



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Методические основы формирования индивидуального стиля
профессиональной деятельности педагога-хореографа»**
Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Педагогика хореографии»

Форма обучения: заочная

Проверка на объем заимствований:

93 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована / не рекомендована
« 20 » 01 2021 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ 307 211 2-1 Кат
Кужамжарова Мадина Ермеккызы

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Чурашов Андрей Геннадьевич

Челябинск
2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА .	13
1.1 Исторические аспекты становления и развития педагогической деятельности в хореографии.....	13
1.2 Характерные особенности профессиональной деятельности педагога-хореографа.....	29
1.3 Особенности работы педагога-хореографа в профессиональном коллективе	49
ГЛАВА 2. ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПЕДАГОГА- ХОРЕОГРАФА	63
2.1 Специфика работы педагога-хореографа на примере Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» г. Нур- Султана Республики Казахстан	63
2.2 Анализ результатов исследования	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	94
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	100

ВВЕДЕНИЕ

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

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

Руководитель, который озабочен вопросами максимальной эффективности своей работы и работы подчиненных, должен уметь применять различные стили и методы влияния на подчиненных в различных ситуациях. Тем не менее, основой оптимального стиля руководства должен стать демократический стиль, для которого характерны единство теории и практики управления, тесная связь с персоналом организации, чувство ответственности перед обществом, умение контактировать с разными людьми, уважительное отношение к подчиненным, постоянная забота о них [66].

Индивидуальный стиль руководства, базирующийся на демократическом стиле, который превращается в острых ситуациях в авторитарный, а по отношению к творческим личностям высокой квалификации – в либеральный, может считаться оптимальным стилем руководства. При оценке индивидуального стиля руководства особое значение придается способности руководителя добиваться взаимопонимания с работниками разного возраста, пола, разных профессий, разного образования, семейного положения, темперамента,

квалификации; ценится также умение руководителя убедить людей, вдохновить на выполнение даже неприятных для них поручений, увлечь их, помочь им заменить привычный образ действий новым, более рациональным, более эффективным, помочь вступить в контакт.

Эффективный индивидуальный стиль руководства активно содействует сплочению коллектива. Нередко считают, что основная задача руководителя – выполнение производственного (учебного) плана. Между тем даже самый лучший руководитель не сможет выполнить такой план без работоспособного, сплоченного коллектива. Правильнее считать, что основной задачей руководителя является не только выполнение плана, но и создание коллектива, способного выполнять высокие задачи [65].

Таким образом, секрет эффективного руководства заключается в том, чтобы не ограничивать себя жесткими рамками какого-то одного стиля: все стили укладываются в рамки общей теории управления, все они могут быть в той или иной ситуации полезны и даже необходимы.

Активное развитие различных направлений современного танца определяет спрос на специалистов-хореографов, владеющих знаниями и методиками обучения современным направлениям в хореографии. Это послужило причиной для внесения соответствующих изменений в процесс подготовки обучающихся в данном направлении. Включение в систему высшего хореографического образования методики преподавания современных направлений танца является важным и необходимым этапом на пути развития и профессионализации современной хореографии, способствующей повышению уровня хореографического искусства.

Непрерывно меняющаяся реальная действительность обуславливает потребность в руководителях – педагогах, не только хорошо знающих свое дело, но ориентированных на творчество, предприимчивость, обладающих развитым профессиональным самосознанием и креативностью как важнейшей чертой профессионала-мастера, определяющей в сложных и противоречивых условиях жизнеспособность личности и результативность

ее деятельности. Организаторская деятельность требует креативности, умения принимать решения в самых неожиданных, непредсказуемых ситуациях, когда необходимо, отказываясь от готовых образцов, творчески использовать имеющийся опыт. В современных условиях организаторская деятельность требует предприимчивости, инициативы, умения реагировать на реальный спрос, платежеспособные возможности населения, умения предложить свои услуги, учитывать своеобразие художественного маркетинга.

Особенность педагогического творчества руководителя самодеятельного коллектива состоит в том, что объектом и одновременно субъектом его профессиональной деятельности выступает личность участника. Все другие виды творческой деятельности уступают педагогическому творчеству по своей сложности и ответственности именно в силу того, что в процессе педагогической деятельности происходит «творение» и «сотворение» личности воспитанника. Принимая в общем виде выделенные В.А. Кан-Каликом и Н.Д. Никандровым специфические черты творческой деятельности педагога, необходимо подчеркнуть, что педагогическая деятельность руководителя коллектива – это прежде всего творческий процесс [53].

Педагогическая деятельность, педагогическое творчество и самореализация руководителя самодеятельного коллектива взаимосвязаны, дополняют и развивают друг друга. Педагогическая деятельность руководителя выступает средством самореализации и профессионального самоутверждения. Потребность в творческом самовыражении, в личностной самореализации и процессе профессионально-педагогической деятельности постепенно становится доминирующей ценностной ориентацией личности руководителя.

Способность к постоянному профессионально-личностному саморазвитию через максимально возможную реализацию своих творческих сил является одним из важнейших критериев личности

руководителя как профессионала. Саморазвитие служит способом постоянного личностно-творческого обогащения педагогическими ценностями, новыми технологиями педагогической деятельности. Инновационный стиль деятельности, готовность к систематизации, обобщению своего собственного опыта и опыта своих коллег становятся важнейшими характеристиками творческой деятельности руководителя самодеятельного коллектива.

Творческая увлеченность педагога-хореографа и учащихся приводит к неформальному общению, что имеет привлекательность в глазах учащихся, так как не только способствует установлению доброжелательной атмосферы, но и росту самоуважения, чувства социальной значимости и взрослости. Особенностью коллективной жизнедеятельности является существование специфического языка, структурирующего коммуникацию педагога-хореографа и учащихся. Педагоги-хореографы вводят в общение с учащимися специфическую лексику, связанную с особенностями хореографических занятий. Включение воспитанниками в свою речь элементов специального языка, которым пользуются педагоги-хореографы приобщают воспитанников к хореографической культуре [71].

Специфические особенности педагогического взаимодействия в учреждениях дополнительного образования способствуют компенсации недостатка внимания, которое испытывает определенная часть учащихся в школе и семье. Педагогическое взаимодействие направлено на помощь в решении проблем педагогически запущенных учащихся через создание им условий для интересной работы, поднимающей их статус в детском сообществе. Вопросы взаимодействия педагога-хореографа и ученика в процессе хореографических занятий рассматривались А.В. Долгополовой, Т.Г. Севастьяниной и др.

В настоящее время в качестве общей тенденции в области преподавания хореографии, на которые опирается большинство педагогов-

хореографов можно обозначить такие принципы, как инновация и интеграция. Как отмечает Г.В. Бурцева в учебно-практическом пособии «Мастерство хореографа»: «Инновационность как один из принципов педагогики для инициаторов-хореографов явление не новое. Давно известно, что основной смысл понятия «новаторство» в хореографическом творчестве состоит в распространении оригинального художественного опыта сочинительских и постановочных приёмов танца, преобразовании и изменении способов профессиональной деятельности, методов хореографического мышления. Благодаря проявлению в профессиональной деятельности такого рода действий специалиста-хореографа идёт накопление социокультурного творческого опыта, который обуславливает развитие хореографическом искусстве» [18].

Инновационный подход и интеграция обеспечивают базу для отбора и формирования основных педагогических принципов и задач методической системы обучения в хореографии. Согласно идее интеграционного подхода, для будущей профессиональной деятельности студента-хореографа необходимы знания не только в области современной хореографии, но и в сфере истории, теории и методики преподавания традиционных направлений танца (классический, народный танец). Вопрос систематизации обучения является своеобразной разделительной чертой между традиционными и современными направлениями танца.

Рассматривая такое понятие как система («система – от греч. целое, составленное из частей, соединение, определенный порядок, основанный на планомерном распределении чего-либо») под систематизацией в хореографии следует понимать определенный порядок освоения учебно-методического материала, который приводит знания студента по любому из предметов к стройной, логически выстроенной системе правил преподавания.

Вековую историю насчитывает методика преподавания классического танца, которая рождалась постепенно, обобщая

практический опыт педагогов и балетмейстеров. Постепенно рождалась терминология, которая складывалась из потребности использования одних и тех же элементов или движений. Они и составляли определённый тренинг, с помощью которого можно воспитать профессионального артиста балета. Систематизация накопленного опыта педагогов-первооткрывателей методики преподавания классического танца привела к созданию замечательных методических разработок, описанных в книгах Н.П. Базаровой, А.Я. Вагановой, В.С. Костровицкой, В.П. Мей, А.А. Писарева. В системе высшего образования такая методическая литература имеет большое значение в обучении студента.

Похожая ситуация наблюдается в методике преподавания народно-сценического танца. Имеются методики преподавания народно-сценического танца, выстроенные в определённой системе. Данная система в основном опирается на разнообразие народностей, различных национальных культур. Можно отметить пособия Г.П. Гусева, А.А. Климова, Т.С. Ткаченко.

Одной из главных функций педагога-хореографа является функция организатора и руководителя хореографического коллектива, в связи с этим особо следует выделить коммуникативную компетенцию педагога-хореографа. Эффективность общения, имеющая большое значение, обоснована в трудах многих известных ученых (А.А. Бодалев, Е.С. Кузьмин, В.Н. Куницына, А.А. Леонтьев, Б.Ф. Ломов, А.А. Реан и др.). Одно из центральных мест занимает проблема эффективного педагогического общения (И.И. Зарецкая, И.А. Зимняя, В.А. Кан-Калик, Я.Л. Коломинский, С.В. Кондратьева, Н.В. Кузьмина, А.А. Леонтьев, А.В. Мудрик, А.А. Реан, Г.В. Рогова и др.).

И.И. Зарецкая отмечает, что гуманистическая позиция педагога дополнительного образования проявляется в принятии ребенка, уважении к его индивидуальным возможностям, ориентации на развитие способностей каждого, учете мотивов участия в конкретной творческой

деятельности. Недаром одним из показателей эффективности работы педагога дополнительного образования детей становится сохранность контингента.

В диссертационных исследованиях отражены различные проблемы, связанные с ролью руководителя хореографического коллектива (Н.М. Черникова, В.Д. Шахгулаври), формированием индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа (Т.М. Кузнецова).

По Н.И. Тарасову, 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.

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

В сфере современной педагогики решение данной задачи реализуется через формирования культуры самостоятельной работы. В статье С.М. Ридлиха и О.А. Козыревой «Современные методы продуктивной педагогики и проблема формирования культуры самостоятельной работы педагога» перечислен ряд умений, которыми должен владеть будущий педагог в данном контексте: «аналитико-синтетические умения, коммуникативные умения, умение фиксировать информацию, поисковые умения». Последовательная систематизация накопленных знаний является важной, но не единственной составляющей в

процессе внедрения авторской методики. В соответствии с первым принципом педагогики – природосообразности, важным звеном в становлении являются физические данные, двигательные предпочтения, характерные для автора как для творческой индивидуальности в пластическом и хореографическом выражении своего телесного «Я».

Методика преподавания хореографии в первую очередь подразумевает индивидуальный подход к каждому ученику, учитывая возраст, пол, способности, возможности, физические данные, двигательные предпочтения, уровень развития и подготовки. На начальном этапе преподавание в основном ориентируется на игровые развивающие упражнения и с их помощью отработки и натренированности правильных двигательных навыков.

Принципы обучения по авторской методике преподавания хореографии складываются на основе систематизации накопленных знаний и основаны на закономерностях построения грамотного и эффективного процесса обучения, тем самым воплощая собой принцип целостности. В результате обучения у студента-хореографа должна сформироваться четкая, ясная и понятная картина методики преподавания с присущей ей системой взаимосвязанных закономерностей и понятий.

Актуальность исследования заключается в том, что в настоящее время профессия педагога-хореографа является востребованной, т.к. динамично развиваются различные виды хореографии, и появляется множество новых творческих коллективов и школ. В связи с этим существует потребность в высококлассных специалистах с индивидуальным стилем профессиональной деятельности, которая будет способствовать становлению хореографических коллективов и исполнителей с яркой индивидуальностью и хорошим качеством.

Цель исследования: разработать методические рекомендации формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа.

Объект исследования: индивидуальный стиль профессиональной деятельности педагога-хореографа.

Предметом исследования являются методические аспекты формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа.

Гипотеза исследования. Мы предполагаем, что, если рассматривать комплексно и интегрированно личные и профессиональные качества педагога-хореографа, используя последние достижения в области психологии и педагогики, будет формироваться уникальный индивидуальный стиль, который позволит добиваться отличных результатов в области обучения хореографии.

Задачи исследования:

- провести теоретико-методологический анализ зарубежной и отечественной литературы по теме исследования;
- изучить последние достижения отечественных и зарубежных специалистов в области психологии, педагогики и хореографии;
- обозначить выявленные противоречия и выявить их причинно-следственные связи;
- разработать методические рекомендации по формированию индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа;
- верифицировать полученные результаты.

Каждая последующая задача решается на основе решения предыдущей.

Методы исследования:

- теоретические: изучение психолого-педагогической и методической литературы по исследуемой проблеме, изучение передового педагогического опыта в аспекте изучаемого вопроса зарубежных и отечественных специалистов;
- эмпирические: исследование, наблюдение, анализ.

Теоретическая новизна исследования заключается в интегрированном подходе использования личных и профессиональных качеств при формировании индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа.

Практическая новизна исследования заключается в том, что полученные результаты можно эффективно использовать в творческих коллективах, учреждениях образования, культуры и спорта.

Базой исследования послужил Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» г. Нур-Султана Республики Казахстан.

Публикации:

– статья «Значение личности в формировании индивидуального стиля педагога-хореографа и влияние на формирование стиля преподавателя»;

– статья «Характерные особенности индивидуального стиля педагога-хореографа».

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

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА- ХОРЕОГРАФА

1.1 Исторические аспекты становления и развития педагогической деятельности в хореографии

История искусства танца уходит в глубокую древность. На заре своего существования человечество открыло способы выражения мыслей, эмоций, поступков через движение. В танце не звучит слово, но выразительность пластики человеческого тела и музыкальных ритмов и мелодий оказывается могущественней, и поэтому язык танца многонационален и понятен всем. Сначала человечество вкладывало в танце свои представления и верования – танец был обрядом. В пляске человек выманивал у неведомых богов счастливую охоту, обильный урожай, спасение от недугов.

Со временем танцы утрачивали свое первоначальное «магическое» предназначение. Теперь в них выражались свойственные народу вольнолюбие, жизнерадостность, оптимистическое восприятие реального мира. Возродилось целое искусство – хореография. Она, по существу, не имеющая системы записей движений, передавала устно, как эстафету, все ценное и наиболее выразительное, что было на протяжении ее истории.

Сам термин хореография (от греч. Choreia – пляска) с конца XIX – начала XX вв. обозначает танцевальное искусство в целом, причем в понятие «хореография» включается сочинение танца, балета, воспроизведение фольклорного танца, запись и передача движений.

Как сокровищницу творческой фантазии хранят и передают народы следующим поколениям свои национальные танцы. Они создавались и выкристаллизовывались на протяжении новых веков. В обработанном виде национальные танцы переходили на паркет: танцевала знать на придворных балах. Танцевали актеры в интермедиях, чтобы «внести

оживление» в ход серьезных драматических и оперных представлений. Сценический танец обогащался техникой, идущей от актеров, акробатов, скоморохов. Так, более четырех веков назад родился балет[22].

Поскольку зарождение танца относится к истокам человеческой культуры, а возможность систематизировать все огромное количество движений появилось только в XVII веке, можно сказать, что такой длительный путь развития и тщательный отбор выразительных средств говорят об объективной эстетической ценности и жизненности этого искусства. Истоки русской хореографии берут начало в хороводных массовых танцах, в которых складывались различные формы: перепляс, парный танец, импровизационная хороводная пляска, в которой ведущий танцор придумывал движения, а остальные повторяли, со временем отбирались и вырабатывались наиболее интересные, выразительные движения, рисунки и запечатлевались в различных танцах, приуроченных к жизненным событиям – обрядам, идущих от языческих времен, свадьбам, сезонным праздникам.

Одним из первых знаменитых теоретиков хореографии был французский священник, писатель и композитор Туанó Арбó (фр. Thoinot Arbeau, анаграмма имени и фамилии Жан Табурó (Jehan Tabourot); 7.03.1520, Дижон – 23.07.1595, Лангр) – автор трактата «Орхезография» (1589). В своем труде он подробно и точно описывает не только танцы второй половины XVI века, но и более ранние хореографические формы, уделяя большое внимание и классификации branles. Туано Арбо подробно фиксирует композицию танца, разновидности па и движений, манеру исполнения, характер костюмов и аксессуаров.

Трактат «Орхезография» – один из старейших сохранившихся учебников по изучению танцевального искусства. Это иллюстрированное руководство по танцам XVI века с описанием популярных танцев, с музыкальными примерами и специальной табулатурой, разработанную, чтобы привести танцевальные движения в соответствие с музыкой.

Трактат «Орхезография» Туано Арбо – первый, дошедший до нас учебник по изучению танцевального искусства. Это первый источник, содержащий методически обоснованное повествование о танцевальной этикете, о том, что такое танец, какие танцы были популярны в середине XVI века, как и кому их следует исполнять. Учебник написан в традициях принятой тогда манеры живой беседы учителя и ученика. Благодаря этому самые сложные вопросы поданы легко и изящно.

Книга не ограничивается сухим и скучным описанием танцевальных па – учитель и ученик горячо обсуждают этикет, нравственные и моральные проблемы, волновавшие общество того времени. Книга включает в себя большое количество иллюстраций и табулатур. Кроме того, переводчик провел большую исследовательскую работу и снабдил перевод многочисленными дополнительными материалами, которые помогут современному читателю: глоссарий, биография самого Арбо, перечень французских танцевальных терминов с транскрипцией и статья французского исследователя Николя Гране о том, как правильно читать старофранцузские тексты. Книга предназначена и может быть полезна для историков, для людей, занимающихся исследованием и реконструкцией старинных придворных европейских танцев, для участников танцевальных студий, для студентов и слушателей колледжей и институтов культуры и людей, интересующихся историей мировой культуры [22].

Методическая часть профессиональной подготовки артистов балета в нашей стране научно разрабатывалась благодаря деятельности первого профессора балетного искусства, народной артистки РСФСР А.Я. Вагановой. В 1934 г. вышла в свет ее книга «Основы классического танца» [19], в которой переосмыслен и систематизирован художественно-исполнительский опыт предшествующих поколений, заложен научный фундамент теории и практики балетного образования.

А.Я. Ваганова – основатель высшего хореографического образования. В конце 20-х – начале 30-х гг. XX века под ее руководством в

Ленинградском хореографическом техникуме впервые были созданы педагогическое и балетмейстерское отделения, где оформились черты вузовских специальностей: педагогики хореографии, искусства хореографа, истории и теории хореографического искусства. Однако большая часть идей А.Я. Вагановой реализовались лишь в начале 90-х гг. прошлого века, когда Ленинградское и Московское хореографические училища были преобразованы в высшие учебные заведения, а артисты балета стали получать высшее профессиональное образование. Данная проблема рассматривалась многими педагогами. Поэтому тема курсовой работы «Роль профессора Вагановой и ее вклад в историю русского классического танца», является актуальной в наши дни.

Агриппина Ваганова родилась 14 (26 июня) 1879 года в Санкт-Петербурге, в семье капельдинера Мариинского театра. В 1888 году была принята в Императорское театральное училище. Среди педагогов Вагановой были Е. Соколова, А. Облаков, А. Иогансон, П. Гердт, В. Степанов. В 1897 году, после окончания училища, была принята в балетную труппу Мариинского театра, через несколько лет получила статус солистки. Покинув сцену в 1916 году, занялась преподаванием, после революции – в Петроградском хореографическом училище. Разработала собственную педагогическую систему, основанную на ясности и осмысленности техники, строгости постановки корпуса, позиций рук и ног. «Система Вагановой» сыграла определяющую роль в развитии балетного искусства XX века [24].

С 1931 по 1937 год Ваганова – художественный руководитель балетной труппы ЛАТОБ имени С.М. Кирова. Вагановой впервые из деятелей хореографии в 1946 году присвоено звание профессора. Ваганова – народная артистка РСФСР (1934), лауреат Сталинской премии (Государственной премии СССР, 1946). Педагогическую деятельность начала в 1918 году, сначала в так называемой «Школе Миклоса», затем в Школе Русского балета А.Л. Волынского.

Ваганова сделала замечательные открытия в области координации движений, раскрепостила корпус, что обусловило неповторимость петербургской школы, ввела «новые руки» – красивые, сильные и энергичные, которые определили волевой характер танца.

Особой заслугой Вагановой являются разработанные ею методические правила о роли и значении в танце движений рук, корпуса и головы. Рабочая – вспомогательная роль рук, это технологическое открытие Вагановой, очень облегчающее освоение техники классического танца и ничуть не обедняющее ни пластику, ни выразительность движений. Новым в этом методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное – стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали *pas*, но умели объяснить, как нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Заставляя их записывать отдельные комбинации, предлагая найти причины неудачного выполнения, Ваганова развивала понимание правильной координации движений [57].

Плодом длительной педагогической работы, огромного опыта, накопленного на практике и обобщенного глубокими размышлениями о путях развития преподавания хореографии, стала книга Вагановой «Основы классического танца», вскоре после выхода в свет переведенная практически на все европейские языки и ставшая незаменимым пособием для педагогов. Книга эта была очень высоко оценена и отечественными, и зарубежными специалистами в области балета: «Мадам Ваганова написала труд, который должен попасть на книжную полку каждого артиста балета. Как выдающийся педагог и хранитель великой традиции, она создала исчерпывающий и простой учебник большой ценности. Ее взгляды освежающе просты и профессиональны: в книге есть настоящее чувство меры в отношении наболевшего вопроса о технических различиях традиционных школ. Какой урок заключается в ее обдуманном суждении,

в ее объективном подходе! Жизнь, посвященная изучению балета, отданная ему, дала ей богатый запас знаний, подлинно проникновенное понимание потребностей ее учеников», – писала о книге Вагановой художественный руководитель английского национального балета Нинель де Валуа, и это лишь один из многочисленных восторженных отзывов об этом труде. Татьяна Михайловна Вечеслова в своей книге «Я – балерина» писала о методике обучения А.Я. Вагановой: «Метод Вагановой тем и ценен, что он всегда в движении. Он не отставал от хода и развития нашего балетного искусства. И в этом его сила, жизненность» [24].

Таким образом, можно сделать вывод, что с научной точки зрения, изучив русскую, французскую и итальянскую школы, которые с течением времени стали взаимодействовать и дополнять друг друга, Ваганова, основываясь на школе Петипа и развивая ее, поскольку любая школа, согласно ее убеждениям, является живым организмом, а не догмой, создала свою систему обучения, выстраивая уроки так, что они способствовали максимальному развитию тела танцовщицы, и ее ученицы свободно танцевали до пятидесяти лет, вызывая удивление и восхищение всего балетного мира. К тому же это были замечательные балетные актрисы – Ваганова не признавала чистую технику без образности танца.

Ваганова с математической точностью доказала систему своей пластической аргументации. И школа ее, как великое достояние балетного искусства, была и остается в центре внимания и требования времени, ибо обеспечивает стабильность балетного искусства, прочную базу, на основе которой могут иметь место любые эксперименты, и, овладев которой, танцовщики могут исполнять любую хореографию любых жанров.

Классическая школа и методика А.Я. Вагановой еще очень долго останутся фундаментом балета и классического профессионального танца, фундаментом и основой настоящей хореографии [57].

В Казахстане художественное образование в его светском варианте начало развиваться во второй половине XIX века.

Создание системы хореографического образования в Казахстане началось в 20-е годы XX века, когда была создана Казахская АССР и начаты преобразования в развитии системы профессиональной подготовки кадров. В республику стали приезжать специалисты в области балетного искусства из Москвы. В то время в России искусство танца находилось на мировом уровне развития и существовала система обучения балету. Благодаря образовательной политике Советского государства русские хореографы в Казахстане стали создавать первые школы с танцевальным уклоном [50].

Историю хореографического образования Казахстана можно условно разделить на 4 этапа: возникновение, становление, развитие, дальнейшее совершенствование.

1-й этап – начало 20-х годов XX века – 1934 г. В это время появляются первые танцевальные коллективы, исполнявшие народные танцы. Как такового обучения хореографическому мастерству еще не было, все движения разучивались путем наглядного показа: учитель танцевал – ученик запоминал. В целом система хореографического образования пока не сформировалась, на первом плане была задача не изучать танцевальные элементы, а заучивать последовательность движений. Но уже в этот период появляются талантливые танцовщики, которые сделали самое главное для того времени: они смогли собрать и зафиксировать, описать народные танцы, которые затем послужили основой для создания и творческого развития первых национальных коллективов народных фольклорных танцев.

2-й этап начался в 1934 году, когда было создано балетное отделение музыкально-хореографической школы. Оно было создано в 1934 г. на базе детского дома №13 г. Алма-Аты под руководством Александра Артемьевича Александрова (Мартиросянца). В 1937 г. в Казахстан приехал Александр Владимирович Селезнев. Именно с его творчеством связано начало построения классической системы обучения балетному мастерству

в Казахстане [37]. В это время в хореографической школе занятия велись не только профессионально, но и методически выстроено и правильно. Появились разработки основных правил, которые позднее составили основу отечественной системы хореографического образования. К ним, прежде всего, можно отнести следующие:

1. Физические нагрузки стали распределять с учетом возрастных особенностей учеников, что давало возможность детям максимально реализовывать свои природные данные.

2. В обучение стали вводить специальные дисциплины, заимствованные из учебной системы русских хореографических школ Москвы и Ленинграда: классический танец, народный танец, дуэт.

3. Не только обучали хореографии, но и развивали общий культурный уровень путем изучения музыки, различных видов искусств. Дети играли на фортепиано, знали творчество великих художников, умели сами делать декорации, шить сценические костюмы.

4. Появилась новая учебная дисциплина, как «актерское мастерство», которая давала знания о поведении на сцене, учила общению с партнерами, помогала раскрывать характер персонажа.

Благодаря вкладу А. Селезнева Казахстан получил возможность воспитывать первые национальные кадры для профессионального балета.

В период Великой Отечественной войны в Алматы были эвакуированы многие театры Советского Союза.

Выступления артистов балета из Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы, их творческие связи оказали большое влияние на развитие национального танцевального искусства. В 1941-1943 гг. балетмейстер Киевского театра оперы и балета Г.А. Березова руководила труппой Казахского театра оперы и балета и сделала все возможное для развития хореографического искусства Казахстана. Поставленные ею балетные спектакли «Лауренсия» А.А. Крейна, «Жизель» А. Адана, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева и «Лебединое озеро» П.И.

Чайковского прошли на высоком художественном уровне. Глубоко интересовало ее и развитие национального танца.

В создание национального репертуара внесла свой вклад Г. Березова, которая уделяла много внимания классическим танцам. Г. Березова совместно с художником А. Исмаиловым поставила «Казахскую танцевальную сюиту» и казахские танцы к опере «Жалбыр». Она пыталась развивать фольклорные танцевальные образы, обогащая танцы новыми движениями, но замыслы балетмейстера не осуществились. После двух постановок «Казахская танцевальная сюита» была снята, а с отъездом Г. Березовой оказались незаслуженно забытыми и танцы к опере «Жалбыр».

Большой вклад в становление системы хореографического образования в Казахстане внесла великая русская балерина Галина Уланова. Как многие деятели искусства, она во время Великой Отечественной войны, в 1941-1945 годы, работала в Казахстане. В этот период она не только танцевала на сцене балетного театра, но и обучала казахских детей искусству танца, помогая выйти на более высокий уровень профессионализма [63].

18 июня 1942 г. Галина Сергеевна Уланова исполнила свой первый танец на сцене Казахского театра оперы и балета и роль Марии в «Бахчисарайском фонтане», в театральном сезоне 1942-1943 гг. исполнила партии Одетты-Одилии («Лебединое озеро» П.И. Чайковского), Марию (в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева), Жизель (в балете Адана под этим названием) с особым мастерством.

Деятельность Г. Улановой, ее собственные занятия и репетиции, длившиеся много часов подряд, требовательность к партнерам и всему коллективу ансамбля были для всех артистов балета великолепной школой, уроками беспредельной творческой взыскательности. Балерина также показала свое исполнительское мастерство в спектаклях «Лебедь» К. Сен-Санса и «Вальс» Ф. Шопена. Уланова оказала большую помощь в постановке на сцене балета «Жизель». Спектакль «Жизель», где главную

партию танцевала сама балерина, был ярким, запоминающимся событием в театральной жизни республики. Вместе с тем она провела репетицию дипломного спектакля «Лебединое озеро» хореографического училища. Спустя много лет Г. Уланова написала: «В годы Второй мировой войны я танцевала в Театре оперы и балета им. Абая. До сих пор в моей памяти сохранились поэтические танцы казахского народа, тщательно слежу за развитием хореографического искусства республики».

Г. Уланова в становление казахского балета внесла:

– она помогла развить творчество многих казахских танцовщиков, которые в дальнейшем составили славу отечественного балетного искусства;

– балетный репертуар обогатился новыми образцами мирового хореографического искусства;

– ученики казахской балетной школы научились навыкам и приемам точного исполнения балетных движений, тем самым стали более творчески подходить к изучению балетных партий. Однако на данном этапе общая методика обучения балету еще не была выработана [63].

В 1944 г. балетмейстер Ю. Ковалев вновь поставил спектакль «Конек-Горбунок», в 1945 г. он поставил «Дон Кихота» и «Коппелию» в новой редакции. Первые выпускники Г. Ахимбекова, А. Сулейменова, М. Джаотарова, Б. Ватсон, С. Парманкулова, С. Ходжаева, Д. Абирова, М. Манасов, А. Сатенов, Ж. Нуршаиков, А. Ахунджанов, С. Абдрахманов, Т. Печерская, А. Гвоздкова, Л. Шакулова окончили хореографическое училище в 1942 г. В программу дипломного спектакля вошли вторая часть «Лебединого озера», «Дон Кихота» и третья часть «Эсмеральды». Однако состав исполнителей театра был переполнен эвакуированными артистами, поэтому национальные кадры не были востребованы.

А. Сулейменова и М. Джаотарова оставляют сцену, Е. Ватсон трагически погибает. Ветераны войны, получившие тяжелые раны, Ж. Нуршаиков, А. Ахунджанов, С. Абдрахманов, М. Манасов и А. Сатенов не

вернулись на сцену. Отъезд из Казахстана Г. Улановой, Г. Березовой и артистов Москвы, Киева, Минска, Одессы ослабил состав исполнителей. Только Д. Абиров после войны начинает работать в театре в качестве художественного руководителя казахского балета [37].

В казахском искусстве немало имен, с которыми связана история развития отечественной профессиональной хореографии. Одним из таких ярких имен является Даурен Тастанбекович Абиров, внесший огромный вклад в развитие хореографии Казахстана.

Даурен Тастанбекович Абиров (06.11.1923 – 08.06.2001 гг.) артист балета, балетмейстер, профессор, народный артист КазССР, деятель искусств КазССР, кандидат искусствоведения. Профессиональный танцовщик и балетмейстер, оказавший влияние на становление и развитие хореографического искусства в республике Казахстан. Свою балетмейстерскую деятельность Д.Т. Абиров начал с постановки балета «Юность» М. Чулаки (1952). На казахской сцене поставил балеты «Эсмеральда» Ц. Пуни, Э. Глиера, «Шурале» Ф. Яруллина, «Дорогой дружбы» Н. Тлендиева, «Камбар и Назым» В. Великанова, «Старик Хоттабыч» А. Зацепина, «Легенда о любви» А. Меликова, «Легенда о белой птице – Акканат» Г. Жубановой (совместно с З. Райбаевым), «Козы Корпеш и Баян Сулу» Е. Брусиловского, а также танцы в оперных и драматических спектаклях «Дударай», «Кыз Жибек» и «Жалбыр» Е. Брусиловского, «Биржан и Сара» М. Тулебаева, фильмах «Девушка джигит», «Наш милый доктор».

Д.Т. Абиров – участник 1-й и 2-й декад казахской литературы и искусства в Москве (1936, 1958 гг.), в 1980-1982 гг. работал в Йеменской Арабской Республике. Изучив фольклор, создал там первый профессиональный ансамбль танца. Как организатор Д.Т. Абиров способствовал развитию хореографического искусства Казахстана, создал в областях республики 18 народных ансамблей. За заслуги награжден орденом Трудового Красного Знамени и медалями.

Только сейчас по-настоящему осознается творчество этих людей, которые бескорыстно более 60 лет назад поднимали в степных краях Казахстана неведомое искусство классического балета. Они были полностью поглощены им и увлекли этим искусством последующие поколения [50]. Всю свою профессиональную деятельность Д.Т. Абиров посвятил возрождению казахского сценического танца. Хореографические постановки в операх и многие танцевальные номера – «Балбырауын», «Коштасу», «Алтынай» – и ныне остаются классическими образцами этого искусства. В репертуаре театра «Астана Опера» достойное место занимает национальный балет «Карагоз».

Написанные Д.Т. Абириным книги «Казахские танцы» и «История казахского танца» [1] по праву являются настольными книгами тех, кого волнуют проблемы сохранения национальных традиций как в профессиональном, так и любительском творчестве. Как отметил председатель Союза хореографов РК Дюсенбек Накипов, Д. Абиров был подлинным пионером и патриотом национальной культуры, сохранив вековые традиции казахского народного искусства в области танца.

По инициативе министра культуры и информации Республики Казахстан Мухтара Кул-Мухаммеда в 2009 году учреждена стипендия имени народного артиста РК Даурена Абириова. Первым лауреатом тогда стал студент второго курса Алматинского хореографического училища имени А.В. Селезнева Азамат Аскарар. Именная стипендия вручается ежегодно в рамках празднования Международного дня танца и составляет 180 тыс. тенге. Стипендии вручаются от имени мецената – большого поклонника балета, который пожелал остаться неизвестным.

В 1987 году при музыкальном факультете Женского педагогического института по инициативе Д.Т. Абириова было открыто отделение хореографии. Теперь внимание мастера было обращено на становление хореографического образования, на подготовку педагогов, хореографов, руководителей коллективов. Он передавал свое мастерство балетмейстера,

постановщика. Несмотря на такую насыщенную жизнь, о Даурене Абирове написано очень мало. Его творческие работы анализируются Л.П. Сарыновой в книге «Балетное искусство Казахстана» [84]. О педагогической деятельности и работе в самодеятельности Д.Т. Абиров говорит сам в редких интервью и в собственных книгах.

3-й этап развития хореографического образования в Казахстане начался в 50-е годы XX века. В это время молодые казахстанские хореографы, получившие педагогическое образование в Москве, впервые объединили все накопленные теоретические и практические навыки в обучении балетному мастерству, и в Казахстане была создана национальная система хореографического образования. В этот период на первый план выходят такие задачи, как изучение казахского танцевального наследия, дальнейшее развитие классического балетного искусства, создание профессиональных коллективов народного танца.

Заметную роль в жизни балетной школы – хореографического училища – сыграла Народная артистка КазССР Шара Жиенкулова. В целях удовлетворения профессиональными кадрами ансамблей народного танца ею было организовано народное отделение с 4-годичным обучением. Ш. Жиенкулова подняла на высокий уровень преподавание и изучение школы казахского танца, создала методику преподавания этой дисциплины [21].

В 80-90-е годы XX в. была создана Высшая школа хореографии (ныне факультет «хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова) по подготовке высококвалифицированных педагогов-хореографов и балетмейстеров.

Таким образом, хореографическое обучение стало многоплановым, появилась структура образовательной системы по хореографии и балетному искусству. Можно выделить несколько ступеней обучения хореографическому искусству.

1. Начальная ступень хореографического образования – кружки художественной самодеятельности, детские танцевальные коллективы.

Здесь не было профессионального балетного обучения, обязательных учебных дисциплин хореографического цикла, таких, как классический, дуэтный танец. Детям давали основы танцевальной культуры, их учили исполнению различных танцев. Ограничений по физическим и другим признакам не было.

2. Профессиональные хореографические училища. В эти учебные заведения не мог поступить ребенок без определенной совокупности умений и навыков, а только при наличии специальных данных, как танцевальных, так и физических (наличие координации, определенного строения тела, веса, и т.д.). Здесь уже детей обучали по специальной методике, предполагавшей не только доскональное изучение всего комплекса хореографических дисциплин, но и общего культурного развития. По окончании такого хореографического училища выпускники получали специальность «артист балета» и могли танцевать ведущие партии в классических балетных спектаклях.

3. Кроме классического балетного репертуара, в Казахстане в этот период появились первые профессиональные коллективы народного танца. Для них требовались грамотные, хорошо обученные танцовщики. Их тоже нужно было где-то обучать. Поэтому в хореографическом училище впервые появились специальное отделение, куда отбирали детей, у которых более ярко были проявлены способности к исполнению именно народных танцев. Здесь изучали такие же хореографические дисциплины, как и в классическом отделении, но в более общем плане, без обучения искусству «пуантов» и с большим уклоном овладения культурой народного танцевального искусства.

В данный период большое значение в казахстанской системе обучения балету стали уделять таким педагогическим принципам, как связь процесса обучения с практической деятельностью. Это выразилось в том, что дети, будучи еще учениками хореографического училища, уже имели возможность танцевать на профессиональной сцене, участвуя в

спектаклях классического балетного репертуара. Также они могли давать концерты в школах и детских учреждениях, тем самым пропагандируя танцевальное искусство. Кроме того, появились новые методы изучения хореографических произведений, такие, как просмотр видеозаписей с конкурсными выступлениями зарубежных танцовщиков. Такой возможности раньше в Казахстане не было.

4-й этап хореографического образования в Казахстане – этап дальнейшего совершенствования – начался в 90-е годы XX века и продолжается в настоящее время. Сейчас мы уже с уверенностью можем сказать, что казахстанская балетная школа существует, она достигла больших высот, встав вровень со многими мировыми хореографическими школами. Доказательством этому служит творчество многих талантливых казахских танцовщиков, успешно работающих во всех ведущих балетных труппах мира, в том числе труппах Лондона, Парижа, Нью-Йорка и др.

На сегодняшний день хореографическое образование в Казахстане имеет четкую систему, представляющую собой совокупность педагогических знаний, умений, навыков, компетенций в основе которых лежит комплексный подход к профессиональному обучению балетному мастерству. В этот комплекс входит:

1. Доступность обучения и разделение по возрастным группам.
2. Воспитывающий характер обучения, связь с жизнью.
3. Систематичность обучения путем разделения учебного процесса на основные предметы балетного цикла.
4. Разнообразие форм теоретического и практического усвоения учебного материала, где на первый план выдвигается совместная деятельность учителя и ученика, в процессе которой каждый из них вносит свои творческие предложения.
5. Популярны в последнее время такие методы обучения, как исследовательские и проблемно-поисковые, когда будущих хореографов учат не только исполнительскому мастерству, но и умению находить

новые способы обучения молодых танцовщиков, использовать современные инновационные технологии для достижения наилучших результатов в деле воспитания балетных мастеров.

Процесс совершенствования хореографического образования в Казахстане еще не закончен, он постоянно совершенствуется. Для более успешного его развития необходимо наличие множества факторов, основными из которых можно считать следующие:

- решение вопросов изучения творческого наследия выдающихся отечественных хореографов;
- умение применять на практике полученные теоретические знания;
- использование методов и принципов обучения балетному мастерству в комплексе, с учетом новых, современных стилей и направлений в хореографии;
- осуществление популяризацию народных танцев, но в то же время учитывать тенденции развития мирового балета [50].

Только такой комплексный подход позволит решить проблемы хореографического образования в Казахстане и обеспечит дальнейшее развитие отечественного танцевального искусства. Это поможет воспитать педагогов-хореографов, отвечающих современным тенденциям, обладающих высокопрофессиональными знаниями, умениями и навыками.

Исторический анализ хореографического образования России и Казахстана позволяет понять, насколько глубоки его традиции, как они сочетают в себе и духовный потенциал народной культуры, и открытость к мировым явлениям в области искусства, как значимо появление в хореографическом образовании личности подлинного новатора и энтузиаста [61].

Характерной тенденцией для современного художественного образования стран СНГ является обращенность этой сферы к общественным запросам настоящего периода экономического и культурного развития. Изменение вектора на демократизацию, рыночную

экономику, политику интеграции с мировым сообществом повлекло за собой и кардинальные изменения в приоритетах и формах художественного образования.

Стоит отметить еще одну тенденцию, которая характеризует современный этап художественного образования стран СНГ. Это потребность пересмотра устаревших подходов и концепций образования в каждом виде искусства, тормозящий живой творческий процесс и развитие художественного образования в целом.

1.2 Характерные особенности профессиональной деятельности педагога-хореографа

В.А. Сухомлинский говорил: «Быть хорошим учителем можно только будучи хорошим воспитателем... Без участия в воспитательной работе вся педагогическая культура, все знания педагога являются мертвым багажом» [89].

Хореографическая школа, как и всякая другая школа, в первую очередь учреждение воспитательное. Особенность воспитательного процесса в школах эстетического образования состоит прежде всего в том, что в художественной педагогике, более чем в какой-либо другой, в силу синтетического характера самой художественной деятельности образование (приобретение знаний), научение (овладение способами деятельности) и воспитание (формирование взглядов и потребностей) представляют одно целое.

«Педагог (от греч. *paidagogos* – воспитатель) – лицо, ведущее практическую работу по воспитанию, образованию и обучению детей и молодежи и имеющее специальную подготовку в этой области». [С.М. Вишнякова. Словарь: ключевые понятия, термины, актуальная лексика. – М.: НМЦ СПО, 1999.]

В процессе своей деятельности педагог преобразует, изменяет мировоззрение воспитанника, мысли и отношение к кому-либо и (или)

чему-либо, его поведение. Кроме того, в процессе своей деятельности педагог может изменить и свое отношение к чему-либо и (или) кому-либо, поведение, а также свое мировоззрение. Таким образом, педагог прикладывает свои трудовые усилия к личности ребенка, а именно к его душе, внутреннему миру: к чувствам, мыслям, знаниям, ощущениям, представлениям. В своей деятельности педагог стремится воспитать достойную личность, обладающую знаниями об обществе и окружающем ее мире, умениями действовать в той или иной ситуации, навыками жизни и успешной деятельности в обществе [80].

Педагог в своей деятельности желает достичь успеха, определенных результатов по поводу социализации индивида (ребенка). К целям его деятельности можно отнести:

- 1) воспитательную;
- 2) социальную;
- 3) образовательную;
- 4) информационную и т.д.

Для достижения поставленной цели педагог использует превентивные меры, а также воспитательные, образовательные и т.д. В некоторых случаях возможно применение мер принуждения, наказания, а также мер поощрения. В своей деятельности он использует:

- 1) информационные;
- 2) материальные (компьютеры, электронные доски и т.д.);
- 3) воспитательные;
- 4) образовательные и др. средства.

Орудиями педагогического труда выступают знания, умения, владения. Результатами педагогической деятельности можно считать воспитание личности, способной жить и успешно действовать в условиях социума. Для достижения цели педагог должен применять гуманные средства, а именно средства, не унижающие (оскорбляющие) права, свободы, интересы ребенка.

Педагогическая парадигма (греч. *paradeigma* – пример, образец) – совокупность теоретических, методологических и иных установок, которыми руководствуются в качестве образца (модели, стандарта) при решении педагогических проблем, определенный набор предписаний (регулятивов).

Образовательная парадигма – это совокупность теоретических предпосылок, определяющих конкретные подходы к проектированию процесса образования и саму образовательную практику (тактические педагогические задачи, стиль взаимодействия участников и пр.). Образовательная парадигма, с одной стороны, есть часть научной парадигмы, с другой – отражение личной философии педагога, творящего образовательный процесс. Образовательная парадигма исходит из определенного понимания сущности человека, но, в отличие от научной, концентрирует внимание не на способах познания, а на понимании того, что есть подлинное образование. Поэтому и проявляется она не столько в процессе познания реальности, сколько в теориях образования и в решении его практических задач. В рамках одной научной парадигмы, определяемой типом рациональности (В.С. Степин), может существовать целый ряд образовательных парадигм, различающихся взглядами на природу образовательных ценностей, целей и процессов, содержание и технологии обучения и воспитания.

Рассмотрим особенности гуманистической парадигмы как некоторой модели образовательной реальности на фоне двух других образовательных парадигм, существовавших в основных своих чертах в педагогической практике.

В авторитарной парадигме ученик рассматривается как объект, которому необходимо передать знания и умения, сформировать дисциплину и исполнительность для выполнения определенных функций в обществе. Такие установки частично регулировали, например, практику советской школы и выступали как проекция административно-командной

системы на образование как одну из сфер социальной жизни. Идея о том, что воспитанный – это человек, умеющий правильно себя вести в обществе, достаточно прочно закрепились в общественном сознании.

Авторитарное образование утверждает идею подчинения воспитанника воле педагога, а как реальный процесс – осуществляет такую систему воздействий на ребенка и взаимоотношений с ним, при которой он полностью подчиняется воле и авторитету воспитателя. Ребенок при этом понимается как объект воздействия, а общение с ним носит формальный, ролевой характер (я – учитель, ты – ученик), игнорируются не только индивидуальные особенности, интересы, но и актуальное состояние ученика. Педагог ориентируется, в первую очередь, на поддержание строгой дисциплины, послушание, беспрекословное подчинение учеников установленным требованиям и правилам. Взаимодействие учителя с учениками подчинено задаче передачи-усвоения знаний, умений и навыков, причем предложенные учителем интерпретации, понятия, подходы рассматриваются как единственно верные. Это обуславливает и предмет, а также формы и методы его контроля – контролируются знания и умения, отметка не обосновывается учителем и не обсуждается с детьми.

Подходы к решению практических педагогических задач в рамках этой парадигмы определяются более идеологией, стереотипами, ритуалами, нежели осмыслением теоретико-методологических основ такой педагогики.

Анализ авторитарной педагогики (И.А. Колесникова, В.В. Сериков) показывает, что «там, где нет концепции и законов, регуляторами нашего поведения оказываются мифологические ритуалы и обычаи». О ритуальности мышления учителя свидетельствуют такие приемы, как монологичность («Молчи, когда с тобой разговаривают»), убежденность в своей безусловной правоте («Поживи с мое»), пренебрежение к личностным механизмам восприятия («Молод ты еще иметь свое мнение»), слепая вера администраторов в методические каноны («Вы

неправильно ведете воспитательную работу»), применение унаследованных воспитательных приемов без какого-либо анализа их действительной ценности («Без родителей не являйся», «Скажи всему классу, что ты думаешь о своем поступке» и т.п.), демонстрация равнодушия к ребенку («Это твои проблемы!!!»).

Для отечественной педагогики характерен отход от авторитарной парадигмы в два этапа. Первый этап, стимулировавший появление деятельностной (развивающей) парадигмы стал следствием, с одной стороны, технического прогресса, усложнения социальной жизни и изменения требований к человеку (функции простых исполнителей от человека постепенно переходят к техническим устройствам) и, с другой стороны, движения науки (развитие деятельностного подхода в психологии, теоретический анализ причин неэффективности обучения и воспитания, осмысление опыта педагогов-новаторов и др.).

Направленность образования («ради чего?») существенно не изменилась – человек так и остался средством достижения каких-то «высших» целей, объектом целенаправленного формирования. Однако распространившиеся взгляды на природу человека как активную, деятельностную, а также понимание того, что в информационном обществе знания не могут быть самоцелью, повлекли за собой пересмотр, в первую очередь, процессуальной, технологической составляющей образования. Большое распространение получили идеи активизации обучения, а также методы, развивающие познавательную сферу ребенка. Ребенок из объекта был достаточно формально переведен в ранг субъекта учения, но не в субъекта собственной жизни.

Переход к гуманистической парадигме связан с рядом взаимосвязанных процессов в науке, культуре, обществе 70-х годов XIX века. Это и осознание близости тупика или катастрофы в развитии техногенной цивилизации, и смена типа научной рациональности – развитие постнеклассической науки (В.С. Степин), и актуализация

гуманистических ценностей культуры, и активное проникновение их в науку. По меткому выражению Д.А. Леонтьева, «общественное сознание, пройдя путь от образа человека-винтика к образу человека-фактора, продолжает движение к новому, точнее, хорошо забытому старому образу – образу человека-личности».

Представления о человеке и смысл образования в каждой парадигме качественно различны. Другие признаки, характеризующие одну парадигму, могут проявляться и в другой, но уже как ее второстепенные черты. Это объясняется тем, что каждая последующая парадигма «поднимаясь» на более высокий уровень видения человека и его места в мире, в определенной мере включает в себя предыдущую, точно так же, как более полный образ человека может объединять его редуцированные к какой-то одной стороне представления, отрицая не их правомерность, а лишь их абсолютизацию. При этом смысл образования изменяется, но ряд его задач сохраняются, включенные в более широкий контекст.

Представления о человеке как о неотъемлемой части эволюционирующей Вселенной, соразмерной ей и несущей в себе уникальный позитивный и необходимый миру потенциал, способствуют признанию его самоценности, независимо от степени пользы для конкретного социума, делают развитие человека, раскрытие и обогащение его личностных и духовных возможностей глобальной задачей не только образования, но и общества в целом. Именно это и определяет сущность образования, на первый план которого выступает процессуальная часть, мыслимая как со-творчество, со-развитие, диалог. При этом развитие способностей и личностных качеств ребенка, равно как и освоение им социокультурного опыта не отрицается, а включается в более широкую цель – помощь человеку в духовном восхождении. Составляющими этой глобальной цели являются: создание условий для развития субъектности, жизнотворчества, личностных функций растущего человека, поддержка самопознания, самоопределения, самореализации.

В рамках этой парадигмы в отечественной педагогике сосуществуют личностно-ориентированные, акмеологические, культурологические, экзистенциальные подходы, многочисленные теории, концепции, модели обучения и воспитания, например, педагогика свободы и концепция педагогической поддержки (О.С. Газман), гуманная педагогика (Ш.А. Амонашвили), аксиологическая концепция личностного воспитания (И.Б. Котова, А.В. Петровский, Е.Н. Шиянов), культурологическая концепция личностно-ориентированного образования (Е.В. Бондаревская), дидактическая модель личностно-ориентированного образования (В.В. Сериков), культурно-историческая педагогика (Е.А. Ямбург), проективная модель личностно-ориентированного обучения (Н.И. Алексеев). Если парадигмы можно противопоставить друг другу, то подходы и теории, развиваемые в рамках одной парадигмы, как правило, носят взаимодополняющий характер.

Е.В. Бондаревская и С.В. Кульневич, обращаясь к культурным образцам педагогической практики, делают выводы о наиболее существенных чертах гуманистической парадигмы образования: особое ценностное отношение к ребенку и детству как уникальному периоду жизни человека; признание развития личности (умственного, нравственного, физического, эстетического) главной задачей школы, становление уникальной индивидуальности ребенка – главным ее результатом; свобода и творчество как учащихся, так и педагогов; создание культурно-воспитательной среды, в которой происходит свободный выбор личностью способов творческой самореализации и ее культурное саморазвитие, и осуществление социально-педагогической защиты, помощи и поддержки каждого ребенка в его адаптации к социуму и жизненном самоопределении; утверждение приоритета сознания над бытием; центрированность на человеке (главная ценность), культуре и социуме как взаимосвязанных детерминантах образования, направленного на поддержку процессов саморазвития и самоопределения ребенка [14].

Если человек для нас – существо неизмеримое, концентрирующее в себе огромный неизвестный нам потенциал, имеем ли мы право приписывать ему определенные потребности и цели? В гуманистической парадигме образование не должно привести человека к определенной единой цели, какой бы верной и красивой она не представлялась, а должно создать предпосылки, условия для достижения человеком любых жизненных целей, удовлетворенности жизнью, счастья.

В педагогике переход к гуманистической (личностной) парадигме означает пересмотр всех сущностных, смыслообразующих характеристик образования на основе качественно иных взглядов на человека и его места в мире (выше они обозначались как второй «полюс» представлений). Такая педагогика еще только формируется, появляются и развиваются теории гуманного, личностно ориентированного, личностно развивающего образования. Несмотря на их разнообразие, все они взаимосвязаны идеей уникальности и самоценности каждого человека, достойного быть не средством, а целью государства, общества, образования.

Индивидуальным стилем педагогической деятельности называют «систему излюбленных приемов, определенный склад мышления, манеру общения, способы предъявления требований» – черты, неразрывно связанные с системой взглядов и убеждений педагога [60].

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

Индивидуальный стиль невозможно заимствовать или тиражировать, он определяется свойствами личности и организма, типом нервной системы и темпераментом.

Индивидуальный стиль педагогической деятельности проявляется:

- в темпераменте (время и скорость реакции, индивидуальный темп работы, эмоциональная откликаемость);
- в характере реакций на те или иные педагогические ситуации;
- в выборе методов обучения;
- в подборе средств воспитания,
- в стиле педагогического общения;
- в реагировании на действия и поступки детей;
- в манере поведения;
- в предпочтении тех или иных видов поощрений и наказаний;
- в применении средств психолого-педагогического воздействия на детей.

Формированию индивидуального стиля педагогической деятельности способствует нацеленность педагога на развитие другого человека, желание помочь его становлению. Стремление к поиску лучших решений в этой области ускоряет процесс совершенствования педагогического мастерства, который неразрывно связан с самопознанием, опорой на сильные и нейтрализацией слабых сторон своего типа нервной системы и темперамента, выяснением доминирующей профессионально-педагогически значимой черты характера, обнаружением ведущего фактора индивидуальности [60]. При обучении педагогическому мастерству следует не преобразовывать тип высшей нервной деятельности в направлении некоего стандарта, а формировать свой стиль в зависимости от индивидуально-психологических особенностей педагога.

Отечественные психологи (Е.А. Климов, В.С. Мерлин и др.) доказали, что именно через индивидуальный стиль деятельности наиболее полно реализуются возможности человека. Была исследована зависимость индивидуального стиля деятельности от типа нервной системы и темперамента. Оказалось, что, несмотря на определенные профессиональные преимущества учителей, обладающих сильной и подвижной нервной системой (холериков и сангвиников), достаточно

большими творческими возможностями располагают и учителя с сильной, но малоподвижной нервной системой (флегматики), и учителя со слабой нервной системой (меланхолики). Все дело в том, что нужно учитывать сильные и слабые стороны каждого. Педагоги, обладающие сильной и подвижной нервной системой, добиваются успехов за счет быстроты, оригинальности и даже экспромтности решений. Они находчивы, экспрессивны, им присуща непосредственность и выразительность эмоциональных реакций. Педагоги, наделенные сильной, но инертной и уравновешенной нервной системой, больше полагаются на предварительно подготовленные и тщательно взвешенные проекты и решения. Они действуют неторопливо, основательно, сдержаны в эмоциональных проявлениях, но зато берут спокойствием, надежностью, выдержанностью, постоянством и настойчивостью [59].

Мастерами и творцами становятся также учителя и воспитатели, наделенные от природы слабым типом нервной системы. Их отличает особая вдумчивость, тонкое понимание ситуации, способность понять и откликнуться, сочувствовать, улавливать тонкие нюансы настроений и переживаний своих воспитанников. Благодаря опыту, постоянной работе над собой, отточенной технике всем педагогам в принципе доступны все виды необходимого поведения, но тем не менее индивидуальные различия определяют особый способ подготовки, своеобразие механизма и темпа принятия решений, да и их содержание. С этим нужно считаться, ни в коем случае не навязывая педагогу чуждый ему стиль поведения.

Кроме таких ведущих типов педагогов, определяющихся по ведущему фактору индивидуальности, как эрудит, артист, организатор и т.д., выделяют и другие стили: авторитарный, демократический, либеральный, попустительский.

Авторитарный стиль характеризуется централизацией руководства. Ученик рассматривается как объект педагогического воздействия, а не равноправный партнер. В этом случае все решения принимаются

воспитателем единолично, без какого-либо совета с воспитуемым. Управление деятельностью воспитанников происходит с помощью приказов, которые отдаются в жесткой или мягкой форме, в виде просьб, которые нельзя не выполнить. Воспитатель ведет строгий контроль над деятельностью ребенка, требователен к выполнению его распоряжений. В этом стиле воспитания инициатива не поощряется или поощряется в строго определенных пределах.

Учитель не обосновывает свои действия перед учащимися. Вследствие этого учащиеся теряют активность или осуществляют ее только при ведущей роли учителя, обнаруживают низкую самооценку, агрессивность. При авторитарном стиле силы учеников направлены на психологическую самозащиту, а не на усвоение знаний и собственное развитие. Для учителя характерны низкая удовлетворенность профессией и профессиональная неустойчивость. Учителя с этим стилем руководства главное внимание обращают на методическую культуру, в педагогическом коллективе часто лидируют.

Демократический стиль характеризуется определенным распределением полномочий между педагогом и воспитанником в отношении его обучения, досуга, интересов. Воспитатель, принимая решения, советуется с воспитанником, давая ему возможность высказать свое мнение, сделать самостоятельный выбор. Контроль над ребенком ведется постоянно, но, в отличие от авторитарного стиля, всегда отмечаются положительные стороны работы, результаты и достижения, а также обращается внимание на те моменты, которые требуют дополнительной доработки и специальных упражнений. Таким образом, демократический стиль — стиль, при котором у двух взаимодействующих сторон есть способ договориться, но нет возможности заставить друг друга что-либо сделать. У учителей с демократическим стилем руководства школьники чаще испытывают спокойную удовлетворенность, обладают высокой самооценкой. Педагоги с этим стилем больше обращают

внимание на свои психологические умения. Для таких учителей характерны большая профессиональная устойчивость, удовлетворенность своей профессией.

Либеральный стиль подразумевает отсутствие активной деятельности со стороны педагога. Преподаватель является лишь соединяющим звеном в цепи взрослый – педагог – ребенок. Учитель уходит от принятия решений, передавая инициативу ученикам, коллегам. Организацию и контроль деятельности учащихся осуществляет без системы, проявляет нерешительность, колебания. Для того чтобы подтолкнуть ребенка к деятельности, ему приходится уговаривать его. Роль педагога состоит в решении каких-либо несущественных вопросов, контроля поведения и деятельности воспитанника от случая к случаю. Такой педагог отличается слабым влиянием на ход воспитания и незначительной ответственностью за результат, то есть является как бы сторонним наблюдателем всего происходящего. В классе при этом могут быть неустойчивый микроклимат, скрытые конфликты.

Попустительский стиль характеризуется неосознанным равнодушием педагога к учебным достижениям, воспитанности и культуре ребенка. Происходит это по одной из нескольких причин: от чрезмерной любви к ребенку, от идеи полной свободы ребенка во всем, от полнейшего равнодушия воспитателя к ребенку и его судьбе. Но независимо от причины такого отношения педагог ориентируется на удовлетворение интересов ребенка, не задумываясь о последствиях, не ставя перспектив личного роста ребенка. Главный принцип – не препятствовать желаниям ребенка, возможно даже в ущерб его здоровью, развитию интеллекта, духовности.

В реальной практике ни один из стилей не применяется в процессе воспитания в «чистом виде» [60].

А.К. Маркова и А.Я. Никонова выделили такие стили педагогической деятельности:

- эмоционально-импровизационный стиль (ЭИС);
- эмоционально-методичный стиль (ЭМС);
- рассуждающе-импровизационный стиль (РИС);
- рассуждающе-методичный стиль (РМС).

В основу различения стиля в труде учителя были положены следующие основания: содержательные характеристики стиля (преимущественная ориентация учителя на процесс или результат своего труда, развертывание ориентировочного и контрольно-оценочного этапов в своем труде); динамические характеристики стиля (гибкость, устойчивость, переключаемость и др.); результативность (уровень знаний и навыков учения у школьников, а также интерес учеников к предмету).

1. Эмоционально-импровизационный. Ориентируясь на процесс обучения, учитель недостаточно адекватно по отношению к конечным результатам планирует свою работу; для урока он отбирает наиболее интересный материал, а менее интересный (хотя и важный) часто оставляет для самостоятельной работы учащихся. Ориентируется в основном на сильных учеников. Деятельность учителя высокооперативна: на уроке часто меняются виды работы, практикуются коллективные обсуждения. Однако богатый арсенал используемых методов обучения сочетается с низкой методичностью, недостаточно представлены закрепление и повторение учебного материала, контроль знаний учащихся. Деятельность учителя характеризуется интуитивностью, повышенной чувствительностью в зависимости от ситуации на уроке, личностной тревожностью, гибкостью и импульсивностью. По отношению к учащимся такой учитель чуток и проницателен;

2. Эмоционально-методический. Ориентируясь как на результат, так и на процесс обучения, учитель адекватно планирует учебно-воспитательный процесс, поэтапно отрабатывает учебный материал, не упуская закрепление, повторение и контроль знаний учащихся. Деятельность учителя высоко оперативна, но интуитивность преобладает

над рефлексивностью. Учитель стремится активизировать учащихся не внешней развлекательностью, а особенностями самого предмета. Учитель повышенно чувствителен к изменениям ситуации на уроке, лично тревожен, но чуток и проницателен по отношению к учащимся;

3. Рассуждающе-импровизационный. Для учителя характерны ориентация на процесс и результаты обучения, адекватное планирование, оперативность, сочетание интуитивности и рефлексивности. Учитель отличается меньшей изобретательностью в варьировании методов обучения, он не всегда использует коллективные обсуждения. Но сам учитель меньше говорит, особенно во время опроса, предпочитая воздействовать на учащихся косвенным путем, давая возможность отвечающим детально оформить ответ. Учителя этого стиля менее чувствительны к изменениям ситуации на уроке, у них отсутствует демонстрация самолюбия, характерна осторожность, традиционность;

4. Рассуждающе-методический. Ориентируясь на результаты обучения и адекватно планируя учебно-воспитательный процесс, учитель проявляет консервативность в использовании средств и способов педагогической деятельности. Высокая методичность сочетается с малым, стандартным набором методов обучения, предпочтением репродуктивной деятельности учащихся, редкими коллективными обсуждениями. Учитель этого стиля отличается рефлексивностью, малой чувствительностью к изменениям ситуаций на уроке, осторожностью в своих действиях.

Говоря об индивидуальном стиле педагогической деятельности, обычно имеют в виду, что, выбирая те или иные средства педагогического воздействия и формы поведения, педагог учитывает свои индивидуальные склонности. Педагоги, обладающие разной индивидуальностью, из множества учебных и воспитательных задач могут выбрать одни и те же, но реализуют их по-разному [98].

Сознательная и целенаправленная деятельность педагога по развитию своей личности – это профессиональное самовоспитание. Оно

предполагает адаптирование своих индивидуально-неповторимых особенностей к требованиям педагогической деятельности, постоянное повышение профессиональной компетентности, непрерывное развитие социально-нравственных и других свойств личности. Процесс профессионального самовоспитания начинается тогда, когда педагогическая деятельность приобретает в глазах учителя личностную, глубоко осознанную ценность, когда педагог осознает общественную значимость своей профессии. Потребность в профессиональном самовоспитании поддерживается личным источником активности педагога: убеждениями, чувствами – долга, ответственности, профессиональной чести, здорового самолюбия и др. Все это вызывает систему действий по самосовершенствованию, характер которой во многом предопределяется содержанием профессионального идеала.

Этапами процесса профессионального самовоспитания выступают:

– самопознание (выявление общей самооценки, самооценки профессиональных качеств, уровня направленности на педагогическую профессию, уровня общительности; выявление особенностей волевого развития, эмоциональной сферы, познавательных процессов и др.);

– самопрограммирование (составление программы самовоспитания как материализация собственного прогноза о возможном усовершенствовании своей личности);

– самовоздействие (использование средств саморегуляции, упражнений на развитие наблюдательности, воображения, умения классифицировать факты и явления, устанавливать причины и выявлять мотивы поведения и деятельности участников социального взаимодействия, решать аналитические, прогностические и проективные задачи).

Многокомпонентная личностно и профессионально значимая самостоятельная познавательная деятельность учителя, включающая общеобразовательное, предметное, психолого-педагогическое и

методическое самообразование – это профессиональное самообразование педагога. Оно способствует формированию индивидуального стиля профессиональной деятельности, помогает осмыслению педагогического опыта и собственной самостоятельной практики, является средством самопознания и самосовершенствования[72].

Образование – это не только компонент знаний, умений и навыков в той или иной сфере деятельности, это еще и форма гармоничного развития личности, направленная в равной степени, как на обучение, так и на воспитание. В зависимости от вида образовательной деятельности и специфики работы в целом, обучение должно охватывать как общепедагогические, социальные, личностно-индивидуальные установки, так и специальные – профессиональные требования.

Основными задачами профессионального хореографического образования в настоящее время следует считать дальнейшее совершенствование всей системы подготовки танцевальных кадров, обновление содержания обучения, научную организацию и интенсификацию учебно-воспитательного процесса, более широкое использование технических средств в обучении, поиски и эксперименты в области методики преподавания.

Хореографическое искусство – одна из распространенных форм обучения и воспитания, специфика работы которого достаточно сложна. Для эффективной работы с детским хореографическим коллективом требуются определенные профессиональные качества педагога-хореографа. Наличие профессионально-значимых качеств позволяет педагогу эффективно управлять педагогическим процессом, в нужное время вносить необходимые коррективы, направленные на его совершенствование. По мнению Л.Д. Ивлевой, современные преобразования требуют от педагога готовности к работе в новых условиях, способности адаптироваться к педагогическим инновациям и быстро реагировать на современные и перспективные процессы

социального и экономического развития общества. Иными словами, возрастает потребность в педагогах высшей квалификации, владеющих высокой культурой, способных организовать учебно-воспитательный процесс на уровне современных требований [49].

Педагог-хореограф должен уметь совместить образовательную деятельность, с задачами эстетического обучения и нравственного воспитания детей, а также с балетмейстерской, репетиционной, постановочной работой, концертной деятельностью творческого коллектива. Реализуя образовательные программы, педагог-хореограф выступает не просто в роли педагога-репетитора, а выполняет функции балетмейстера-постановщика, педагога-воспитателя, педагога-наставника, и в целом является идейно-творческим руководителем хореографического коллектива.

Педагог-хореограф – это творческая профессия, требующая от человека, выбравшего ее, профессиональных знаний, умений в области хореографии. Кроме отличной физической подготовки и непосредственно умений разучить с воспитанниками хореографический материал, педагогу необходимо знать теорию и практику театральной и хореографической режиссуры, хореографического сочинительства и мастерства актера; историю отечественного и мирового хореографического искусства, музыки, сценографии, костюма.

Также педагог должен владеть методикой преподавания различных жанров хореографии – классического, народно-сценического, историко-бытового, современного; владеть современными знаниями педагогики, психологии, физиологии, анатомии и т.д. Как балетмейстер, педагог должен быть высокообразованным человеком, который не только владеет профессиональными секретами хореографического искусства, но и разбирается в смежных видах искусства – драматургии, музыке, изобразительном искусстве, литературе. Обладать широким кругозором балетмейстера, т.е. знаниями, помогающими ему в его профессии

сочинителя, создателя хореографического произведения. Педагог-хореограф, как «художник», должен мыслить хореографическими образами. Особенно должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии. Важны для хореографа и такие педагогические характеристики, как творческие, коммуникативные и организаторские способности, необходимые как в учебно-воспитательной, так и в концертной деятельности творческого коллектива [61].

Говоря о многогранности балетмейстерского творчества, полезно вспомнить теоретические положения, сформулированные выдающимися деятелями хореографии. В древности греческий писатель Лукиан говорил о том, что балетмейстеру необходимо изучать историю, мифологию, поэтические творения и различные науки; он должен сочетать талант поэта с талантом живописца, а знакомство с геометрией даст ему возможность создавать четкие формы и фигуры.

Творчество балетмейстера немислимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных первоисточников, произведений искусства. Поиск и отбор созвучных нашей эпохе тем, их значимость говорят о четкости гражданской позиции балетмейстера, о его зрелости.

Выбор наилучшей формы выражения для той или иной темы требует от педагога-хореографа работы по изучению фольклорно-танцевальных источников, освоения теории и методики постановки народного, классического, историко-бытового, современного, бального танцев. Необходимость найти нужное «слово» для выражения мысли и чувства того или иного героя заставляет балетмейстера каждодневно развивать свою фантазию, обогащать палитру выразительных средств. Творческое отношение к своей профессии и увлеченность своим трудом – обязательные условия для создания высокохудожественного произведения.

Приступая к работе, педагог-хореограф должен точно знать, какую цель перед собой ставит, к чему стремится, обязан четко продумать

драматургию будущего сочинения. Движения должны выражать мысли и чувства. Совершенная техника – лишь средство для выражения мысли, говорим мы сегодня.

Хореографическое произведение – это сплав танца и пантомимы. Соотношение танца и пантомимы зависит от задач, которые ставит перед собой хореограф, от их художественного решения. Таким образом, балетмейстер-сочинитель должен владеть искусством сочинения танца, пантомимных эпизодов, мастерством режиссерского построения мизансцены, умением создавать драматургию хореографического произведения, т.к. иначе он не сможет в художественно-хореографических образах раскрыть идею произведения.

Работа педагога-хореографа в роли балетмейстера-репетитора – тоже творческая. От того, как будет номер отрепетирован, зависит, смогут ли исполнители донести до зрителя замысел танца, что, в свою очередь, влияет на то, как танцевальный номер будет воздействовать на зрителя. Репетиторская работа с исполнителями, это не просто отработка движений, в процессе такой работы – выявляется образ и характер танца, передается стиль. Именно здесь раскрывается почерк создателя хореографического произведения, его индивидуальная манера. Работая над образами, над оттачиванием исполнительского мастерства, педагогу-хореографу следует принимать во внимание индивидуальные качества исполнителей – воспитанников творческого коллектива. Педагог-хореограф должен создавать в коллективе творческую атмосферу, чтобы, несмотря на большую затрату физических сил, труд участников коллектива был радостным, чтобы все воспитанники видели цель, к которой нужно прийти в результате репетиций, и конечную цель всей работы.

Педагогу-хореографу необходимо хорошо знать танцевальный коллектив. Только при глубоком знании характера, склонностей, возможностей каждого исполнителя можно добиться наилучших результатов в работе.

Педагог-хореограф должен быть человеком эмоциональным, уметь заечь исполнителей темой, идеей номера, иногда с помощью темпераментного показа исполнения тех или иных движений. И в целом педагог-хореограф должен быть не только профессионалом в своем деле, но и инициатором новых творческих идей [61].

Таким образом, наряду с танцевальными способностями педагога-хореографа наиболее важными являются педагогические способности, профессиональные качества и мастерство, знание психологии и общая культура поведения.

Известны примеры, когда талантливые, эрудированные и успешные в своей танцевальной карьере в прошлом танцоры не могли добиться убедительных результатов в педагогической работе, в то время как хореографы более скромных возможностей вели успешную педагогическую деятельность. Есть немало хороших педагогов, которые занимаясь с учениками вообще редко обращаются к показу. Педагогические способности – реальное понятие, с которым нельзя не считаться [60]. Чтобы успешно преподавать, необходимо прежде всего обладать соответствующими знаниями и умениями. Чем больше их у педагога, чем свободнее он владеет ими, тем выше его квалификация. Профессиональные знания и умения приобретаются в годы учения, а в дальнейшем пополняются и совершенствуются путем самообразования. Функция носителя знаний, наиболее традиционная для педагогической профессии, определяет ее академическую сторону.

Другая функция педагога-хореографа – умение передавать знания своим ученикам и обучать их способам хореографической деятельности. Чтобы успешно осуществлять ее, нужно знать способы передачи знаний и обучения умениям и свободно владеть ими. В современных условиях возрастает роль преподавателя как организатора и руководителя познавательной деятельности учащихся. Эта функция признается ныне как ведущая в профессиональной квалификации педагога.

1.3 Особенности работы педагога-хореографа в профессиональном коллективе

По мнению Ф. Соломоника, коллектив как живой организм переживает все стадии жизнедеятельности организма. Это значит, что коллектив необходимо представлять как социальный организм, развитие которого существенно зависит от характера отношений его членов в процессе организации деятельности и общения [87].

Латинское слово «collectivus» можно перевести по-разному: сборище, толпа, совместное собрание, объединение, группа. Но в современной методической научной литературе употребляется два значения понятия «коллектив». В первом случае под коллективом понимается любая организованная группа людей. Во втором случае под коллективом понимается высокий уровень развития данной группы. В этом случае речь идет о ее качественных характеристиках: целеустремленности, сплоченности, духовном единстве, стремлении к достижению определенной коллективной цели. И если сравнивать оба случая, то коллектив формально сотрудничающих людей, может обходиться без этих качеств, коллектив во втором случае – без них теряет свои преимущества.

Коллектив (от лат. *Collectivus* – собирательный) – группа лиц, объединённых какой-либо общей деятельностью, работой, учёбой, решением определённой общественной задачи. В более широком смысле – люди, объединённые общими идеями, потребностями, интересами.

Современные исследователи определяют коллектив как высокоорганизованные группы, отличающиеся высоким уровнем интегративной деятельности. (Я.Л. Коломинский, А.В. Петровский, Л.И. Уманский). Картина межличностных отношений в танцевальном коллективе может быть представлена в виде стратометрической структуры (от лат. *stratum* – слой, пласт) следующим образом: первый слой образует

совокупность межличностных отношений непосредственной зависимости; второй слой образует совокупность межличностных отношений, опосредованных содержанием коллективной деятельности и ее ценностями; третий слой является каркасом собственно деятельностных отношений к творческой коллективной деятельности.

Сознательная целеустремленная деятельность по созданию научных, социально-политических, педагогических, экономических, культурных и других ценностей называется творческим процессом. Кроме того, сюда включается выдвижение новых идей, подходов к решению проблем, принятие нестандартных решений, уникальных и оригинальных. Коллективы, участвующие в таком процессе, называются творческими.

Творческие коллективы могут существовать в различных сферах жизнедеятельности человека: труд, наука, досуг, образование. В сфере культуры творческие коллективы связывают с деятельностью в области искусства.

Творческий коллектив – это творческое объединение любителей одного из видов искусства, работающее на добровольных общественных началах при клубах или других культурно-массовых учреждениях. Коллективная самодеятельность имеет ряд особенностей. Это наличие единой цели, руководителей, органов самоуправления, а также сочетание общественных и личных устремлений и интересов участников самодеятельного коллектива [87].

Деятельность любого творческого коллектива складывается из основных четырех направлений:

- организационного,
- учебно-воспитательного,
- постановочно-репетиционного,
- концертно-исполнительского.

Безусловно, каждый творческий коллектив имеет свои индивидуальные особенности и специфику организации, все коллективы

имеют и общие принципы организации коллективной творческой деятельности, к которым относятся:

- массовость и общедоступность: каждый может заниматься;
- добровольность: при организации хореографического коллектива необходимо учитывать склонности будущих участников к танцу, их большое желание научиться танцевать, а также возрастные и индивидуальные особенности;
- систематичность и планомерность занятий коллектива: занятия танцами связаны, прежде всего, с физическим развитием и тренировкой тела, поэтому несоблюдение этого принципа часто приводит к травмам, а иногда и к более тяжелым последствиям;
- инициативность самих участников: дает возможность руководителю не только полагаться на свои права и обязанности, а воспитать из участников более активных и творческих личностей, предоставляя им больше ответственности за общее дело.

Хореографический коллектив – это группа танцоров, обладающая единым художественным замыслом, их культурно-творческая направленность базируется на взаимопонимании и взаимопомощи. Цель педагога всегда должна быть впереди целей коллектива, но ни коим образом не противоречить. В этом заключается залог высокой результативности деятельности и постоянного интереса участников, это один из ведущих принципов жизнеспособности коллектива, считает Ф. Соломоник [87].

Задачи каждого коллектива можно представить как некую систему, представляющую несколько взаимосвязанных уровней:

- высший – всестороннее и гармоничное развитие личности
- задачи, зависящие от особенностей содержания каждого класса (вида) самодеятельности – художественная, прикладная, техническая и др.;
- задачи, связанные с возможностями каждого относительно узкого жанра самодеятельности. Эти задачи создают соответствующую

педагогическую ситуацию в данном коллективе, свои педагогические задачи;

– задачи организации самодеятельности как творческого процесса принадлежат к числу общих задач, а поэтому могут рассматриваться как одно из главных оснований общей методики организации самодеятельности.

Творческий хореографический коллектив – это единый развивающийся организм, в котором действуют определенные психолого-педагогические закономерности. В процессе совместного творчества создается эстетическая среда, которая служит катализатором творческих процессов, преобразует межличностное общение, переводя его на более высокий уровень. Творческие формы, используемые в процессе работы творческого коллектива – спектакль, концертная программа, хореографическая композиция, – имеют двунаправленное значение. С ними артисты выходят к зрителю и тем самым оказывают определенное культурное воздействие на него. От того, насколько художественным будет это воздействие, зависит и воспитательная цель такого представления. Например, если художественный уровень произведений не высок, и зритель остался неудовлетворенным, то в следующий раз он, скорее всего, не пойдет на выступление данного коллектива. Потеря зрителя для артиста – это серьёзная творческая проблема. Но не менее значимо данная проблема выглядит в ракурсе воздействия на самих участников коллектива, которые в течение длительного времени изо дня в день встречались с материалом низкого художественного уровня, что не могло не сказаться на недостаточном развитии их эстетического вкуса, творческих потребностей и интересов.

По классификации Смирновой С.С., творческие коллективы в искусстве по содержанию их деятельности можно разделять:

– учебные творческие коллективы – коллективы, в которых творческая деятельность является содержанием учебной деятельности

(творческий коллектив музыкальной, хореографической, театральной школы и др.);

– клубные (кружковые) творческие коллективы – коллективы, в которых творческая деятельность является содержанием вне учебной деятельности (клуб, кружок, студия и т.д.);

– профессиональные творческие коллективы – коллективы, членов которых объединяет совместная трудовая профессиональная творческая деятельность (творческие коллективы, входящие в состав филармоний, театров, дворцов культуры и т.д.).

Профессиональный хореографический коллектив – это сложно устроенный организм, и для его правильной, успешной работы необходимо квалифицированное управление, как самим коллективом, так и организацией пространства для его выступлений.

Танец обретает свою истинную красоту, когда его исполняют профессионалы. Причем действие любого танца не может зависеть только от одного человека, в любом случае, даже если это сольное выступление, за ним кроется огромная работа целого коллектива. Именно поэтому хореографический коллектив и его внутреннее наполнение является важнейшим фактором развития хореографического творчества.

Профессиональный хореографический коллектив нуждается в развитии сплоченности, единства в устремлениях и результатах. Отличительной чертой уже состоявшихся зрелых коллективов, является слаженность работы, оперативность в организационных моментах и, конечно же, профессионализм исполнения. Профессиональный коллектив отличается от любительского, в первую очередь, тем, что в нем работают только профессионалы со специальным профессиональным образованием и соответствующими компетенциями. Работа в профессиональном коллективе является их основной трудовой деятельностью.

К солистам и исполнителям профессионального хореографического коллектива предъявляются самые высокие требования. Танцоры должны

обладать отличными внешними, физическими и хореографическими данными такими, как: прыжок, выворотность, растяжка и т.д. Высокие требования также предъявляются к их исполнительскому мастерству на спектаклях и концертах.

Непременным условием деятельности профессионального коллектива является наличие профессионального репертуара, соответствующего уровню исполнительского мастерства и танцевальному направлению коллектива. Костюмы, в которых танцоры выходят на сцену, также должны отвечать самым высоким требованиям и тематике постановок. Разработка концертных костюмов осуществляется высокопрофессиональными дизайнерами и художниками, иногда с этой целью даже приглашают известных мировых кутюрье; шьются профессиональными мастерами и портными в костюмерном цехе.

Профессиональный коллектив по возрасту участников чаще всего является взрослым. При этом во многих театрах организуют Детскую студию танца (балета), главной миссией которой является выявление талантливых, способных к танцу детей, а также создание детского коллектива – как необходимого творческого звена театра. У участников профессионального хореографического коллектива существует возрастной ценз. Профессиональные танцоры достаточно рано заканчивают свою танцевальную карьеру, т.к. к их исполнительству предъявляются высокие требования. Репетиции в профессиональном коллективе – это работа участников коллектива, их прямая должностная обязанность.

Профессиональный хореографический коллектив – это организация со множеством необходимых взаимосвязанных звеньев и уровней. Деятельность коллектива (театра) невозможна без высшего руководства (директор, первый заместитель директора, заместитель директора по экономике и финансам, заместитель директора по художественно-производственным вопросам и эксплуатации здания, сценограф, заместитель директора по организационным вопросам) и художественного

руководства(главный дирижер, художественный руководитель балетной труппы, главный хормейстер, заместитель главного дирижера, советник по творческим вопросам, директор балетной труппы).

В штате профессионального хореографического коллектива, как правило, работают: педагоги-репетиторы, балетмейстеры-постановщики, сотрудники балетной труппы, ведущие солисты, солисты, солисты-стажеры, артисты кордебалета, артисты вспомогательной труппы, концертмейстеры. Все они должны иметь как минимум специальное профессиональное образование, а сотрудники руководящих должностей – высшее образование.

Руководитель профессионального хореографического коллектива – это человек со специальным профессиональным высшим образованием, обладающий глубокими знаниями и высокой культурой, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направления творчества и духовно-нравственные устремления всего творческого коллектива. Он должен разбираться в сложных явлениях современного искусства, отличать прогрессивные тенденции от ошибочных. Должен уметь мыслить хореографическими образами, быть мыслителем, психологом и педагогом.

Большинство руководителей сами являются постановщиками номеров в своих коллективах, но в профессиональных хореографических коллективах чаще всего работают штатные хореографы-постановщики и балетмейстеры. Есть и такие, кто приглашает постановщиков и использует работу других хореографов, но и те, и другие должны обладать знаниями и навыками балетмейстера. Слово «балетмейстер» означает «мастер балетного спектакля». Балетмейстеры работают на эстраде, в ансамблях классического, народного, современного танца. Одни создают большие балеты, другие их репетируют, ведут педагогическую работу.

По выполняемым функциям балетмейстеры делятся на 4 типа: сочинитель, постановщик, репетитор и танцмейстер.

1. Балетмейстер-сочинитель – создатель новых хореографических произведений. Его можно сравнивать с композитором, создающим музыкальные произведения большой формы. Но композитор будит воображение слушателей, создавая музыкальные образы, а балетмейстер для достижения той же цели создаёт образы пластические, зримые, наполняя их внутренним содержанием. Чтобы придать танцевальному образу жизненное правдоподобие, нужно в равной мере знать психологию и характерные черты создаваемого образа.

Как уже было сказано, чтобы стать балетмейстером, нужно иметь не только специальное хореографическое образование, но и способности к этому виду творческой деятельности. Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: это, прежде всего, отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчётное число разнообразнейших танцевальных композиций. Балетмейстер должен уметь понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых разных характеров и национальностей, как бы эти движения не были сложны. Он должен иметь выразительное тело и лицо. Кроме того, ему необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и острым взором. Нужно накапливать в себе самый разносторонний опыт в познании людей, эпох, культур, держать всё это в памяти. Придёт время, и это станет дополнительным штрихом к образу. Глаз балетмейстера, подобно объективу фотокамеры, должен точно фиксировать сцену или танец, замечать исполнительскую погрешность в массе танцовщиков. Музыкальный слух, безупречное чувство ритма дают балетмейстеру возможность, работая над музыкальным произведением, запомнить его так, чтоб при сочинении хореографии он смог его мысленно пропеть. В связи с этим наличие начального музыкального образования необходимо для балетмейстера, так как идеал балетного спектакля или отдельного танцевального номера – это полная органическая взаимосвязь между музыкальным произведением и

танцевальным. Знание законов изобразительного искусства для балетмейстера очень важно, так как неотъемлемой частью его работы является рисунок композиции, подбор гаммы костюмов и декораций.

2. Балетмейстер-постановщик – это тот, кто ставит артистам уже сочинённые произведения.

3. Репетитор – это человек, который репетирует сочинённый и поставленный спектакль или отдельный танец. Часто занимается возобновлением старых танцевальных номеров, вводом в них новых исполнителей, в его обязанности входит работа по показу и отделке танцев и мизансцен, как сольных, так и массовых. Передача опыта и традиций из рук в руки, из поколения в поколение, непрерывность этой цепочки преемственности обеспечивается в первую очередь трудом балетмейстеров-репетиторов – педагогов. И тогда мучительные репетиции превращаются в осмысленный и насыщенный творческий процесс.

4. Слово «танцмейстер» буквально означает «мастер танца», то есть отдельного номера, работающего в малых формах. Только в больших театрах и больших профессиональных коллективах можно встретить целый штат балетмейстеров, репетиторов и танцмейстеров высокой квалификации: одни из которых работают только с солистами, другие – с кордебалетом, третьи лишь с народно-характерными танцовщиками, четвёртые специализируются в области современной хореографии [75].

Педагогическое исследование социально-культурной деятельности хореографического коллектива выявило совокупность принципов, которые являются важными при работе хореографического коллектива:

– принцип выхода педагогической работы в широкий контекст социокультурного творчества, что обеспечивается комплексной программой воспитания;

– принцип социально-психологической поддержки обеспечивается формированием атмосферы общения в процессе творческой деятельности, способствующей развитию эмоционально-волевой устойчивости личности;

– принцип оптимизации социокультурного творчества личности, ориентации на достижение значимых творческих результатов, что определяет необходимость развития навыков целеполагания и организации целесообразной деятельности;

– принцип психолого-педагогической поддержки и целенаправленного развития навыков эмоционально-волевой саморегуляции личности предполагает достижение результатов не столько в деятельности, сколько в формировании устойчивых тенденций личностного саморазвития;

– принцип индивидуализации и личностного подхода в обучении позволяет повысить воспитательно-педагогический потенциал профессионального обучения, гуманизирует весь процесс обучения и всю образовательную систему, способствуя моральной удовлетворенности результатами. Индивидуализация не должна противопоставляться обучению в коллективе. Руководителю и репетитору по хореографии нужны не только профессиональные знания своего предмета, но и навыки и умение работать с творческими коллективами.

Как показывает опыт педагогики и психологии творчества, в то же время нельзя отождествлять индивидуального и личностного подходов. Дифференциация их основана на том положении, что для личностного подхода более адекватны педагогические приемы, ориентированные на психологические критерии и психологические особенности личности, включая и «заострения» характера или т.н. акцентуацию характера и личности учащихся, а для индивидуального подхода важнейшим критерием является учет физиологических параметров участников коллектива;

– принцип взаимодополняемости личностных подструктур. Творческая личность – это динамическая система взаимосвязанных и диалектически взаимодополняющих друг друга биосоциальных подструктур и элементов» [75].

«Немаловажным является способность запоминать танцевальные произведения, хорошая моторная память помогает передаче от одного поколения артистов другому того лучшего, что было накоплено талантом и трудом многих мастеров танца, педагогов и артистов. А именно в артисте сосредоточивается творческий труд всех троих. Для профессиональных танцоров данная проблема стоит не так остро, но в следствии нагрузок и полученных травм иногда приходится работать и в этом направлении. Собственно, одно из составляющих профессионализма танцора, заключается в умении подчинять моторные функции организма, которые путем тренировок достигают определенного уровня автоматизации. Но умение владеть своим телом в совершенстве это еще не все. Важен настрой танцора, умение танцевать с чувством с эмоциями, с желанием» [88].

Если танец исполняется небрежно, а порой упрощается и облегчается, происходит закономерный процесс обеднения и искажения всего танцевального произведения. Так со временем тускнеют яркие, созданные талантливым балетмейстером спектакли. А вместе с обеднением и разрушением формы их танцев растворяется и содержание всей концертной программы в целом.

Руководитель с помощью своих ассистентов обязан тщательно репетировать не только поставленные им программы выступлений, а и все те, что были созданы до него. Кроме того, необходимо распределять солистов-исполнителей так, чтобы лучшие из них были заняты во всех номерах. Чем богаче и разнообразнее репертуар, созданный с разными индивидуальностями и творческим почерком, тем шире возможности для раскрытия новых дарований хореографического коллектива. Но не только сочинители и репетиторы должны сохранять созданную хореографию, а и артисты-исполнители, которые с момента постановки или ввода становятся как бы ее постоянными хозяевами. Сохранение первоначальной формы и выразительности танцев зависит не только от первых исполнителей, но и тех, кто приходит им на смену.

Даже структура танца в справочных изданиях и исследованиях не показана с достаточной конкретностью, что порождает нечеткость формулировок, и в итоге отражается на выборе ценностных ориентиров при изучении предмета «Танец», на его роли и месте в системе физического воспитания и образования. В результате неэффективно используются заложенные в этом социальном феномене возможности

Именно поэтому, с учетом всего вышесказанного мы приходим к выводу, что работа с хореографическим коллективом сложна и многообразна. Руководителю приходится решать различные вопросы, из которых самыми сложными оказываются те, что связаны с формированием репертуара, постановкой танца. И тут со всей значимостью встает вопрос о кадрах. В области подготовки руководителей хореографических коллективов одним из главных является вопрос профессионализма, который предполагает не только широкие и глубокие знания теории и практики хореографического искусства, но и постоянную жажду их накопления и превращения в умения.

В последние десятилетия стало очевидным, что значительная масса хореографов, обладает весьма скромными знаниями основ хореографического искусства, что в своих постановках они многократно варьируют композиционные схемы и приемы, заимствованные у ведущих мастеров, подменяя отсутствие оригинального постановочного замысла расхожими штампами, в том числе обилием технических трюков, создают номера-близнецы. Это объясняется, прежде всего, недостаточной квалификацией, инертностью мысли, боязнью риска, стремлением заслониться традициями. Но и самые лучшие традиции превращаются в штампы. Шаблон «поразил» танцы многих народов – русские, украинские, танцы народов Кавказа (особенно мужскую пляску), молдавские, белорусские. Появились некие вообще «русские», «молдавские» и т.д. танцы, лишённые конкретных черт, присущих танцевальному фольклору различных областей, местностей [75].

Часто это происходит потому, что хореографы берут за основу своей постановки не подлинный народный образец, а один из более или менее удачных его сценических вариантов. Эффектные приемы и находки тиражируются в десятках экземпляров. В результате выхолащивается сама сущность танца. Поэтому необходим свежий приток идей в отношении определения сущности танца, его постановок. Переосмысление в области интерпретаций. Поиск новых выразительных форм и способов исполнения должен сопровождаться достойным оформлением (декорации, костюмы, визуально-звуковые эффекты) [60].

Таким образом, особенности художественно-творческой деятельности коллектива, заключаются в основных функциях, направленных на раскрытие художественного образа доступными средствами хореографии. Развитие данных функций во многом зависит от руководителя и его способности направить творческую энергию в правильное русло.

Для организации гастрольных выездов профессионального хореографического коллектива руководитель совместно с концертным директором должны спланировать гастрольный тур, программу выступлений, согласовать организационные вопросы с принимающей стороной (транспорт, сценическая площадка, номера в гостинице, сценическое оборудование и т.д.). Пиар-менеджер занимается продвижением деятельности профессионального хореографического коллектива в медиапространстве: афиши, реклама в СМИ, социальных сетях, на телевидении.

Для успешной и оперативной работы профессионального хореографического коллектива обязательно требуется вспомогательный персонал: гримеры, костюмеры, ответственные за реквизит, врач и т.д.

Выводы по первой главе:

История становления хореографического искусства – это результат эволюции человеческой культуры, социальных особенностей каждого

времени, история эволюции народно-танцевального искусства. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. Существует огромное множество видов, стилей и форм танца.

Историю хореографического образования Казахстана можно условно разделить на 4 этапа: возникновение (начало 20-х годов XX века – 1934 г.), становление (с 1934 г.), развитие (начался в 50-е годы XX века), дальнейшее совершенствование (начался в 90-е годы XX века и продолжается в настоящее время).

В современной педагогике переход к гуманистической (личностной) парадигме означает пересмотр всех сущностных, смыслообразующих характеристик образования на основе качественно иных взглядов на человека и его места в мире.

На современном этапе развития хореографии руководитель профессионального хореографического коллектива должен демонстрировать больше возможностей как в творческом плане, так и в управлении коллективом. Это невозможно без приобретенных высокопрофессиональных компетенций и определенного уровня развития управленческой культуры.

В современных условиях существует острая необходимость в формировании уникального индивидуального стиля современного руководителя профессионального хореографического коллектива.

ГЛАВА 2. ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПЕДАГОГА- ХОРЕОГРАФА

2.1 Специфика работы педагога-хореографа на примере Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» г. Нур-Султана Республики Казахстан

Базой исследования послужил Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» г. Нур-Султана Республики Казахстан.

Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» был открыт в 2013 году по инициативе Первого Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева [76].

Строительство здания было завершено за три неполных года. Строительство велось в 2010–2013 годах и обошлось в 320 миллионов долларов. Над внешним обликом и интерьерами театра трудилась команда архитекторов, строителей и специалистов из 33 стран. Президент страны Нурсултан Назарбаев постоянно вносил в проект свои коррективы, в том числе, уже на стадии практического осуществления. Так, по его предложению, была увеличена высота главного театрального фойе. Пол, стены, декоративные панели и витые мраморные лестницы этого фойе отделаны наборным сицилийским мрамором.

Труппа была сформирована путём конкурсного отбора. Жюри, в которое, среди прочих, входили представители таких крупнейших театров, как «Ла Скала», Большой и Мариинский, занималось подбором оркестрантов, певцов и танцовщиков. Первое представление было дано 21 июня 2013 года – исполнялась опера Мукана Тулебаева «Биржан и Сара».

В конце 2014 года Нурсултан Назарбаев поменял руководителя театра: вместо Т. Мухамеджанова директором стал Т. Альпиев. В марте 2015 года на должность художественного руководителя балета была приглашена прима-балерина Мариинского театра Алтынай Асылмуратова,

а на должность главного дирижёра – дирижёр Алан Бурибаев. 28 сентября 2016 года Указом Президента Казахстана Ахмедьяров Галым Алгиевич назначен новым директором Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».

«Астана Опера» – крупнейший театр Центральной Азии – построен с учетом лучших классических традиций мирового зодчества, при этом в архитектуре подчеркнут казахский национальный колорит; его техническое оснащение отвечает мировым стандартам.

В репертуаре «Астана Опера» произведения выдающихся национальных композиторов – оперы М. Тулебаева «Биржан – Сара», А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай», «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, балет «Карагоз» на музыку Г. Жубановой. Мировая классика представлена оперными спектаклями: «Аида», «Травиата», «Дон Карлос» Дж. Верди, «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Турандот» Дж. Пуччини, «Кармен» Ж. Бизе, «Севильский цирюльник» и опера-фарс «Шёлковая лестница» Дж. Россини, «Евгений Онегин» П. Чайковского; балетами «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик» П. Чайковского, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Корсар» и «Жизель» А. Адана, «Коппелия» Л. Делиба; постановками М. Фокина «Шопениана» и «Шехеразада», Б. Эйфмана «Роден», Р. Пети «Собор Парижской Богоматери», К. Макмиллана «Манон» и др.

Сегодня в театре «Астана Опера» работают:

Руководство: Галым Ахмедьяров – директор театра, Толеубек Альпиев – первый заместитель директора, Карилга Ибраева – заместитель директора по экономике и финансам, Виктор Караре – заместитель директора по художественно-производственным вопросам и эксплуатации здания, сценограф, Айжан Курмангалиева – заместитель директора по организационным вопросам.

Художественное руководство: Алан Бурибаев – главный дирижер (Заслуженный деятель Казахстана), Алтынай Асылмуратова – художественный руководитель балетной труппы (Народная артистка России), Ержан Даутов – главный хормейстер (Заслуженный деятель Казахстана), Абзал Мухитдин – заместитель главного дирижера, советник по творческим вопросам (Заслуженный деятель Казахстана), Турсынбек Нуркалиев – директор балетной труппы (Заслуженный деятель Казахстана).

В состав балетной труппы входят:

Педагоги-репетиторы: Галия Бурибаева (Заслуженный деятель Казахстана), Галия Бегалина, Дамира Зайнуллина, Елена Шерстнева, Константин Заклинский (Заслуженный артист России), Майра Кадырова (Заслуженная артистка Казахстана), Рустем Сейтбеков (Заслуженный деятель Казахстана).

Сотрудники балетной труппы: Сауия Айталиева – инспектор балетной труппы, Малика Найзабекова – помощник художественного руководителя балетной труппы.

Ведущие солисты: Айгерим Бекетаева (Заслуженный деятель Казахстана), Анель Рустемова (Заслуженный деятель Казахстана), Арман Уразов, Бахтияр Адамжан (Заслуженный деятель Казахстана), Гаухар Усина (Заслуженный деятель Казахстана), Еркин Рахматуллаев, Мадина Басбаева (Заслуженный деятель Казахстана), Олжас Тарланов.

Солисты: Шугыла Адепхан, Айгерим Джумагулова, Анастасия Заклинская, Асель Кусаинова, Асель Шайкенова, Далер Запаров, Серик Накыспеков.

Солисты-стажеры: Айбар Токтар, Молдир Шакимова.

Артисты кордебалета: Рее Ишикава, Мариико Китамура, Сэйка Тоносаки, Аделина Тулепова, Адина Таласова, Азиза Аймакова, Айдыс Саая, Айжан Кажыбаева, Айтолкын Нурахметова, Айша Ержанова, Айша Муслимова, Александр Корнилов, Алина Халимолла, Амина Мустафаева,

Анель Ескалиева, Асель Мукашева, Асель Кенжебекова, Асет Тапан, Аскар Саржанов, Асылтас Арынгазина, Бакытжан Талгатулы, Бахытгуль Испанова, Бейбарыс Акарыс, Бекзат Орынбаев, Бостан Кожабеков, Галымжан Нурмухамет, Гульназ Жанаева, Гульнур Кайсарова, Данияр Жуматаев, Даянхан Кумаров, Диана Ескалиева, Диас Курмангазы, Дина Салаватова, Евгений Рыбкин, Елена Семенова (Заслуженный деятель Казахстана), Еркежан Жунусова, Ерлан Жамбулаев, Жаксылык Саукымбеков, Жамал Алтыбасарова, Жананур Жанабеков, Жанибек Ахмедиев, Жанибек Иманкулов, Жаннур Бакешева, Жансерік Ахметов, Жулдыз Жумажанова, Ильдар Шакирзянов, Индира Жукеева, Инесса Котлобаева, Инна Чуткова, Ислам Кайыпбай, Ислам Турганов, Куат Карибаев, Мадина Кадырманова, Мадина Кужамжарова, Марлен Жумабаев, Назира Заева, Наталья Кондя, Николай Коршунов, Нурай Нурсафина, Олжас Ануарбек, Олжас Маханбеталиев, Рахметулла Науанов, Руслан Канагат, Рустам Чахалов, Санжар Аубакиров, Санира Шералиева, София Адильханова, Султанбек Гумар, Сунгат Кыдырбай, Тұрлыхан Тойган, Улан Бейсенбаев, Умит Токтарбаева.

Артисты вспомогательной труппы: Айдана Альпиева, Азамат Рафиков, Амина Алиева, Арманбек Спатаев, Аскен Кульбеков, Бейбит Баянбаев, Жанадил Бейсенбиев, Жанна Богомолова, Меиз Садвакасова, Мөлдiр Сахова, Руслан Темирбеков, Чингис Есекенов.

Концертмейстеры: Долорес Умбеталиева – главный концертмейстер, Анастасия Грищенко – концертмейстер-аккомпаниатор, Евгений Балакший, Жанар Аяпбергенова – концертмейстер-аккомпаниатор, Ильяс Есетов – специалист по аудиосопровождению репетиций.

Спектакли идут в постановке таких знаменитых зарубежных и отечественных деятелей культуры, как Франко Дзеффирелли, Юрий Григорович, Борис Эйфман, Джанкарло дель Монако, А. Бурибаев и других; с участием сценографа Эцио Фриджеро и художника по костюмам Франки Скуарчапино. В числе приглашенных постановщиков:

Юрий Александров – режиссер-постановщик, Лоренцо Амато – режиссер-постановщик, Луиджи Бонино – балетмейстер-постановщик, Виничио Кели – художник по свету, Вячеслав Окунев – художник-постановщик, Павел Драгунов – художник по костюмам и сценограф, Давиде Ливермор – режиссер-постановщик, Мукарам Авахри – хореограф, Риккардо Масирони – ассистент сценографа-постановщика, сценограф, Серджио Металли – художник по проекциям, Якопо Пантани – художник по свету, Винченцо Рапони – художник по свету, Софья Тасмагамбетова – художник по костюмам и сценограф.

Балетный репертуар театра «Астана Опера»:

«Спящая красавица» – Либретто Мариуса Петипа и Ивана Всеволожского по мотивам сказок Шарля Перро. Постановка Мариуса Петипа. Премьера состоялась 3 января 1890 года в Мариинском театре. Премьера в «Астана Опера» – 3 июля 2013 года.

«Роден» – На музыку Мориса Равеля, Камиля Сен-Санса, Жюлья Массне. Премьера состоялась 22 ноября 2011 года. Премьера в «Астана Опера» – 22 ноября 2013 года.

«Ромео и Джульетта» – Либретто Шарля Жюда по одноименной трагедии У. Шекспира. Премьера 11 января 1940 года в ГАТОБ им. С.М. Кирова (Ленинград). Премьера в «Астана Опера» – 27 декабря 2013 года.

«Спартак» – Либретто Юрия Григоровича по мотивам романа Рафаэлло Джованьоли и сюжетам древней истории с использованием сценария Николая Волкова. Премьера состоялась 9 апреля 1968 года в Большом театре (Москва). Премьера в «Астана Опера» – 6 июня 2014 года.

«Карагоз» – По одноименной драме Мухтара Ауэзова. Премьера состоялась 5 декабря 2014 года в ГТОБ «Астана Опера».

«Щелкунчик» – Либретто Юрия Григоровича по сказке Эрнста Теодора Амадея Гофмана (с использованием сценария Мариуса Петипа). Премьера 12 марта 1966 года в Большом театре России. Премьера в «Астана Опера» – 25 декабря 2014 года.

«Бахчисарайский фонтан» – Либретто Николая Волкова по мотивам поэмы А. Пушкина. Хореография Ростислава Захарова. Премьера состоялась 28 сентября 1934 года в ГАТОБ им. С.М. Кирова (Ленинград).

«Баядерка» – Либретто Мариуса Петипа и Сергея Худекова. Хореография Мариуса Петипа. В редакции Владимира Пономарева и Вахтанга Чабукиани, с отдельными танцами Константина Сергеева, Николая Зубковского.

«Собор Парижской Богоматери» – Либретто и хореография Ролана Пети по одноименному роману Виктора Гюго. Премьера прошла 11 декабря 1965 года в Парижской Опере. Премьера в «Астана Опера» – 24, 25 июня 2016 года.

«Дон Кихот» – Либретто М. Петипа на сюжет романа М. Сервантеса. Хореография Мариуса Петипа и Александра Горского. Мировая премьера – 14 декабря 1869 года, Большой театр, Москва (хореография М. Петипа).

«Манон» – Либретто Кеннета Макмиллана по мотивам романа аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско». Хореография Кеннета Макмиллана.

«Лебединое озеро» – Либретто Владимира Бегичева и Василия Гельцера. Хореография Мариуса Петипа и Льва Иванова.

«Корсар» – Либретто Вернуа де Сен-Жоржа и Жозефа Мазилье, в редакции Юрия Слонимского и Петра Гусева по мотивам одноименной поэмы Дж. Байрона. Хореография Мариуса Петипа в редакции Алтынай Асылмуратовой (с использованием хореографии Петра Гусева).

Балеты XXI века – Философское размышление о времени и его отдельных моментах.

Балеты Михаила Фокина из цикла «Балеты Серебряного века» – На рубеже XIX и XX веков выразителем новых веяний, новых идей в русском балете стал талантливый балетмейстер М. Фокин. Он внёс крупный вклад в русское балетное искусство, расширил круг идей и образов, обогатил его новыми формами и стилями.

«Жизель» – Либретто Вернуа де Сен-Жоржа, Теофиля Готье, Жана Коралли. Хореография Жана Коралли, Жюля Перро, Мариуса Петипа.

На сцене «Астана Опера» вместе с известными казахстанскими артистами – Бибигуль Тулегеновой, Алибеком Днишевым, Айман Мусахаджаевой, Нуржамал Усенбаевой и другими выступали звезды мирового музыкального искусства: Пласидо Доминго, Зубин Мета, Елена Образцова, Валерий Гергиев, Хосе Каррерас, Анна Нетребко, Марсело Альварес, Светлана Захарова, Ильдар Абдразаков.

Здесь гастролировали миланский театр Ла Скала, неаполитанский «Сан-Карло», генуэзский «Карло Феличе», Национальная парижская опера, Мариинский театр Санкт-Петербурга, другие.

В рамках ЭКСПО-2017 прошел XXV Международный конкурс вокалистов «Опералия» Пласидо Доминго.

В 2014 году состоялось мировое турне «Астана Опера» (Нью-Йорк – Торонто – Париж – Антверпен – Роттердам); также прошли гастроли в Королевском театре Маската (Оман), Graz Opera (Австрия); Мариинском театре (Россия), Teatro Municipal (Бразилия), Римская опера (Италия), театре «Карло Феличе» (Италия), Дворце искусств королевы Софии (Валенсия, Испания) и других театрах. В сентябре планируется выступление в Большом театре России.

«Астана Опера» дважды лауреат: Государственной премии Республики Казахстан в области литературы и искусства за оперу «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (2018) и Международной премии «BraVo» в сфере классического искусства в номинации «Театральная площадка года» (Москва, Большой театр России, 2019).

В 2013 году при содействии художественного руководства театра была утверждена концепция Детской студии с двумя отделениями – хора и балета, главной миссией которой является выявление талантливых, способных к музыке и танцу детей, а также создание детского коллектива – как необходимого творческого звена.

Первым опытом учащихся балетной студии стало выступление в балете «Дон Кихот» Л. Минкуса, который легендарный миланский театр Ла Скала представил во время гастролей 30 июня – 4 июля 2014 года. Репертуар детской балетной студии включает следующие спектакли: «Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. Чайковского, «Собор Парижской Богоматери» М. Жарра, «Путешествие Пера Гюнта» Э. Грига, опера «Богема» Дж. Пуччини, а также вариации из балетов, ансамблевые выступления, казахские танцы и современные композиции разных стилистических направлений. В октябре 2014 года состоялись гастроли Мариинского театра, и воспитанники студии участвовали в операх «Золото Рейна» и «Валькирия» из эпического цикла Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» под управлением Валерия Гергиева.

Ежегодно в День защиты детей, 1 июня, в камерном зале театра проходит концерт детской студии, где хор и балет демонстрируют свое мастерство. Также юные артисты участвуют в репертуарных концертах камерного зала театра: «Музыкальное разноголосье», «Мелодии экрана», «Рождественские концерты» и «В театр приглашают дети».

За годы обучения учащиеся студии стали лауреатами многих фестивалей и конкурсов, в числе которых Республиканский конкурс-фестиваль детского и юношеского творчества «Я и танец», конкурс-фестиваль Dance MIX, Фестиваль искусств «Ритм творчества», международный танцевальный чемпионат «Живи, танцуй». Детский хор удостоен звания лауреата I премии Международной Олимпиады искусств «Куршинале-2015» в номинации «Театр» за спектакль «В гостях у Королевы» (режиссер – Наталья Кагадий).

Многие дети, пройдя путь маленького артиста, уже выбирали профессии, связанные с искусством, и поступили в Казахский национальный университет искусств, Казахскую национальную академию хореографии, музыкальный колледж им. П.И. Чайковского, а также университеты Италии, Германии, Австрии и Великобритании. Детская

студия театра «Астана Опера» выполняет важную миссию эстетического воспитания подрастающего поколения. Детская студия театра ежегодно объявляет набор по двум направлениям: балетное и оперное.

Балетное направление. В балет принимаются девочки 9-10 лет, имеющие природные данные для балета: стройность, гибкость, легкость тела, растяжка, не имеющие искривлений в позвоночнике, отсутствие плоскостопия, обладающие высоким прыжком, чувством ритма и музыкальными данными. Конкурсный просмотр проводится в два этапа: первый – заочно по фотоматериалам, второй – очно. Первый этап. Для участия необходимо сделать 4 фото ребенка, заполнить заявку и отправить ее вместе с фото на электронный адрес. Требования к фото: 1) анфас в полный рост в купальнике, 2) профиль полный рост, 3) сидя на полу с вытянутыми стопами, 4) шпагат. Второй этап проводится в театре «Астана Опера» по итогам первого по приглашению репетитора детского балета. На просмотр дети должны быть одеты следующим образом: удобная облегающая одежда для демонстрации растяжки – купальник или трико, носочки (одежду можно взять с собой), волосы у девочек собрать в шишку. Дата и время очного конкурсного прослушивания и просмотра назначается индивидуально.

Оперное направление. В детский хор принимаются мальчики 8-11 лет и девочки 9-12 лет с яркими вокальными (звонкий, звучный голос) и актерскими данными, хорошей музыкальной памятью и чувством ритма, обучающиеся параллельно в музыкальной школе. Конкурсное прослушивание будет осуществляться в два этапа: первый – заочно по видеоматериалам, второй – очно. Первый этап. Для участия необходимо записать видео с пением ребенка, заполнить заявку и отправить ее вместе с видео на электронный адрес. Требования к видео: исполнение одного куплета и припева любой песни акапелла (без музыкального сопровождения), либо под фортепиано, либо под минус. Видеозаписи с фонограммой под плюс не рассматриваются. Второй этап проводится в

театре «Астана Опера» по итогам первого по приглашению хормейстера детского хора. Для очного прослушивания необходимо подготовить вокальный номер и стихотворение.

Сотрудники детской студии: Алтынганым Ахметова – руководитель, хормейстер детской студии, Айгерим Макибаева – хормейстер детской студии, Николай Коршунов – режиссер детской студии, Амина Алиева – репетитор балета, Ирина Кургузкина – концертмейстер детского хора, Эльмира Султангазина – концертмейстер детского балета.

Воспитанники детской студии театра «Астана Опера» участвуют в спектаклях и выступают на концертах. Обучение в студии способствует развитию и становлению талантливых и способных детей, открывая тем самым некоторым из них дорогу в большой мир профессиональной музыки и балетного искусства [76].

Гипотеза нашего исследования заключается в предположении о том, что, если рассматривать комплексно и интегрированно личные и профессиональные качества педагога-хореографа, используя последние достижения в области психологии и педагогики, будет формироваться уникальный индивидуальный стиль, который позволит добиваться отличных результатов в области обучения хореографии.

Целью нашего исследования является разработка методических рекомендаций формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа. Педагог-хореограф, работающий в профессиональном хореографическом коллективе, должен быть в курсе всех последних достижений педагогики, психологии, физиологии и др., хорошо понимать их и владеть ими. Также он должен в совершенстве владеть следующими аспектами танца и уметь донести их до артистов балета Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».

Богданов Г.Ф. в своем учебном пособии «Основы хореографической драматургии» рассматривает элементы танцевального языка с точки зрения той информации, которую они несут в себе. Любое танцевальное

движение – это сгусток пяти информационных потоков: «телосложенческого», «кинетического», «контактного», «психического» и «прагматического». Традиционное танцевальное движение насыщено художественно-образной информацией. Надо только уметь читать эту информацию, уметь передавать ее зрителям.

Телосложенческая информация исходит от физических качеств исполнителя. Здесь можно выделить две группы выразительных качеств, которые несут в себе определенную информацию и зачастую имеют первостепенное значение. Одну группу составляют статические формы телосложения исполнителя (объем тела, линии и пропорциональность его частей, рост, черты лица, характер мышечного покрова и т. п.). Вторую группу составляют динамические возможности (шаг, прыжок, апломб, эластичность связок, сила и выносливость мышц, уровень развития вестибулярного аппарата и др.). Физические качества исполнителей нередко используются балетмейстерами как выразительное средство, как характерный образ (облик) национального или социального типа человека. Рост, полнота или худоба исполнителя, черты его облика – все это определяет характер его танцевальных движений. Словом, существуют анатомические типы, даже архетипы, издавна закрепленные в искусстве танца и в восприятии зрителей. С этим нельзя не считаться.

Кинетическая информация представляет собой темпы, ритмы движения, метрические акценты в нем, пластические интонации, амплитуды движения, ускорения или замедления и т. д. Кинетика танцевальных движений сложна по разнообразию амплитуд, темпов, ритмов, по количеству пластических интонаций и других качеств. В сценических хореографических произведениях максимально проявляются природные кинетические возможности человека. По сложности координации тело артиста балета «можно сравнить с неким кинетическим оркестром, инструменты (части тела) которого звучат то сменяя друг друга, то объединяясь в едином и многоголосом целом».

Контактная информация. Танцовщик, балерина находятся во взаимосвязи с окружающей средой. В танце они изменяют положения своего тела, координируют движения рук, ног, корпуса, головы. В связи с этим суставные положения частей тела танцующего актера несут в себе определенную контактную информацию. Контактует с окружающей средой не только человек – все предметы, растения, животные. Они тоже имеют свои характерные контактные формы, которым иногда подражает человек. Например, маскируясь в охотничьей пляске, танцовщик имитирует контактные формы промыслового зверя.

Психическая информация объединяет эмоциональные состояния, реакции, темперамент, манеру исполнения танцевального движения. Сценическая хореография в целом полна движениями, которые в психологии называют выразительными, которые являются внешним выражением внутренних психологических, духовно значимых процессов, передающих темперамент, характер, стиль поведения. Если проанализировать наиболее употребляемые движения в танце, то можно обнаружить в них несколько уровней психической информации.

Один уровень исполнения танцевальных движений подразумевает определенную эмоциональную сдержанность. Второй уровень психической информации предполагает, что танцевальное движение дает возможность танцующим проявить некоторую эмоциональную выразительность и характерность. Третий уровень выразительной активности психических средств обнаруживается в том случае, когда танцевальными движениями воссоздаются действия какого-то определенного персонажа. В этом случае эмоциональность движений обретает большую жизненную конкретность. В движениях проявляются уже индивидуальные качества психики данного конкретного персонажа. Четвертым уровнем выразительности, видимо, можно считать такое положение, когда психическое состояние исполнителя уже само по себе определяет движение.

Прагматическая информация. Танцевальное движение – это всегда сообщение, продукт коммуникации. Движение обязательно несет в себе информацию прагматического порядка. Персонажи движениями общаются между собой и одновременно общаются со зрителями. Любое танцевальное движение указывает, во-первых, на то, кто и с какой мотивацией его исполняет, во-вторых, на то, кому оно адресовано (другому персонажу, зрителям). Хореограф, используя танцевальное движение, не может не понимать той прагматической информации, которую оно несет в себе как в прямом, так и в переносном смысле.

Все вышеназванные информационные потоки танцевального движения («кинетика», «контактность», «телосложение», «психика», «прагматика») относительно самостоятельны. У каждого своя сфера художественно-образного выражения. Вместе с тем они взаимосвязаны и взаимообусловлены. Любое движение всегда информационно насыщено. В этом смысле оно всегда содержательно, образно. Вопрос заключается в том, как, в какой форме данная образная содержательность доходит до зрителей? У любого танцевального движения есть «содержание собственное», «содержание контекстуальное» и «содержание интерпретированное».

В хореографическом произведении много противоречий. Но есть и единство этих противоречий, стремление сообществом различных искусств раскрыть образный мир, образную картину сценического действия. Эти моменты единства и борьбы противоположностей и составляют основу хореографической драматургии, базу балетной режиссуры. Физическими противоречиями насыщены разные слои хореографического произведения. Первый слой противоречий обнаруживается на уровне, который еще художественно не организован. Имеются в виду отдельные языковые элементы танцевальной речи: движение, рисунок танца, характер персонажа (манера исполнения). Проследить эти физические противоречия достаточно легко. Человеческое

тело симметрично. Особенно это заметно, когда человек находится в статичном положении, например, при фронтальной проекции фигуры. Стоит только взглянуть на двигающегося человека со стороны, ощущение симметрии пропадает. Приглядитесь к танцующему персонажу на сцене. Какие бы движения он ни делал, симметричная форма его тела постоянно сменяется асимметричной. В танцевальных движениях меняется характер пластики. Одни положения частей тела перетекают в другие. Одни ритмы сменяются другими. Тело танцовщика все время меняет свои очертания. Любое танцевальное движение представляет собой структуру, элементы которой располагаются по-разному. Эти элементы находятся в постоянном столкновении, в противоречии друг с другом. Они, взаимодействуя между собой, влияют один на другого, изменяются сами, преобразуют себя и преобразуют друг друга.

Чтобы было понятно, скажем немного об элементах танцевального движения. Известно, что двигательный аппарат человека имеет более ста возможных направлений движения. Это количество зависит прежде всего от формы суставных поверхностей тех костей, которые соединены в суставе. В зависимости от формы соединений все суставы двигательного аппарата человека можно разделить на три группы: одноосные, двухосные и трехосные. Число «осей» в суставе определяет количество направлений движений в нем.

Второй слой физических противоречий наблюдается внутри пластического мотива. Пластический мотив в отличие от отдельных языковых элементов уже художественно организован. В музыке мотив – это наименьшее музыкальное построение, составляющее характерную часть музыкальной темы. Мотив содержит большей частью одну сильную метрическую (тактовую) долю. В бытовом понимании мотив нередко называют мелодией, напевом, наигрышем.

В хореографии «пластический мотив» – это наименьшее танцевальное, композиционно завершенное построение, в котором

неразрывно сплавлены рисунок (или направление движения), танцевальное движение, его характер, манера исполнения. Пластический мотив обязательно согласуется с элементами музыкальной формы того произведения, на основе которого он сочинен и исполняется. Если измерять его по протяженности музыкального сопровождения, то пластический мотив может иметь протяженность музыкального мотива, музыкальной фразы, музыкального предложения и даже музыкального периода. В бытовом обозначении пластический мотив нередко именуют танцевальной комбинацией, танцевальной фразой, фигурой танца и т. д.

Следует обратить внимание на то, что в каждом пластическом мотиве неразрывно сплавлены рисунок (если речь идет о массовом танце), направление движения (если речь идет о сольном танце), какое-либо танцевальное движение, его характер, манера исполнения. Сейчас это важно в том плане, что у каждого из этих элементов – у рисунка, движения, характера – свои физические параметры, свое физическое «лицо», своя внутренняя логика действия.

Все элементы пластического мотива взаимосвязаны и взаимообусловлены. Рисунок танца может упрощаться за счет усложнения движений, движение – за счет изменения поведения персонажа или за счет преобразования какого-либо элемента рисунка танца. Словом, как и в отдельном языковом элементе (например, в танцевальном движении), внутри пластического мотива происходят постоянные изменения, кинетические, динамические, ритмические и др. Пластический мотив в этом смысле тоже представляет собой «систему малых и больших нарушений равновесия» [12].

2.2 Анализ результатов исследования

В ходе нашего исследования были разработаны и внедрены методические рекомендации формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа. Педагог-хореограф

должен в совершенстве владеть следующими аспектами танца и элементами танцевального языка с точки зрения той информации, которую они несут в себе, и уметь донести это до артистов балета Государственного театра оперы и балета «Астана Опера». Любое танцевальное движение – это сгусток пяти информационных потоков: «телосложенческого», «кинетического», «контактного», «психического» и «прагматического». Традиционное танцевальное движение насыщено художественно-образной информацией. Надо только уметь читать эту информацию, уметь передавать ее зрителям.

Каждый руководитель являет собой неповторимую личность, а вместе с тем, он несет в себе нечто типическое. Индивидуальность личности формируется на протяжении всей истории его жизни. Быть руководителем – значит уметь объединить усилия людей на выполнение определенной задачи. Руководитель должен обладать определенными личностными и профессиональными качествами: способностью управлять в меняющейся ситуации; навыками принятия компромиссных решений; четкой ориентацией на интересы коллектива; видением краткосрочных и долгосрочных преимуществ коллектива; ориентацией на развитие коллектива и его участников.

Руководитель – это человек, который является профессионалом одновременно в разных сферах. Он не только специалист выбранного профиля, но и лидер, организатор, контролер в одном лице. Для того чтобы занять такую должность, нужен длительный практический опыт [59].

Руководитель хореографического коллектива – это человек, имеющий глубочайшие познания в области танцев (как практические, так и теоретические) и движущийся в ногу со временем. От его мировоззрения и эстетической позиции зависит творческий процесс, уровень художественной культуры и развития танцевальной группы. Большая часть руководителей занимаются еще и постановкой номеров, а для этого они должны быть и балетмейстерами, и воспитателями.

Руководитель – лицо, на которое официально возложены функции управления коллективом и организации его деятельности. Необходимой предпосылкой эффективного педагогического руководства развитием личности участников хореографических коллективов является умение ставить перед собой цели, умение планировать свою деятельность, делегировать полномочия, моделировать, проектировать и т.д. Также успешное руководство определяется набором личных качеств руководителя, которые впоследствии определяют действие.

Руководитель несет юридическую ответственность за функционирование группы (коллектива) перед назначившей (избравшей, утвердившей) его инстанцией и располагает строго определенными возможностями санкционирования – наказания и поощрения подчиненных в целях воздействия на их производственную (научную, творческую и пр.) активность [31].

Осуществляя руководство хореографическим коллективом, руководитель должен знать современное состояние и тенденции развития хореографического искусства, принципы организации творческой деятельности, основы хореографического исполнительства, методику и организацию учебно-воспитательного процесса в хореографических коллективах.

В качестве основных профессионально важных качеств руководителя хореографического коллектива выделяют следующее: хореографические данные; художественный вкус; трудолюбие; чувство ответственности; музыкальный слух; организаторские способности; педагогический такт; творческая инициатива, внимательность. Обладание перечисленными качествами дает возможность руководителю создать благоприятный психологический климат в коллективе [33].

Успешность руководства любого руководителя определяется действием: умением ставить цели, умением планировать, умением делегировать свои полномочия и т.д. Остановимся на наиболее важных.

1. Постановка цели. Умение ставить четкие, практические цели и задачи своим ученикам и сотрудникам – это одна из основных базовых компетенций эффективного руководителя хореографического коллектива.

2. Планирование. Планирование – это проектирование желаемого будущего и эффективные пути его достижения. Планирование – это процесс принятия решений.

3. Делегирование полномочий – условия рациональной организации управления. Делегирование – это передача определенных функций, полномочий от вышестоящего руководства к нижестоящему. Благодаря делегированию своих обязанностей руководитель, во-первых, формирует для себя и коллектива благоприятную атмосферу для творчества. В этой обстановке руководитель может позволить себе сосредоточиться на основных своих функциях – постановка танцев, поиск сюжета для танцевальных композиций, подбор музыкального материала. И, во-вторых, координированная работа «команды» обеспечивает наиболее успешную деятельность коллектива. Но при всем при этом руководитель остается беспрекословным лидером, который является генератором идей, вдохновителем коллектива и определяет направление его развития [43].

Во многом направленность обучения в хореографических коллективах зависят в первую очередь от квалификации педагогов, которые непосредственно руководят учебно-воспитательной деятельностью. Они конкретизируют цели каждого занятия, определяют формы их организации, планируют учебно-воспитательный материал, дополняя его новыми данными об истории и современной жизни танца, подбирают танцевальную музыку, определяют методы и приемы разучивания репертуара и т.п. Педагог показывает и объясняет движения, помогает овладеть профессиональными умениями и навыками, организует вечера практики, конкурсы, соревнования. Одновременно он формирует у учащихся любовь к танцу, потребности и интересы к содержательному проведению досуга и общения эстетически согласованной среде.

Осуществляя руководство деятельностью хореографического коллектива, руководитель выполняет определенные функции. За многолетний период исследований было предложено множество различных классификаций этих функций. Дифференцирование их имеет условный характер, т.к. на практике все функции неразрывно связаны друг с другом и взаимно переплетены. При осуществлении руководства хореографическим руководителем выполняются функции такие, как: коммуникативная, организационная, воспитательная, психологическая, информационная, мобилизационная и управленческая.

1. Коммуникативная – это способность педагогического общения с учащимися. Ее специфика состоит в том, что такое общение осуществляется под руководством педагога и нацелено на решение учебно-воспитательных задач. Педагогическое общение в хореографическом коллективе многообразно. Оно включает в себя и непосредственное отношение педагога к учащимся и учащихся между собой: их сопереживание и взаимопонимание, обмен информацией, взаимодействие их друг с другом. В одних случаях общение педагога с учащимися устанавливается в процессе занятий и репетиций, в других – в процессе обсуждения конкурсов и соревнований. Иногда педагог устанавливает общение с одним учащимся, иногда – со всем коллективом. В соответствии с определенными задачами педагог осмысливает конкретную ситуацию обучения и воспитания и строит свои действия, сопровождая пояснениями, жестами, показывает учащимся танец целиком или его отдельный фрагмент. Чтобы учащиеся могли усвоить учебный материал, они должны его понять и на этой основе повторить за педагогом танцевальные движения, объяснить своё понимание этих движений.

Можно выделить несколько уровней педагогического общения:

– первый уровень складывается на начальной стадии обучения, когда педагог еще недостаточно хорошо изучил своих учащихся, а

учащиеся плохо знают друг друга. Этот уровень носит весьма поверхностный.

– второй уровень характеризуется тем, что в процессе учебно-воспитательной работы формируется взаимопонимание педагога с большинством наиболее активных учащихся. В коллективе постепенно складывается атмосфера общей заинтересованности.

– третий уровень общения проявляется в установлении отношений товарищества, сотрудничества и взаимопонимания.

– четвертый уровень общения определяется наиболее глубокими отношениями между учащимися. Под руководством педагога они в процессе совместной деятельности осознают взаимную ответственность и зависимость. Понимая свою роль и место в коллективе, учащиеся предъявляют высокие требования не только к другим, но и к себе.

Следовательно, способность общения с учащимися предполагает формирование важнейших качеств воспитателя. Эта способность проявляется в развитии педагогической наблюдательности: опытный педагог с «первого взгляда» оценивает сложившееся положение и принимает определенные решения, по небольшим внешним проявлениям чувствует особенности учащихся и возникающие у них затруднения [13].

2. Организационная функция. Педагогу также необходимо иметь и организаторские способности. Прежде всего, они сказываются в умении планировать свою деятельность, в которой воедино слита его профессионально-хореографическая и психологическая подготовленность. В плане должны чередоваться различные компоненты работы с учащимися; от интенсивных нагрузок до небольших пауз отдыха. Организаторские способности характеризуются и тем, как правильно спланированные занятия осуществляются в реальном учебно-воспитательном процессе. Хорошо организованные занятия оставляют у учащихся чувство удовлетворенности: сегодня они получили знания, овладели новыми, закрепили ранее пройденное и т.п.

Педагог должен научиться контролировать свою деятельность, критически оценивать характер руководства и управления, организовать учебную деятельность каждого учащегося и коллектива в целом. Организаторские способности педагога непосредственно влияют на эффективность каждого учебного занятия и всего процесса обучения в целом. В самом деле, если, например, педагог – прекрасный исполнитель танцев и любит свою работу, но не обладает организаторскими способностями, то его занятия могут оказаться малопродуктивными.

Чтобы добиваться успехов в осуществлении поставленных целей и быть готовым к преодолению трудностей, возникающих в учебном процессе, педагог должен вырабатывать у себя необходимые волевые качества. Воля педагога проявляется в его целеустремленности, настойчивости и упорстве в работе по совершенствованию профессионально-педагогического мастерства. Не менее важное волевое качество – умение владеть собой. Оно проявляется в том, что даже при создавшихся неприятных обстоятельствах (например, учащийся в присутствии всего коллектива выражает недовольство чем-либо) педагог обладает выдержкой и терпением, и это помогает ему успешно справиться с возникшими затруднениями.

3. Воспитательная функция. При обучении в хореографическом коллективе воспитательная деятельность имеет свою специфику. Воспитание – это формирование моральных качеств, черт характера, навыков и привычек поведения и общения внутри коллектива и вне его. Решая специфические задачи воспитания средствами танца, педагог рассматривает их как составную часть комплексного воспитательного процесса, который ведется в нашем обществе. Основные направления воспитательной работы: эстетическое воспитание, нравственное воспитание, этика поведения. физическое воспитание.

4. Психологическая функция. На основании многолетнего изучения опыта большого числа коллективов можно сделать вывод, что особенности

психического развития учащихся находятся в зависимости от возраста, образования и стажа их занятия. Изучение опыта показывает, что если обучение танцам педагогически правильно и творчески интересно, то происходит изменение учащихся в целом. Поэтому педагог должен создавать условия подлинно творческой активности, позволяющей учащимся проявлять инициативу и самостоятельность. А для этого ему необходимо хорошо знать психологические особенности каждого возраста учащихся. Также ему необходимо уметь уловить психологическое состояние людей, их чувства и переживания, определить мотивы их поведения, поступков, исходя из возрастных и индивидуальных особенностей, найти эффективную меру воспитательного воздействия, не оскорбляя самолюбие и достоинство, не отталкивая, а наоборот, вызывая желание задуматься над своими поступками, стремление их исправить, сделать полезным своё пребывание в коллективе.

5. Информационная функция – это функция, связанная не только с непосредственным изложением учебной информации, но и с методами ее получения и обработки. Это умения и навыки работы с печатными источниками информации, библиографиями, умения добывать информацию из всевозможных источников и перерабатывать ее применительно к целям и задачам образовательного процесса.

В ходе обучения информационная функция проявляется так:

– доступно, с учетом специфики предмета, уровня обученности (подготовленности) учащихся, их жизненного опыта и возраста излагать учебный материал;

– используя различные методы обучения и их сочетания (рассказ, беседа, проблемное обучение и др.), логически правильно выстроить процесс преподавания и усвоения учебной информации учащимися;

– оперативно диагностировать характер и уровень усвоения учащимися учебного материала;

– оперативно изменять логику и способ обучения учащихся.

6. Мобилизационная функция – это умение учителя: привлекать внимание учащихся, развивать у них устойчивый интерес к учению; формировать потребность в знаниях; творческое отношение к явлениям окружающей действительности путем создания и решения проблемных ситуаций; разумно использовать методы поощрения и наказания и др.

7. Управленческая функция. Одна из особенностей этой функции заключается в том, что она требует осуществления руководителями множества разнообразных управленческих работ [60].

Таким образом, к руководителю хореографического коллектива предъявляется ряд профессиональных требований, соответствуя которым он будет грамотно организовывать занятия.

Многие психологические свойства и качества, единые для всех руководителей, имеют общие механизмы действия в условиях административно-руководящей деятельности. К таким чертам относятся: устойчивость нервной системы (определенная предрасположенность не впадать в панику в сложных условиях и ситуациях), способность к длительному и качественному труду, сильная воля, твердость, смелость и решительность в принятии решений, адекватная реакция на внешние воздействия, так называемая лабильность психики, способность не теряться, принимать верные решения в условиях дефицита времени, стрессовых ситуациях; выдержанность, терпеливость, страстность, оптимизм, упорство, инициативность, целеустремленность [75].

Среди личных факторов, сказывающихся на авторитете и влияющих на эффективность руководства, не последнее место занимает характер. Руководитель постоянно имеет дело с людьми, и в зависимости от того, как он к ним относится, определяется их самочувствие, которое влияет и на работоспособность, и на жизнеспособность людей. Индивидуальное устойчивое проявление существенных свойств личности, которое показывает отношение человека к окружающему его миру, и выражается в особенностях его поведения, намерениях и поступках называется

«характером». Черты характера играют огромную роль в поведении руководителя. Они делятся на две группы.

Первую группу составляют те черты, в которых выражена направленность личности. Конкретная направленность проявляется в мыслях, убеждениях, поступках и действиях по отношению к отдельным людям, коллективу и к творческой деятельности и конкретным ее формам. Однако, очень важно и то, сумеет ли он преодолеть трудности и препятствия, сможет ли он достигнуть поставленные цели. В соответствии с этим выделяют вторую группу черт характера – волевые черты.

Развитие волевых черт позволяет говорить о сильном или слабом характере человека. Направленность и воля оказываются тесно взаимосвязаны друг с другом, ибо любая направленность в сочетании со слабоволием никогда не принесет желаемого результата. Руководитель коллектива организует и направляет людей. Он не может оставаться равнодушным ко всем тем явлениям, которые мешают жизни коллектива. И наоборот, те руководители, которые преследуют свои эгоистические цели, карьеристские интересы, могут поступиться совестью, нарушить нормы жизни, пренебречь законами и даже предать интересы коллектива. Такой руководитель беспринципен, говорит одно, а делает другое.

Принципиальность руководителя определяет справедливость его отношений, действий и поступков. Справедливый руководитель может подавить чувство неприязни и объективно оценить дела человека, и если его дела особенно значимы, то поощрить работника морально или материально. Справедливость исключает даже самую возможность иметь любимчиков или нелюбимых. Справедливость очень высоко ценится людьми. Наоборот, малейшая несправедливость руководителя быстро замечается, обсуждается в коллективе и ведет к потере авторитета.

Чуткость – это свойство личности быть внимательным и отзывчивым к другим людям, к членам коллектива. Чуткий руководитель интересуется жизнью и деятельностью всех, кого только может охватить своим

вниманием. Внимательность должна быть действенной, а не словесной, хотя, по выражению Тургенева, «и слово тоже может быть делом». Чуткий руководитель сумеет подбодрить неуверенного в себе, внушить ему, что он способен делать то, что делают другие люди. Главное же состоит в том, чтобы создать материальные и морально-психологические условия для труда и жизни в коллективе

Требовательность к людям сочетается у хорошего руководителя с большой требовательностью к себе. Считается принципиальным тот, кто последователен в своих требованиях. Этому руководителя уважают, и его распоряжения не могут не выполняться. Требования следует непрерывно повышать с учетом роста и развития возможностей участников коллектива, объективных условий деятельности. Всякое требование должно быть реальным. Заниженное требование снижает активность, завышенное – создает нервное напряжение у людей и срывы в работе. Надо добиваться того, чтобы требование было индивидуализированным, т.е. соотносилось с личными возможностями и особенностями членов коллектива [59].

В руководстве огромное значение имеет тактичность руководителя, которая выражает высокую общую культуру, его воспитанность. Тактичный руководитель умеет, когда нужно, промолчать и на запальчивость не отвечать запальчивостью. Такт иногда требует делать вид, что не замечаешь состояния другого, необходимо отвлечь внимание раздраженного, перевести разговор на нейтральную тему. В условиях любительского хореографического коллектива неуместны окрик, резкость, грубый нажим, наказание. Следует уважительно относиться к участникам коллектива.

К положительным чертам следует отнести целеустремленность, когда руководитель кровно заинтересован в деле, работает не за страх, а за совесть, влюблен в дело, в коллектив, в людей, когда он поглощен работой так, что не замечает личных невзгод и неудобств.

Такой руководитель невольно заражает весь коллектив и ведет его по правильному пути [61].

Наблюдение за деятельностью руководителей позволяет сделать вывод о положительном влиянии уравновешенности характера на работу коллектива. Систематическая работа требует терпения, равномерного распределения сил, что зависит от уравновешенности человека.

Руководитель любительского хореографического коллектива управляет процессом создания искусства и реализации педагогической программы. Это требует наличия таких личностно-профессиональных качеств, как выдержка и доверие. Их действенность можно сформулировать следующим образом:

- не повторять критические замечания участнику коллектива о допущенных промахах, которые он исправил;

- без нужды не вмешиваться в действия участников, предоставлять им возможность проявить себя, самостоятельность в решении задач коллектива;

- не игнорировать знаний о жизни, интересах отдельного участника, но не выставлять их на показ и не использовать их в личных интересах;

- воспитывать в себе терпение и терпимость к слабостям и несовершенству человека;

- руководитель не имеет права обижать, обижаться, пользоваться преимуществами своего положения;

- научить благодарить участников не только за хорошую работу, но и за хорошее отношение к занятиям;

- уметь поощрять, убеждать, помогать, наказывать;

- помнить: чтобы участник оставался в коллективе, есть одно средство – уважать его; чтобы он покинул коллектив – сотни причин.

Руководитель, постоянно контактируя с участниками коллектива, должен осуществлять это в рамках определенных нравственно-эстетических требований и норм. Так, например, на первичном уровне

коммуникабельности предполагается одновременный постоянный контроль личности за своим поведением, поступками, манерами, проявлением сдержанности в эмоциях. Вместе с тем, коммуникабельность, общительность принимают профессиональную окраску у руководителей коллективов, занимающихся различными видами художественного творчества. В этом случае:

- во-первых – наличие этих качеств обязательно,
- во-вторых – их реализация осуществляется в условиях не только рабочего, но и свободного времени на одинаково высоком нравственно-эстетическом уровне,
- в-третьих – в их основе лежат профессиональные мотивы личности.

Например, общение руководителя хореографического коллектива осуществляется необычным способом, то есть с помощью специальных художественно-выразительных средств – танцевальных па. Хотя коммуникабельность, общительность как профессионально необходимые качества руководителя характеризуются едиными приметам и имеют большую степень общности для всех видов руководящей деятельности.

У руководителя, не наделенного высокой степенью коммуникабельности, умение общаться и не развившего этих качеств в процессе учебы, практики, постоянно возникают трудности с установлением необходимых отношений с участниками коллектива [59].

Создание на репетициях хореографического коллектива атмосферы взаимопонимания, эффективного процесса обучения зависит от умения формировать у участников хорошее, доброе расположение духа и настроения. Для установления хороших, творческих контактов с коллективом, руководителю необходимо воспитывать в себе такие качества как уважение к другим, мягкость, терпеливость. Ведь ему приходится работать с людьми, чьи художественно-исполнительские способности могут быть очень слабыми и требуют огромной

систематической предварительной учебной работы. Поэтому добиваться нужного исполнения приходится кропотливым трудом, постепенно используя разные методы, терпеливо отрабатывать каждое движение [60].

Однако подлинное доверие и уважение нельзя завоевать показным либерализмом, нетребовательностью и мягкостью. Эти качества руководителя могут вызвать, вначале известную симпатию со стороны исполнителей, но результат деятельности в этом случае не даст удовлетворения. А руководитель, избравший подобный путь не будет пользоваться настоящим уважением и авторитетом.

Эрудиция, общая культура руководителя творческого коллектива – базис его художественного и педагогического потенциала. Эрудиция руководителя – это не мертвый капитал, однажды приобретенный, в ее основе лежит интеллектуально-мыслительная деятельность, направленная на приобретение новых знаний, их расширение и углубление, анализ поступающей информации, выработка своей программы, творческого кредо.

Авторитет образуется синтезом свойств личности руководителя. Так, например, руководитель самой высокой принципиальности, но не знающий дело, не способный организовать людей, не пользуется авторитетом, как не пользуется им и блестящий организатор, но беспринципный человек. В системе свойств, следовательно, необходимо выделить ведущие, которые имеют решающее значение в формировании авторитетности. Иногда, казалось бы, мелочи, а и они влияют на отношение группы к руководителю. Тем не менее, беспринципность подрывает авторитет «деятеля» в большей степени, чем, например, неуравновешенность.

Авторитет – это общественное признание личности, оценка коллективом соответствия субъективных качеств руководителя объективным требованиям деятельности. Если свойства руководителя отвечают требованиям деятельности, то он является авторитетным для

коллектива. Когда свойства руководителя превосходят ожидания масс, тогда руководитель пользуется особым авторитетом, уважением, почтением, любовью. И наоборот, несоответствие свойств личности требованиям ведет к не авторитетности руководителя. Оценку соответствия личности руководителя требованиям деятельности осуществляет коллектив. От состава коллектива и уровня его развития зависит характер оценки. Вот почему бывает так, что неавторитетный человек для одних, является авторитетным для других.

Завоеванный авторитет хорошо служит руководителю, работать ему становится все легче и легче, коллектив верит своему руководителю и поддерживает его. Авторитет может упасть в любое время, если обладающий им или снизит к себе требования, ослабит тонус активности, не ища путей улучшения работы, или совершит действие либо поступок, несовместимый с высоким авторитетом руководителя [83].

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

В сфере современной педагогики решение данной задачи реализуется через формирование культуры самостоятельной работы. С.М. Ридлих и О.А. Козырева в статье «Современные методы продуктивной педагогики и проблема формирования культуры самостоятельной работы педагога» указывают ряд умений, которыми должен владеть будущий педагог в данном контексте: «аналитико-синтетические умения, умение фиксировать информацию, коммуникативные умения, поисковые умения».

Последовательная систематизация накопленных знаний является важной, но не единственной составляющей в процессе внедрения

авторской методики. В соответствии с первым принципом педагогики – природосообразности, важным звеном в становлении являются физические данные, двигательные предпочтения, характерные для автора как для творческой индивидуальности в пластическом и хореографическом выражении своего телесного «Я».

Методика преподавания хореографии в первую очередь подразумевает индивидуальный подход к каждому ученику, учитывая возраст, пол, способности, возможности, физические данные, двигательные предпочтения, уровень развития и подготовки. На начальном этапе преподавание в основном ориентируется на игровые развивающие упражнения, и с их помощью отработки и натренированности правильных двигательных навыков [71].

Принципы обучения по авторской методике преподавания хореографии складываются на основе систематизации накопленных знаний и основаны на закономерностях построения грамотного и эффективного процесса обучения, тем самым воплощая собой принцип целостности. В результате обучения у студента-хореографа должна сформироваться четкая, ясная и понятная картина методики преподавания с присущей ей системой взаимосвязанных закономерностей и понятий

Таким образом, уровень профессиональной подготовки руководителей хореографических коллективов должен основываться на тесной взаимосвязи традиционных и инновационных методов, в центре которых – повышение профессиональной квалификации руководителей хореографических коллективов и как следствие создание педагогических условий в работе творческих коллективов.

Индивидуальный стиль руководства, базирующийся на демократическом стиле, который превращается в острых ситуациях в авторитарный, а по отношению к творческим личностям высокой квалификации – в либеральный, может считаться оптимальным стилем руководства.

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

Выводы по второй главе:

Базой нашего исследования в течение 2018-20 гг. послужил Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» г. Нур-Султана Республики Казахстан. Анализ показал, что театр живет насыщенной и интересной творческой жизнью и успешно развивается. Он имеет обширный балетный репертуар, включающий шедевры мировой балетной классики и национальные казахские балеты. Театр «Астана Опера» дважды удостоился звания лауреата: Государственной премии Республики Казахстан в области литературы и искусства за оперу «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (2018) и Международной премии «BraVo» в сфере классического искусства в номинации «Театральная площадка года» (Москва, Большой театр России, 2019).

В ходе нашего исследования были разработаны и внедрены методические рекомендации формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа. Педагог-хореограф в совершенстве овладел предложенными аспектами танца и элементами танцевального языка с точки зрения той информации, которую они несут в себе, и сумел донести это до артистов балета Государственного театра оперы и балета «Астана Опера».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в том, чтобы разработать методические рекомендации формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа. В соответствии с темой исследования были выдвинуты следующие задачи:

- провести теоретико-методологический анализ зарубежной и отечественной литературы по теме исследования;
- изучить последние достижения отечественных и зарубежных специалистов в области психологии, педагогики и хореографии;
- обозначить выявленные противоречия и выявить их причинно-следственные связи;
- разработать методические рекомендации по формированию индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа;
- верифицировать полученные результаты.

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

Одной из главных функций педагога-хореографа является функция организатора и руководителя хореографического коллектива, в связи с этим особо следует выделить коммуникативную компетенцию педагога-хореографа. Эффективность общения, имеющая большое значение, обоснована в трудах многих известных ученых (А.А. Бодалев, Е.С. Кузьмин, В.Н. Куницына, А.А. Леонтьев, Б.Ф. Ломов, А.А. Реан и др.). Одно из центральных мест занимает проблема эффективного педагогического общения (И.И. Зарецкая, И.А. Зимняя, В.А. Кан-Калик, Я.Л. Коломинский, С.В. Кондратьева, Н.В. Кузьмина, А.А. Леонтьев, А.В. Мудрик, А.А. Реан, Г.В. Рогова и др.).

В диссертационных исследованиях отражены различные проблемы, связанные с ролью руководителя хореографического коллектива (Н.М.

Черникова, В.Д. Шахгулаври), формированием индивидуального стиля деятельности педагога-хореографа (Т.М. Кузнецова). Проведённый теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: руководитель, стиль руководства, индивидуальный стиль руководства, педагог, педагогическая парадигма, образовательная парадигма, коллектив, творческий коллектив, хореографический коллектив, профессиональный хореографический коллектив.

В ходе нашего исследования были выявлены причинно-следственные связи проблем. В настоящее время в результате динамичного развития различных видов хореографии и появления множества новых творческих коллективов и школ профессия педагога-хореографа является востребованной. В связи с этим существует потребность в высококлассных специалистах с индивидуальным стилем профессиональной деятельности, которая будет способствовать становлению хореографических коллективов и исполнителей с яркой индивидуальностью и хорошим качеством. Профессиональные хореографические коллективы нуждаются в высококлассных специалистах, обладающих знаниями и компетенциями не только в своем направлении хореографии, но и смежных областях таких, как: педагогика, психология, различные виды искусств.

Эффективность предложенных методических рекомендаций формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа была экспериментально проверена в течение 2018-20 гг. на базе Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» г. Нур-Султана Республики Казахстан.

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

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

Проведенные исследования показали, что в своей практической деятельности руководители не используют один устоявшийся стиль

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

Сейчас руководители должны больше внимания уделять человеческим качествам своих подчиненных, их преданности фирме и способности решать проблемы. В наши дни не может рассчитывать на успех руководитель, который видит в подчиненных не более как исполнителей.

Высокие темпы морального старения и постоянные перемены, характерные сегодня почти для всех отраслей производства вынуждают руководителей быть постоянно готовыми к проведению технических и организационных реформ, а также к изменению стиля руководства.

Принятый стиль руководства может служить характеристикой качества деятельности руководителя, его способности обеспечивать эффективную управленческую деятельность, а также создавать в коллективе особую атмосферу, способствующую развитию благоприятных взаимоотношений и поведения.

Таким образом, каждая организация представляет собой уникальную комбинацию индивидов, целей и задач. Каждый управляющий – это уникальная личность, обладающая рядом способностей. Каждый руководитель является творцом того стиля управления, который он применяет на практике. Но при этом он учитывает множество объективных и субъективных условий и обстоятельств, в зависимости, от которых стиль получает свое конкретное содержание. Стиль представляет собой социальное явление, так как в нем отражены мировоззрение и убеждения руководителя, а также он во многом определяет результаты деятельности всей системы.

Среди необходимых условий формирования профессиональных навыков педагога-хореографа на первом месте стоит развитие личностных качеств и профессионально-педагогических способностей хореографа, а также понимание коммуникативных явлений, содержащихся в процессе коллективной работы. Все это требует от руководителя хореографического коллектива наличия индивидуальных качеств, организационных способностей, а также профессиональной техники исполнения. Важным оказывается осознание балетмейстером методологии репетиционного процесса как последовательного изучения хореографического произведения и раскрытия в нем сущности хореографического образа.

Чтобы успешно преподавать, необходимо прежде всего обладать соответствующими знаниями и умениями. Чем больше их у педагога, чем свободнее он владеет ими, тем выше его квалификация. Профессиональные знания и умения приобретаются в годы учения, а в дальнейшем пополняются и совершенствуются путем самообразования. Функция носителя знаний, наиболее традиционная для педагогической профессии, определяет ее академическую сторону.

Базой нашего исследования в течение 2018-20 гг. послужил Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» г. Нур-Султана Республики Казахстан. Анализ показал, что театр «Астана Опера», который был открыт в 2013 году по инициативе Первого Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева, – это крупнейший театр Центральной Азии, построенный с учетом лучших классических традиций мирового зодчества, при этом в архитектуре подчеркнут казахский национальный колорит; его техническое оснащение отвечает всем мировым стандартам.

Театр живет насыщенной и интересной творческой жизнью и успешно развивается. Он имеет обширный балетный репертуар, включающий шедевры мировой балетной классики и национальные казахские балеты. Театр «Астана Опера» дважды удостоился звания

лауреата: Государственной премии РК в области литературы и искусства за оперу «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (2018) и Международной премии «BraVo» в сфере классического искусства в номинации «Театральная площадка года» (Москва, Большой театр России, 2019).

В ходе нашего исследования были разработаны и внедрены методические рекомендации формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа. Педагог-хореограф в совершенстве овладел предложенными аспектами танца и элементами танцевального языка с точки зрения той информации, которую они несут в себе, и сумел донести это до артистов балета Государственного театра оперы и балета «Астана Опера». Любое танцевальное движение – это сгусток пяти информационных потоков: «телосложенческого», «кинетического», «контактного», «психического» и «прагматического». Традиционное танцевальное движение насыщено художественно-образной информацией. Надо только уметь читать эту информацию, уметь передавать ее зрителям.

В эмпирической части нашего исследования был проведён анализ полученных результатов. Диагностика показала, что применение предложенных методических рекомендаций формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа позволило достичь положительного эффекта результатов профессиональной деятельности.

В результате было доказано, что каждый педагог-хореограф обладает своим уникальным индивидуальным стилем, который оказывает влияние на качество подготовки и уровень исполнительского мастерства воспитанников, и мотивирует всех участников образовательного процесса к дальнейшему развитию как профессиональных качеств, так и личностных.

Интегрированный подход использования личных и профессиональных качеств при формировании индивидуального стиля

профессиональной деятельности педагога-хореографа, который был предложен в работе, является теоретической новизной исследования.

Методические рекомендации формирования индивидуального стиля профессиональной деятельности педагога-хореографа, предложенные в работе, можно эффективно использовать в творческих коллективах, учреждениях образования, культуры и спорта, что является практической новизной исследования.

Выполнение в ходе нашего исследования поставленных задач позволило грамотно структурировать и доказать выдвинутую ранее гипотезу, которая заключалась в предположении о том, что, если рассматривать комплексно и интегрированно личные и профессиональные качества педагога-хореографа, используя последние достижения в области психологии и педагогики, будет формироваться уникальный индивидуальный стиль, который позволит добиваться отличных результатов в области обучения хореографии.

Выявленная востребованность данной темы предполагает дальнейшее, более глубокое изучение этого вопроса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абиров Д. Т. История казахского танца : учеб. пособ. – Алматы : Санат, 1997. – 160 с.
2. Амонашвили Ш. А. Школа жизни : Трактат о нач. ступени образования, основ. на принципах гуманно-личност. педагогики / Ш. А. Амонашвили. – М. : Изд. дом Ш. Амонашвили, 1998. – 74 с. – ISBN 5-89147-020-9.
3. Ауэзов М. О. В цветущем саду // Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958. – Алма-Ата : Казгослитиздат, 1961. – С. 12–13.
4. Аюханов Б. Г. Мой балет. – Алма-Ата : Өнер, 1988. – 200 с.
5. Аюханов Б. Г. Современное состояние балетного искусства в Казахстане. – Алматы, 17 января 2005 года. / Б. Аюханов // URL: aukhanov.kz. (дата обращения: 12.09.2020).
6. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы, 1999. – 176 с.
7. 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.
8. Базарова Н. П. Классический танец. Методика обучения. – Л.: Искусство, 1984. – 199 с.
9. Бакаева И.А. Балетные сцены в опере : монография. – Астана : АФ АО «НЦ НТИ», 2011. – 200 с.
10. Белова и др.; [Предисл. В. М. Красовской и др.]. – М. : Большая рос. энцикл. : Согласие, 1997. – 631 с. – ISBN 5-85270-099-1 (В пер.) : Б. ц.
11. Блок Л. Д. Классический танец. – М., 2001. – 534 с. – ISBN (В пер.) (В пер.) : 2 р. 80 к.
12. Богданов Г. Ф. Основы хореографической драматургии [Текст] : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по

специальности 071301 – Народное художественное творчество / Г. Ф. Богданов ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. – М.: МГУКИ, 2010. – 193 с. – ISBN 978-5-94778-212-7.

13. Бодалев А. А. Личность и общение [Текст] : избранные труды / А. А. Бодалев. – Москва : Педагогика, 1983. – 271 с. – ISBN В пер. (В пер.) : 1 р. 20 к.

14. Бондаревская Е. В. Теория и практика личностно-ориентированного образования / Е. В. Бондаревская. – Ростов-н/Д : Булат, 2000. – 351 с. – ISBN 5-86340-090-0.

15. Бочаров А. И. Основы хореографического танца: Уч. пособие / А. И. Бочаров А. В. Лопухов. – М.: Искусство, 2010. – ISBN 978-5-8114-0601-2.

16. Брусиловский Е. Пять тетрадей. Воспоминания // Простор, 1997. – № 9. – С. 50–75.

17. Булатова О. С. Педагогический артистизм : Учеб. пособие для студентов высших пед. учеб. заведений / О. С. Булатова. – М. : Academia, 2001. – 238с. – ISBN 5-7695-0805-1.

18. Бурцева Г. В. Мастерство хореографа [Текст] : учебно-практическое пособие для студентов высших учебных заведений/ Г. В. Бурцева. – Барнаул : Изд-во Алтайской гос. акад. культуры и искусства, 2014. – 227 с. – ISBN 978-5-4414-0018-3.

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

20. Ванслов В. В. Балеты Ю. Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1998. – 302 с.

21. Варшавский Л. Шара // Шара ; сост. К. Дияровой. – Алматы : Онер, 2005. – С. 56–60.

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

23. Веснин В. Р. Основы менеджмента : Учебник / В. Р. Веснин; Ин-т междунар. права и экономики им. А. С. Грибоедова. – М. : Триада, 1997. – 384 с. – ISBN 5-86344-070-8 (В пер.) : Б. ц.
24. Вечеслова Т. А. Я – Балерина. – М: Искусство, 2004. – 272 с.
25. Виханский О. С. Менеджмент [Текст] : учебник для студентов вузов/ О. С. Виханский, А. И. Наумов. – Москва : Экономистъ, 2006. – 669 с. – ISBN 5-98118-131-1 (В пер.).
26. Всеволодская-Голушкевич О. В. Школа казахского танца. – Алматы, 1994.
27. Выготский Л. С. Психология искусства : Анализ эстет. реакции / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1998. – 413 с. – ISBN 5-87604-098-3.
28. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Лев Выготский ; под ред. В. В. Давыдова. – Москва : АСТ : Астрель, 2008. – 670с. – ISBN 978-5-17-049976-2 (АСТ).
29. Высоцкая Н. Е. Изучение индивидуальных качеств, влияющих на успешность овладения профессией артиста балета // Автореф. дис. канд. психол. наук: 19.00.03. ЛГУ им. А.А. Жданова, 1976. – С. 16.
30. Гильманов С. А. Интуиция в профессиональной деятельности педагога : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.01. – Тюмень, 1990. – 256 с.
31. Громов Ю. И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе [Текст] : Учеб. пособие для студентов заоч. отд-ния / Ленингр. высш. школа профдвижения ВЦСПС. Заоч. отд-ние. – Ленинград, 1962. – 21 с.
32. Долинская Е. Триумфальный успех казахского балета [Электронный ресурс] // Казахстанская правда. 2015. 11 декабря. URL: <http://www.kazpravda.kz/fresh/view/triumfalnii-uspeh-kazahskogo-baleta> (дата обращения: 03.10.2020).
33. Есаулов И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. – Ижевск: Удмуртский университет, 2000. – 320 с. – ISBN 5-7029-0406-0.

34. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии / И. Г. Есаулов. – Ижевск : МСА, 1998. – 234 с.
35. Жиенкулова Ш. «Танцы друзей». – Алма-Ата, Мектеп, 1998.
36. Жиенкулова Ш. «Тайна танца». – Алма-Ата, 1980.
37. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. – Астана : Елорда, 2001. – 144 с.
38. Жумасейтова Г. Хореография Казахстана. Период независимости. – Алматы : Жибек жолы, 2010. – 220 с.
39. Загвязинский В. И. Теория обучения. Современная интерпретация: учеб. пособие. – М.: Академия, 2008. – 192 с. – ISBN 978-5-7695-5480-3 (В пер.).
40. Загвязинский В. И. Методология и методы психолого-педагогического исследования : учеб. пособие для студентов пед. вузов, обучающихся по специальности 031000 - Педагогика и психология / В. И. Загвязинский. – М. : Academia, 2005. – 206с. – ISBN 5-7695-2146-5 (в пер.).
41. Загорц М. «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта». – М., 2003.
42. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Уч. пособие. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2012. – 127 с. – ISBN 978-5-8114-1425-3 (Лань) (в пер.).
43. Зарипов Р. С., Валяева Е. Р. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2015. – 765 с. – ISBN 978-5-8114-1615-8 (Лань).
44. Захаров Р. В. Записки балетмейстера [Текст] / Р. Захаров. – Москва : Искусство, 1976. – 351 с.
45. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. – М.: Искусство, 1978.
46. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.
47. Звездочкин В. А. Классический танец : Учеб. пособие для студентов высш. и сред. учеб. заведений искусства и культуры / В. А.

Звездочкин. – Ростов н/Д, Феникс, 2003. – 409 с. – ISBN 5-222-03629-4 : 5000.

48. Зигерт В. Руководить без конфликтов [Текст] : сокр. пер. с нем. / Вернер Зигерт, Лючия Ланг. – М. : Экономика, 1990. – 334с. – ISBN 5-282-00109-8.

49. Ивлева Л. Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.05. – Ленинград, 1985. – 219 с.

50. История хореографии Казахстана: Учебник/ Авт. Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова, Г. Жумасеитова, Ф. Мусина. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 272 с.

51. Кабушкин Н. И. Основы менеджмента : учеб. пособие / Н. И. Кабушкин. – М. : Новое знание, 2009. – 335с. – ISBN 978-5-94735-142-2 (в пер.).

52. Казначевская Г. Б. Менеджмент : учебное пособие для студентов вузов / Г. Б. Казначевская, И. Н. Чуев, О. В. Матросова. – Москва : Феникс, 2008. – 378 с. – ISBN 978-5-222-14315-5 (В пер.)

53. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс [Текст] / [Подгот. канд. пед. наук, доц. В.А. Кан-Калик] ; Науч.-исслед. ин-т проблем высш. школы, Отд. науч. информации. – Москва : НИИВШ, 1977. – 64 с.

54. Кибанов А. Я. Основы управления персоналом : учебник для студентов высших учебных заведений/ А. Я. Кибанов. – М. : ИНФРА-М, 2007. – 445 с. – ISBN 978-5-16-002854-5 (В пер.).

55. Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. – Л.: Искусство, 1976. – 266 с.

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

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

58. Красовская В. М. Балет сквозь литературу. – СПб.: АРБ им. Вагановой, 2005. – 421 с. – ISBN 5-93010-023-3 (в пер.).

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

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

61. Кульбекова А. К. Формирование профессионального мастерства хореографов в вузах и учреждениях культуры и искусств Казахстана: системный подход: дисс. ... докт. пед. наук. – Москва, 2009. – 19 с.

62. Лопухов А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – Изд. 4-е, стер. – СПб.: Планета музыки, 2010. – 344 с. – ISBN 978-5-8114-0601-2.

63. Львов-Анохин Б. Галина Уланова. – М.: Искусство, 1984. – 135с.

64. Малхасянц Г. Г. Характерный танец. Становление традиций. – М.: ГИТИС, 1992.

65. Менеджмент организации : Учеб. пособие / Гос. акад. управления им. С. Орджоникидзе; [Румянцева З. П. и др.]; Под ред. З. П. Румянцевой, Н. А. Саломатина. – М. : ИНФРА-М, 1995. – 429 с. – ISBN 5-86225-136-7 : Б. ц.

66. Менеджмент. – URL: <http://menegmf.ru/kratkij-kurs-po-osnovam-menedzhmenta/255-ponyatie-stil-rukovodstva-i-kultura-upravleniyam.html> (дата обращения: 19.05.2020).

67. Мескон М. Основы менеджмента [Текст] : [учебник] / Майкл Мескон, Майкл Альберт, Франклин Хедоури ; [перевод с английского М. А. Майорова и др.]. – М. : Вильямс, 1997. – 701 с. – ISBN 5-7749-0047-9.

68. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. – М., 1990. – 450 с.

69. Митрохина Л. В. Основы актерского мастерства в хореографии: учеб. пос. – Орловский гос. институт искусств и культуры, 2003. – 108с.
70. Мудрик А. В. Социальная педагогика [Текст] : учебник / А. В. Мудрик. – Москва : Академия, 2013. – 239с. – ISBN 978-5-7695-8842-6.
71. Мукашева Ж. Б. Формирование профессионально-значимых педагогических качеств учащихся специализированных колледжей (балетных школ): Автореф. дисс. ... канд.пед.наук. – Алматы, 2008. – С. 11.
72. Никонова А. Я. Психологические особенности индивидуального стиля педагогической деятельности учителя : диссертация ... кандидата психологических наук : 19.00.07. – Москва, 1986. – 223 с.
73. О мероприятиях по развитию национального искусства // Казахстанская правда. – 8 сентября. – Алма-Ата, 1933.
74. Обсуждение итогов декады в Союзе композиторов СССР. 25 декабря 1958 года // Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958 / сост. В. Горский, Н. Ровенский. – Алма-Ата : Казгослитиздат, 1961. – С. 53–56.
75. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика : учебное пособие/ науч. ред. В.А. Звездочкин, рук. авт. кол. Ю.И. Громов. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 632 с.
76. Официальный сайт Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://astanaopera.kz> (дата обращения: 18.08.2020).
77. Паркинсон С. Н. Искусство управления / С. Н. Паркинсон, М. К. Рустомджи; [Пер. с англ. К. Савельева]. – М. : Гранд : Фаир-Пресс, 1999. – 267с. – ISBN 5-8183-0156-7.
78. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца / В.М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 2007. – 223 с.
79. Педагогика высшей школы [Текст] : Учеб. пособие / Отв. ред. Н. Д. Никандров ; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. – Ленинград : [б. и.], 1974. – 115 с.

80. Петрова Н. И. Индивидуальный стиль деятельности учителя / [Петрова Н. И.]. – Казань : Казан. ГПИ, 1982. – 76 с.
81. Питерс Т. В поисках эффективного управления [Текст] : (опыт лучших компаний) : пер. с англ. / Т. Питерс, Р. Уотермен ; общ. ред. и вступ. ст., с. 5-27, Л. И. Евенко. – М. : Прогресс, 1986. – 418 с.
82. Реан А. А. Психология изучения личности : Учеб. пособие / Реан А. А. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 1999. – 288 с. – ISBN 5-8016-0044-2.
83. Резник С. Д. Организационное поведение [Текст] : учебник для студентов высших учебных заведений / С. Д. Резник. – М. : ИНФРА-М, 2009. – 428 с. – ISBN 978-5-16-002647-3 (В пер.).
84. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. – АлмаАта : Наука КазССР, 1976. – 176 с.
85. Силкин П. А. Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития данных [Текст] – СПб : ФГБОУ ВПО «Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой», 2013. – 81 с. – ISBN 978-5-93010-056-3.
86. Слонимский Ю. И. В честь танца [Текст] / [Предисл. П. Гусева]. – М.: Искусство, 1968. – 371 с.
87. Соломоник Ф. А. Музыкальный самостоятельный молодежный коллектив как фактор гармонического развития личности : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.05. – Ленинград, 1977. – 217 с.
88. Соснина И.Г. Специальные способности артистов балета // Автореф. дисс. канд. психол. наук: 19.00.03 / Пермский пед. ин-т. – Пермь, 1997.–9 с.
89. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения : в 3-х т. / [составители О.С. Богданова, В.З. Смаль]; АПН СССР. – Москва : Педагогика, 1979-1981. – С. 7-24
90. Тарасов Н. И. Классический танец. – М.: Искусство, 1981. – С.16–22.

91. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий [Текст] : [Избр. работы]. – Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. – 536 с.
92. Управление по результатам : Пер. с фин. / Т. Санталайнен, Э. Воутилайнен, П. Поренне, Й. Х. Ниссинен; Общ. ред. и предисл. Я. А. Лейманна. – М. : Прогресс, 1988. – 318 с.
93. Фомина Н. Н. Деятельность Наркомпроса и Государственной Академии художественных наук в области художественного образования/ История художественного образования в России XX века. – М.: Педагогика, 2002. – Т. 1. – С. 25–36.
94. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 626 с.
95. Чеккетти Э. Полный учебник классического танца. – М. «Аст.-Астрель», 2007.
96. Чернявская А.П. Педагогическая техника в работе учителя. – М.: Центр «Педагогический поиск», 2001. – 176 с.
97. Эльяш Н. Казахский балет // Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958 / сост. В. Горский, Н. Ровенский. – Алма-Ата : Казгослитиздат, 1961. – С. 37–42.
98. Юденкова И.В., Дёрова Е.Н. Формирование управленческой культуры педагога образовательной организации // Молодой ученый. – 2017. – № 48. – С. 216–219. – URL <https://moluch.ru/archive/182/46724/> (дата обращения: 04.01.2020).