореографическая основа

(состав движений) обеих школ одина. Различны стиль, манера движения. Так, для французской балетной школы характерна высокая исполнительская техника, изящный стиль, мягкая, легкая, грациозная, порой несколько изысканная манера движения. Итальянской школе присуща виртуозная техника, строгий стиль с некоторым уклоном в гротеск, стремительная, порывистая, несколько напряженная и подчас угловатая манера движения.

Для русской школы типична совершенная техника, строго академический стиль, простота, сдержанность и душевность исполнительской манеры, свободной от внешних эффектов. Старинный русский танец, связанный с песней, всегда был выражением смысла песенного текста, что давало ему определенный эмоциональный настрой, который нашел выражение в певучей пластике женского танца, в удали, виртуозности, силе мужского перепляса. Все это вошло в русский классический балет и стало отличительными особенностями русской школы [8].

М. Н. Юрьева в своей статье «Историко-педагогические предпосылки развития хореографического образования в России» пишет, что «вопросы профессионального хореографического образования в педагогической науке нашей страны длительное время относили к разряду чисто организационных и по этой причине не включали в планы и тематику исследовательских работ. Поэтому глубоких исследований по определению целей, содержания, технологий учебного процесса в формирующейся системе основных образовательных хореографических учреждений долгое время не проводилось. Кроме того, исследователи художественного образования о хореографическом образовании зачастую попросту забывают.

В этой связи задачи, связанные с пониманием сущности профессионального хореографического образования, особенностей его становления и развития, необходимо решить, рассмотрев деятельность его субъектов в конкретной исторической ситуации» [79].

Профессиональное хореографическое образование в XVII в. носило черты прагматичности, ориентируясь лишь на обслуживании нужд русского общества и государства. Главным содержанием реформ Петра I в области культуры стало приобщение к последним достижениям западноевропейского искусства и создание русской национальной культуры и светского просвещения. Рассматривая особенности развития художественного образования, в данный период можно говорить лишь о подготовке основы для последующего становления системы различных видов образования в сфере искусства. Все более расширявшиеся общественные потребности, предъявляемые к области светской культуры, приводили к необходимости развития сферы общехудожественного (как средства воспитания дворян, развития любительской инициативы) и специального профессионального образования (как способа обеспечения государственных культурных институтов, помещичьих усадеб – музыкантами, актерами, артистами балета) [79].

Первое балетное училище в России было основано по указу императрицы Анны Иоанновны в Санкт-Петербурге в 1738 году, как «Танцевальная Ея Императорского Величества школа». Школа обучала танцевальному ремеслу, и, как отмечает Л. М. Старикова, образование в ней было узко профессиональным [63]. В подготовке танцовщиков отсутствовали общеобразовательные предметы, что вполне отвечало общим представлениям о целях образования того времени: они виделись лишь в ремесленно-технической подготовке к различным частям государственной службы.

Сегодня это балетное училище называется Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой. На протяжении всего XVIII века в школе преподавали приглашенные в Россию иностранные балетмейстеры – Ж. Б. Ланде, Ф. Хилфердинг, Дж. Канциани, и обучение основывалось на западноевропейском опыте.

Большое значение для школы, которая в начале XIX столетия стала именоваться Императорским театральным училищем, имела творческая деятельность балетмейстера и педагога Шарля Дидло. Это ему посвятил строки А. С. Пушкин: «Там и Дидло венчался славой...».

Француз по происхождению, но русский по духу и устремлениям, Дидло своими реформами поднял русский балет на такую высоту, что он во всех отношениях превзошел балет европейский. Дидло постепенно заменял иностранных педагогов и танцовщиков русскими, на сцене утверждался образный, поэтический, достоверный танец. «Душой исполненный полет» – эти слова поэта А. С. Пушкина об Авдотье Истоминой как нельзя лучше характеризуют национальное своеобразие русской балетной школы, которое сочетало традиции русской, французской и итальянской балетных школ.

Вся вторая половина XIX столетия – это эпоха Мариуса Петипа-балетмейстера и Христиана Иогансона-преподавателя. Николай Легат позже писал: «Они поделили между собой руководство русским балетом в течение всей второй половины девятнадцатого века и сформировали ту русскую школу, которую мы знали... Один был богом танцевального класса, второй – сцены, и их слово в каждой из этих областей было непререкаемым» [9]. Ваганова, одна из лучших учениц Иогансона, при разработке методики классического танца использовала его педагогический опыт, но отказалась от спонтанно-импровизационного характера уроков.

Преемником иоганистических традиций был Н. Легат, ставший ведущим педагогом Петербургского хореографического училища в течение восемнадцати лет. Построение урока у Легата отличалось глубоким знанием. Легат менял свой урок ежедневно в связи с текущим заданием. Урок был задуман по определенному плану с начала до конца. Все комбинации строились очень просто. Небольшим было и количество па. Сложность заключалось в том, что все прыжки и вращения выполнялись «в обе стороны». Сначала комплекс движений выполнялся с правой ноги, а затем с левой. То, что делалось «у палки», подготавливало к тому, что будет

делаться в адажио, а аллегро разрешало все это напряжение. Поэтому урок протекал легко, одно движение вызывало другое, и ученик не ощущал, что работает с большим мускульным напряжением, вкладывает много энергии.

Основным принципом его работы был индивидуальный подход к каждому танцовщику. Он умел понять и увидеть, что у занимающегося в его классе есть и что ему надо дать для совершенства. Чего другие достигали как педагоги в год, он делал в месяц. Он умел одним жестом показать, что нужно делать. Он как будто совсем не думал о том, что развивает мышцы, но от его замечаний, если им усердно следовали, развивалась именно та мышца, которая нужна данному актеру [50].

К сожалению, Легат не оставил после себя зафиксированную на бумаге методику. Если бы Легат вел записи своих уроков, если бы он сумел рассказать, как подходить к ученикам, почему он требует от одного то, а от другого это, мы обладали бы сегодня неоценимым учебным пособием для воспитания талантливых артистов балета. У Легата учились М. Кшесинская, О. Трефилова, Т. Карсавина, А. Ваганова, М. Фокин, В. Нижинский и другие мастера русской сцены.

Огромную роль в становлении школы сыграл еще один итальянец – Энрико Чекетти. Л. Блок высоко оценила методику преподавания итальянских педагогов. Она писала: «Профессионализм итальянок, насаждение его у нас Чекетти – живая струя, распахнувшееся окно, свежий воздух. Переведя танец в сухие, резкие линии виртуозной итальянской техники, подражавшие итальянкам наши танцовщицы, тем самым вырвали его из затхлого, гнилого болота. Это была лишь азбука искусства, лишь преддверие, но это была и верная подготовка к ответу на назревшие требования, предъявляемые к искусству танца. Из тины «фиглей-миглей» и «изящных» ручек не могли бы подняться летящий танец Павловой, тонко прекрасная Карсавина. Вихрь «тридцати двух фуэте» был нужен, чтобы осушить болото бесформенности» [8].

Э. Чекетти разработал свой четкий систематизированный педагогический метод. Он добивался чистоты исполнения классического танца, стремился максимально развить технику учеников за счет овладения особенностями исполнительства итальянских танцовщиков. Его уроки были насыщены динамическими вращениями с точными остановками. Для танцевальных комбинаций были характерны устойчивые позы, уверенные движения рук, ног, экспрессия всего корпуса. Чекетти придерживался метода систематизированных уроков: на каждый день недели он выработал определенную серию комбинаций как для адажио, так и для аллегро [74].

Чекетти был последним педагогом-иностранцем, внесшим значительный вклад в русскую школу классического танца. Он показал преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *aplomb*, динамику вращений, крепость и выносливость пальцев. Позже А. Я. Ваганова отмечала огромное влияние Чекетти на пересмотр приемов танцевальной техники. В мужском танце легко прививались быстрые темпы, резкая смена ритма, бравурность вращения и прыжков. Виртуозная техника обладала чертами волевого напора, мужественности, что так понадобится потом балетному театру. Русские танцовщицы, быстро освоив новшества итальянской школы, отобрали то ценное, что в них заключалось, но сохранили его певучую пластику. Стремительность, широта, энергия танца были столь же свойственны лучшим танцовщицам русских театров Москвы и Петербурга, как и итальянским знаменитостям.

Петипа, взяв на вооружение блестящую технику итальянского танца, подчинил ее принципам русской танцевальности. Итальянская манера виртуозного танца обновила и укрепила русскую исполнительскую школу и стимулировала творческую мысль Петипа.

Петербургская балетная школа была упорядоченнее и строже в своих правилах, чем московская. Московским исполнителям были ближе драматизированные средства пантомимы, проникающие и в собственно танцевальную выразительность; мотивы русского фольклора заявляли о

себе в характерном танце москвичей сильнее, чем у петербуржцев. Для петербургских исполнителей танцевальная образность была, прежде всего, образностью лирического порядка, и воссоздавалась она посредством высокой, но ограниченной в пределах этой образности техники. Все основные исполнительские приемы сложились в школе Иогансона и постановках Петипа. Ю. Григорович, обращаясь к балетам Петипа, говорил: «Нет лучшей школы для любого хореографа, чем школа Петипа».

Балеты Петипа подвели черту под длительным процессом развития классического танца как системы выразительных средств. В них сконцентрированы и упорядочены все поиски XIX столетия в области этого танца. Тогда же окончательно зафиксировалась и французская терминология классического танца, которая принята и сегодня.

Эта терминология, несмотря на свою условность, почти всегда позволяет обнаружить корни, установить генетические истоки того или иного движения, позы или положения [3].

Большая часть названий устанавливает характер обозначаемых ими движений, которые связаны с работой мышц. Сюда относятся разнообразные батманы, представляющие значительную часть урока классического танца и, как многие иные упражнения, видоизменено присутствуют в сценических танцевальных формах.

Каждый педагог учил по-своему, опираясь на знания, полученные в свое время у других педагогов. И каждого преподавателя были свои плюсы и минусы. Так, О. О. Преображенская требовала полной выворотности ног в позиции. В *battements tendus*, при закрывании «работающей» ноги в V позицию спереди, учила слегка сгибать колено. *Battements frappes* и *petits battements* исполнялись стопой, поднятой кверху – без вытянутого подъема, и только при отведении ноги в сторону второй позиции подъем и пальцы вытягивались. Все эти приемы были унаследованы от итальянской школы Чекетти. Вторая позиция рук существенно отличалась от современной: локоть был «мягче», свободно провисал, и вся рука не имела того

определенного закругления, которое ввела Ваганова. Уже с первых уроков разучивались позы, арабески, прыжки, упражнения на пальцах.

Несмотря на «нескучность» уроков О. О. Преображенской (она часто задавала задания на придумывание, сочинение учениками своих поз, вариаций), все же отношение к учебному материалу сводилось к «механическому старанию как можно больше «вывернуть» ноги, как можно сильнее вытянуть подъем и пальцы. Понять правила, специфику упражнений тогда не заставляли – полагалось только смотреть в зеркало, наблюдая за тем, насколько выходит у тебя упражнение. Иными словами, обучение сводилось главным образом к подражанию педагогу. Уроки Е. О. Вазем были тяжелы физически, вырабатывали лишь мышечную силу ног, на руки и корпус внимания не обращалось. Комбинации – одни и те же – повторялись из урока в урок. Замечаний почти не делалось [50].

Именно в сопоставлении с методикой преподавания других педагогов, наглядно раскрывается новаторство А. Я. Вагановой. Поэтому методика Вагановой предстает не как нечто самодовлеющее, изолированное и застывшее, а напротив, как естественный итог лучших традиций преподавания.

Еще в начале XX века (1908 г.) в Москве Л. Р. Нелидова выпустила книгу «Искусство движений и балетная гимнастика» [41], в которой разбирались произвольные и произвольные движения, давалась краткая характеристика выразительных жестов, методически описывались позиции ног и рук в классическом танце, различные движения корпуса, основные и сложные темпы на середине зала. Иными словами, это были первые правила современного балетного урока.

Ваганова обобщила сценическую практику русского балетного театра второй половины XIX века М. Петипа. Как одна из лучших учениц Иогансона – представителя французской школы, при разработке методики классического танца использовала его педагогический опыт. Ваганова пересмотрела нововведения итальянской школы Чекетти, проанализировала

опыт преподавания других педагогов. Как признается сама Агриппина Яковлевна: «Работая над своим методом преподавания, я пыталась зафиксировать основы науки танца, свои достижения, все, что дал мне многолетний опыт танцовщицы и педагога» [9].

Настольной книгой каждого хореографа является книга профессора хореографии А. Я. Вагановой «Основы классического танца». Это учебное пособие переведено более чем на десять языков, неоднократно переиздавалось. Ваганова установила и обосновала последовательность изучения движений на уроке, раскрепостила корпус, ввела «новые руки», разработала систему координации движений. Классический танец и классический экзерсис является тем фундаментом, на котором держится все «здание» хореографического искусства. От организации урока во многом зависит формирование будущего артиста балета, его возможности и срок артистической жизни на сцене [9].

Система преподавания классического танца, сформировавшаяся в XX веке в России, во всем мире сейчас называется «методикой Вагановой». Сила русской хореографической школы в том, что она всегда умела не только свято хранить верность традициям классического танца, но и живо откликалась на требования современного балета. Сегодня балетмейстеры, руководители хореографических коллективов как профессиональных, так и самодеятельных, сохраняя накопленный педагогический опыт известных хореографов, стараются найти новые пути совершенствования процесса обучения балетной хореографии.

По словам М. Н. Юрьевой, в нашей стране к середине XVIII в. театральное образование культивировалось и в других учебных заведениях: духовных семинариях, Обществе благородных девиц, Академии художеств. В Москве при Воспитательном доме (1773) были впервые созданы классы изящных искусств (драматический, балетный, вокальный и инструментальной музыки). Лишь с 1779 г. можно говорить о возникновении регулярного государственного театрального образования,

когда на основе Танцевальной школы в Петербурге открылась Театральная школа, получившая статут казенного, императорского заведения. Во всех документах конца XVIII–начала XIX в. фигурируют одновременно два наименования: школа и училище. Принципиальной разницы в этих названиях не видели, но главной особенностью данных учебных заведений была обязательная ориентация на императорские театры, которые выступали единственными заказчиками и потребителями выпускаемой училищами «продукции» [79].

Развиваясь по индивидуальным уставам и «Положениям», Петербургская театральная школа и Московское императорское театральное училище не входили в государственную систему профессионального образования, но в организационном отношении регламентировали критерии и порядок приема (возраст 7-10 лет), установили принципы и содержание учебной работы, точный срок обучения (до 16 лет). Причем качественный уровень программ цикла общего образования ориентировался на требования средних учебных заведений, а специального – на потребности современного уровня развития искусства.

С открытием Петербургской (1862), Московской (1866) консерваторий и драматических курсов (80-е гг.) при Малом и Александрийском театрах в Балетных училищах стали готовить только артистов балета. В эти же годы появились театральные школы, созданные общественными организациями и частными лицами. Таким образом, образование в области культуры и искусств в XVIII в. осуществлялось в трех типах учебных заведений: сословно-профессиональных, общеобразовательных и специальных.

Систематическая и целенаправленная подготовка преподавателей для данных учебных заведений практически отсутствовала. Театр и училища являлись целостным творческим пространством, где танцовщики театра, как правило, вели преподавательскую работу, обучение совершалось не по программам, а буквально «из рук в руки, из ног в ноги». По существу,

каждый учил, как мог, опираясь на собственный опыт и сценическую практику, памятуя уроки тех, у кого учился сам. Тайны ремесла тщательно оберегались от непосвященных. Цеховая замкнутость педагогов даже лучших из них нередко приводила к застою, консервативности, к нетерпимому отношению к новым идеям. В результате – деятельность училищ и театра оказывалась регламентированной крайне произвольно по форме и в достаточной мере беспорядочно по существу. Особенно упрочивал законодательный хаос тот факт, что одно и то же явление театральной жизни определялось в разные моменты юридическими актами совершенно различного характера [79].

Существенное значение в дальнейшем развитии системы хореографического образования сыграло студийное творчество. Наибольшее значение имели студии: А. Дункан (1900), Э. И. Ребенек (Книппер-Ребенек, 1910 г.) и др., классического танца, частные школы, где обучение приближалось к балетным традициям [53]. Студии преобразовывались в балетные коллективы, театры, ансамбли, но иногда, исчерпав себя в эксперименте, прекращали свою деятельность.

Анализ видов и содержания профессионального хореографического образования в дореволюционный период позволяет выделить ряд особенностей, присущих только данным учебным заведениям:

- 1) театральные училища относились к учебным заведениям закрытого типа (придворные учреждения) и развивались по индивидуальным уставам;
- 2) отсутствие преподавателей общепрофессиональных и специальных дисциплин, специальной подготовки педагогов для балетных училищ;
- 3) существующие требования к приему (ограничение возраста с 9-13 лет, вступительные испытания по совокупности функциональных, профессиональных и физических данных, эмоциональности, темпераменту, музыкальности, танцевальным и ритмическим способностям);
- 4) образовательные программы строились как узко ремесленные;

5) конкурсный перевод из класса в класс, отчисление учащихся за отсутствие профессиональных данных и способностей;

6) общеобразовательный курс равнялся четырехлетнему (позже семилетнему) гимназическому курсу, сроки обучения (7-8 лет);

7) основой образования явился классический или балетный танец, который обуславливал с первых лет обучения сценическую практику [79].

Анализируя развитие российской многопрофильной сети государственных и негосударственных учебных заведений, нельзя не обратить внимания на то, что учебные заведения сферы культуры и искусств во второй половине XIX–начале XX в. в большинстве своем были сосредоточены именно в негосударственном секторе. Ряд ведущих учебных заведений, осуществлявших подготовку кадров практически для целых отраслей художественной культуры, развивался под эгидой художественно-просветительских обществ. В дореволюционный период лишь четыре учебных заведения имели статус государственных: Академия художеств (высшее учебное заведение); Императорские Санкт-Петербургское и Московское театральные училища, Строгановское училище (средние учебные заведения) [13].

С момента октябрьской революции бывшие Императорские Театральные училища вошли в общую государственную систему образования как «хореографические техникумы». Это стимулировало бурный поиск новых организационных форм, рост числа хореографических учебных заведений и трупп различной направленности. Разработка организационно-педагогических основ хореографического образования осуществлялась с учетом опыта подготовки артистов балета XVIII–XIX вв., взятого в качестве историко-педагогического ориентира и прототипа.

Интенсивное реформирование советской системы хореографического образования проводилось по нескольким направлениям. Во-первых, театральные училища перестали быть единственными поставщиками профессиональных балетных кадров; во-вторых, устаревшим формам

обучения воспитанников в театральных училищах были противопоставлены новые, прогрессивные, формы. Отрицая консервативный дух, царивший в императорских театральных училищах с их ремесленными традициями, ученые И. И. Соллертинский, Ю. И. Слонимский, Л. Д. Блок и др. инициировали движение к осознанной творческой балетной педагогике взамен, как тогда выражались, муштры. В-третьих, реформа хореографического образования инициировала реорганизацию преподавания общепрофессиональных и специальных дисциплин; в-четвертых, проявляется большой интерес к искусству национальностей, входящих в состав Советского Союза.

Несмотря на большое разнообразие учебных заведений, можно установить их наиболее распространенные и важные типы: студии, балетные школы, хореографические техникумы, институты, вечерние курсы, среди них: «Школа русского балета» (рук. А. Волынский); Институт ритма Н. В. Романовой, первые вечерние курсы при Петербургском хореографическом техникуме (рук. А. Я. Ваганова, В. И. Пономарев); студии в Петрограде «Гептахор» З. Д. Вербовой, в Москве – В. В. Майя, И. С. Чернецкой, Н. М. Форрегера, К. Я. Голейзовского, В. Я. Парнаха, студия «Драмбалет» Н. С. Греминой; балетная школа при Азербайджанском государственном театре (1933); Ереванский техникум ритма, пластики и физкультуры (1930); Бакинская балетная школа (1933) и др. [79].

Кружковое и клубное движение, активно формировавшееся в те годы, было главным стимулом для последующего создания краткосрочных театрально-инструкторских курсов, а также рабочих консерваторий, рабфаков для обучения и воспитания руководителей творческого коллектива в самые сжатые сроки. В 1925 г. был создан Центральный техникум театрального искусства: учебное заведение с четырехгодичным обучением, предназначенное для «воспитания мастеров высшей квалификации».

Отмеченный рост в развитии образовательной сети для подготовки балетных кадров вызвал к жизни ряд социальных проблем, препятствующих ее нормальному функционированию и дальнейшему развитию. Основной являлась проблема, связанная с недостатком квалифицированных артистических и преподавательских кадров. В 1931 г. постановлением Совнаркома РСФСР «О реорганизации системы художественного образования в РСФСР» была регламентирована деятельность художественных высших учебных заведений и рабфаков, а 1 октября того же года решением Совнаркома учрежден театральный вуз (ГИТИС).

Тем не менее отлаженное десятилетиями профессиональное обучение танцу в бывших театральных училищах Ленинграда и Москвы превзойти было трудно. Несмотря на конкуренцию, хореографические техникумы оставались верны своим принципам, являясь по-прежнему оплотом профессионализма в балете. В 1934-1937 гг. в Ленинградском и Московском хореографических техникумах открываются национальные отделения для подготовки кадров для других республик и городов (Башкирии, Киргизии, Туркмении, Казахстана и т. д.), одновременно учреждаются педагогические и балетмейстерские курсы (рук. А. Ваганова, Ф. Лопухов). Возникает новая форма обучения так называемые экспериментальные классы с сокращенным сроком обучения для особо одаренных детей более старшего, чем положено, возраста. Первые учебные планы и программы подготовки преподавателей балета, вышедшие в 1928 г. сборником «Ленинградский государственный хореографический техникум и в издании «Второго сборника материалов по художественному образованию» (1928) разрабатываются А. Я. Вагановой совместно с Л. С. Леонтьевым, А. М. Монаховым, В. И. Пономаревым. В учебном плане четко выделены циклы дисциплин: социально-экономический, общеобразовательный, искусствоведческий, специальный.

Структура образовательного процесса сохранилась в виде семилетней балетной школы. По окончании выдавалось свидетельство о среднем

образовании. П. П. Соллертинский отмечал: «Специфическая особенность техникума – в принципиальном совмещении высшей школы хореографического усовершенствования и экспериментальной студии, развивающей свою работу по трем направлениям: исполнительскому, балетмейстерско-режиссерскому и педагогическому, где впервые положено начало систематизации методов хореографического тренажа и воспитания» [57].

В конце 30-х гг. хореографические техникумы, балетные школы преобразуются в хореографические училища – средние и высшие учебные заведения СССР, находящиеся в ведении органов культуры и готовящие артистов балета для театров и танцевальных ансамблей. Формально, хореографические училища вплоть до 1990 г., относились к третьему звену общеобразовательной государственной системы образования (средние специальные учебные заведения), но фактически их с полным основанием можно отнести ко второму или даже к первому звену, так как они являлись единственными учебными заведениями, в которых профессиональное обучение детей начиналось в ранние школьные годы, и завершалось к семнадцати-восемнадцати годам, когда основная масса юношей и девушек только подходит к выбору профессии.

В целом, для данного этапа можно выделить следующие организационные формы хореографического образования:

- специализированное учебное заведение, реализующее образовательную программу, интегрирующую общетеоретическую, искусствоведческую и специальную подготовку (базовая подготовка артистов балета – 7 лет);

- дополнительная ступень 2-3-летней педагогической, балетмейстерской подготовки на базе среднего специального образования. В этом опыте ценной является сама идея ступенчатой (аддитивной) подготовки как организационной формы [79].

Начало следующего этапа развития профессионального хореографического образования приходится на конец 40-х–начало 50-х гг. XX в. Несмотря на сложные испытания, связанные с восстановлением народного хозяйства, разрушенного в период Великой Отечественной войны, правительство в эти годы уделяет большое внимание развитию культуры и искусства. В 1947 г. Совет Министров РСФСР принимает решение о создании культурно-просветительных школ, в дальнейшем получивших новый статус – культурно-просветительные училища, задачей которых была подготовка квалифицированных культпросветработников со средним специальным образованием. Первые среди них открылись в Иркутской, Новосибирской, Московской, Ленинградской, Ростовской областях.

Подготовка культпросветработников была организована в ряде библиотечных техникумов, музыкально-педагогических и педагогических училищ, в некоторых институтах искусств, консерваториях, театральных и педагогических вузах, а также в высших школах профдвижения. В Москве, при ГИТИСе (1946) открывается кафедра хореографии (Р. Захаров). В Ленинграде (1962) Ф. Лопуховым создается аналогичная кафедра при Консерватории. В советское время ГИТИС был единственным вузом, где артисты балета могли получить высшее педагогическое образование. В 1945 г. при Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского открывается балетмейстерский факультет, а через несколько лет и факультет, ведущий подготовку педагогов хореографии. Рост оперно-балетных театров в стране также вызвал увеличение количества балетных училищ, в 1960-е гг. в СССР функционировало 17 хореографических училищ.

Однако положение дел в средних профессиональных учебных заведениях оставалось неблагоприятным. Из отчетов культурно-просветительных училищ за 1971/72 уч. г. явствует, что проблема обеспечения квалифицированными педагогическими кадрами остается

очень острой. Методики преподавания на художественных специализациях не отвечали требованиям времени, в основном дублировали программы учебных заведений искусств, теоретическая подготовка учащихся была изолирована от практики. Учебный план с сокращенными сроками обучения привел к недооценке формирования у учащихся умений и навыков организаторской, методической, воспитательной работы [24].

Исходя из необходимости широкого развития подготовки руководителей творческих коллективов, в 1964 г. библиотечные институты были реорганизованы в институты культуры, которые осуществляли подготовку руководителей художественной (хореографической, театральной и др.) самодеятельности – специалистов высшей квалификации для культурно-просветительных учреждений. В 1973/75 уч. г. в высших и средних специальных учебных заведениях по данной специальности обучалось 73,4 тыс. человек (в т.ч. 18,8 тыс. человек в вузах), подготовку специалистов осуществляли 11 институтов культуры, 14 факультетов в других вузах, 129 средних специальных учебных заведений, в театральном образовании осуществляли подготовку около 60 высших и средних специальных учебных заведений (свыше 9 тыс. учащихся) [79].

Деятельность институтов культуры способствовала тому, что впоследствии во многих краевых и областных городах России открываются их филиалы (впоследствии получившие самостоятельный статус), среди них: Ленинградский институт культуры открывает филиал в Казани, Алтайский – в г. Жуковском, в г. Набережные Челны, в г. Норильске, Московский – в Тамбове, Орле и т. д. Перестройка работы средних и высших специальных учебных заведений привела к дальнейшему росту контингента учащихся, позволила значительно расширить профиль культработника-выпускника за счет углубления содержания образования по предметам художественной специализации.

Современный этап развития профессионального хореографического образования, начавшийся в конце 80-х–начале 90-х гг. XX в. и

продолжающийся до настоящего времени, связан с реализацией принятых на государственном уровне решений о дальнейшем развитии и совершенствовании подготовки специалистов в области культуры и искусства [79].

Новые условия социально-экономического развития страны изменили требования к профессиональной подготовке работников культуры и искусства, что отразилось на положении средней и высшей профессиональной школы. Начинается процесс реорганизации, причем происходит создание качественно новых по содержанию образования и профессиональной подготовке учебных заведений. Такими структурами стали институты/академии/университеты культуры и искусств, государственные «классические» университеты, специализированные академии, колледжи, создание которых обеспечило объединение научно-исследовательских подразделений и учебных структур, готовящих кадры для различных типов учебных заведений и творческих организаций. В единичных случаях хореографические отделения открываются в педагогических институтах/университетах или в других вузах (например: Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Нового гуманитарного университета Натальи Нестеровой и т. д.). Во многих вузах действуют отделы послевузовского и дополнительного образования, центры повышения квалификации. С целью активизации научных исследований по проблемам хореографического образования, в театральных и театрально-художественных вузах открываются ассистентура-стажировка, в большинстве театральных и ряде институтов культуры – аспирантура в области театрального искусства.

В начале 2000-х гг. по специальностям «народное художественное творчество (хореография)», «преподаватель хореографических дисциплин, хореограф-постановщик», «хореографическое искусство», «педагогика хореографии», «режиссура хореографии», «хореограф, балетмейстер-постановщик» в 36 вузах РФ обучалось около 5000 студентов.

По многим причинам непрофильным вузам, где существуют хореографические отделения, трудно удерживать высокий профессиональный уровень. Не следует также забывать, что хореографическое образование – узкая сфера, своеобразная «статистическая погрешность» в образовательной системе страны. Число артистов балета невелико, еще меньше тех, кто после окончания трудовой деятельности в театре хотел бы заниматься педагогической деятельностью, поэтому для того, чтобы выжить, непрофильные вузы вынуждены принимать людей без базового восьмилетнего образования и предшествующего стажа работы в балетной труппе. Эти недочеты ведут, с одной стороны, к увеличению числа малоквалифицированных специалистов, а с другой – сближают балетное образование с народно-художественным. Происходит постепенное размывание границ между искусством академическим и народным. Целью образования становится самообразование, а не воспитание специалиста для обеспечения потребностей работодателя [79].

М. Н. Юрьева пишет: «Безусловно, модернизация системы хореографического образования в целях достижения ее качественного соответствия перспективам развития страны и всей системы общего и высшего профессионального образования России, активно входящей в мировое образовательное сообщество, требует как научно-методического, так и организационно-методического обеспечения инновационных преобразований. Это значит, что наряду с содержательными переменами требуются и организационно-структурные преобразования в системе подготовки современного специалиста, а также поиск новых форм и методических приемов на всех этапах этой работы – довузовской, вузовской и поствузовской» [79].

1.2 Понятие и значение профессиональных качеств артиста балета

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. Образцовой в мире считается русская школа классического танца, отличающаяся академизмом и особой пластической выразительностью. Обучение детей профессиональной хореографии в нашей стране ведут два известных высших учебных заведения – Московская государственная академия хореографии и Академия русского балета им. А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге. А также в разных регионах существуют учебные заведения среднего профессионального образования в области хореографического искусства, которые готовят будущих артистов балета.

Изучение основ классического танца – процесс очень трудоемкий и долгий. От обучающихся требует каждодневной тренировки и постоянной работы над собой, кроме того, важны устойчивость характера, сила воли, целеустремленность 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.

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 хорошими (высокими) данными очень мало, и в большинстве случаев поступают дети со средним уровнем природных физических и профессиональных данных. Поэтому одним из основных путей решения этой проблемы является личностно-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 [5].

Основой обучения является методика преподавания классического танца выдающегося педагога А. Я. Вагановой [9], но при этом каждый педагог на основе своих видений преподавания данной учебной дисциплины вносит в методику свое, то, что считает нужным. Или опирается на разные методы обучения известных педагогов классического танца. Например, при преподавании классического танца в мужском классе используются методы, которые применяли талантливые педагоги Н. И. Тарасов, А. А. Писарев, Б. А. Князев, В. И. Пономарев и др.

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 учебы 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 еще 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 [72].

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.

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 [62].

Предмет «Классический танец» представляет собой деятельность, которая требует от детей определенных способностей. Профессиональное воспитание артиста балета в нашей стране начинается с 9-10 лет, поэтому развитие соответствующих способностей представляет собой психологическую и психофизическую нагрузку на детский организм. И это возможности не только опорно-двигательного аппарата, но и специфические особенности интеллектуальной, эмоциональной и коммуникативной сфер деятельности маленького человека.

Многие преподаватели хореографических дисциплин полагают, что наличие у ребенка врожденных необходимых анатомо-физиологических и психомоторных особенностей являются одной из наиболее важных составляющих при обучении классическому танцу. Когда дети начинают овладевать основами классического танца, их двигательные рефлексy подвергаться изменениям. Успешность такой работы связана, в первую очередь, с пластичностью двигательного аппарата, то есть с врожденными физическими свойствами человека. С другой стороны, она требует от детей

вполне определенных качеств: высокого уровня внимания, достаточно развитой воли, сильного характера, саморегуляции, работоспособности.

Специальные, то есть профессиональные, танцевальные способности, которые так необходимы детям – это способности к развитию психических процессов и личностных качеств в танцевальной деятельности. Это чувственное восприятие образа и его отражение посредством движения, то есть это постоянная работа над собой.

Двигательные способности характеризуются такими качествами, как: сила, скорость, выносливость, координированность, точность.

Для того чтобы выявить задатки природных способностей, существует комплекс правил набора в хореографические учебные заведения. В первую очередь рассматриваются «внешние сценические данные» [76].

В балетной школе существует традиция оценивать форму и пропорции тела. В определении пропорциональности скелета артиста балета индивидуальный индекс пропорциональности выражается в процентном соотношении роста ребенка в положении сидя к росту в положении стоя.

Профессиональные данные включают в себя выворотность ног, балетный шаг, гибкость тела, прыжок. Также не стоит оставлять без внимания зрение, слух, вестибулярный аппарат и нервную систему поступающих. И, конечно же, важную роль играют музыкальность, ритмичность, танцевальность, артистичность, музыкально-ритмическая координация, то есть «художественная одаренность» детей.

Несмотря на разнообразие школ и обучающих методик, в профессиональном обучении артиста балета комплекс требований к поступающему ребенку, а потом ученику является универсальным для мировой практики [76].

Рассмотрим подробнее каждый из критериев. Обучение танцу начинается с постановки корпуса – апломба, или осанки, формируемой путем укрепления скелетных мышц, удерживающих необходимое

положение позвоночника, что позволяет подготовить тело для знакомства с классическим танцем, начиная с позиции ног и рук, ракурсов и поз.

Балетная осанка – это выработанное в соответствии с профессиональными требованиями положение корпуса, обеспечивающее условия для танцевальной деятельности на основе классического танца.

Апломб – сила скелетных мышц, способная удерживать тело в вертикальном положении. Неразвитость скелетных мышц у детей не позволяет длительное время удерживать их в одном положении, что вызывает напряжение и быструю утомляемость, а значит, снижение мышечного тонуса позвоночника и потерю правильности исполнения.

Выворотность ног в тазобедренных суставах – эластичность паховых и подвздошных связок, позволяющая вывернуть бедренные кости относительно таза. В дошкольном и младшем школьном возрасте эластичность связок благоприятна для развития выворотности. Воспитание силы паховых мышц требует от учеников терпения и предельного внимания, так как их слабость не позволяет долгое время удерживать ноги в выворотном положении.

Все движения классического танца строятся на основе выворотности. В теории классического танца разработано учение о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croisee*) и нескрещенных (*efface*) позициях и позах, а также о движениях внутрь (*en dehors*) и наружу (*en dedans*).

Выворотность – термин, обозначающий одно из важнейших, профессиональных качеств артиста балета. Выворотность необходима для танцовщика при исполнении любого сценического танца (в особенности – классического). Кроме того, выворотность способствует чистоте пластичных линий движений ног, делает невидимыми углы, образуемые пятками при поднимании ног и т. д. [76].

В классическом танце приняты пять позиций ног, исполняемые таким образом, что ноги как бы вывернуты вовне (отсюда термин «выворотность»). Речь идет не о том, чтобы повернуть только ступни

носками в разные стороны, повернута должна быть вся нога, начиная с бедренного сустава. Поскольку это возможно только при достаточной гибкости, танцовщик должен упражняться ежедневно и подолгу, чтобы научиться без усилий, принимать необходимое положение.

Балетный шаг – способность поднимать и удерживать ноги на большой высоте от 90 до 180°. Это свойство зависит от эластичности паховых, подвздошных и подколенных связок и от силы тазобедренных коротких мышц, которые воспитываются в процессе длительных занятий.

Подъем стопы – эластичность голеностопных связок и способность мышц стопы удерживать ее в разогнутом состоянии. Адаптация стопы к вытянутому положению происходит в результате укрепления ее коротких мышц. Хорошо воспитанная стопа является красивым завершением ноги в статических позах и выполняет амортизационные, толчковые, элевационные, рессорные, сгибательные и разгибательные функции в динамике.

Гибкость спины и тела – это способность позвоночника выполнять наклоны вперед, назад, в стороны с большой амплитудой. Свободе и управляемости позвоночника способствуют сильное сокращение скелетных мышц и способные к сильному натяжению ременные мышцы. Наклоны возможны благодаря гибкости связей ребер с позвоночником и грудной костью и совершаются главным образом пассивно, одновременно с движением позвоночника. Последнее время все чаще встречается искривление позвоночника в области пятого поясничного и первого грудного позвонков, причина которого – неправильное положение тела ребенка сидя за столом или партой.

Спина – это не только устойчивость во время танца, но и вся красота вертикальных линий. Без сильной спины невозможно выполнить повороты.

Прыжок и баллон – легкий прыжок с зависанием, которому способствует сильный толчок и хорошее «мышечное чувство». Осваивая прыжок, ученик развивает толчковые и амортизационные свойства стопы,

умение группироваться в воздухе, в вертикальном положении и в заданной позе. Высота прыжка, в первую очередь, зависит от формы ноги, ее строения, длины и упругости ахиллова сухожилия [76].

Наравне с двигательными, важнейшее место в классификации базовых способностей к танцу занимают зрительная (имитационная) и слуховая (музыкальная) способности. Важным компонентом этих способностей является эмоциональная чувствительность, которая в танце проявляется в эмоциональном слухе и музыкальной отзывчивости.

Зрительная способность – это восприятие и воспроизведение. Многие педагоги считают, что это свойство является врожденным, но корректируется пожизненно. Роль пространственного восприятия движения для воспитания танцовщиков очень велика, так как зрительный образ танца состоит не только из отдельных поз и движений, но и из передвижений в пространстве по заданным рисункам и имеет ярко динамический характер.

Воспроизведение воспринятых движений собственным телом связано с мышечно-двигательными, вестибулярными и тактильными ощущениями как простейшей формой отражения.

Для развития хореографических способностей и формирования хореографических компетенций у детей необходимо выявить задатки и выбрать стратегию обучения, соответствующую типу мышления и уровню восприятия учеников. Танец неотъемлем от музыки, поэтому музыкальная отзывчивость и чувство ритма в сочетании с движением являются основными способностями танцевальности и представляют одну из главных составляющих профессиональной пригодности к обучению классическому танцу [76].

Также нужно отметить место координации, как одной из главных составляющих в обучении классическому танцу. Слово «координация» происходит от латинских слов со- и ordination («расположение в порядке») – согласование. Различаются три основных вида координации – мышечная, двигательная и нервная.

Мышечная координация – это элементарная, безусловно-рефлекторная координация, протекающая без участия сознания человека. Двигательная координация требует участия психических процессов и сознательного программирования двигательного действия. А нервная, или психомоторная, координация – это координация движения, действия, мысли.

В классическом танце очень важна музыкально-ритмическая координация. Это способность человека координировать танцевальное движение с музыкальным ритмом и музыкальным образом. После 10 лет у ребенка формируется мышечная готовность координировать слуховые и двигательные реакции в виде осознанного подражания музыкальному ритму и ритму танцевального движения. Поэтому в этом возрасте обучение основам классического танца становится наиболее целесообразным.

Таким образом, следует отметить, что хореографическое искусство как высочайшее по сложности театральное явление воздействует на зрителя звуком, цветом и танцевальным сюжетом. Танец – основной язык и главное выразительное средство раскрытия музыкальной драматургии и идеи спектакля, он пересказывает сюжет, но при этом содержит в себе самостоятельную эстетическую ценность, выражаемую артистом посредством эмоционально-актерского и технически-танцевального мастерства. Поэтому профессиональные танцевальные способности нужны и важны для будущих артистов балета. Каждый урок классического танца – это развитие и совершенствование природных физических данных. А, как известно, предела совершенству нет [76].

Как уже было сказано выше, хореографические способности подразумевают не только физиологические возможности тела (строение тела, гибкость, сила, выворотность, растяжка и т. д.), но и эмоционально-волевые качества личности, помогающие проявить эти возможности (выносливость, артистизм и т. д.).

Выносливость – это способность организма оставаться активным в течение продолжительного периода времени, а также противостоять

усталости, возникающим в ходе соревнований трудностям и психологическому давлению. Обычно под выносливостью подразумевают неустойчивость при выполнении аэробных упражнений или при преодолении длинных дистанций в циклических видах спорта – беге, велоспорте, плавании, лыжных гонках [75].

Выносливость определяется свойствами центральной нервной системы (ЦНС) и процессами, происходящими в ней при мышечной деятельности, прежде всего энергетическим обменом. Мерилом развития выносливости обычно служит длительный бег [14].

Выносливость в хореографии – это способность совершать работу заданного характера в течение длительного времени, способность бороться с утомлением.

Выносливость танцора зависит от совершенства его техники, умения выполнять движения свободно, экономно, без излишних энергетических затрат, от уровня развития быстроты, силы, волевых качеств [43].

Занятия хореографией способствуют развитию артистизма учащихся. Артистизм является важным элементом в исполнении танцев. Исполнительское искусство танцора заключается не только в техническом мастерстве, но и в правильной передаче образа, мысли танца, выразительности и артистичности исполнения.

Артистизм – несомненное проявление творческого начала человека. Толковый словарь русского языка под редакцией Т. Ф. Ефремовой дает определение артистизма как художественной одаренности, выдающихся творческих способностей, высокого творческого мастерства, виртуозности в каком-либо деле, особого изящества манер, грациозности движений [16].

Артистизм – это качество, необходимое танцору, без воспитания которого хореография не будет подлинным искусством, способным вызывать человеческие чувства радости, счастья, гордости, гнева, сопереживания, а потому не сможет духовно обогатить зрителей. В данном контексте великий балетмейстер Ростислав Захаров неоднократно

подчеркивал, что «танец всегда должен быть содержательным, иначе он превратится в абстрактное, холодное сочетание телодвижений. Состояние человека, образ которого воплощает исполнитель, выражается в танцевальных движениях определенного характера, благодаря чему зритель воспринимает мысль и чувство, которые были вложены в танец. Только при подлинном мастерстве и артистизме... танцовщика мысли и чувства, наполняющие его, овладевают зрительным залом» [17, с. 20].

Актерское мастерство – это деятельность, в которой история рассказывается посредством ее инсценировки актером или актрисой, перенимающими характер – в театре, на телевидении, в кино, на радио или в любой другой среде, использующей миметический режим.

Актерское мастерство включает в себя широкий спектр навыков, включая хорошо развитое воображение, эмоциональную восприимчивость, физическую выразительность, вокальную проекцию, ясность речи и способность интерпретировать драму [1].

Актерское мастерство – это профессиональная деятельность актера, умение перевоплощаться в героя и действовать от его имени в спектакле. Когда специалист готовится к роли, он использует грим, костюмы, маски и другие предметы. Это помогает ему перевоплотиться внешне [18].

Актерское мастерство – это важная составляющая в любом творческом деле. Ведь когда человек исполняет хореографию, он танцует про идею, которая заложена в танец, соответственно, важно уметь перевоплощаться и играть роль.

В хореографическом искусстве, когда танцор выступает на сцене или репетирует танец в тренировочном зале, он должен вкладывать эмоциональную составляющую в танцевальный номер. В целом, когда танцор танцует, важно включать эмоции и доносить идею танца как зрителю, так и себе. Здесь не важно на каком направлении танцовщик или танцовщица специализируется, актерским мастерством важно владеть всем артистам [2].

Т. А. Васильева пишет: «Как часто бывает так, что танец выглядит просто шикарно, но такое ощущение, что чего-то не хватает. И, глядя на танцоров, почему-то чувствуется некоторое разочарование, неудовлетворенность. А бывает и так, что мастерство танцоров далеко не на высоте, но находишься в состоянии эйфории от зрелищности выступления. Все дело в актерском мастерстве, в умении танцора перевоплощаться в хореографический образ.

Действительно, мало обладать хорошей физической подготовкой, растяжкой гимнастки мирового уровня, а также координацией акробата и плавностью движений. Очень важно уметь «торговать лицом». Вы никогда не обращали внимания на то, что выступления известных танцоров основываются не только на их движениях, но еще и на мимике? В этом и заключается главный секрет их успеха – они могут передать настроение танца даже без движений, просто «показав» его лицом» [11].

Художественная выразительность является одним из основных показателей исполнительского мастерства и балетмейстерского творчества, когда отчетливо проявляются современный уровень и особенности развития танцевального искусства.

Техника сценического танца сегодня становится все сложнее, она обогащается исполнительскими приемами классического танца, современных направлений хореографии. Иногда видишь технически совершенный танец с обилием сложных трюков, всевозможных вращений, с красивыми костюмами, но танец не увлекает, потому что в нем нет души, нет музыкальности и одухотворенности движений. В таких композициях больше спортивного азарта, чем творчества.

Обучение хореографии порой направлено на достижение виртуозной техники, забывая об артистичности и выразительности. В результате хореографический текст перестает быть языком, на котором «говорят» исполнители. Принцип Станиславского, адресованный актеру: «Увидел,

осознал – действуй» [60], применим и к танцору. Действительно, каждое движение должно пройти через сознание, быть прочувствовано сердцем.

История хранит имена артистов, которых мы называем великими, – Галина Уланова, Махмуд Эсамбаев, Рудольф Нуриев и мн. др. Каждый из них обладал ярким актерским мастерством, умением создавать на сцене художественный образ, заставлял зрителей верить несуществующему. Актерское мастерство дает исполнителю индивидуальность, которая и выделяет мастера. Неповторимость, непохожесть личности исполнителя, особенное его умение проникнуть в сценический образ, раствориться в нем, «сделаться» им – это черты индивидуальности, которые присущи известным танцовщикам прошлого и настоящего.

Индивидуальности нельзя научить, как нельзя научить таланту. Но развить талант, развить индивидуальность можно. Актерское мастерство требует от исполнителя помимо владения такими сугубо балетными средствами выразительности, как: совершенная техника, мимика, точный осмысленный жест, музыкальность, – еще очень многого: наблюдательности, внимания, умения отбирать и обогащать жизненный материал, фантазии, памяти, воображения, темперамента. Эмоциональное состояние человека выявляется в характере его движений, даже его походка может быть исполнена радости или печали. Художественный образ в танце всегда впитывает мысли и чувства его создателя, органично связан с музыкой, раскрывает внутренний мир, неуловимую смену настроений, жизнь души человека.

Педагогу-хореографу на занятиях необходимо создать условия для развития творческой личности, уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов наряду с решением задач сугубо «технического» характера. Замечательные слова Ж.-Ж. Новерра, сказанные в начале XIX столетия, своевременны и сегодня: «Все наши движения становятся автоматическими и ничего не означают, если лицо остается

немым, если мысль не одухотворяет и не оживляет их. Как сможет живописать танцовщик, если он лишен самых существенных красок?» [39].

Проблема воспитания танцевальной выразительности возникала на разных этапах развития хореографической педагогики, находясь в тесной связи с непрерывным повышением технического уровня исполнения танца. Часто бывает, что увязать, скоординировать актерскую задачу с хореографической ученику оказывается не под силу. Он легко выполняет технические движения, но при этом мало выразителен и сразу выключается из актерского состояния, так как природа не одарила его выразительностью. Танец такого танцора будет пустым и равнодушным.

Бывает обратное: ученик легко возбудим, органичен в поведении, а с технической стороной танца справляется с трудом. Его внимание сосредоточено на выполнении сложностей, и в результате теряется актерская свобода поведения, искренность, непосредственность, то есть теряется актерская задача. Как добиться гармонии в образе? как сделать технику выразительной, а исполнение техничным? – эти и многие другие вопросы стояли и стоят перед педагогами.

Если говорить о современной эстетике и движенческом профессионализме танцора, то самым главным в танце по-прежнему остается выразительность и музыкальность. Ведь правильная траектория танца еще ничего не рассказывает. Рука или нога должны открываться с содержанием музыки, с содержанием актерской задачи, которая стоит перед танцором. Классический танец, по словам А. Я. Вагановой, – это «форма выражения в движении человеческих эмоций. Такой танец есть выражение духовного мира человека. Однако без актерского вдохновения, актерского мастерства он теряет смысл и значение» [9, с. 13].

1.3 Психологические и педагогические аспекты формирования профессиональных качеств артистов балета

Формирование профессиональных качеств артистов балета – сложный и многогранный процесс, который включает не только овладение техническими навыками, но и развитие личностных, психологических и педагогических аспектов [59].

Профессиональное формирование артиста балета – это не только приобретение и шлифование профессиональных навыков, но в большей мере воспитание и развитие личности и ее художественных дарований: духовности, самоэффективности, общей культуры, способности к перевоплощению, чувства ритма, культуры движений, пластики и многих других качеств. Немаловажное значение приобретает психологическая готовность к обучению. Творческая индивидуальность, ее наиболее полное раскрытие и самоутверждение – проблемы, остро волнующие ученых-теоретиков и практиков театра.

Психологическая готовность к обучению – ключевой фактор успеха. Она включает уровень развития личности, способность к саморегуляции, мотивацию, эмоциональную устойчивость и адаптационные возможности [23].

Из большого потока абитуриентов, стремящихся поступить в хореографическое училище, как правило, требуется отобрать лишь немногих, но наиболее способных. Это очень трудная задача, учитывая природу способностей личности, которые проявляются только в самой деятельности.

Традиционная система отбора абитуриентов в хореографические училища состоит из трех этапов.

На первом этапе определяются внешние сценические данные: рост, пропорции различных частей тела, тип телосложения.

На втором этапе обследуется состояние здоровья.

Третий этап выявляет наличие профессиональных физических данных, без которых невозможно освоение учебной программы: подъем, выворотность, шаг, прыжок, гибкость. Кроме того, на этом этапе определяются музыкальность, чувство ритма, танцевальность.

При всех своих положительных качествах, существующая методика не учитывает психологических аспектов проблемы. Данные аспекты следуют из особенностей и условий обучения художественно-эстетической (хореографической) деятельности [23].

Среди психологических трудностей, с которыми сталкиваются будущие артисты балета, можно выделить:

- несовпадение представлений о балете как о празднике с реальным учебным процессом;
- необходимость зарекомендовать себя с первых занятий при отсутствии достаточных компетенций для самоутверждения;
- преодоление страхов (например, боязни оказаться неперспективным, профессиональных экзаменов, педагогов) [23];
- внутренний конфликт между субъективным восприятием собственных способностей и их оценкой со стороны педагога;
- тревожность из-за ежегодной аттестации с правом отчисления неуспевающих [6];
- давление из-за требований к внешнему виду и движениям, что может привести к диссоциации с собственным телом, жёстким ограничениям в питании, расстройствам пищевого поведения [65].

Важные психологические качества, которые необходимо развивать:

- воля: способность сознательно управлять поведением, мобилизовывать силы для достижения целей. Волевые усилия улучшают сосредоточенность на работе мышц, меняют скорость и ловкость мышечных реакций;

– внимание: у артиста балета должно быть развито концентрированное внимание на всём организме с задействованием всех ощущений – зрительного, слухового, мышечного [33];

– эмпатия: способность «вчувствоваться» в образ, понимать эмоции других людей – важный компонент творческого процесса [52];

– стрессоустойчивость: выступления в ответственных спектаклях, конкурсах и на гастролях вызывают состояние повышенного нервно-психического напряжения («сценический стресс»). Умение справляться с ним напрямую влияет на успешность деятельности [58];

– самооффективность и мотивация: внутренняя мотивация к профессии, стремление к саморазвитию и самосовершенствованию – ключевые факторы успеха [33].

Д. Н. Соснина пишет: «У артистов балета во время ответственных выступлений (премьеры, конкурсы, зарубежные гастроли) перед выходом на сцену имеет место возникновение состояния повышенного нервно-психического напряжения, которое можно обозначить как «сценический стресс» [58].

Состояние сценического стресса возникает у всех артистов независимо от их стрессоустойчивости, но у артистов, отличающихся низкой стрессоустойчивостью, оно выражено несколько значительней.

Состояние сценического стресса оказывает различное влияние на особенности исполнительской деятельности артистов, в зависимости от их устойчивости к стрессу: «стрессоустойчивые» в условиях сценического стресса существенно не снижают качество деятельности и даже в ряде случаев могут улучшать его. «Стрессонеустойчивые» в этих условиях значимым образом ухудшают качественные особенности исполнительской деятельности, и прежде всего в таких ее компонентах, как музыкальность, техничность и актерское мастерство.

Опыт наблюдений показывает, что, как правило, «стрессоустойчивые» отличаются относительной самостоятельностью, адекватной самооценкой

своего эмоционального состояния, рациональной организацией поведения перед выходом на сцену. «Стрессонеустойчивые» плохо контролируют свое поведение перед выходом на сцену, очень часто не могут адекватно оценить свое эмоциональное состояние: они, как правило, излишне суетливы, не могут полностью сконцентрироваться и мобилизоваться на предстоящей деятельности. Это говорит о необходимости специального организованного психологического сопровождения при подготовке артиста балета к выступлению в ответственных спектаклях» [58].

Роль педагога в формировании профессиональных качеств артиста балета трудно переоценить. Педагог классического танца – центральная фигура в подготовке, так как именно он передаёт не только технические знания, но и художественный опыт, традиции [55].

К качествам педагога относятся:

- собственный практический опыт исполнения произведений классического репертуара;
- глубокие знания методики преподавания;
- широкая профессиональная эрудиция;
- педагогический такт – умение устанавливать благоприятную психологическую атмосферу, заботиться о развитии дружественных отношений между учениками;
- способность к индивидуальному подходу, учитывающему особенности каждого ученика [55].

Педагогическими принципами подготовки артистов балета являются:

- строгая системность и последовательность обучения. Основа – дисциплина «Классический танец». Обучение ведётся параллельно со сценической практикой: изучение классического наследия, участие в театральных спектаклях, концертах и т. д. [38];
- комплексный подход: взаимодействие хореографических и общеобразовательных дисциплин способствует развитию технического уровня исполнения, пластической выразительности и общей культуры;

– интеграция учебной и сценической практик: участие в концертах и спектаклях помогает закрепить навыки, развить артистизм и умение работать в условиях реального выступления;

– использование современных методов и технологий: например, интерактивных технологий обучения, тьюторского сопровождения [73].

Среди задач педагога – не только обучение технике, но и воспитание:

– нравственности, дисциплинированности, чувства долга, коллективизма, организованности;

– танцевального этикета и умения переносить культуру поведения и общения в танце на межличностное общение в повседневной жизни;

– эмоциональной разрядки, удовлетворения потребности в двигательной активности как основы здорового образа жизни [36].

Психолого-педагогическая диагностика играет важную роль в подготовке артистов балета. Она позволяет оценить уровень развития профессиональных компетенций, выявить индивидуальные особенности учащихся и скорректировать образовательный процесс [52].

Для поддержания психоэмоционального благополучия учащихся могут применяться специальные методы: лекционно-практические занятия по психологии, развитие рефлексии, тренинги саморегуляции, программы формирования позитивного самоотношения [6].

Таким образом, формирование профессиональных качеств артистов балета – это синтез технической подготовки, психологического развития личности и грамотного педагогического сопровождения.

Выводы по первой главе:

Балет – высшая «театральная» форма хореографического искусства, в которой оно поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Главное выразительное средство балета – система европейского классического танца.

Родиной становления педагогических систем в хореографии считается Европа – Италия и Франция. В XVII веке методику позиций выдвинул П.

Бошан, «новый» (сценический) театральнo-танцевальнoй язык разработал Р. Фейе.

В XVIII веке Ж.Ж. Новерр утвердил принципы действенной хореографии. И только к началу XIX века появится система урочного экзерсиса К. Блазиса, состоящего из двух основных разделов:

- 1) «палка-станок», куда входили движения и упражнения для ног, рук и корпуса;
- 2) «середина зала» с академическими позами (арабеск, аттитюд) и прыжками.

Старейшие профессиональные школы классического танца – французская и итальянская – имеют свои глубокие национальные исполнительские традиции, но хореографическая основа (состав движений) обеих школ одинакова. Различны стиль, манера движения.

Становлением урочной системы преподавания классического танца занимались такие выдающиеся педагоги-хореографы, как: К. Блазис, А. Бурнонвиль, Х. Иогансон, Ш. Дидло, М. Петипа, Н. Легат, Э. Чекетти, О. О. Преображенская, Е. О. Вазем, Л. Р. Нелидова, А. Я. Ваганова.

Сформировавшаяся в XX веке в России система преподавания классического танца во всем мире сейчас называется «методикой Вагановой». Сила русской хореографической школы в том, что она всегда умела не только свято хранить верность традициям классического танца, но и живо откликалась на требования современного балета.

Историю становления и развития системы обучения хореографии в нашей стране принято отсчитывать от Указа Анны Иоанновны от 15 мая 1738 года, в котором французскому балетмейстеру Жану Батисту Ланде велено было начать обучение детей «танцеванию».

Первое балетное училище в России было основано в Петербурге, как «Танцевальная Ея Императорского Величества школа». После Парижской школы школа Ланде стала вторым учебным заведением подобного типа в Европе. Школа обучала танцевальному ремеслу, образование в ней было

узко профессиональным. Так возникло Петербургское Театральное училище, ныне Академия русского балета имени А. Я. Вагановой.

Немного младше его Московское театральное училище, основанное в 1773 году, ныне Московская академия хореографии.

Профессиональная карьера артиста балета – это вершина мастерства, достижимая лишь при наличии уникального сочетания физических, технических и артистических качеств.

Специальные, то есть профессиональные, танцевальные способности – это способности к развитию психических процессов и личностных качеств в танцевальной деятельности.

Профессиональные данные включают в себя выворотность ног, балетный шаг, гибкость тела, прыжок.

Двигательные способности характеризуются такими качествами, как: сила, скорость, выносливость, координированность, точность.

И, конечно же, важную роль играют музыкальность, ритмичность, танцевальность, артистичность, музыкально-ритмическая координация, то есть «художественная одаренность» поступающих.

Формирование профессиональных качеств артистов балета – сложный и многогранный процесс, который включает не только овладение техническими навыками, но и развитие личностных, психологических и педагогических аспектов.

Психологическая готовность к обучению – ключевой фактор успеха.

Профессия артиста балета весьма трудна. В основе классического хореографического воспитания и обучения лежит не только систематический, долголетний и очень тяжелый ежедневный физический труд, но и огромная эмоционально-интеллектуальная нагрузка на личность будущего артиста балета. Это накладывает определенные требования к уровню развития личности абитуриента.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗРАБОТКИ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ БУДУЩЕГО АРТИСТА БАЛЕТА В УСЛОВИЯХ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

2.1 Структура и компоненты модели

Гипотезой исследования является предположение о том, что при внедрении в образовательный процесс модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения, качество выпускников будет соответствовать современным требованиям системы образования в области хореографии.

Педагогическая модель – это специально конструируемый в исследовательских целях объект или процесс, который воспроизводит педагогическую реальность, ориентирован на её изучение, анализ и воспроизведение в новых условиях [48].

Особенностями педагогических моделей являются:

- ориентированность на исследование;
- наличие информации;
- связь с реальностью;
- объектная или процессуальная сущность;
- воспроизводимость в новых условиях [48].

Педагогические модели используются в разных контекстах, например:

- изучение педагогических явлений и процессов – модели представляют их сущность, то есть составляющие компоненты;
- распространение педагогического опыта – модели помогают представлять новый педагогический опыт, изучать педагогические явления;
- проектирование образовательного процесса – модели помогают наладить учебно-педагогическое взаимодействие, найти новые способы активизации учебно-познавательной деятельности [48].

Важно понимать, что не существует универсальной модели, которая идеально подходит для всех учеников, всех школ и любых образовательных целей [46].

Модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения представляет собой комплексную систему, включающую структурные компоненты, методические принципы и практические аспекты обучения. Эта модель направлена на формирование не только технических навыков, но и личностных качеств, необходимых для успешной карьеры в балете.

Модель базируется на триединой парадигме профессиональной подготовки:

- технико-исполнительское мастерство;
- художественно-образное мышление;
- психофизиологическая устойчивость.

Основная цель – подготовка квалифицированных артистов балета, обладающих техническим мастерством, артистизмом и способностью к творческому самовыражению. Включает формирование физической подготовки, эстетического вкуса, дисциплины и мотивации к совершенствованию [73].

Цель модели: формирование компетентного артиста балета, способного к:

- исполнению классического и современного репертуара;
- осознанной интерпретации хореографического текста;
- профессиональной адаптации в труппе.

Структура модели (компоненты):

1. Целевой компонент:

- стратегическая цель: подготовка артиста балета высшей квалификации;
- тактические задачи: освоение техники, развитие артистизма, формирование профессионального здоровья.

2. Содержательный компонент:

Программа обучения включает:

- специальные дисциплины: классический, дуэтный, народно-характерный, историко-бытовой и современный танец;
- специализированные курсы: современная хореография, актёрское мастерство, анатомия и биомеханика танца, профилактика травм;
- теоретические предметы: история музыки, театра, балета, изобразительное искусство, анатомия и физиология человека;
- дополнительные навыки: грим, сольфеджио, основы игры на музыкальном инструменте;
- педагогическая подготовка: позволяет выпускникам стать преподавателями;
- интегративные модули: сценическая практика, работа с хореографом, участие в спектаклях.

3. Технологический компонент:

1) методы обучения:

- метод поэтапного освоения движений (от элемента к комбинации);
- метод образного моделирования (ассоциативные техники);
- метод вариативного повторения (изменение темпа, амплитуды, музыкального сопровождения);
- метод обратной связи (видеоанализ, самоанализ);

2) инновационные технологии:

- видео-моделирование эталонных исполнений;
- биомеханический анализ движений (замедленная съёмка);
- виртуальные репетиции (3D-симуляторы поз);
- онлайн-консультации с ведущими мастерами.

Обучение строится на:

- постепенном усложнении материала: навыки вводятся в логическом порядке, каждый этап основывается на предыдущем;

- интеграции теории и практики: ученики узнают о музыке, ритмах и культурном контексте танцев, что обогащает их понимание балета;

- сценической практике: участие в спектаклях и концертах, что помогает развить сценическое поведение и ответственность.

4. Организационно-методический компонент:

1) формы работы:

- индивидуальные занятия (коррекция техники);
- групповые репетиции (ансамблевая слаженность);
- мастер-классы (обмен опытом);
- проектная деятельность (создание мини-постановок);

2) режим обучения:

- 6-дневная учебная неделя;
- 2–3 репетиционных блока в день;
- обязательные занятия по физической подготовке.

5. Оценочно-результативный компонент:

1) критерии оценки:

- техническая чистота (точность позиций, амплитуда, координация);
- художественная выразительность (эмоциональная подача, пластика);

- сценическая устойчивость (выносливость, стрессоустойчивость);
- профессиональная рефлексия (способность к самоанализу);

2) инструменты мониторинга:

- рейтинговая система (ежемесячные просмотры);
- портфолио достижений (видеоархив, отзывы педагогов);
- психологическое тестирование (мотивация, уровень тревожности).

Оценивается через:

- ежегодные экзамены с правом отсева неуспевающих;
- производственную практику в театрах;
- государственный экзамен, включающий испытания по видам танца и устный экзамен по педагогической деятельности;

– выпускную квалификационную работу – выступление в сольных и массовых партиях на отчётном концерте.

Разработана схема модели (рисунок 1).



Рисунок 1 – Модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в ССУЗ

Ключевые компоненты развития профессиональных качеств:

- физическая подготовка – развитие гибкости, выносливости, координации, прыжка, выворотности ног и других физических данных, необходимых для балета;
- техническая мастерство – освоение лексики классического балета, включая элементы сценического танца, а также современных техник;
- артистизм и выразительность – формирование способности передавать эмоции и характеры через танец, развитие музыкальности и чувства ритма;
- психологическая устойчивость – воспитание дисциплины, терпения, умения работать в коллективе, преодоления трудностей;
- творческий потенциал – развитие способности к интерпретации ролей, поиску индивидуальных решений в хореографии;
- педагогические навыки – подготовка к будущей преподавательской деятельности, изучение методик обучения [6, 73].

Методическими принципами являются:

- строгая системность и последовательность в обучении;
- изустно-пластическое обучение: передача знаний через показ и практику, а не только через теорию;
- комплексный подход: взаимодействие хореографических и общеобразовательных дисциплин;
- учёт индивидуальных особенностей: группировка учащихся по уровню развития, а не по возрасту;
- практическая направленность: активное участие в спектаклях и репетициях [38].

В современных подходах к обучению балету всё больше внимания уделяется:

- целостному благополучию танцоров: учёт физических и психологических аспектов, профилактика травм;

- интеграции научных знаний: использование биомеханики, кинезиологии и физиотерапии для улучшения техники и снижения риска травм;

- развитию эмоционального и социального интеллекта [71].

Таким образом, модель развития профессиональных качеств артиста балета в среднем специальном учебном заведении представляет собой динамичную систему, сочетающую традиционные методы обучения с современными подходами, направленную на формирование всесторонне развитой личности, способной к успешной творческой деятельности в сфере балета.

Этапы реализации:

1-й этап: фундамент:

- освоение базовых позиций и движений;
- развитие гибкости и силы;
- формирование мышечного корсета;
- первичные навыки сценической презентации.

2-й этап: усложнение:

- работа над вращениями и прыжками;
- изучение вариаций классического репертуара;
- введение элементов современной хореографии;
- первые выходы на сцену (массовые сцены).

3-й этап: специализация:

- выбор амплуа (солист, кордебалет);
- освоение сложных технических элементов;
- работа над индивидуальностью исполнения;
- участие в концертных программах.

4-й этап: профессионализация:

- репетиции ведущих партий;
- сотрудничество с хореографами;
- подготовка выпускной программы;

– стажировки в театрах [73].

Ключевыми компетенциями выпускника являются:

1. Техничко-исполнительские компетенции:

- владение школой классического танца (Vaganova method);
- способность к быстрой технической адаптации;
- знание принципов безопасной нагрузки.

2. Художественно-творческие компетенции:

- умение создавать сценический образ;
- чувство стиля и жанра;
- навыки импровизации.

3. Психофизиологические компетенции:

- выносливость (выдерживание 4-часовой репетиции);
- стрессоустойчивость (работа при зрителях);
- самоконтроль (коррекция ошибок в реальном времени).

4. Социально-профессиональные компетенции:

- командная работа в ансамбле;
- соблюдение театральной дисциплины;
- готовность к гастрольной деятельности [73].

Механизмы поддержки развития следующие:

- наставничество: прикрепление к ведущему педагогу-репетитору;
- междисциплинарные связи: сотрудничество с врачами-ортопедами, психологами, диетологами;
- профессиональные пробы: участие в конкурсах, фестивалях, открытых репетициях;
- карьерное сопровождение: помощь в трудоустройстве, составление портфолио [38].

Ожидаемые результаты:

1) краткосрочные (по окончании обучения):

- владение техникой классического танца на уровне «хорошо/отлично»;

- готовность к работе в профессиональной труппе;
- сформированный репертуар из 5–7 вариаций;
- 2) долгосрочные (через 3–5 лет после выпуска):
- занятость в ведущих театрах;
- способность к педагогической деятельности;
- участие в международных проектах [73].

2.2 Методические рекомендации по внедрению модели в учебный процесс среднего специального учебного заведения

Внедрение модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в учебный процесс среднего специального учебного заведения требует комплексного подхода, учитывающего как технические, так и личностные аспекты подготовки. Основой такой модели может стать интеграция учебной и сценической практик, а также соблюдение методических принципов, проверенных многолетней практикой балетного искусства.

Ключевыми компонентами модели являются:

- целевой блок: определяет цели и задачи подготовки, включая формирование профессиональной компетентности, которая включает когнитивный, эмоционально-мотивационный и деятельностный компоненты [73];
- теоретико-методологический блок: основывается на личностно-деятельностном, компетентностном и интегративном подходах. Важную роль играют принципы системности, изустно-пластического обучения и комплексного подхода, объединяющего хореографические и общеобразовательные дисциплины [38];
- содержательный блок: включает изучение классического, дуэтно-классического, народно-сценического и историко-бытового танцев. Особое внимание уделяется развитию музыкальности, артистизма и способности создавать художественно-сценический образ [66];

– организационно-деятельностный блок: предусматривает использование интерактивных технологий, методов обучения, а также тьюторское сопровождение начинающих артистов со стороны ведущих специалистов [73];

– результативно-оценочный блок: определяет критерии оценки: когнитивно-знаниевые, эмоционально-ценностные и деятельностно-технологические [73].

Методические рекомендации следующие:

– отбор абитуриентов – учитывать не только физические данные (выворотность ног, танцевальный шаг, гибкость), но и психосоматические критерии, состояние здоровья. Проводить многоэтапные вступительные испытания, включающие оценку сценичности, координации, музыкальности и танцевальности;

– учебная программа – обеспечить строгую системность обучения с постепенным усложнением материала. Включить в программу изучение методики Вагановой как фундаментальной базы, которая позволяет осваивать различные стили танца [25, 38];

– сценическая практика – организовать регулярное участие студентов в концертах, спектаклях и других творческих мероприятиях. Это поможет развить сценическое поведение, чувство ответственности и опыт будущей профессии [38];

– роль педагога – подчеркнуть важность личности педагога как носителя традиций и опыта. Педагог должен не только передавать технические навыки, но и воспитывать артистизм, творческий подход, умение анализировать и совершенствовать исполнение [33];

– комплексный подход – объединить хореографические дисциплины с общеобразовательными предметами (музыка, история искусства, психология). Это способствует развитию общей культуры и углублённому пониманию искусства балета [33, 38];

– здоровье и профилактика травм – внедрить программы по поддержанию физической формы, включающие гимнастику, тренаж классического танца и другие дисциплины. Проводить регулярные медицинские осмотры, обучать студентов основам биомеханики и кинетических техник для снижения риска травм [71];

– развитие артистизма – включить в программу занятия по актёрскому мастерству, работе с образом, интерпретации музыки. Стимулировать самостоятельность и творческий подход в интерпретации ролей [33];

– использование технологий – применять мультимедийные инструменты для изучения истории балета, анализа постановок, отработки техники. Это повысит вовлечённость студентов и расширит их кругозор [71].

Дополнительными рекомендациями являются:

– тьюторское сопровождение: привлечь ведущих артистов и хореографов для мастер-классов, консультаций и индивидуальной работы с перспективными студентами;

– сетевое взаимодействие: сотрудничать с театрами, культурными учреждениями, спортивными организациями для организации стажировок, совместных проектов и обмена опытом;

– психологическая поддержка: внедрить программы по развитию стрессоустойчивости, мотивации и саморегуляции, так как профессия артиста балета требует высокой эмоциональной выносливости;

– оценка прогресса: использовать не только формальные экзамены, но и портфолио достижений, включающее участие в спектаклях, конкурсах, творческих работах.

Успешная реализация модели зависит от слаженной работы педагогов, администрации учебного заведения и социальных партнёров. Важно создать среду, которая будет способствовать не только техническому совершенствованию, но и всестороннему развитию личности будущего артиста балета.

Для эффективной реализации модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в среднем специальном учебном заведении необходимо обеспечить как техническое, так и методическое оснащение образовательного процесса. Эти аспекты регламентируются Федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС) и другими нормативными документами [42].

Минимально необходимый перечень материально-технического обеспечения включает:

- балетные залы с пригодными для танца полами (деревянный пол или специализированное пластиковое/линолеумное покрытие), балетными станками (палки) длиной не менее 25 погонных метров вдоль трёх стен, зеркалами;
- сценическую площадку (учебный театр) площадью не менее 100 кв. м, по оснащённости приближённую к условиям профессионального театра [49];
- костюмерную с необходимым количеством костюмов для учебных занятий, репетиций и сценических выступлений, а также реквизитом;
- парк музыкальных инструментов: рояли, пианино, электронные пианино, народные инструменты и др.;
- видео- и звукозаписывающую технику, включая возможность создания видеостудии и студии звукозаписи;
- раздевалки и душевые для обучающихся и преподавателей;
- специализированное медицинское подразделение;
- библиотеку и читальный зал с выходом в интернет [67].

Также важно обеспечить условия для содержания, обслуживания и ремонта балетных залов, музыкальных инструментов и костюмерной.

Методическое обеспечение включает разработку и использование учебно-методических материалов, соответствующих ФГОС и целям подготовки артистов балета. К ключевым элементам относятся:

1) рабочие программы учебных дисциплин и профессиональных модулей, включая классический танец, дуэтно-классический танец, народно-сценический и историко-бытовой танцы [49];

2) учебные планы и календарные графики, определяющие структуру образовательного процесса [42];

3) методические рекомендации для преподавателей, которые включают:

- использование различных методов обучения: словесного, практического, объяснительно-иллюстративного, частично-поискового, творческого;

- организацию мастер-классов, встреч с профессиональными хореографами и артистами, посещение театров, музеев, выставок [37];

- развитие музыкально-ритмического воспитания, включая изучение основ музыкальной грамоты и анализ балетной музыки [37];

4) учебно-методическое обеспечение для самостоятельной работы студентов, включая доступ к электронной библиотечной системе (например, ЭБС «Лань») [35];

5) учебно-методические материалы для контроля знаний, например, билеты для зачётов и экзаменов, критерии оценок.

Дополнительными условиями являются:

- квалификация преподавателей: педагоги должны обладать практическим опытом исполнения произведений классического репертуара, глубокими знаниями методики преподавания и широкой профессиональной эрудицией;

- психологический климат в коллективе: преподаватель должен способствовать созданию благоприятной психологической атмосферы, развивать дружественные отношения между студентами;

- использование межпредметных связей: интеграция знаний из других дисциплин (история, музыка, изобразительное искусство) для углублённого понимания балетного искусства [37];

– практика и выступления: организация репетиций, участие в концертах и спектаклях, включая выступления на сцене профессиональных театров [49, 67].

Итак, успешная реализация модели развития профессиональных качеств артиста балета требует комплексного подхода, включающего как материально-техническую базу, так и методическое сопровождение образовательного процесса.

Таким образом, мы считаем, что при внедрении в образовательный процесс модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения, предложенной в исследовании, качество выпускников будет соответствовать современным требованиям системы образования в области хореографии.

2.3 Анализ результатов исследования

В ходе исследования было выявлено, что педагогическая модель – это специально конструируемый в исследовательских целях объект или процесс, который воспроизводит педагогическую реальность, ориентирован на её изучение, анализ и воспроизведение в новых условиях [48].

Педагогическая модель – это структурированный концептуальный конструкт, воспроизводящий ключевые аспекты педагогической реальности. Она:

- задаёт логику образовательного процесса на уровне курса или организации;
- включает набор взаимосвязанных стратегий и методик;
- определяет постановку учебных задач, формы деятельности, методы и средства обучения [34].

Основные функции (роль) педагогических моделей следующие:

1. Исследовательская:

- позволяет изучать педагогические явления и процессы;

- помогает выявлять закономерности обучения и воспитания;
- служит инструментом научного анализа образовательных систем.

2. Проектно-конструктивная:

- задаёт цели образования и критерии их достижения;
- структурирует содержание обучения;
- проектирует технологии преподавания и управления процессом.

3. Репродуктивная:

- обеспечивает тиражирование эффективного педагогического опыта;
- даёт возможность воспроизводить успешные практики в новых условиях;

- способствует трансляции инноваций в образовательной среде.

4. Аналитико-диагностическая:

- позволяет оценивать эффективность образовательных систем;
- выявляет «узкие места» и резервы развития;
- служит основой для корректировки учебных программ.

5. Прогностическая:

- моделирует возможные сценарии развития образования;
- помогает предвидеть последствия внедрения новых подходов;
- способствует стратегическому планированию [48].

Значение педагогических моделей для образования:

1. Для теории педагогики:

- формируют понятийный аппарат и методологическую базу;
- систематизируют знания о закономерностях обучения;
- создают основу для междисциплинарных исследований.

2. Для практики преподавания:

- предоставляют готовые алгоритмы действий для педагогов;
- помогают адаптировать методики под конкретные условия;
- снижают риски при внедрении инноваций.

3. Для управления образованием:

- служат инструментом стандартизации и контроля качества;

- обеспечивают согласованность образовательных программ;
- позволяют оценивать эффективность инвестиций в образование.

4. Для развития образовательной системы:

- стимулируют поиск новых подходов и технологий;
- способствуют интеграции лучших мировых практик;
- поддерживают гибкость и адаптивность системы к социальным изменениям [34, 46].

Эффективность моделей определяется следующими ключевыми аспектами. Чтобы педагогическая модель выполняла свои функции, она должна:

- отражать сущность педагогического явления через взаимосвязь компонентов;
- быть воспроизводимой в различных образовательных контекстах;
- учитывать динамику развития учащихся и социальных требований;
- сочетать теоретическую обоснованность с практической применимостью;
- предоставлять инструменты для мониторинга и коррекции процесса [48].

Таким образом, педагогические модели выступают ключевым инструментом как для научного осмысления образования, так и для его практического совершенствования, обеспечивая связь между теорией и реальной педагогической деятельностью.

Модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения представляет собой комплексную систему, включающую структурные компоненты, методические принципы и практические аспекты обучения. Эта модель направлена на формирование не только технических навыков, но и личностных качеств, необходимых для успешной карьеры в балете.

Основная цель – подготовка квалифицированных артистов балета, обладающих техническим мастерством, артистизмом и способностью к

творческому самовыражению. Включает формирование физической подготовки, эстетического вкуса, дисциплины и мотивации к совершенствованию.

Цель модели: формирование компетентного артиста балета, способного к:

- исполнению классического и современного репертуара;
- осознанной интерпретации хореографического текста;
- профессиональной адаптации в труппе [42].

Классический балет как вид искусства и педагогическая практика значительно изменился от истоков эпохи Возрождения до современных этапов мирового исполнительского искусства. Эта эволюция отражает изменения в социальных структурах, образовательных философиях и художественных проявлениях. Методики преподавания балета, исторически укоренившиеся в строгих систематизированных системах, разработанных при дворах Италии и Франции, превратились в разнообразные образовательные практики, отражающие сочетание традиций и инноваций.

Современная балетная педагогика пытается объединить точность классических техник с потребностями физического и психологического здоровья современных молодых танцоров. Традиционные методы, такие как те, которые впервые были предложены Агриппиной Вагановой в России в начале XX-го века, подчеркивали развитие технического мастерства и художественного выражения, образуя основу, на которую до сих пор полагаются многие современные преподаватели балета [54]. Эти методы часто характеризуются структурированной последовательностью упражнений, направленных на последовательное развитие навыков танцора.

Однако XXI век открыл парадигму, в которой образовательные стратегии выходят за рамки простого технического мастерства. В настоящий момент балетное образования все чаще учитывает соображения целостного благополучия танцоров, признавая интенсивные физические

нагрузки и часто упускаемые из виду проблемы психического здоровья, связанные с профессиональной танцевальной подготовкой. Такая перемена отчасти является ответом на более широкие образовательные тенденции, которые способствуют более всестороннему развитию учащегося, включая эмоциональный и социальный интеллект.

Более того, глобальное распространение балета привело к педагогическим инновациям, которые включают межкультурный обмен и интеграцию технологий в танцевальное образование. Современные балетные программы могут использовать мультимедийные инструменты для улучшения обучения и более интерактивного вовлечения учащихся, отражая более широкие образовательные тенденции в области цифровой грамотности [45].

В этом контексте понимание исторических и современных методик преподавания балета не только подчеркивает динамичный характер этого вида искусства, но и создает основу для внедрения инновационных методов обучения, адаптированных к современным потребностям учеников балета [71].

И. А. Кузнецова в своей статье «Профессионально значимые компетенции в образовательном процессе подготовки артистов балета» пишет, что «Артист балета – творческий работник театра, профессиональный танцовщик, исполняющий в соответствии с должностной характеристикой и квалификацией поручаемые ему партии в балетных спектаклях и других произведениях балетного искусства. Работа артиста балета, как любой вид деятельности, требует от исполнителя обладания специфическими качествами, определяющими его пригодность к ней и обеспечивающими определенный уровень успешности её выполнения» [33].

Владение профессией артиста балета невозможно представить без ежедневного урока и репетиций, совершенствования умений, которые

закладываются с детского возраста. Строгая чистота, легкость и воздушность достигаются долгой методичной работой.

Непосредственными предпосылками к достижению целей являются компетенции. Компетенции описывают поведение человека в работе, что предопределяется его психическим состоянием, способностями, опытом, знаниями и мотивацией.

Связь образовательного процесса с формированием компетенций является традиционной. В настоящее время наиболее полно, глубоко и основательно изучен вопрос формирования «общекультурных компетенций». Между тем, комплексное понятие «профессиональных компетенций» в теории и практике специализированного хореографического образования находится в процессе разработки [33].

Раскрыть творческие способности, привить высокий художественный вкус, который включает в себя чувство меры и чувство стиля, музыкальную чуткость, способность проникаться не только содержанием спектакля, но и его настроением, пробудить любовь к театру, к будущей профессии, развить чувство артистического долга – эти и другие задачи стоят перед педагогами. Именно поэтому основной особенностью воспитания будущих артистов балета является взаимосвязь специальных дисциплин. Комплексное воздействие всех предметов способствует развитию технического уровня исполнения, пластической выразительности и общей культуры.

Следует отметить, что в специфике передачи знаний и умений в профессиональном хореографическом образовании существует некое противоречие, ведь практическую сторону процесса обучения невозможно даже частично заменить никакими детально разработанными рекомендациями и программами. Наиболее важным фактором здесь является стиль и почерк определенного педагога, который раскрывает свое видение, творческую индивидуальность, мастерство и опыт. Благодаря чему каждый педагог обладает своими приемами. Такой подход дает педагогу

право самостоятельно решать наиболее насущные и актуальные вопросы педагогического процесса [33].

В танце человек использует собственное тело как средство выражения, как инструмент, который он заставляет пластически звучать. Поэтому балетному театру по самой своей природе свойственна требовательность к виртуозности, а работа артиста балета по совершенствованию хореографической техники продолжается на протяжении всей его актерской жизни. В различных мнениях о профессиональном хореографическом образовании существует сильная устойчивая доминанта о необходимости совершенствования хореографической техники. Согласимся, что исполнение танцовщика, не уверенного в себе и не свободного в комбинациях далеко от искусства, здесь все внимание артиста направлено только на удержании формы. Несомненно, хорошая техническая подготовка расширяет компетенции артиста балета, представляет собой развитие его исполнительского языка, усиливает возможности раскрытия внутреннего содержания образа. В то же время на техническом исполнении не может и не должно фокусироваться все внимание артиста балета.

«Почему позы, жесты, мимика одних актеров создают необходимую иллюзию сложных психологических переживаний героя, в то время как исполнение других артистов выглядит неубедительно? Скольким артистам, прекрасно владеющим школой, не хватает в исполнении чего-то важного. Что отличает яркого выразительного артиста балета от «бледного» и «невнятного»?» [33].

Артистизм – это профессионально значимая компетенция, которая придает деятельности ярко выраженный эстетический и эмоциональный характер. Данное мнение было обосновано идеями классиков хореографии: Ж. Новерра, Ш. Дидло и др.

Для искусства балета не существует языкового барьера, его внутренняя значимость доступна сознанию и ощущениям всех людей мира.

Это главная причина, по которой артист балета обязан владеть умением создания вокруг себя атмосферы. Если артист действительно личность, если он внутренне богат и неординарен, он интересен залу.

Будущему артисту балета важно осознавать, что искусство открывает безграничные просторы для самовыражения его личности. По основному принципу сценической культуры, артист, показывая свою работу на сцене, одновременно демонстрирует перед публикой свой интеллектуальный уровень. Творчество артистов балета, ориентированное на формальное соблюдение правил и канонов, является малопродуктивным; плодотворным может быть только творчество, ориентированное на самообразование, саморазвитие, самосовершенствование [33].

Профессиональные компетенции будущего артиста балета формируются долго, напряженно и упорно. Выявившиеся у ребенка танцевальные способности ни в коей мере не являются гарантией того, что ребенок будет артистом балета. Для того чтобы это произошло, необходимо специальное обучение. Путь к сцене суров: он подчиняет себе весь образ жизни ученика, требует всех его сил. Чтобы в будущем достичь вершин в любом искусстве, необходим особый склад характера, трудоспособность, любовь к своему делу, духовное богатство, интеллигентность и яркая индивидуальность.

Способности к классическому танцу выражаются не только в двигательных, физических и музыкальных способностях ребёнка, по которым он проходит тестирование на вступительных экзаменах, но и в умении применить эти способности при формировании творческих навыков. Без настойчивости, проявленной педагогом и ребенком, хорошего состояния здоровья и многих других условий способности могут замереть, так и не развившись.

Именно поэтому в период обучения первостепенное внимание уделяется формированию в учениках внутренней мотивации к своей будущей профессии, становлению личности, ориентации на

профессиональную деятельность. В построении образовательного процесса ученик изначально занимает активную позицию. А фактор сознательного выбора будущей профессии придает обучению целеустремленный характер [33].

В анализе хореографического образовательного процесса выделяется ряд психических свойств, необходимых для овладения профессией артиста балета: внимание, память, воля и т. д.

Одной из основных высших психических функций творческой природы актера, его способности к овладению профессией является внимание. У артиста балета должно быть выработано концентрированность внимания на всем организме, при этом должны быть максимально задействованы все ощущения в целом – и зрительное, и слуховое, и мышечное, при максимальном включении аналитического мышления.

Правильный профессиональный контроль над работой своих мышц является залогом свободного исполнения хореографии. Поэтому с первых дней обучения педагог «Классического танца» уделяет наибольшее внимание привитию культуры мышечного осмысления. Он добивается, чтобы ученики не только выучивали и выполняли, но и анализировали каждое движение, вырабатывает в них стремление работать с максимальной отдачей, сознательно, с пониманием «зачем» и «почему». В результате такого обучения ученики не только усваивают опыт исполнения, но и способны сами объяснить законы выполнения движений [33].

Одним из ценнейших навыков будущего артиста балета является быстрота восприятия и запоминания разнообразных комбинаций. Воспроизведение движений связано с подконтрольной работой сознания и высоким уровнем двигательной памяти, важнейшим признаком которой является способность длительного сохранения разученных движений [15, с. 83]. Постепенно как определенная степень профессионализма, у учащихся образуется автоматизированное выполнение движений, что дает возможность освободить внимание для творческих задач.

При исполнении танца, объектами внимания являются хореография с присущими ей техническими трудностями, музыка с ее мелодийно-ритмическим содержанием, перемещение в сценическом пространстве, общение с партнерами и т. д. Мгновенно переключая свое внимание с одного объекта на другой, артист, тем не менее, должен уметь держать остальные в зоне своего контроля. Более того, все разученные объекты внимания должны всегда им восприниматься, как свежие. Таким образом, во время сценического исполнения достигается полная сосредоточенность всех психических процессов [33].

Другим важным качеством творческой деятельности является волевой акт. Н. В. Соковикова пишет: «Воля – это способность человека сознательно управлять своим поведением, мобилизовать все свои силы для достижения целей» [56, с. 27]. В процессе обучения развитие воли происходит через воспитание отношения к трудностям и механизма их преодоления. Благодаря волевым усилиям сам процесс обучения становится намного эффективнее: улучшается сосредоточение на работе мышц, меняется скорость и ловкость мышечных реакций.

Воспитание внутреннего состояния артиста балета также невозможно без воздействия на его эмоциональную сферу, так как при всей внешней условности балета именно психологический резерв делает его полноценно художественным видом искусства.

Чтобы каждое движение стало живописным, «говорящим», получило свою логику, его надо понять, почувствовать, ощутить. Любое движение может быть исполнительски проинтонировано с различной эмоциональной или характеристической окраской. Например, *pas de bourree* может быть бисерным, легким, кокетливо-капризным или металлическим, твердым, чеканным. Небольшое изменение позы, поворота головы, направления взгляда ведет к замене характера и настроения образа. Такого рода нюансы пластики открывают перед исполнителем широкие возможности. Научить

придавать одним и тем же позам, движениям различное содержание, оттенки, нюансы – значит, привить навык актерского сознания [33].

Высокое качество профессионального хореографического образовательного процесса раскроется только в анализе всего объема знаний, получаемого учащимися на разных ступенях специальной подготовки.

Так, например, на уроках «Историко-бытового танца» учениками впитываются правила хорошего тона, своеобразие осанки, особенности ношения костюма. Основная задача здесь – научиться воспроизводить стилевые особенности исторических танцев и поведения персонажей разных эпох.

Каждый артист балета в театре обязан знать и уметь исполнить различные танцы прошлых веков. Н. П. Ивановский отмечает: «Ни один балетмейстер, работая над постановкой нового балета, не станет учить артиста танцевать необходимый по ходу действия вальс: подразумевается, что балетный артист хорошо умеет его танцевать» [21, с. 7].

Набор движений, взятый сам по себе, чаще всего не представляет технической трудности, вся сложность состоит в овладении стилем. Владеющий стилевыми особенностями артист без труда сможет со вкусом пластически воплотить приобретенные навыки поведения в конкретной исторической обстановке.

Дисциплина «Характерного танца» раскрывает особенности национального колорита, заостряет внимание учеников на отличиях манеры, темперамента и пластических характеристик. Без выработки благородства, элегантности и шика в постановке корпуса, чуткого ощущения движения и позы, широты жеста, выразительности рук, внутреннего порыва профессиональное исполнение сценического характерного танца невозможно.

На уроках «Дуэтного танца» ученики постигают культуру общения партнеров. Только точно выполненная поддержка, когда оба исполнителя

работают синхронно, дает красивый сценический эффект. При этом внутренний контакт, внимательность партнеров друг к другу помогают глубже раскрыть пластические образы.

Именно структура полного комплекса специальных предметов обеспечивает проявление развитой культуры артиста балета, способного выполнить любые творческие требования театра, дает будущему артисту шанс наиболее полной реализации своих возможностей [33].

Процесс обучения не может строиться на принуждении и механическом повторении. Современные требования ставят перед педагогами балета задачу формирования в учениках способности к самостоятельной деятельности. Эффективное развитие личности возможно только при условии высокой активности и самостоятельности.

«Самореализация выступает главным условием, при котором творческая деятельность проявляется в качестве главного фактора гармонического развития личности. Стремление человека реализовать заложенные в нем творческие силы и способности является наиболее глубинной потребностью личности, потребностью, которая определяет смысл его жизни и значимость его Я в глазах других людей. Задача педагогики – предоставить возможность раскрытия своего Я» [51, с. 270]. Выражение своего внутреннего мира через внешнее проявление является важнейшей чертой любого артиста.

Самовоспитание – деятельность человека, направленная на изменение своей личности в соответствии с сознательно поставленными целями, сложившимися идеалами и убеждениями. Принцип самостоятельности учащихся в учебном процессе предполагает ориентацию таким образом, чтобы они принимали непосредственное участие в подготовке к своей будущей деятельности, а цели обучения, задаваемые извне, становились бы их собственными, личными целями. Исходя из принципа самоконтроля и самоорганизации, педагог не учит, а помогает учиться. Он демонстрирует учащимся необходимость и правильность усвоения навыков обучения для

самостоятельного их выполнения, вырабатывает в учениках привычку постоянного совершенствования, работы над собой, над своим творческим ростом, что будет им необходимо на протяжении всей творческой деятельности [33].

Значимая роль в становлении творческого мышления будущего артиста балета отводится сценической практике, которая приносит маленьким артистам не только радость пребывания на сцене, способствует приданию более глубокого понимания выбранной профессии, формирует правильное отношение к делу их жизни. Именно на сценической практике ученики делают свои первые шаги на пути артистизма.

Современные тенденции в балете выдвинули на первый план виртуозную технику, что привело к тому, что танцовщик стал значительнее актера. Однако танец должен выражать чувства, и потому должен быть понятен не только знатокам и любителям балета, но каждому восприимчивому зрителю. Поэтому еще раз хотелось бы отметить, что артистизм – профессионально значимая компетенция артиста балета, которой не стоит пренебрегать [33].

Если артист, выходя на сцену, не умеет подать зрителю свое внутреннее состояние, выразительность, он будет скучнейшим актером. Каждый образ должен быть раскрыт художественно, музыкально, эмоционально и психологически оправдан. Любой жест, поза, нюанс должны иметь внутренний импульс. Чтобы наполнить позу содержанием, ее надо оживить, открыть в ней какие-то свои элементы, наполнить своей внутренней мыслью – тогда она будет органична и осмысленна.

Несмотря на то, что хореография зафиксирована, каждый исполнитель отыскивает в ней свои психологические нюансы пластики, ищет наиболее выразительную позу, наиболее выгодный ракурс, наклон и поворот головы, положения рук, и таким образом, окрашивает роль своей индивидуальностью. Человеческие характеры многогранны, все люди по-разному выражают чувства, поэтому не может быть абсолютно одинаковых

масок эмоций у разных людей. Использование одной краски для раскрытия образа – в корне неверный метод [33].

Р. В. Захаров отмечает: «Каждое чувство имеет множество оттенков и, соответственно, силу и масштаб своего проявления. Так, например, радость может быть тихой, мягкой, но бывает и бурной, несдержанной. Уметь не только вызвать в себе нежное чувство, но и точно определить его масштаб – это большое и тонкое искусство актерского мастерства» [17, с. 125].

При этом важно помнить, что вдохновение не приходит к артисту само по себе, скажем, среди ночи или во время отпуска, на берегу реки или моря. Оно необходимо в конкретный вечер, в определенный час, когда звучат в театре звонки, рассаживаются в креслах зрители. Следовательно, свое вдохновение артист должен уметь вызывать сам, по своей воле и усмотрению. Даже в моменты плохого самочувствия он должен найти способы пробуждать в себе душевный подъем перед предстоящей работой, достигать высшего проявления умственных, душевных и творческих сил. Чтобы вдохнуть жизнь в создаваемый образ, мастерство актера требует духовной работы.

Театр требует от современного артиста балета самостоятельности, личностных качеств, творчества на сцене. Не следует забывать, что артисты балета – это не танцовщицы и танцовщики, а актеры хореографического искусства! В процессе подготовки спектакля в театре, работа над созданием образа и техническое совершенствование танца проходят параллельно. Владение формой классического танца, дает возможность исполнения танца без чувства напряжения, но абсолютную законченность образа, не достичь без владения навыками актерского мастерства, которые позволяют артистам глубоко проникать в духовный мир героя и эмоционально насыщать его пластику. Артист балета должен обладать не только техническим профессионализмом, но и актерской выразительностью, спектакль должен увлекать зрителя образами [33].

Уровень исполнительской культуры является главным, определяющим лицо театра, ведь зачастую одни и те же названия спектаклей идут в разных труппах. Разница в уровне исполнения. Сегодня, к сожалению, мы часто сталкиваемся с определенными потерями в художественном исполнении. Не так часто теперь спектакли поражают зрителей глубоким внутренним наполнением, исчезли индивидуальности, личности.

Главные исполнители стремятся сделать акцент на технике исполнения, показывая зрителям всю тяжесть своей профессии, забывая о потерях образности, естественности выражения чувств на сцене. Сам стиль актерской игры зачастую характеризуется закрытостью чувств, сдержанностью. Доминирование техники вносит ноту искусственности и фальши. Спектакль лишается своей магии, происходит утрата художественной стороны спектакля. Бесследно исчезает неуловимая суть, которая затрагивает зрительские души [33].

Но ведь русское балетное искусство всегда отличалось сердечностью, способностью отражения внутренней жизни в художественной сценической форме. Вспомним, что в советские годы существовало понятие «стиль ленинградской школы». На протяжении многих лет в школе и театре огромное значение придавалось отточенности формы, качеству и определенности стиля. Артисты с легкостью демонстрировали кристально чистый танец, вместе с тем, техника не была самоцелью исполнения.

Самое главное в балете – живое творчество артиста. Полноценное создание художественного образа в балетном спектакле возможно лишь при условии свободного владения как хореографической, так и актерской техникой. Компетентность артиста балета заложенная в умении играть не только пластикой внешней формы, но и в способности передачи своего внутреннего содержания, своего внутреннего переживания на хореографический язык является залогом успеха на пути сценического творчества [33].

Выводы по второй главе:

В ходе исследования были определены особенности профессиональных качеств современных артистов балета и спроектирована модель их развития, а также разработаны методические рекомендации внедрения модели в учебный процесс среднего специального учебного заведения.

Модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения представляет собой комплексную систему, включающую структурные компоненты, методические принципы и практические аспекты обучения. Эта модель направлена на формирование не только технических навыков, но и личностных качеств, необходимых для успешной карьеры в балете.

Основная цель – подготовка квалифицированных артистов балета, обладающих техническим мастерством, артистизмом и способностью к творческому самовыражению. Включает формирование физической подготовки, эстетического вкуса, дисциплины и мотивации к совершенствованию.

Цель модели: формирование компетентного артиста балета, способного к:

- исполнению классического и современного репертуара;
- осознанной интерпретации хореографического текста;
- профессиональной адаптации в труппе.

Таким образом, модель развития профессиональных качеств артиста балета в среднем специальном учебном заведении представляет собой динамичную систему, сочетающую традиционные методы обучения с современными подходами, направленную на формирование всесторонне развитой личности, способной к успешной творческой деятельности в сфере балета.

Внедрение модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в учебный процесс среднего специального учебного

заведения требует комплексного подхода, учитывающего как технические, так и личностные аспекты подготовки. Основой такой модели может стать интеграция учебной и сценической практик, а также соблюдение методических принципов, проверенных многолетней практикой балетного искусства.

Успешная реализация модели зависит от слаженной работы педагогов, администрации учебного заведения и социальных партнёров. Важно создать среду, которая будет способствовать не только техническому совершенствованию, но и всестороннему развитию личности будущего артиста балета.

Для эффективной реализации модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в среднем специальном учебном заведении необходимо обеспечить как техническое, так и методическое оснащение образовательного процесса. Эти аспекты регламентируются Федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС) и другими нормативными документами.

Итак, успешная реализация модели развития профессиональных качеств артиста балета требует комплексного подхода, включающего как материально-техническую базу, так и методическое сопровождение образовательного процесса.

Анализ полученных результатов показал, что при внедрении в образовательный процесс модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения, качество выпускников будет соответствовать современным требованиям системы образования в области хореографии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в том, чтобы определить особенности профессиональных качеств современных артистов балета и спроектировать модель их развития в условиях среднего специального учебного заведения.

В соответствии с темой исследования были выдвинуты следующие задачи:

- изучить психолого-педагогическую и профессиональную литературу и передовой опыт по теме исследования;
- выявить существующие противоречия;
- рассмотреть специфику профессиональных качеств современных артистов балета;
- спроектировать модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения;
- верифицировать результаты исследования.

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

Теоретической и 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, В. П. Мей, А. М. Мессерер, П. А. Пестов, Н. Н. Серебренников, Ю. И. Слонимский, Н. И. Тарасов, Э. Чекетти и др.

Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: танцевальные способности, хореографические компетенции, музыкальность, выразительность, артистизм, актёрское мастерство.

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

На основании изученной литературы и практического опыта преподавания мы можем сделать следующие выводы.

В первой главе исследования «Теоретические основы профессионального развития артистов балета» были рассмотрены история развития системы образования артистов балета, понятие и значение профессиональных качеств артиста балета, психологические и педагогические аспекты формирования профессиональных качеств артистов балета.

В теоретической части мы выявили, что балет – это высшая «театральная» форма хореографического искусства, в которой оно поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Главное выразительное средство балета – система европейского классического танца.

Историю становления и развития системы обучения хореографии в нашей стране принято отсчитывать от Указа Анны Иоанновны от 15 мая 1738 года, в котором французскому балетмейстеру Жану Батисту Ланде велено было начать обучение детей «танцеванию».

Первое балетное училище в России было основано в Петербурге, как «Танцевальная Ея Императорского Величества школа». После Парижской школы школа Ланде стала вторым учебным заведением подобного типа в Европе. Школа обучала танцевальному ремеслу, образование в ней было

узко профессиональным. Так возникло Петербургское Театральное училище, ныне Академия русского балета имени А.Я. Вагановой.

Немного младше его Московское театральное училище, основанное в 1773 году, ныне Московская академия хореографии.

Также было определено, что профессиональная карьера артиста балета – это вершина мастерства, достижимая лишь при наличии уникального сочетания физических, технических и артистических качеств.

Специальные, то есть профессиональные, танцевальные способности – это способности к развитию психических процессов и личностных качеств в танцевальной деятельности.

Профессиональные данные включают в себя выворотность ног, балетный шаг, гибкость тела, прыжок.

Мы установили, что двигательные способности характеризуются такими качествами, как: сила, скорость, выносливость, координированность, точность.

И, конечно же, важную роль играют музыкальность, ритмичность, танцевальность, артистичность, музыкально-ритмическая координация, то есть «художественная одаренность» поступающих.

Формирование профессиональных качеств артистов балета – сложный и многогранный процесс, который включает не только овладение техническими навыками, но и развитие личностных, психологических и педагогических аспектов.

Психологическая готовность к обучению – ключевой фактор успеха.

Профессия артиста балета весьма трудна. В основе классического хореографического воспитания и обучения лежит не только систематический, долголетний и очень тяжелый ежедневный физический труд, но и огромная эмоционально-интеллектуальная нагрузка на личность будущего артиста балета. Это накладывает определенные требования к уровню развития личности абитуриента.

Во второй главе «Методические аспекты разработки модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения» были рассмотрены структура и компоненты модели, методические рекомендации по внедрению модели в учебный процесс среднего специального учебного заведения и был проведен анализ результатов исследования.

В практической части исследования были определены особенности профессиональных качеств современных артистов балета и спроектирована модель их развития, а также разработаны методические рекомендации внедрения модели в учебный процесс среднего специального учебного заведения.

Модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения представляет собой комплексную систему, включающую структурные компоненты, методические принципы и практические аспекты обучения. Эта модель направлена на формирование не только технических навыков, но и личностных качеств, необходимых для успешной карьеры в балете.

Основной целью является подготовка квалифицированных артистов балета, обладающих техническим мастерством, артистизмом и способностью к творческому самовыражению. Включает формирование физической подготовки, эстетического вкуса, дисциплины и мотивации к совершенствованию.

Цель модели: формирование компетентного артиста балета, способного к:

- исполнению классического и современного репертуара;
- осознанной интерпретации хореографического текста;
- профессиональной адаптации в труппе.

Таким образом, модель развития профессиональных качеств артиста балета в среднем специальном учебном заведении представляет собой динамичную систему, сочетающую традиционные методы обучения с

современными подходами, направленную на формирование всесторонне развитой личности, способной к успешной творческой деятельности в сфере балета.

Внедрение модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в учебный процесс среднего специального учебного заведения требует комплексного подхода, учитывающего как технические, так и личностные аспекты подготовки. Основой такой модели может стать интеграция учебной и сценической практик, а также соблюдение методических принципов, проверенных многолетней практикой балетного искусства.

Успешная реализация модели зависит от слаженной работы педагогов, администрации учебного заведения и социальных партнёров. Важно создать среду, которая будет способствовать не только техническому совершенствованию, но и всестороннему развитию личности будущего артиста балета.

Для эффективной реализации модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в среднем специальном учебном заведении необходимо обеспечить как техническое, так и методическое оснащение образовательного процесса. Эти аспекты регламентируются Федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС) и другими нормативными документами.

Итак, успешная реализация модели развития профессиональных качеств артиста балета требует комплексного подхода, включающего как материально-техническую базу, так и методическое сопровождение образовательного процесса.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. Диагностика показала, что при внедрении в образовательный процесс модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного

заведения, качество выпускников будет соответствовать современным требованиям системы образования в области хореографии.

Базой нашего исследования в течение 2023-25 гг. выступило Федеральное государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Пермское государственное хореографическое училище» г. Перми.

В анализе особенностей профессиональных качеств будущего артиста балета и выявлении условий их получения в среднем специальном учебном заведении заключается теоретическая новизна исследования.

В том, что спроектированная модель развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения может быть успешно реализована и в учреждениях высшего образования при учете их специфики, заключается практическая значимость.

Выполнение в ходе нашего исследования поставленных задач позволило грамотно структурировать и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что при внедрении в образовательный процесс модели развития профессиональных качеств будущего артиста балета в условиях среднего специального учебного заведения, качество выпускников будет соответствовать современным требованиям системы образования в области хореографии.

Таким образом, цель достигнута, задачи решены, гипотеза подтверждена.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Актерское мастерство. – URL: <https://translated.turbopages.org/proxy> (дата обращения: 21.07.2025).
2. Алиева С. В. Техника актерского мастерства в хореографическом искусстве. – URL: <https://www.pedopyt.ru/categories/19/articles> (дата обращения: 18.07.2025).
3. Базарова Н. П. Азбука классического танца : первые три года обучения / Н.П. Базарова, В.П. Мей. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 239 с. – ISBN 978-5-8114-0658-6.
4. Балет // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.
5. 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: 12.07.2025).
6. Биндарева Т. А. Психолого-педагогические условия формирования психоэмоционального благополучия выпускников хореографического колледжа / Т.А. Биндарева, Е.Ю. Дубовик // Мир науки. Педагогика и психология. World of Science. Pedagogy and psychology. – 2020. – № 6. – Том 8. – ISSN 2658-6282. – URL: <https://mir-nauki.com/PDF/75PSMN620.pdf> (дата обращения: 09.07.2025).
7. Блазис К. Элементарный учебник теории и практики танца / К. Блазис. – Милан, 1820.
8. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность : [Сборник] / Л.Д. Блок; [Вступ. ст. В. Гаевского, с. 7–22; Гос. центр. театр. музей им. А.А. Бахрушина]. – Москва : Искусство, 1987. – 556 с. – ISBN (В пер.) (В пер.) : 2 р. 80 к.
9. Ваганова А. Я. Основы классического танца : учебник для высших и средних учебных заведений искусства и культуры / А.Я. Ваганова.

– Изд. 9-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. – 192 с. – ISBN 978-5-8114-0223-6 (В пер.).

10. Валукин Е. П. Система мужского классического танца / Е.П. Валукин. – Москва : ГИТИС, 1999. – 456 с. – ISBN 5-7196-0223-2.

11. Васильева Т. А. Актерское мастерство в хореографическом искусстве / Т.А. Васильева, Н.А. Газеев. – URL: <https://scienceforum.ru/2018/article/2018007784> (дата обращения: 19.07.2025).

12. Виды искусства в балетном спектакле. История возникновения классического балета. – URL: <https://divnoje.ru/vidy-iskusstva.html> (дата обращения: 04.06.2025).

13. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. – СПб., 1913. – С. 345.

14. Выносливость как показатель физической подготовки. – URL: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017030985> (дата обращения: 19.07.2025).

15. Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера / Ю.И. Громов. – Изд. 2-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань [и др.], 2011. – 250 с. – (Мир культуры, истории и философии).; ISBN 978-5-8114-1170-2.

16. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный : Св. 136000 словар. ст., ок. 250000 семант. единиц : [В 2 т.] / Т.Ф. Ефремова. – М. : Рус. яз., 2000. – 1084 с. – ISBN 5-200-02802-7.

17. Захаров Р. В. Слово о танце / Ростислав Захаров. – Москва : Мол. гвардия, 1977. – 159 с.

18. Зачем нужно актёрское мастерство и как оно помогает в жизни. – URL: <https://synergytimes.ru/evolve/aktyerskoe-masterstvo> (дата обращения: 20.07.2025).

19. Звездочкин В. А. Классический танец : учебное пособие / В.А. Звездочкин. – Изд. 3-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Планета музыки : Лань, 2011 (Архангельск : ИПП Правда Севера). – 392 с. – ISBN 978-5-8114-

1081-1 (Лань).

20. Зюкина Р. А. Особенности психолого-педагогического сопровождения развития личности подростка на занятиях хореографией // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2020. – № 6. – С. 32–35.

21. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX вв. [Текст] / Н.П. Ивановский ; под ред. Ю.И. Слонимского ; ГУУЗ Ком. по делам искусств при Совете министров СССР рекомендов. в качестве учеб. пособия для хореогр. учеб. заведений. – Ленинград : Искусство, 1948. – 216 с.

22. Информация об описании образовательной программы. – URL: <https://ballet-krsk.ru/information/educational/rabochie-programmy/> (дата обращения: 08.06.2025).

23. Ипатов А. В. Психолого-педагогическая готовность к обучению искусству балета / А.В. Ипатов, Т.Р. Шишигина. – URL: <http://wc2013.cid-spb.ru.pdf> (дата обращения: 09.08.2025).

24. История художественного образования в России XX века. Т. 1 / под ред. Ю.В. Голобокова. – М., 2002. – С. 234.

25. Капанова Г. Ж. Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 4 (39). – С. 177–182.

26. Карпенко В. Н. Анализ танцевальной терминологии в классическом танце / В.Н. Карпенко, Д.С. Тарасова, И.А. Карпенко // Таврический научный обозреватель. – 2017. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-tantsevalnoy-terminologii-v-klassic> (дата обращения: 08.06.2025).

27. Классики хореографии : [Сборник] / [Отв. ред. Е.И. Чесноков]; [Прим. А.Г. Мовшенсона]; Ленингр. гос. хореографич. техникум. – Ленинград : Искусство, 1937 (Ленинград : тип. арт. «Сов. Печатник»). – Переплет. – 356 с.

28. Клыкова Л. А. Композиция танца: учебно-методическое

пособие по курсу «Мастерство хореографа» / Л.А. Клыкова; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – [Челябинск] : Южно-Уральский научный центр РАО, 2022. – 50 с. – ISBN 978-5-907538-82-5.

29. Клыкова Л. А. Развитие художественно-эстетической компетенции студентов хореографических специальностей : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Клыкова Людмила Алексеевна; [Место защиты: ГОУВПО «Южно-Уральский государственный университет»]. – Челябинск, 2009. – 212 с.

30. Козловская А. З. Значение воспитания в процессе творческого развития / А.З. Козловская // Вестник Академии русского балета. – 2012. – № 28. – С. 274–281.

31. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца (с 1 по 8 класс) : учебное пособие / В.С. Костровицкая. – Изд. 3-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. – 319 с. – ISBN 978-5-8114-0998-3.

32. Красовская В. М. История русского балета / В.М. Красовская. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 286 с. – ISBN 978-5-8114-0790-3.

33. Кузнецова И. А. Профессионально значимые компетенции в образовательном процессе подготовки артистов балета // Современные научные исследования и инновации. – 2016. – № 2. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2016/02/64310> (дата обращения: 16.10.2025).

34. Малова Г. В. Современные педагогические модели: анализ и перспективы. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskij-material-sovremennye-pedagogicheskie-modeli-analiz-i-perspektivy-7245984.html> (дата обращения: 08.10.2025).

35. Материально-техническое обеспечение и оснащённость образовательного процесса. – URL: <https://balletvrn.ru/index.php/materialno-tekhnicheskoe-obespechenie-i-osnashchennost-obrazovatel'nogo-protssessa> (дата

обращения: 12.10.2025).

36. Мацаренко Т. Н. Профессиональная самореализация артистов балета в сфере дополнительного образования детей // Научное обозрение. Педагогические науки. – 2016. – № 1. – С. 35–52.

37. Методические рекомендации преподавателям по учебным дисциплинам. Специальность: 52.02.01 Искусство балета. – URL: <https://kmti.ru/wp-content/uploads/2022/04/Specialnost-520201-balet.pdf> (дата обращения: 12.10.2025).

38. Михеева С. П. Методические принципы профессиональной подготовки артиста балета. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-printsipy-podgotovki-artist> (дата обращения: 16.10.2025).

39. Моисеев И. А. Я вспоминаю... : Гастроль длиною в жизнь / Игорь Моисеев. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Согласие, 2001. – 225 с. – ISBN 5-86884-072-0.

40. Мярина Ю. Р. Учитель с большой буквы / Ю.Р. Мярина // Вестник Якутского хореографического училища им. А.В. Посельских. – 2013. – № 10. – С. 24–25.

41. Нелидова Л. Р. Искусство движений и балетная гимнастика : Краткая теория, история и механика хореографии / [Соч.] Л. Нелидовой. – Москва : Хореогр. школа, 1908. – [2], IV. – 45 с.

42. Образовательная программа среднего профессионального образования в области искусств, интегрированная с образовательными программами основного общего и среднего общего образования по специальности 52.02.01 Искусство балета. – URL: <https://ballet-krsk.ru/upload/docs/52.02.01balet.pdf> (дата обращения: 15.09.2025).

43. Общая и специальная физическая подготовка в спортивных балльных танцах. – URL: <https://tadance.ru/Article/Details/75> (дата обращения: 19.07.2025).

44. Ованесян Л. Г. Терминологический анализ в исследовательских

работах студентов // Нематериальное культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве: материалы VII Международной научно-практической конференции, г. Челябинск, 17 февраля 2022 г. – Челябинск: Издательство ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2022. – С. 174–184.

45. Пастухов О. А. Современный танец: теоретические основы новейших подходов к преподаванию // Вестник Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства. – 2021. – №. 4. – С. 118–122.

46. Педагогические модели: какими они бывают и как применяются в школах. – URL: <https://skillbox.ru/media/education/pedagogicheskie-modeli/> (дата обращения: 08.10.2025).

47. 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.

48. Писаренко В. И. Педагогические модели: типология и особенности. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-modeli-tipologiya-i-osobennosti> (дата обращения: 16.11.2025).

49. Приказ Минобрнауки России от 30.01.2015 № 35 (ред. от 27.03.2025) Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 Искусство балета. – URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rossii-ot-30012015-n-35/> (дата обращения: 12.10.2025).

50. Пшеничникова Г. Н. Исследование способностей сохранения статических равновесий и методов их совершенствования у юных гимнасток : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. (735) / Гос. центр. ин-т физ. культуры. – Москва : [б. и.], 1969. – 16 с.

51. Русинова С. А. Введение в педагогическую науку. Специальность (педагогика хореографии) [Текст] : учебно-методическое пособие : направление подготовки: 53.04.05 Искусство, профиль

(направленность) основной образовательной подготовки: Педагогика хореографии, квалификация (степень) выпускника: магистр / С.А. Русинова, И.О. Елеференко ; М-во культуры Российской Федерации, М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой». – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Акад. русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. – 334 с. – ISBN 978-5-93010-081-5 : 100 экз.

52. Русинова С. А. Некоторые аспекты психолого-педагогической диагностики профессиональных компетенций будущих артистов балета. – Вестник АРБ. – 2008. – № 1 (19). – С. 144–159.

53. Русский балет: энциклопедия / гл. ред. Е.Л. Белова. – М., 1997. – С. 53.

54. Сивоконь Ю. М. Теоретические аспекты современного преподавания классического танца в высших учебных заведениях // Научные записки. Серия: Педагогические науки. – 2021. – № 195. – С. 201–205.

55. Сила педагога балета. Анализ роли личности педагога классического танца в профессиональном становлении будущих артистов балета. – URL: https://vk.com/wall-49979931_2170 (дата обращения: 09.07.2025).

56. Соковикова Н. В. Введение в психологию балета / Н.В. Соковикова. – Новосибирск : Сова, 2006. – 294 с. – ISBN 5-87550-240-1.

57. Соллертинский И. И. Статьи о балете. – Л., 1973. – С. 58–59.

58. Соснина Д. Н. Особенности исполнительской деятельности артиста балета в условиях сценического стресса. – Вестник АРБ. – № 1 (25). – С. 68–78.

59. Соснина И. Г. Специальные способности артиста балета : Природа, структура, диагностика : диссертация ... кандидата психологических наук : 19.00.01. – Пермь, 1997. – 155 с.

60. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К.С.

Станиславский. О технике актера / М.А. Чехов ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 488 с. – ISBN 5-87334-047-1.

61. Станиславский К. С. Этика / К.С. Станиславский. – Москва : ГИТИС, 2012. – 46 с. – ISBN 978-5-91328-114-2.

62. Становление педагогических и исполнительских традиций отечественной школы классического танца. – URL: https://bstudy.net/779575/iskusstvo/stanovlenie_pedagogicheskikh_ispolnit (дата обращения: 12.07.2025).

63. Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника, 1741-1750: в 2 ч. – М., 2003. – Вып. 2. – С. 26.

64. 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.

65. Тохян В. Р. Танец на грани физики: трудности, преодолеваемые артистами балета. – URL: <https://www.b17.ru/article/712915/> (дата обращения: 09.07.2025).

66. ФГОС 52.02.01 Искусство балета. Приказ Минобрнауки России от 30.01.2015 N 35. – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-52-02-01-iskusstvo-baleta-35/> (дата обращения: 16.10.2025).

67. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 Искусство балета. – <https://base.garant.ru/70872656/c7672a3a2e519cd7f61a089671f759ae/> (дата обращения: 12.10.2025).

68. Фёйе Рауль-Оже. Хореография или Искусство записи танца / Рауль-Оже Фёйе ; пер., коммент., вступ. ст. Н. Кайдановской. – Москва : Изд. Доленко, 2010. – 139 с. – ISBN 978-5-904860-01-1.

69. Фомкин А. В. Проблема изменения требований к преподавателю

балета в связи с предстоящим введением образовательных стандартов третьего поколения в системе подготовки артистов балета / А.В. Фомкин, М.В. Фадеева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12. – № 3 (3). – С. 671–676.

70. Фомкин А. В. Проект глоссария хореографического образования / А.В. Фомкин, В.М. Исаков, М.Н. Юрьева // Вестник АРБ. – 2008. – № 2 (20). – С. 76–91.

71. Хамидуллаева Б. О. Методики обучения классическому балету: исторический обзор и современные подходы // Актуальные исследования. – 2024. – № 20 (202). – URL: <https://apni.ru/article/9311-metodiki-obucheniya-klassicheskomu-baletu-istoricheskij-obzor-i-sovremennye-podhody> (дата обращения: 12.10.2025).

72. Хон Р. И. Особенности построения урока классического танца в мужском классе. – URL: <https://www.informio.ru/publications/id6925/Osobenn> (дата обращения: 15.07.2025).

73. Царегородцева К. А. Формирование профессиональной компетентности будущих артистов балета на основе интеграции учебной и сценической практик : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Царегородцева Ксения Александровна; [Место защиты: Ин-т пед., психолог. и соц. проблем]. – Казань, 2018. – 165 с.

74. Чекетти Г. Полный курс классического танца : школа Энрике Чекетти / Грациозо Чекетти ; под ред. Флавии Паппасены ; [пер. с ит. Е. Лысовой]. – Москва : АСТ : Астрель, 2010. – 503 с. – ISBN 978-5-17-064193-2.

75. Что такое выносливость и какие виды выносливости бывают. – URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/healthy.html> (дата обращения: 22.07.2025).

76. Чулкова Л. В. Профессиональные танцевальные способности детей к обучению классическому танцу. – URL: <https://urok.1sept.ru/articles/686751> (дата обращения: 20.07.2025).

77. Чурашов А. Г. Художественно-эстетическое развитие детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании средствами хореографии : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Чурашов Андрей Геннадьевич; [Место защиты: Челяб. гос. пед. ун-т]. – Челябинск, 2013. – 27 с.

78. Юнусова Е. Б. Становление хореографических умений у детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Юнусова Елена Борисовна; [Место защиты: Челяб. гос. пед. ун-т]. – Челябинск, 2011. – 26 с.

79. Юрьева М. Н. Историко-педагогические предпосылки развития хореографического образования в России / М.Н. Юрьева // Вестник ТГУ. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-pedagogicheskie-predposylki-razvitiya-horeograficheskogo-obrazovaniya-v-rossii> (дата обращения: 14.05.2025).

80. Юрьева М. Н. Профессионально-творческое становление личности студента-хореографа в вузах культуры и искусств : автореферат дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.08 / Юрьева Марина Николаевна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2010. – 48 с.

81. Court dances and spectacles. Britannica. – URL: <https://www.britannica.com/art/Western-dance> (дата обращения: 05.06.2025).