



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И ЛЮБИТЕЛЬСТВО В ИСТОРИИ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:

51,86 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована

«22» 01 2019 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):

Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-2Кст  
Бекмаганбетова Айнур Жумагазыевна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Челябинск

2019

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ НА «ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ» И «ЛЮБИТЕЛЬСКУЮ»	7
1.1. Анализ психолого-педагогической и культурологической литературы по проблеме исследования.....	7
1.2. Ключевые компоненты структуры хореографической культуры.....	17
1.3. Принципиальные отличия хореографического любительства от профессионального хореографического искусства.....	34
ГЛАВА 2. ОПТИМИЗАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ: АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ И СПОСОБЫ ИХ РЕШЕНИЯ.....	45
2.1. Функции руководителя любительского коллектива и способы формирования необходимых для этой деятельности умений и знаний.....	45
2.2. Дифференцированный подход в профессиональной подготовке руководителей профессиональных и любительских хореографических коллективов.....	54
2.3. Профессиональная компетентность специалистов в области хореографического искусства.....	73
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	82
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	85

## ВВЕДЕНИЕ

Танцевальное искусство существует с древнейших времен. Культовые, трудовые, охотничьи и другие обряды сопровождались не только игрой на музыкальных инструментах и пением, но и танцами. Развернутые танцевальные представления, нередко связанные с религиозными церемониями, существовали в Древнем Египте, Индии, Китае, Армении, Греции, Риме и других странах.

Хореография, хореографическое искусство (от др.-греч. χορεία – танец, хоровод и γράφω – пишу) – искусство сочинения и сценической постановки танца, первоначальное значение – искусство записи танца балетмейстером [46].

Сценический танец – один из основных видов танца, предполагающий создание хореографического образа на сцене. Максимально развивает образные возможности, присущие всякому танцу, и исполнение его на сцене становится определяющим признаком. Возникновение сценического танца связано с появлением профессионального танцевального искусства.

Развиваясь и видоизменяясь на протяжении веков, сценический танец вместе с тем опирался на народный и бытовой танец претворяя их в сценические образы. Уже в античности возникло разделение танца и пантомимы.

Актуальность работы заключается в том, что на сегодняшний день танец является одним из популярных видов творчества. Существует множество профессиональных коллективов танцующих в разных стилях, направлениях.

На сегодняшний день в нашей стране широкое распространение получили любительские эстрадные, народные, джазовые, духовые оркестры, вокально-инструментальные ансамбли, поп- и рок-группы и т.д., которые оказывают эстетическое и воспитательное воздействие как на

самих участников любительских коллективов, так и на многочисленную аудиторию слушателей. Также существует развернутая система клубных учреждений, способствующих популяризации художественно-творческой деятельности, все чаще открываются культурно-досуговые центры, где люди могут приобщиться к различным видам творчества.

Любительское творчество – форма реализации творческих потенциалов социальной общности или отдельной личности в условиях досуга посредством инициативной и свободной любительской практики в сфере искусства, осуществляемой как осознанное или неосознанное отражение эстетических потребностей и творческих способностей.

Требования, которые предъявляет современное общество к специалистам с высшим образованием в области хореографического искусства в последние годы существенно повысились. Хореография представленная сегодня многообразием форм направлений и стилей в своей эволюции постоянно ведет поиск новых выразительных средств совершенствуя свой образный язык и испытывая свои возможности в необычных сферах. Условия современного информационного общества характеризующегося кардинальным изменением количественных и качественных параметров тотальной коммуникации в свою очередь серьезно влияют на существование искусства хореографии.

Для достижения этой цели при подготовке педагогов-хореографов российские учебные заведения перешли на инновационные модели и технологии обучения. Сегодня важное место занимает компетентностный подход, который характеризуется смещением акцентов в преподавании на активную самостоятельную образовательную деятельность студентов и переориентацию процесса обучения на параметры профессиональных компетенций понимаемых как готовность и способность целесообразно действовать в соответствии с требованиями дела. Методически организовано и самостоятельно решать задачи и проблемы, а также самооценивать результаты своей деятельности.

Профессиональные компетенции которыми в результате должен обладать специалист-хореограф включают знания и умения по постановке творческих задач способность решать организационные творческие вопросы и обеспечивать их выполнение в выбранной сфере профессиональной деятельности. Хореограф должен владеть профессиональными компетенциями в следующих видах деятельности постановочной и репетиционной исполнительской педагогической организационно-руководящей и исследовательской.

Все вышеперечисленные факторы определяют успешность достижения творческих задач поставленных перед коллективом и подтверждают актуальность выбранной темы.

Цель данной работы: выяснить разницу между профессиональным и любительским коллективом и осуществить анализ профессионализма и любительства в истории хореографической культуры.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

- провести анализ психолого-педагогической и культурологической литературы по проблеме исследования;
- раскрыть ключевые компоненты структуры хореографической культуры;
- выявить принципиальные отличия хореографического любительства от профессионального хореографического искусства;
- рассмотреть функции руководителя любительского коллектива и способы формирования необходимых для этой деятельности умений и знаний;
- выделить возможные пути по оптимизации профессионального образования в области хореографической культуры.

Объектом исследования является любительское (самодеятельное) и профессиональное хореографическое творчество.

Предметом исследования является структура и современное

состояние хореографического любительства и профессионального хореографического искусства.

В дипломной работе применялись следующие методы исследования: теоретический метод: использовался для изучения и анализа литературы и документов; метод обобщения: данный метод использовался на разных этапах исследования и позволил сделать выводы по результатам каждого из них и работе в целом.

Методологической базой исследования явились работы следующих авторов: Смагина А.И., Соколовой М.В., Наливайко Д.С., Гомбрих Э., Аксютин М.И., Сидорова В., Орлова А.И., Ансофф И.

Структура исследования определена поставленной целью и задачами и содержит в себе введение, основную часть, заключение и список использованной литературы.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ НА «ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ» И «ЛЮБИТЕЛЬСКУЮ»

### 1.1. Анализ психолого-педагогической и культурологической литературы по проблеме исследования

В рамках исторических, философских, этнографических, филологических и иных исследований можно обнаружить самые разнообразные представления о культуре. Это объясняется многогранностью данного феномена и широтой использования термина «культура» в конкретных дисциплинах, каждая из которых подходит к этому понятию в соответствии со своими задачами. Однако теоретическая сложность данной проблемы не сводится к многозначности самого понятия «культура». Культура - это многогранная проблема исторического развития [30].

Культура (лат. *cultura* - земледелие, воспитание, почитание) - понятие, имеющее множество значений в различных областях. В основном, под культурой понимают области человеческой деятельности, связанные с самовыражением (религиозный культ, подражание) человека, проявлением его субъективности (характера, компетентностей, навыков, умений и знаний) [28]. Понятие «хореография» - многогранно и разносторонне и точного определения этому слову нет.

Под термином «культура» следует понимать, прежде всего, всю ту информацию (знания и теоретически неформализованные навыки), которая в обществе есть, но не передаётся от поколения к поколению в готовом для употребления виде на основе работы генетического аппарата; культура передаётся от поколения к поколению на основе взаимоотношений людей в обществе и на основе «артефактов» - памятников культуры, носителей информации, что в совокупности составляет культурную среду общества в целом.

Культурой называется позитивный опыт и знания человека или группы людей, ассимилированный в одной из сфер жизни (в человеке, в поли-

тике, в искусстве и т. д.) [22].

Танцы и музыка играют очень большую роль в развитии культуры человека. Танцы играют очень большую роль в развитии культуры человека, как и музыка. Люди танцевали еще с самых древних времен, а современные танцы - это и развлечение, и общение, и самовыражение, и общий рост культурного самосознания человека. Особенно важны тут такие виды танцев, в которых танцуют два партнера. Они могут быть очень разными, в зависимости от темпа музыки - медленными и быстрыми, классическими и современными. Во многом танцы являются и спортивными мероприятиями - по ним проводятся соревнования, а занятия танцами значительно улучшают самочувствие и здоровье человека. Поэтому многие родители записывают детей на занятия танцами.

В науках об обществе, культуре, человеке существуют сотни определений понятия «культура». Однако в последнее время появляются толкования термина в контексте общей теории систем (Ю. В. Осокин, П.Ю. Черносвитов).

Например, российский философ В.С. Степин определяет культуру как «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях»[36].

Культура рассматривается им как система и как сложно организованный и развивающийся набор систем. Культура как мегасистема имеет многоуровневую структуру. Одной из подсистем является художественная культура, аккумулирующая ценности и смыслы материальной и духовной сфер и сама являющаяся системой.

В структуру художественной культуры входит: «...собственно художественное творчество, его организационная инфраструктура, его материальная инфраструктура, художественное образование и повышение квалификации, организованная рефлексия процессов и результатов ху-



дожественного творчества, эстетическое воспитание и просвещение, реставрация и сохранение художественного наследия, художественно-творческая самодеятельность населения, государственная политика в области художественной культуры»[1].

Элементы системы взаимно определяют, обогащают, дополняют друг друга, образуя организованную целостную структуру, обладающую новыми свойствами. Еще Аристотель отмечал, что у системы есть свойство целого быть больше суммы своих частей.

Независимо от общего подхода к проблеме культуры практически все исследователи отмечают:

- что культура характеризует жизнедеятельность личности, группы, общества в целом;
- что культура является специфическим способом бытия человека, имеет свои пространственно-временные границы;
- раскрывается культура через особенности поведения, сознание и деятельность человека, равно как и через вещи, предметы, произведения искусства, орудия труда, через языковые формы, символы и знаки.

Само слово имеет греческие корни, с греческого языка, перевести его можно на русский как «писать танец».

Произнося, слово хореография, некоторые люди подразумевают под этим термином балет, некоторые - народный танец, а другие - танец бальный. Те, кто связал свою жизнь с этим прекраснейшим видом искусства, знают, что этот термин намного шире, и включает в себя все проявления искусства танца.

Хореография была всегда, она появилась на свет, задолго до появления ее греческого названия, на заре человечества, в самом начале становления человеческой культуры. Уже в обществе первобытных людей, существовали танцы.

В справочной литературе даны различные понятия термина «хореография». Понятие хореографии (от греч. choreo - танцую) охватывает

различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений.

В переводе с греческого «хореография» означает «запись движения». Но смысл этого слова стал значительно шире, и понятие «хореография» в настоящее время включает в себя всё то, что относится к искусству танца: профессиональный классический балет и народные танцы, и бальные, и современные - всё это мы называем хореографией.

В энциклопедии понятие хореография определяется первоначально как - запись танца, затем - искусство сочетания танца, балета, с кон. 19 - нач. 20 вв. танцевальное искусство в целом.

Хореография как вид искусства - классического, народного, историко-бытового, современного танца, поэтому хореография это средство воспитания широкого профиля.

Практические наблюдения и теоретические обоснования многих ученых свидетельствует о том, что различные виды искусства - живопись, скульптура, музыка, хореография и др., пробуждая творческую энергию человека, обладают колоссальными возможностями педагогической и психологической поддержки, стимулируют личностный рост, являются источником физического, нравственного и эстетического развития ребенка.

Хореография - искусство, любимое детьми. Умение чувствовать, понимать музыку и красиво двигаться - неотъемлемая часть общей культуры, к которой нужно приобщаться с юных лет. Занятия хореографией, благодаря своей универсальности, очень важны для воспитания подрастающего поколения: дети совершенствуются духовно, физически и интеллектуально.

Становясь пластичнее, вырабатывают эстетику движений, благодаря дисциплине во время занятий развивают самоконтроль и ответственность. Одно время в стране наблюдался общий спад интереса к хореографическому творчеству, но этот этап удалось преодолеть, и сегодня танец «на подъеме».

Из вышевысказанного, можно предположить, что, приобщая младшего школьника к богатейшему опыту человечества, накопленному в искусствах, можно воспитать высоконравственного, образовательного, разносторонне развитого современного человека.

Системный подход и применение идей синергетики к исследованиям феноменов культуры в последнее десятилетие становится методологической основой культурологической научной мысли.

Интегрируя различные области гуманитарных наук, это позволяет в связке рассматривать явления культуры во взаимообусловленности их проявлений. Однако новые подходы, экстраполированные на социокультурное развитие общества, требуют осмысления.

Участники научно-методологического семинара «Культура и культурная политика», обсуждавшие синергетическую концепцию культурно-исторического процесса М.С. Кагана, продемонстрировали несовпадение исследовательских позиций, но, тем не менее, пришли к позитивному выводу, что «применение синергетического подхода к социальным и культурным явлениям и процессам не является механистическим и непродуктивным»[15].

Сам ученый называл синергетику «магическим ключом» к постижению закономерностей культурно-исторического процесса. Действительно, эвристичность ряда базовых положений привлекает внимание современных исследователей теории и истории культуры.

Прежде чем говорить собственно о хореографической культуре, рассмотрим некоторые содержательно близкие категории, являющиеся смысловым основанием для выведения понятия «хореографическая культура» или выступающими производными по отношению к нему. К таковым могут быть отнесены следующие:

- духовная культура,
- эстетическая культура,
- художественная культура,

- музыкальная культура,
- театральная культура,
- культура восприятия балетного спектакля,
- культура балетного спектакля.

Так, наиболее общим по отношению к понятию искусство выступает категория духовной культуры.

Духовная культура трактуется большинством авторов как особое измерение социума, совокупность нематериальных элементов и продуктов духовной деятельности человека: «... область духовной культуры обретает более или менее определенные контуры, когда к ней относятся лишь такие культурные формы, которые ориентированы, главным образом, на выработку знаний, ценностей и идеалов, будучи менее других нацелены на непосредственное обслуживание практических нужд человека» [13, с. 280].

Традиционно в структуру духовной культуры включается и подсистема «искусство», а потому мы можем говорить о том, что, анализируемая нами хореографическая культура, является также ее составным элементом (не отрицая при этом, наличие и элементов материального характера, задействованных в ее непосредственном функционировании).

Еще одной общей (в большей мере философской, чем культурологической) категорией, выступающей необходимым условием осмысления искусства, является эстетическая культура, определяемая чаще всего как способность особого переживания и содержательно-ценностного выражения многообразия этих отношений.

Причем, если духовная культура понимается, скорее, через морфологию культурного пространства (деление культуры на материальную, духовную, социальную), то эстетическая - относима к формам взаимодействия человека с миром, то есть, выражается не в обще-социальном, а в специфически-личностном восприятии действительности: «Эстетическая культура - это и умение расшифровывать эстетический опыт, без чего невозможно правильно увидеть и оценить общую

перспективу своего пребывания в мире, определить тенденции общего процесса взаимодействия с ним, адекватно корректируя промежуточные результаты» [29, с. 402-403].

Итогом развития эстетической культуры личности становится сформированный (или не сформированный) эстетический вкус, способность к осознанию и переживанию чувства прекрасного.

Таким образом, хореографическая культура, на наш взгляд, связана с эстетической культурой (насколько, в принципе, танец ориентирован на воплощение образов прекрасного), а также может переплетаться с ней в отдельных своих элементах (как результат содержательно-стилевого художественного решения балетных спектаклей), но выступает, скорее, итогом индивидуального восприятия искусства субъектом (который, в равной мере, может находить в спектакле и элементы этической, нравственной и иных культур).

Художественная культура есть социальное бытие искусства или система его производства, хранения, распространения (трансляции) и потребления в обществе. На наш взгляд, хореографическая культура включена в художественную культуру, но лишь в блоке «создание» (в широком смысле, включая само произведение искусства, его создателей и интерпретаторов, институциональный аспект).

Аналогичным понятию художественная культура у большинства авторов определяется и музыкальная культура (лишь с уточнением специфической -музыкальной составляющей), понимаемая как:

- «сложная система, в которую входят: музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе;
- все виды деятельности по созданию, хранению, восприятию, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей;
- все субъекты такого рода деятельности, все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность» [41, с. 62].

Как можно убедиться, в данном определении, равно как и в определениях художественной культуры, акцентируется внимание на социальных аспектах бытования музыкальной культуры.

Вместе с тем, прочтение музыкальной культуры может быть связано и с личностной категорией развитости музыкального вкуса, осведомленности, способностей освоения музыкального материала конкретным человеком: «Музыкальная культура как продукт специфической духовно-практической деятельности человека есть выражение общественно-практической жизнедеятельности людей, способ существования и функционирования их музыкального сознания» [5, с. 16].

Тем не менее, такой подход к определению музыкальной культуры не является особенно распространенным, мы можем говорить, что подобное прочтение вписывается в блок «потребление»/»восприятие» музыки, вводимый при выстраивании структуры музыкальной культуры в единстве всех ее компонентов.

Хотя, безусловно, стоит отметить то, что при непосредственном анализе музыкальной культуры, как правило, основной акцент делается именно на изучении особенностей потребления: «Изучить музыкальную культуру современного города - значит, выявить музыкальные потребности и интересы различных социально-демографических групп, составляющих его население, определить степень их участия в производстве ценностей музыкального искусства, а также проанализировать воздействие ряда объективных факторов на развитие и формирование музыкальных потребностей массового слушателя» [8, с. 195].

Аналогичная направленность (на потребление) осуществляется и при изучении театральной культуры.

Так, С. С. Соковиков, обобщающий сущностные особенности театральной культуры, рассматривает ее как целостную систему представленности театрального искусства в социальном организме, однако подчеркивает: «важнейшим, на наш взгляд, предстает, в конечном счете,

даже не состояние собственно театрального организма города, а спектр запросов горожан в адрес театра, интенсивность этих запросов, уровень их осознанности, разнообразия, динамики» [35, с. 99].

Таким образом, мы можем говорить о том, что музыкальная и театральная культуры трактуются по аналогии с художественной культурой, лишь акцентируя в содержании понятия специфичность преломления конкретного вида искусства (музыка, театр) в общей схеме функционирования в жизни общества.

Итак, на основании понятийного анализа ряда положенных категорий, мы можем предложить собственное определение хореографической культуры.

Хореографическая культура - это часть художественной (музыкально-театральной) культуры, обособленная системой создания и трансляции художественных ценностей и представляющая специфику формирования и функционирования субъектно-содержательных компонентов искусства.

К ключевым субъектно-содержательным компонентам хореографической культуры относятся:

- художественно-репертуарная политика (насыщенность и обновляемость репертуара, соотношение в нем классического и современного наследия);
- профессиональный уровень развития балетной труппы (первый субъектный уровень);
- профессиональный уровень развития музыкально-постановочной инфраструктуры (второй субъектный уровень);
- система воспроизводства профессиональной подготовки, уровень развития и организации репетиционного процесса;
- содержательно-стилевая специфика художественного решения балетных спектаклей;
- событийно-творческая презентация художественных достижений

балетной труппы (наличие фестивалей, творческих событий, конкурсов);

- система многоаспектной и интенсивно функционирующей художественной коммуникации (гастрольная деятельность, возможности приглашения «звезд»).

Хореографическая культура есть категория, распространяемая на профессиональное, субъектно-содержательное поле балета; ее формирование и функционирование обеспечивается рассмотренными нами ключевыми компонентами балетного искусства, а критерии и характеристики выраженности фиксируются через показатели развития, интенсивности функционирования, содержательной насыщенности и присутствия всех необходимых компонентов.

Хореографическая культура, в свою очередь, является подсистемой художественной культуры и включает следующие элементы:

- хореографическое искусство как ядро, центр, системообразующий элемент;

- социокультурные институты, транслирующие произведения искусства: театры оперы и балета, филармонии, концертные залы, Дворцы и Дома культуры;

- творческие союзы;

- образовательные учреждения, Министерство и департаменты по культуре;

- балетоведческая критика.

Таким образом, теоретико-методологическими основаниями концептуализации понятия «хореографическая культура» становятся системный (единство различных элементов, нацеленных на единый результат) и структурно-функциональный (выявление ключевых функций-предназначений каждого элемента системы) подходы, потенциал применения которых к анализу балетного искусства и представляется нам наиболее эвристичным.



## 1.2. Ключевые компоненты структуры хореографической культуры

В современном искусстве тенденция к глобализации выражается в унификации культурной жизни народов разных стран и стирании их этнокультурных различий.

Подобная ситуация приводит к противоположному эффекту – дифференциации, то есть, к осознанию своей принадлежности к определенному этносу у многих людей. В силу этого в российском искусствоведении и педагогике хореографии в последнее десятилетие возродился интерес к этническому искусству в целом и к национальной культуре в частности.

Современная национальная хореографическая культура – это яркий пример указанных тенденций, где основной особенностью является наличие единой непрерывной традиции и использование большого разнообразия стилей.

Изучение национальных традиций и стилей, принадлежащих тому или иному региону, объединяющих в себе, в разные историко-культурные периоды существования, крайне актуально для современного понимания новейших тенденций в национальном хореографическом искусстве.

Кроме того, изучение этнического танцевального искусства создает предпосылку для историко-культурного анализа этого явления как части мирового художественного творчества.

Танцевальное искусство – это одно из древнейших проявлений народного творчества – многоплановое разностороннее явление, у основания которого стоит народный танец, а у вершины – классический балет. Народный танец – это танец, созданный этносом и обладающий национальными особенностями, которые проявляются в характере, координации движений, в музыкально – ритмической и метрической структуре и манере его исполнения.

В этническом танце существуют свои закономерности национа-

льного характера. У этнического танца есть некоторое преимущество перед другими видами искусства: ему присущи качества, способствующие быстрому и полному освоению жизненно необходимых навыков. В форме жестов и телодвижений человек за короткое время успевал передать суть событий ярко, эмоционально, точно и за короткое время. Условный и имитационный характер танца не мешал людям перейти от искусства к реальной жизни. В данном контексте существовали быстрые и медленные танцы, как мужские так и женские, совместные, сольные и отдельные.

Неповторимое национальное своеобразие танцевального языка, характерные особенности исполнения традиционных танцев тех или иных народов, рождались в легендах, а также стихии сопровождали жизнедеятельность, природные субстанции: огонь, воздух, земля и вода. Люди поклонялись дарам природы. Все почитаемые стихии отразились в хороводных, календарных, подражательных, подвижных и так далее, танцах.

Эти элементы, в национальной хореографии, впоследствии, определяют неповторимость, самобытность и яркость [51, с.235]. Подобные танцы, со временем, стали нести художественный характер, так как первоначальный их смысл, передавать опыт младшему поколению, продемонстрировать себя, как ловкого и успешного, утратил свое предназначение. Этнический танец стал значительной частью национальной культуры и продолжал играть важную роль в жизни людей на протяжении всей истории его развития.

Определенное место в национальной танцевальной культуре занимает цветосимволика. Цветовые стереотипы в традиционной культуре, переходящие из поколения в поколение без существенных изменений, также заслуживают самое пристальное внимание. Очевидно, что знакомство с культурой может быть полноценно только тогда, когда объекты художественной культуры воспринимаются в цвете. По отношению к национальной хореографической культуре цвет «выступает не просто как

неотъемлемое свойство среды, природной или искусственной, но и как своеобразная и существенная сторона духовного опыта человечества. Это - одна из первичных форм его фиксации и систематизации»[22, с.287].

Цветосимволика ярко отпечаталась на традиционной одежде этноса и используется сегодня в национальных сценических костюмах и декорациях при постановке национальных танцевальных номеров, миниатюр, спектаклей. Традиционная танцевальная культура расширяет границы творческих возможностей, и позволяют взглянуть на неё как на феномен общечеловеческого значения, сохранивший зашифрованное в пластических знаках мироощущение предков.

Национальная танцевальная культура в целом формировалась под воздействием, как правило, уникального сочетания природных, исторических, религиозных и психологических факторов, которые, в свою очередь, и придали ей необыкновенное своеобразие.

Исторической основой возникновения национального танца является комплекс материальных и духовных ценностей того или иного этноса, которые развивались согласно своим внутренним закономерностям, что и придаёт национально й хореографической культуре уникальность и неповторимость, а изучение народного танца позволяет понять социальные отношения между людьми, изучить материальную и духовную культуру и определить эстетический уровень его создателей.

Один из основателей синергетики, лауреат Нобелевской премии по химии И.Р. Пригожин, бельгийский физик и философ русского происхождения, полагает, что каждая система представляет собой сложное целое, состоящее из многих элементов, связанных между собой. Сложность системы продуцирует ее неустойчивость, которая порождает движение.

Движение вызывает изменения, которые являются необратимыми, и система начинает нелинейно развиваться. При наличии энергетической подпитки система может сама искать новые, более высокие уровни органи-

зованности, как это ни парадоксально, но в этом случае хаос, неустойчивость обладает творческим потенциалом.

Он писал: «лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флюктуации, способствующие этим событиям, а также происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему миру и, наконец, возникает историческая перспектива, т. е. возможность появления других, быть может, более совершенных, форм организации»[22].

Действительно, искусство танца, являющееся ядром хореографической культуры, – элемент крайне неустойчивый, склонный к скачкообразным переходам из одного состояния в другое. Это выражается в смене художественных стилей, возникновении направлений, например, народно-сценического, современного танца, смещении жанров, выработке новых художественных средств выражения. Образование, являясь элементом системы, не производит, но осуществляет отбор и транслирование фактов и ценностей культуры в социум, активно взаимодействуя с деятелями и менеджерами искусства.

Хореографическое образование определяется тенденциями развития искусства, балансируя между традициями и новациями. Поэтому рассматривать динамику хореографического образования в России необходимо во взаимосвязи с развитием этого вида искусства в данный культурно-исторический период, а также с культурной политикой, которая является механизмом управления процессами создания, распространения и трансляции художественных ценностей.

Через культурную политику власть реализует свои цели, влияет на характер искусства, его содержание, стиль, форму, способы контакта с аудиторией. В зависимости от культурной эпохи, политического режима, мера требований к художнику со стороны властных структур и границы дозволенного меняются.

Государство, являющееся главным институтом политической власти,

может оставлять художнику иллюзию свободы или навязывать ему жесткий диктат, поддерживать его или отпустить на волю рыночной экономики. Характер режима правления: демократический, авторитарный, тоталитарный, бюрократический, – определяет и характер культурной политики. Государственный аппарат, держа в руках экономические и моральные нити управления (премии, денежные вознаграждения, подарки, гранты, почетные звания, ордена и медали, места в президиумах и комитетах, упоминания в словарях и энциклопедиях), ставит художника в зависимую ситуацию. Впрочем, достаточно часто интересы художника и правящей элиты совпадают, возникают другие условия для творческого развития. «Реальная власть в обществе – это, прежде всего, власть над процессами формирования картины мира подвластного ей населения», – отмечают В.С. Жидков и К.Б. Соколов [15].

Искусство может быть ненавязчивым средством формирования тех идеалов и настроений населения, которые желательны власти имущим.

Другой внешней причиной, определившей развитие моделей образования, был синтез видов музыкального театра, заимствованного в результате процессов аккультурации из французской, итальянской и немецкой культуры. Жанры оперы, балета и драмы были интегрированы в одном представлении. «Опера XVIII века, соединенная с балетами, поставленная в роскошных декорациях и костюмах, с массовыми сценами и очень часто связанная с действиями театральных машин, ...представляла собою наиболее роскошное придворное зрелище»[5]. Балетовед В.М. Красовская замечала, что «...балет того времени, кроме танца и пантомимы, включал в себя также сценическую речь и пение.

Только к концу XVIII века действие балетного спектакля в России перестало сопровождаться речью»[27]. Синтетический характер сценического искусства детерминировал модель хореографического образования интегративного типа.

Архивные документы подтверждают, что сначала образование в

Санкт-Петербургской Танцевальной школе было узкопрофессиональным, ремесленным, утилитарным.

Школа была создана как закрытое придворное учреждение. Отсутствие дифференциации драматического и балетного жанров требовали одновременного изучения танцевального и актерского мастерства, интегрируя их в учебном процессе и сценической деятельности. «Ежегодные новые оперы, украшавшиеся всегда новым балетом, и еженедельные комедии и интермедии давали достаточную практику танцорам и танцоркам и способствовали их дальнейшему совершенствованию», – свидетельствовал современник Я. Штелин[49].

Интегративная модель обучения существовала достаточно долго – примерно столетие, меняясь в деталях, но по сути готовила артиста к исполнительской деятельности в любом виде искусства: пении, драме, танце. Артист императорских театров Т.А. Стуколкин, обучавшийся с 1836 по 1845 год, вспоминал: «По правилам того времени, всякий воспитанник обязательно должен был учиться и петь, и танцевать, и драматическому искусству, и играть на каком-либо музыкальном инструменте. Благодаря этому... если у него не оказывалось драматических способностей, то он выходил в балет, не в балет, так – в оперу, не в оперу, так в музыканты, а то – и в суфлеры, статисты, фигуранты, машинисты»[37].

В соответствии с идеей нелинейных систем следующий период смены моделей образования связан также с процессом ветвления, дифференциации интегративного типа обучения по разным видам искусства. Процесс не был одномоментным, он имел переходный период, когда Устав 1809 года заложил новые культурно-образовательные смыслы, намечая дифференциацию учебных программ в зависимости от природных способностей воспитанника. Причем на первом этапе обучение сохранялось интегрированным, а на втором, «когда уже способности... довольно обнаружатся, обучать их с нарочитым старанием тому искусству, к которому по их склонностям и дарованию они предназначаются...»[14].

Изучение национальных традиций и стилей, принадлежащих тому или иному региону, объединяющих в себе, в разные историко-культурные периоды существования, крайне актуально для современного понимания новейших тенденций в национальном хореографическом искусстве.

Как мы уже упоминали, в соответствии с общеевропейским пониманием в настоящей энциклопедии хореография рассматривается как совокупность двух областей - искусства балета и искусства танца.

Раскроем более подробно элементы хореографической культуры.

Балет и виды сценического танца

Балет - высшая «театральная» форма хореографического искусства, в которой оно поднимается до уровня музыкально-сценического представления. Главное выразительное средство балета - система европейского классического танца. В исторически сформировавшейся программе подготовки артистов балета классический танец является базой, формирующей комплекс из следующих дисциплин сценического танца: дуэтно-классический танец, характерный танец, исторический танец, современный танец и актерское мастерство.

В основе выразительных средств балета лежит сценический танец - один из основных видов хореографического искусства, предназначенный для зрителей и предполагающий создание хореографического образа на сцене. В разновидностях сценического танца в балете относятся: дуэтно-классический танец, характерный танец, исторический танец, а также используемые в балетах виды современного танца.

Классический танец (Classical dance) - вид сценического танца, главное выразительное средство балетного искусства; система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В к. т. эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде (Л. Д. Блок). Основным средством достижения данного качества танца является выворотность. К.т. является

основой подготовки артистов балета и интегрирует комплекс дисциплин, включающий: дуэтно-классический т., характерный т., исторический т., современный т. и актерское мастерство. В 1930-х гг. сложилась методика обучения к.т., автором которой является А. Я. Вагановой.

Дуэтно-классический танец (др. наим. - поддержка)(Pas de deux) - вид сценического танца, построенный на основе классического т. и предполагающий танец двоих с использованием поддержек. В системе подготовки артистов балета сложилась методика обучения дуэтно-классическому танцу, обобщившая опыт нескольких поколений педагогов Ленинградского балетной школы. Автором книги по технике д.к.т. является Н. Н. Серебренников.

Характерный танец др. наим. - народно-характерный, народно-сценический (Character dance) - вид сценического танца, предполагающий системный синтез элементов танцев различных народностей на основе классического танца. В результате этого народный элемент в х.т. обретает формальную абстрактность классического танца, его условность. Характерный танец создается балетмейстером для балетного спектакля. В системе подготовки артистов балета с 1930-х гг. сложилась методика обучения характерного танца на основе классического экзерсиса, авторами которой являются А. В. Ширяев, А. В. Лопухов, А. И. Бочаров.

Исторический танец (др. наим. - историко-бытовой, салонный бальный) (Historical dance) - вид сценических танцев, представляющих собой переработку бальных, бытовых танцев различных эпох на основе классического танца. В результате этого бальная, бытовая сущность этих танцев обретает сценический, условный характер. Исторический танец создается балетмейстером для балетного спектакля. В системе подготовки артистов балета в 1940-х гг.

Актерское мастерство (Actor's skill)- принцип перевоплощения, когда актер как бы олицетворяет себя со своим персонажем и действует от его имени. Техника актерского мастерства в хореографии отличается



спецификой, прежде всего, связанной с ограниченным набором инструментов танцовщика:

- тело;
- танцевальная техника;
- музыкальность;
- чувство ритма;
- эмоциональность;
- наблюдательность;
- память;
- воображение;
- эрудиция;
- скорость реакции и т. д., исключающего использование голоса.

Основой актерского мастерства в хореографии служит музыка, содержание которой воплощается танцовщиком через танец. Однако техники актерского мастерства в хореографии, существующие на основе этого общего принципа, могут значительно отличаться друг от друга. Основой этого отличия является степень нарративности воплощаемой в танце идеи или сюжета. В системе подготовки артистов балета дисциплина актерского мастерства сформировалась в 1930-х гг. на основе системы К. С. Станиславского, однако до сих пор не существует закреплённой методики ее преподавания. сложились методика обучения и.-б.т., авторами которой являются Н. П. Ивановский и М. В. Васильева-Рождественская.

#### Танец и виды танцевального искусства

Танец - форма хореографического искусства, в которой средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела.

Современный танец (Contemporary Dance) - направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX-начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как и-

инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела [43].

Свободный пластический танец - новый вид танца рождается на рубеже XIX- XX веков и благодаря, прежде всего, Айседоре Дункан. Айседора выдвигает новую философскую и художественную, основанную на античном идеале гармонического развития человека, концепцию «танца будущего». Дункан стремится сделать танец выражением личности, отражением неповторимой человеческой индивидуальности, инструментом самопознания. Дункан ценит в танце изначальную экспрессию человеческого тела, выражающуюся во взаиморасположении различных его частей - отсюда эпитет пластический. Дункан реформировала искусство танца, что заключалось в гармоничном слиянии всех его компонентов - музыки, пластики, костюма. Она разработала многие идеи и приемы танца, лучшие из которых вошли в сокровищницу мирового хореографического искусства.

Танец Модерн (Modern Dance) - направление искусства танца, развивавшееся в Европе и США в начале XX столетия, ведущими представителями которого являются Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Мери Вигман, Ханья Хольм, Хосе Лимон, Лестер Хортон, Эрик Хоукинс, Анна Соколоф, Лой Фуллер, Марта Грэм, Айседора Дункан, Рут Сен-Дени, Тед Шоун.

Танец Постмодерн (Postmodern Dance) - направление искусства танца, развивавшееся в США и Европе в 1960-1970-е гг., ведущими представителями которого являются Мерс Каннингхэм, Алвин Эйли, Талли Битти, Дональд Мак-Кейл, Алвин Николаи, Пол Тэйлор, Триша Браун.

Основные техники современного танца

1. Техника Грэм (Graham Technique) - техника танца модерн, созданная американской танцовщицей и хореографом Мартой Грэм (1894-1991);

2. Техника Хамфри-Вейдман (Humphrey-Weidman Technique) - техника танца модерн, основанная на теории и действии падения и восстановления танцовщицей Дорис Хамфри и Чарлзом Вейдманом в 1920-1930-е гг.;

3. Техника Лимон (Jose Limon Technique) - техника танца модерн, созданная танцовщиком и хореографом Хосе Аркадио Лимоном (1908-1972) в I половине XX века;

4. Техника Хортон (Lester Horton Technique) - техника танца модерн, созданная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем танца Лестером Хортоном (1906- 1953);

5. Техника Хоукинс (Hawkins Technique) - техника танца модерн, созданная американским танцовщиком и хореографом Эриком Хоукинсом (1909- 1994);

6. Техника Каннингхэм (Cunningham Technique) - техника танца постмодерн, разработанная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем Мерсом Каннингхэмом (род. 1919).

7. Техника релиз (Release based Technique) - техника современного танца, основанная на освобождении (релизе) некоторых групп мышц с целью получения навыков использования только тех групп мышц, которые необходимы в процессе танца. С помощью техники релиз развивается понимание собственного тела, что даёт большое разнообразие для развития хореографической лексики танцовщика. В процесс изучения техники включены анатомические аспекты, такие как: костная структура, мышечная, дыхательная и нервная системы. Эти темы подробно разбираются в начале урока, затем следует их практическая разработка в определенных упражнениях и танцевальных комбинациях. Основное внимание уделяется трем базовым программам, являющимся обязательными в современном

танце (баланс, артикуляция (импульс, инерция), гравитация (центр тяжести, работа с весом)). Важным аспектом техники релиз является обучение технике *par terre* (работы с полом), технике падения и смещения баланса.

8. Контактная импровизация (Contact Improvisation, CI) - техника современного танца, распространившаяся в США и Европе в конце XX века, основой которой является физический контакт (контактные методы) как отправная точка для импровизации и исследования движения человеческого тела. Такими контактными методами импровизации являются передача веса, встречный баланс, вращение, падение, задержание, подъём и т. п.

#### Основные техники направления Соматик

Направление Соматик (Somatic) - совокупность дисциплин, изучающих взаимосвязи в человеческом теле, влияние сознания на функции и строение телесных тканей, и применяющих концепцию целостности тела, ума и духа. В то время как существуют различные мнения на то, какие методики следует относить к Соматик, большинство теоретиков разделяют спектр соматических дисциплин на две категории: соматическая психология и структурно-функциональные методики. В 1988 году с целью объединения усилий и создания единой программы, этических норм и теоретической базы была создана Международная Ассоциация Соматической Терапии и Образования (ISMETA), в которую вошли все наиболее признанные представители направления. В настоящее время в неё входят более 20-ти крупных организаций, имеющих отношение к различным школам. Соматические техники и методы часто используются в качестве вспомогательных в современном танце. Виды соматических техник:

1. Техника Александера (Alexander Technique) - метод, созданный между 1890 и 1900 гг. австралийским актёром Фредериком Маттиасом Александером (1869- 1955), обучающий правильному движению и расслаблению, что позволяет танцовщику улучшить координацию и научи-

ться владеть своим телом. Основное преимущество метода - свободное владение опорно-двигательным аппаратом как основным инструментом танцовщика.

2. Основы Бартеньефф (Bartenieff Fundamentals) - система упражнений, созданная и развитая на основе LMA ученицей Лабана, танцовщицей Ирмагд Бартеньефф в 1960-70-х гг., гармонизирующая движение и обучающая правильному и экономичному использованию тела в движении [43].

3. Анализ Лабана (Laban Movement Analysis) - Рудольф фон Лабан (1879- 1958), теоретик, вдохновитель танцевального экспрессионизма, «свободного танца». Посвятил многие годы созданию системы анализа и записи танца, предложил универсальную теорию движения, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, независимо от того, к какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат. Пространство, Время, Сила (энергия) - три константы, на которых построил Лабан свою теорию движения, создав две концепции - хореотику и евкинетику. LMA - «Laban Movement Analysis» является одной из наиболее действенных методик для обучения хореографа.

4. Техника Фельденкрайс (Feldenkrais Technique) - терапевтический метод, базирующийся на работах теоретика движения Моше Пинхаса Фельденкрайса (1904- 1984), в основе которого лежит способ осознания тела через движение путём наблюдения за колебательными движениями в суставах, что даёт возможность восстанавливать и улучшать координацию движений, сбалансированно развивать и воспитывать устойчивость и гибкость как позвоночного столба, так и всего тела; помогает лучше понять свое тело: избавиться от боли в суставах, расслабить зажимы, привычные образцы движения меняются, освобождаясь от ненужного усилия, и приобретают легкость, эффективность и комфорт.

5. Техника Скиннер релиз (Skinner Release Technique) - система ки-

нестетического тренинга (тренинга мышечного чувства), которая концентрируется на восприятии и представлении о движении. Техника разработана в 1960-х гг. американской танцовщицей и хореографом Джоан Скиннер (1923- 2006).

6. Метод Боди-маинд центеринг (Body-Mind Centering) - постоянно развивающаяся система исследования, тренировки, оздоровления и интеграции тела и сознания, основоположником которой является американский преподаватель и терапевт Бонни Бэнбридж Коэн, создавшая свою школу этого направления в США.

7. Метод Пилатес (Pilates)- система упражнений, направленная на интеграцию сознания и тела, и создание более стройной фигуры. Система была создана более 90 лет назад Джозефом Пилатесом, направленная на растяжку, укрепление и тонизирование мышц, улучшения осанки, гибкости и чувства равновесия. Пилатес назвал свой метод «искусство контрологии» или «мышечный контроль», тем самым, подчеркнув, что сознание тоже участвует в работе мышц. Метод Пилатеса вобрал в себя элементы различных спортивных направлений и стилей от Китайской гимнастики до йоги, но при этом имеются основополагающие принципы, которые сводят эти элементы в единую систему Пилатеса [43].

#### Иные виды танцевального искусства

1. Степ - степ, или чечетка, или теп-дэнс - танец, который еще называют «музыка ног». Во время танца мы отражаем мелодию, танцуя степ, мы создаем музыку. В Америке - Фред Астер, Братья Николос. В России - братья Гусаковы, семья Зерновых и многие другие великолепные артисты открыли для нас этот жанр. Сейчас этот танец снова в моде, и испытывает свое второе рождение. Tap drums- новое направление в стэпе, то есть соединение элементов традиционного стэпа (traditional tap) и хуфер (hooper) на специальной деревянной подставке подобно page star dancing под собственный аккомпанемент на цифровом баяне.

2. Бальный танец - вид парного танца, имеющий народные истоки, и-

сполняемый в специальных помещениях (в театре, кино, на телевидении и др.). Исторический бальный танец - любая форма формального общественного танца, который исполнялся в обществе в разные эпохи ради развлечения. С введением современного понятия танцевальный спорт термин бальные танцы стал сводиться к достаточно узкому понятию спортивный бальный танец.

3. Спортивный бальный танец - танцевальный вид спорта, объединяющий два стиля спортивных танцев: Интернациональный Стандартный и Интернациональный Латиноамериканский стили, исполнение которых проходит в условиях конкурсных соревнований. В европейскую программу входят: медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп (быстрый фокстрот). В латиноамериканскую: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль и джайв. В спортивных бальных танцах введена система классов, отображающая уровень подготовки танцоров и система возрастных категорий, распределяющая танцоров по возрастным группам.

4. Народный (фольклорный) танец - вид народного танцевального творчества, созданный этносом, распространенный в быту, отражающий этнические особенности, хореографический язык, пластическую выразительность этноса или этнической группы, которые проявляются в характере, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения и др.

5. Социальный танец («Social dance») - танцы массовые, общедоступные, бытовые, к ним относятся: латиноамериканские (сальса, меренге и др.), восточные танцы (танец живота), аргентинское танго, ирландский степ, фламенко, так называемые танцы улиц (хип-хоп, брейк и т. п.), клубные танцы, хастл, рок-н-ролл и джаз. Отличительным признаком социальных танцев является импровизационность.

6. Эстрадный танец (Variety dance) - хореографическое произведение, предназначенное для концертного исполнения на эстраде. Для Эстрадного танца характерна внешняя выразительность, развлекательный

характер, виртуозность, внешняя эффектность. По форме эстрадный танец - танцевальная миниатюра, обычно с небольшим количеством исполнителей. Эстрадный танец отличает многожанровость и разностильность.

7. Джазовый танец (Jazz Dance) - направление танца, зародившееся в США в конце 19 в. в результате слияния европейской и африканской танцевальных культур. Основные черты джаз танца - это основополагающая роль ритма, импровизация, высокое техническое мастерство исполнителя. Основными техническими принципами джазового танца являются - полицентризм, полиритмия, синкопирование, свинг. Джазовый танец является приоритетным в шоу, на эстраде, в мюзикле и других развлекательных жанрах. В настоящее время существует несколько стилей д.т., среди которых выделяются: модерн-джаз, (соединивший технику классического танца, модерна и джаза), афро-джаз, фолк-джаз, стрит-джаз, блюз-джаз. Наиболее известными педагогами, создавшими индивидуальную технику являются М. Меттокс, Г. Джордано, Луиджи.

8. Этнохореография - синкретический вид хореографического творчества, базирующийся на танцевальном и пластическом традиционном материале (обряды, ритуалы) этносов с включением музыки, пения, слова.

Таким образом, танец – форма хореографического искусства, в которой средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Танцевальные па (фр. pas – «шаг») ведут происхождение от основных форм движений человека – ходьбы, бега, прыжков, подпрыгиваний, скачков, скольжений, поворотов и раскачиваний. Сочетания подобных движений постепенно превратились в па традиционных танцев.

Главными характеристиками танца являются ритм – относительно быстрое или относительно медленное повторение и варьирование основных движений; рисунок – сочетание движений в композиции; динамика – варьирование размаха и напряженности движений; техника – степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позици-



й. Во многих танцах большое значение имеет также жестикуляция, особенно движения рук.

Существует много разных видов танца: спортивный, акробатический, бальный, уличный, и т.д. При изучении данной темы было выявлено, что профессиональные коллективы, чаще исполняют народный, эстрадный и современный танец [43].

Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Современный танец имеет много направлений: джаз – модерн, постмодерн, импровизация и свободный пластический танец. В настоящее время хореографы в своих постановках совмещают несколько стилей одновременно.

### 1.3. Принципиальные отличия хореографического любительства от профессионального хореографического искусства

В настоящее время многие исследования, посвященные проблемам развития любительского хореографического искусства, рассматривают чаще всего педагогический процесс: методы, технологии, «чему и как» учить подрастающее поколение. Другая часть исследований посвящены истории возникновения и поиску путей сохранения любительского хореографического искусства. В данной статье нам хотелось бы поднять вопрос, по нашему мнению, являющийся для развития любительского хореографического искусства одним из основополагающих – вопрос влияния фестивального движения на развитие творческого и исполнительского мастерства любительских коллективов.

Развитие любительского хореографического искусства, от самого начала его возникновения и до наших дней, можно рассмотреть в двух параллелях, которые на первый взгляд могут показаться совершенно

разными, независимыми друг от друга, но на самом деле находящиеся в постоянном взаимодействии, взаимовлиянии друг на друга. Мы говорим о существовании двух понятий – профессиональное сценическое искусство и любительское (самодеятельное) танцевальное творчество.

Сам термин «самодеятельность», впервые прозвучавший в печати в 1912 году, подразумевал особый вид творческих занятий искусством – не профессиональный. Не профессиональный (или любительский) означает ни в коем случае не дилетантский, а самодеятельный в самом высоком смысле этого слова: «...деятельность не обязательная, а добровольно избранная, наряду с доставшейся в удел в силу общественного разделения труда; деятельность по велению души, по любви, и, кроме этих мотивов, ничем другим не движимая; деятельность ради самой деятельности, имеющая основную цель в себе самой, то есть осуществляемая по собственным внутренним мотивам человека и служащая средством его самовыражения ради самого самовыражения».

Одно из первых теоретических определений понятия «самодеятельное искусство» было дано уже в 20-е гг. прошлого века: «основное развитие того или другого - в экономическом отношении их деятелей к искусству. Для «искусника» профессионального – оно профессия, т.е. тот вид деятельности, из которого он извлекает средства к существованию... «Искусник» самодеятельный занимает совершенно иное положение; он материально не заинтересован в своем занятии, оно для него не профессия, а способ выявить и развить свои художественные возможности...» [14].

Таким образом, мы видим существенное различие между двумя путями развития хореографического искусства в природе их мотиваций, целей и функциональных задач. На первый взгляд они различны и противопоставлены друг другу, но хореографическое искусство – предмет их творческой деятельности един, а соответственно рассматривать их без взаимовлияния будет заведомо ошибочно и однобоко.

Подавляющее большинство специалистов, связанных с профессиональным образованием (педагоги учебных заведений, министерские служащие, работники соответствующих методических служб), считает, что хореография едина и делить её на «профессиональную» и «самодеятельную» не имеет смысла. На самом деле, речь в данном случае должна идти не о самой хореографии, а в первую очередь о принципиально разном назначении, которое выполняет в обществе, с одной стороны, профессиональная хореография, с другой стороны, самодеятельное хореографическое творчество [43].

Проблема состоит в том, что подавляющее большинство руководителей любительских хореографических коллективов сегодня не знают, как профессионально работать с непрофессионалами. В учебных заведениях культуры, которые готовили их, они усвоили, что учить профессионально любителей надо так же, как учат, к примеру, будущих артистов в хореографическом училище.

Профессиональная хореография функционирует по принципу авторского единоначалия. Хореограф-постановщик сочиняет произведение. Актёры-исполнители своими телодвижениями реализуют его авторский замысел.

На данный момент в России существуют 3 основные категории профессиональных хореографических коллективов: Ансамбль народного танца России, Труппы Современного танца в России и Шоу-Балет, как правило, третья категория является смешенной из профессиональных исполнителей и любителей танца [19].

Шоу – балет – это театрально – танцевальное искусство, зародившееся в городской среде в местах проведения массового досуга, в годы после Французской революции, среди представителей среднего и более чем среднего класса населения. В дальнейшем это направление распространилось по всей Европе, США, Канаде и других странах. Представление с участием шоу – балета чаще носят несерьезный характер,

однако могут затрагивать актуальные темы в комическом стиле.

Государственные ансамбли народного танца отличаются от других, тем, что государство им оказывает финансовую поддержку. Все участники ансамбля получают заработную плату из бюджета, и репертуар согласовывается с министерством культуры и Правительством РФ.

В данный момент на территории Российской Федерации осуществляют свою деятельность много профессиональных хореографических коллективов, занимающих разные статусы, носящих звания и танцующие в различных направлениях.

Сегодня Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева продолжает развивать и обогащать творческий метод интерпретации фольклора, пропагандируя его приемы и принципы в своих выступлениях на лучших сценах всего мира.

Моисеев первый обратился к музыке композиторов классиков, таких как: Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, М. Глинка, М. Мусоргский.

Благодаря высокой исполнительской культуре, ансамбль по сути является Театром народного танца. В его репертуаре несколько ярких одноактных спектаклей, поставленных Игорем Моисеевым с привлечением всех средств и приемов мировой хореографической и театральной культуры.

Труппа ансамбля состоит из высокопрофессиональных универсальных танцовщиков-актеров, способных на высоком исполнительском уровне воплотить сложные хореографические задачи, обладающих умением перевоплощения, владеющих искусством танца в образе и национальном характере.

Наряду с Государственными, в России существуют ансамбли народного танца, труппы и коллективы современного танца. Примеры некоторых из них:

Эксцентрик-балет Сергея Смирнова – танцевальный коллектив из Екатеринбурга, создан в 1995 году хореографом Сергеем Смирновым. Лау-

реат международных фестивалей современного танца, трижды лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска». Участник культурной программы XXII зимних олимпийских игр в г. Сочи в 2014 г.

Почерк Сергея Смирнова – сегодня уже такой узнаваемый в пространстве российского современного танца – по-прежнему вызывает немало споров, особенно у московской критики. О хореографе пишут: «это и не contemporary, и не эстрада» и, кажется, совсем «не в тенденциях европейского танца»... А, между тем, по рейтингу 2006 года, опубликованному в немецком журнале «Danza», «Эксцентрик-балет Сергея Смирнова» оказался в тройке самых ярких европейских данс-коллективов. И, кто знает, возможно, именно уникальная самобытность, неповторимый колорит уральской танцевальной команды привлек внимание и поразил воображение искушенных европейских экспертов? Так или иначе, но Сергей Смирнов осознанно идет в искусстве своей дорогой, путём, направление которого он сверяет не с «модными тенденциями» в искусстве, а с биением собственного сердца.

Анализируя различные источники информации можно сделать вывод, что хореографическое искусство в России на данный момент очень популярно и востребовано. По этому, количество профессиональных коллективов на территории России огромно.

Одним из факторов, связывающих профессиональное и любительское (самодеятельное) танцевальное творчество, является фестивальное и конкурсное движение.

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведова дано следующее определение: «фестиваль - широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся просмотром достижений каких-нибудь видов искусства. Тогда как, конкурс – соревнование, имеющее целью выделить лучших участников, лучшие работы» [30].

Таким образом, выявляется главное отличие конкурса от фестиваля, это наличие или отсутствие победителей и проигравших.

Музыка и танец, как и другие формы искусства, не могут существовать в ограниченном пространстве какого-либо социума, народа или государства. Выдающиеся исполнители, в том числе и танцоры редко сидят на одном месте, путешествуя по всему миру с гастрольями, активно общаясь друг с другом в рамках различных конкурсных проектов, фестивалей и совместных выступлений. Для артистов особенно важно мировое признание, важно «заработать» имя не только в своей стране, но и получить признание на мировом уровне.

В настоящее время в нашей стране большое, если не сказать огромное, количество самых различных конкурсов и фестивалей. Начиная от районных, проводимых, как правило, при содействии организации культуры и департаментов культуры данных районов – то есть организаторами конкурса являются представители власти, и заканчивая всероссийскими и международными фестивалями – где чаще всего организаторами являются туристические фирмы, индивидуальные предприниматели, общества с ограниченной ответственностью.

В нашей стране определение статуса того или иного культурного мероприятия вещь относительная. Мы нашли регламент, документ, который определяет критерии, но так как он чаще всего носит рекомендательный характер, не все учредители, организаторы, в особенности частные организаторы, считаю необходимым руководствоваться им.

Критерии присвоения мероприятию статуса «международный»:

- участие в мероприятии представителей не менее двух зарубежных стран;
- участие в составе жюри представителей зарубежных стран.

Критерии присвоения мероприятию статуса «всероссийский»:

- представительство не менее 4 субъектов Российской Федерации;
- участие в составе жюри представителей федеральных округов;
- наличие в составе учредителей органа исполнительной власти в сфере культуры.

Критерии присвоения мероприятию статуса «межрегиональный»:

- участие в мероприятии представителей субъектов Российской Федерации (не менее 2);
- наличие в составе учредителей органа исполнительной власти в сфере культуры.

Критерии присвоения мероприятию статуса «республиканский»:

- участие в мероприятии представителей муниципальных образований республики (не менее 4 от общего числа муниципальных образований);
- наличие в составе учредителей органа исполнительной власти в сфере культуры.

По направленности фестивали и конкурсы бывают:

1. Простые по структуре оценочных листов:

- по виду танца (народного танца, русского танца, классического танца, современного танца, спортивно-бального танца и т.д.)
- по критерии оценки (артистов балета, хореографов, сюжетных номеров и миниатюр)

2. Сложные – хореографические конкурсы, где представлены все номинации, и оцениваются совокупность множества критерий.

Критерии оценочных листов, номинации определяются организаторами данных мероприятий.

И как отмечает С. С. Соковиков «одной из причин бурного развития народного танца на любительской сцене станет система смотров, слетов, фестивалей и олимпиад, проводившихся по партийной установке» [35].

Именно на этих массовых мероприятиях и происходила встреча профессиональных танцоров, хореографов и балетмейстеров с любительскими танцовщиками, самородками, талантами, не получившими специального образования.

Фестивальное и конкурсное движение позволяло решать несколько задач одновременно – во-первых, развитие творческого потенциала ши-

роких разных слоёв населения, приобщение к миру танцевального искусства, актуализации заложенных творческих сил в рабочем классе, до этого лишённого такой возможности. Во-вторых, позволило обратить внимание профессиональных балетмейстеров на огромный пласт национальной культуры - народное танцевальное творчество.

Так как народный танец до Октябрьской революции оставался танцем бедных слоёв населения, и не выходил на профессиональный уровень, Открытие нового пласта национальной танцевальной культуры для многих балетмейстеров это стало настоящим откровением. Профессиональное сообщество стало понимать насколько богата и своеобразна танцевальная культура народов населяющее СССР. С этим временем связано появление национальных тем в балетных спектаклях театров опер и балетов, рождение профессиональных ансамблей народного танца, попытками создания нового бытового танца, появлением нового танцевального жанра - армейская пляска. И именно государственная поддержка фестивального движения навсегда определило развитие танцевального искусства в России.

Как отмечают многие исследователи, фестивальное движение способствовало благотворному влиянию профессионального хореографического искусства на любительское творчество, любительские коллективы и наоборот. Многие великие балетмейстеры черпали своё вдохновение и ставили свои работы в хореографических студиях и коллективах любительского творчества, Среди них - К. Я. Голейзовский, И. Чернецкая, Н. Глан, В. Майя, Л. Алексеева – профессиональные балетмейстеры и одновременно и руководители любительских хореографических студий.

Анализируя архивные источники, в которых приводятся рекомендации и замечания членов жюри первых конкурсов и фестивалей можно сделать вывод, что, по прошествии более 80-ти лет, проблематика и основные рекомендации существенно не изменились. Безусловно, исполнительская техника и композиция постановок значительно усложни-



лись, появилось жанровое разнообразие.

«Танцы насыщались трюками, эффектными позами, обрастали чуждыми «псевдонародными» наслоениями». «Негативно отражался на русском танце и стиль «танцевального лубка», ставший своеобразной пародией на русское крестьянство» [27].

Но техническое усложнение танцевальных произведений часто приводит, к гипертрофии техницизма в танце. Увлечение техникой, трюкачеством приводит к отсутствию или размытости манеры исполнения, потере традиций танцевальной народной культуры.

В современном нам любительском танцевальном искусстве, мы также видим упрощение роли и значения хореографического искусства в его просветительской функции. Не все руководители и педагоги, балетмейстеры и хореографы, задумываются над смыслом и внутренним содержанием танцевальных номеров.

Художественная самодеятельность, в том числе хореографическая, продолжает жить и сегодня. Главными задачами современной самодеятельности являются:

- организация досуга;
- эстетическое формирование личности;
- творческое развитие личности;
- духовное развитие;
- участие в общегородских праздниках и массовых гуляний.

Специфическими признаками самодеятельного творчества являются:

- добровольность;
- организованность;
- отсутствие у участников самодеятельности специальной подготовки к деятельности;
- более низкий, чем у профессиональных коллективов уровень деятельности;
- безвозмездность и др.

Фундаментальной отличительной чертой любительского творчества является совокупность ее специфических функций, которые следует выводить из функций досуга и функций художественной культуры:

- воспитательная;
- рекреационная;
- компенсаторная;
- гедонистическая [28, с. 36].

Из вышеизложенного мы можем сделать следующие выводы: в настоящее время в России существует широкая сеть различных видовых и жанровых конкурсов и фестивалей, имеющие разные уровни по статусу, охвату региона и составу жюри. При анализе положений конкурсов – обязательном документе, где регламентируются основные характеристики конкурса (этапы, критерии оценки, сроки, место действия, состав жюри и т.д.), мы можем констатировать отсутствие какой – либо упорядоченной системы в определении номинаций конкурсов, всё зависит от компетенции организаторов и их целевых установок. Также можно сказать и о критериях оценки. Из всех проблем фестивального и конкурсного движения в России самой острой является проблема отсутствия диалога между руководителями хореографических коллективов и членами жюри. Именно «открытый стол», профессиональный диалог на тему развития хореографического искусства делает фестивально-конкурсное движение ценным с точки зрения развития хореографического искусства, профессионализма руководителей танцевальных коллективов, хореографов-постановщиков. И ахиллесовой пятой рассматриваемого в настоящей статье вопроса является коммерциализация, постановка мероприятия на поток, отсутствие яркой идеи.

Анализируя деятельность профессиональных хореографических коллективов в России можно сделать вывод, что танцорами, в зависимости от направления деятельности, используются все вышеперечисленные танцевальные направления. Одним из распространенных направлений

хореографии является народный сценический танец, так как это неотъемлемая часть Русской культуры.

В основной части работы дана характеристика профессиональных и любительских хореографических коллективов. Главное отличие между ними – наличие профессиональных хореографов – постановщиков и исполнителей (со специальным образованием «Артист балета») в профессиональных коллективах и наличие профессионального хореографа – постановщика и педагога и исполнителей не профессионалов – в любительском коллективе (Художественная самодеятельность).

При изучении данной темы был проведен анализ деятельности действующих профессиональных хореографических коллективов. В России существует множество Государственных ансамблей песни и танца, основным репертуаром которых является народная тематика, в зависимости от географического местоположения (Адыгея, Башкирия, Киргизия и т.д.). Главное отличие Государственных ансамблей то, что они находятся на полном обеспечении государства.

Подводя итог о деятельности профессиональных хореографических коллективов в России, стоит заметить, что количество профессиональных коллективов растет, и развивается. Количество студентов – хореографов, хоть и уменьшилось (что связано с низким заработком при работе по профессии), но они продолжают работать и заражать своей энергией и любовью к танцу других. И именно это говорит о том, что хореография в России будет развиваться.

## ГЛАВА 2. ОПТИМИЗАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ: АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ И СПОСОБЫ ИХ РЕШЕНИЯ

### 2.1. Функции руководителя любительского коллектива и способы формирования необходимых для этой деятельности умений и знаний

Красивый и синхронный танец не появляется сам по себе. Это процесс, который требует большого труда и умения соединить эмоции, музыку и движения.

Поэтому чтобы появился идеальный танец, необходимо не только наличие коллектива, который его будет исполнять, но и человек, контролирующий весь процесс, а именно руководитель хореографического коллектива.

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 и гражданские идеи танцевальной группы.

Большая часть таких руководителей занимаются ещё и постановкой номеров, но для этого они должны быть балетмейстерами и воспитателями.

Человек, руководящий танцевальным коллективом должен обладать следующими чертами характера и навыками:

- хорошее воспитание;
- большая выдержка, особенно в сложных ситуациях;
- должен уметь находить общий язык с разными личностями,

быть дипломатом, владеть таким искусством, как стратегия и тактика.

Также руководитель не должен давать обещаний, которые не может исполнить.

Ну и, конечно, нельзя забывать об отменной физической подготовке,

отличной координации, гибкости, ловкости, артистичности.

Для того чтобы стать самым известным руководителем хореографического коллектива нужно посвятить этому всю жизнь. Чтобы достичь больших высот, нужно заниматься танцами с детства, читать необходимую литературу, смотреть соответствующие фильмы и видео, ходить на концерты и следить за изменениями в танцевальной сфере на всей территории мира. Также важно иметь познания в анатомии и физиологии, так как обучение не должно приносить вред здоровью.

Человек, выбравший эту профессию, должен постоянно улучшать уровень своего мастерства, изучать новую информацию, связанную с музыкой и танцами.

Эта профессия включает в себя ещё и работу с визажистами, костюмерами, режиссерами, декораторами, художниками, осветителями, ну и, само собой, танцорами.

Этот человек должен уметь привлекать людей к своему творчеству, чтобы коллектив сам хотел с ним работать.

Люди, которые обладают данной профессией чувствовать публику.

Только такой человек может стать настоящим руководителем, профессионалом своего дела.

Современное развитие общества показывает, что успешная деятельность любого коллектива во многом зависит от умелого и грамотного руководства. Руководство – это произвольное (целенаправленное) воздействие на руководимых людей и их общности, которое приводит к их осознанному и активному поведению и деятельности в соответствии с намерениями руководителя. 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 любительского хореографического коллектива, как правило, работает в школах искусств, школах-студиях, Дворцах культуры, внешкольных детских и юношеских учреждениях культуры; обеспечивает эстетическое и художественное воспитание, образование и творчество детей и взрослых.

Осуществляя руководство любительским хореографическим коллективом, руководитель должен знать современное состояние и тенденции развития народного творчества и художественной самодеятельности в регионе, области, принципы организации художественного творчества, основы хореографического исполнительства, методику и организацию учебно-воспитательного процесса в хореографических коллективах художественной самодеятельности.

В качестве основных профессионально важных качеств руководителя любительского 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.

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 бесспорным лидером, который является генератором идей, вдохновителем коллектива и определяет направление его развития.

Во многом направленность обучения в любительских 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 танцевальные 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.

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.

Осуществляя руководство деятельностью любительского хореографического коллектива руководитель выполняет определенные функции. За многолетний период исследований было предложено множество различных классификаций этих функций. Дифференцирование их имеет условный характер, так как на практике все функции неразрывно связаны друг с другом и взаимно переплетены. Чтобы осуществлять процесс педагогической деятельности в хореографическом коллективе, руководитель должен обладать следующими функциями:

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 учащимся 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. Общение, которое мы относим к первому уровню, складывается на начальной стадии обучения, когда педагог ещё недостаточно хорошо изучил своих учащихся, а учащиеся плохо знают друг друга. Этот уровень носит весьма поверхностный характер. 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.

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 у-

чащимися; 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 танцевальными движениями, 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 работать с детьми, 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 специ-

фические 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, и, исходя из возрастных и индивидуальных особенностей, найти самую эффективную меру воспитательного воздействия, которая не оскорбляла бы самолюбие и достоинство, не отталкивала, а наоборот, вызывала 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.

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

Руководитель любительского коллектива выполняет следующие функции: коммуникативная, организационная, воспитательная, психологическая, информационная, мобилизационная и управленческая. 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.

## 2.2. Дифференцированный подход в профессиональной подготовке руководителей профессиональных и любительских хореографических коллективов

Хореографическая самодеятельность является не только школой мастерства, но и школой жизни, школой гражданственности. Другими словами, пробуждаясь к активной художественной деятельности и развивая свои способности, человек не просто утверждает себя в искусстве, а, прежде всего, утверждает себя как член общества, чья деятельность и чей талант общественно необходимы и полезны. [5, с.33]

Также она играет большую роль в деле эстетического воспитания. Приобщаясь к искусству, человек развивает свою способность воспринимать и ценить прекрасное, повышает свой культурный уровень, развивается духовно. Хореографические самодеятельные коллективы, выполняя задачи эстетического формирования личности, служат делу массового воспитания и образования.

Эти задачи решают средствами искусства танца. [17, с.32] Формирование активной, духовно богатой личности - цель самодеятельного театра. Справедливо выше сказанное можно отнести и к любому другому виду любительского творчества. [19, с. 78]

Коллектив хореографической - 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.

Участие в самодеятельном коллективе развивает чувство ответственности. Человек стремится качественно выполнять

поставленные задачи, не подводить других участников и руководителей коллектива. Добровольное, без всяческого принуждения, посещение занятий и участие в концертах (представлениях, фестивалях, конкурсах, выставках и т.д.) способствует поднятию уровня самодисциплины.

Можно заметить, что любительское творчество повторяет виды и жанры, существующие в профессиональном искусстве. Эта особенность позволяет творчески заимствовать методы работы и учебный процесс, а в определенной степени и репертуар профессиональных исполнителей и коллективов. Стадии приближения любительского искусства к профессиональному могут быть разными.

Если профессиональное искусство можно назвать работой, то самодеятельность носит безвозмездный характер. Людей привлекает не материальная выгода от занятий тем или иным видом творчества, а само участие, удовольствие, получаемое от творческого процесса.

Однако, несмотря на то, что существуют теоретически обоснованные признаки и характеристики любительского творчества, при практической организации условий, необходимых для успешного функционирования художественной деятельности как социально-культурного и социально-педагогического явления, сегодня они зачастую не учитываются.

Доктор педагогических наук Е.И. Смирнова, ведущий специалист по вопросам теории любительского хореографического творчества, в своей работе «Художественная самодеятельность как социально-педагогическое явление» рассматривает основные критерии, по которым на практике оценивается эффективность художественной самодеятельности:

- количество участников организованных коллективов хореографической самодеятельности;
- количество организованных коллективов (кружков хореографической самодеятельности);
- количество концертов, спектаклей и других публичных выступлений организованных коллективов;

- численность «обслуженных» или «охваченных» выступлениями хореографической самодеятельности.[36, с. 169]

Анализ состояния современного танца показал, что среди различных направлений и жанров хореографического искусства, наиболее распространенными, востребованными и развивающимися на сегодняшний день являются модерн, джаз, хип-хоп танец и брейк-данс, как отдельное направление, развивающееся в рамках хип-хоп культуры. [48]

На сегодняшний день значительную роль в обучении искусству танца на начальном уровне хореографической подготовки, творческом развитии и самореализации личности играют школы искусства, хореографические школы, любительские хореографические коллективы и студии танца, активно развивающиеся и функционирующие на сегодняшний день [23,с.135].

Анализ состояния современного любительского хореографического искусства выявил активное открытие множества частных школ, студий современного танца, подтверждая стремительное развитие современной хореографии, представленной различными танцевальными направлениями (модерн, джаз, хип-хоп танец, брейк-данс и др.), являющейся наиболее востребованной на сегодняшний день.

Таким образом, любительское творчество – это уникальное социально-культурное явление, с многотипной и полифункциональной структурой, которое обладает свойствами досуга и художественной культуры.

Подготовка специалистов в сфере культуры и искусства должна осуществляться с учетом тенденций и изменений, происходящих в их будущей профессиональной деятельности, гибко реагируя на новые требования и запросы общества.

Активное развитие различных направлений современного танца, обуславливающее спрос на специалистов-хореографов, владеющих знаниями и методикой обучения модерн, джаз, хип-хоп танцу, детерминирует необходимость внесения соответствующих изменений в процесс обучения

как профессионального учебного заведения, так и любого самодеятельного коллектива.

По моему мнению, самым главным и первоочередным для создания плодотворной работы коллектива является наличие:

- во-первых, организатора, идейного лидера, сильной творческой личности, художественного руководителя, который будет определять идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива;

- а во-вторых, наличие материальной базы (танцевального зала или сценической площадки, музыкальной аппаратуры, концертмейстера).

Художественный руководитель – это передовой человек своего времени, человек высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющий основами профессионального мастерства. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направления творчества и гражданско-идейные устремления всего творческого коллектива.

Он должен разбираться в сложных явлениях современного искусства, отличать прогрессивные тенденции от ошибочных, вредных. Должен уметь мыслить хореографическими образами, быть мыслителем, психологом и педагогом.

Большинство хореографических руководителей сами являются постановщиками номеров в своих коллективах, но есть и такие кто приглашает постановщиков и использует работы других хореографов, но и те и другие должны обладать знаниями и навыками балетмейстера.

В мире с глубокой древности существует семь вопросов, которые позволяют даже при поверхностном подходе раскрыть объект изучения достаточно полно, если найти на эти вопросы хорошо аргументированные ответы. Вопросы эти формулируются так: что? где? когда? кто? для чего? каким образом? с чьей помощью? Попробуем и мы, опираясь на них, рассмотреть проблему профессионального образования в сфере подготовки руководителей любительских (самодеятельных) хореографических коллективов.



В нашей стране, как известно, функционируют две образовательные системы подготовки профессиональных кадров в области хореографии. Одну из них (систему искусства) составляют учебные заведения, готовящие кадры для профессиональной хореографии. Это хореографические училища, художественные ВУЗы типа Московской и Санкт-Петербургской Академий хореографии, РАТИ (ГИТИСа), Санкт-Петербургской консерватории. Другую (систему культуры) составляют учебные заведения, призванные готовить кадры руководителей для любительского хореографического творчества. Это колледжи культуры, училища искусств, академии, институты, университеты культуры и искусств и их филиалы.

Перед этими двумя системами стоят принципиально разные цели. Каждая из них готовит своих специалистов. Обе системы работают по разным Учебным планам. У них разные программы, разные методы подготовки профессиональных кадров. Наборы они осуществляют из абитуриентов своего профиля. Их выпускники имеют разные квалификации.

Пока мы наблюдаем, что в реальности особенности этих двух разных систем не определены и не очерчены. Например, хореографическая специализация образовательной системы культуры по существу копирует базовую модель подобной системы искусства [1].

подавляющее большинство специалистов, связанных с профессиональным образованием (педагоги учебных заведений, министерские служащие, работники соответствующих методических служб), считает, что хореография едина и делить её на «профессиональную» и «самодеятельную» не имеет смысла. На самом деле, речь в данном случае должна идти не о самой хореографии. Разговор надо вести в первую очередь о том принципиально разном назначении, которое выполняет в обществе, с одной стороны, профессиональная хореография, с другой стороны, самодеятельное хореографическое творчество. Различия между этими двумя, повторяем, принципиально разными явлениями художественного

творчества не учитываются. А различия эти как раз и определяет разность методологических подходов при подготовке специалистов для этих двух наиважнейших сторон отечественной хореографической культуры.

ЧТО предлагается обсудить?

Для начала предлагаем вместе, сообща подумать, поразмышлять, во-первых, об особенностях профессиональной работы хореографа с непрофессионалами, во-вторых, о специфике образовательной подготовки профессиональных руководителей любительских коллективов.

Проблема состоит в том, что подавляющее большинство руководителей любительских хореографических коллективов сегодня не знают, как профессионально работать с непрофессионалами. В учебных заведениях культуры, которые готовили их, они усвоили, что учить профессионально любителей надо так же, как учат, к примеру, будущих артистов в хореографическом училище. Это глубокое, далеко идущее заблуждение.

Хореографическое училище призвано готовить профессиональных исполнителей, чьё тело должно стать «инструментом» в реализации сценических образов. Сочинять эти образы будут другие профессионалы - хореографы-постановщики. Должность профессиональных артистов (выпускников хореографических училищ) предписывает им демонстрировать на сцене эти образы, доносить их художественную сущность до зрителей. Другими словами, главным назначением деятелей профессиональной хореографии (выпускников образовательной системы искусства) является создание хореографических произведений, их исполнение, знакомство с ними многочисленных зрителей.

У любительства совершенно другая социальная роль, другие цели и задачи. Любительство призвано в первую очередь организовывать досуг народонаселения. Главное назначение руководителя любительского коллектива - знакомить участников с национальным хореографическим наследием. Его основная функция - создавать в руководимом коллективе благоприятную социально-психологическую среду, творческую

атмосферу, которая бы способствовала максимальному развитию у занимающихся эвристических способностей, воспитывала у них художественный вкус, расширяла их эстетический и нравственный кругозор. Руководитель обязан вместе с участниками-любителями воссоздавать и развивать хореографический опыт и традиции своих предков [16].

ГДЕ проблема наиболее осязательна?

В российской Федерации функционируют сотни тысяч любительских хореографических коллективов. Им оказывают помощь методические службы, в частности, Дома народного творчества. Учебные заведения культуры готовят для них профессиональные кадры руководителей. Весь этот отраслевой механизм работает сегодня по лекалам советского времени.

Казалось бы, вся инфраструктура любительского творчества должна существовать, прежде всего, для любителей. Однако она обслуживает не их интересы. Последние восемьдесят лет любительские коллективы работают на благо руководителей, которых в советское время нанимало государство, и через них проводило свою политику. И сегодня руководители, используя участников в качестве «материала», режиссируют свою показательную деятельность. Взять, к примеру, конкурсы коллективов хореографической «самодеятельности». Они широко проводятся в каждом регионе, и везде одинаково.

Соревнования проходят по номинациям. Критерии оценки идентичны тем, что используются в профессиональном хореографическом искусстве. Оценивается, как правило, - интересно ли поставлен танец? отвечает ли он требованиям сегодняшнего дня? насколько технично и художественно грамотно исполняется конкурсный номер?

Конкурсантами при этом являются не участники, а руководители. Заявив коллективы на участие в конкурсе, они соревнуются между собой. Выступают, с одной стороны, в качестве авторов-постановщиков конкурсной программы, с другой, в качестве тренеров, подготовивших «арти-

стов» для исполнения конкурсных номеров. Участники же представлены в качестве «материала», иллюстрирующего работу руководителя. Их основная функция - добросовестно выступить, донести до жюри замысел конкурсного номера, поставленного и отрепетированного руководителем.

Такая ситуация, характерная для творческих состязаний в области профессионального (авторского) искусства, к сожалению, типична для сегодняшнего (коллективного по своей природе) любительского творчества [31].

КОГДА возникла проблема?

До начала 30-х годов прошлого века в России активно взаимодействовали два самостоятельных художественных направления: профессиональное искусство и любительское творчество. У каждого из них изначально выработался свой художественный метод, устоялись свои формы жизнедеятельности, определились критерии оценки результатов своей деятельности.

Профессиональная хореография функционирует по принципу авторского единоначалия. Хореограф-постановщик сочиняет произведение. Актёры-исполнители своими телодвижениями реализуют его авторский замысел. В условиях профессионального искусства эта ситуация понятна и объяснима: постановщик и исполнители выполняют свои должностные обязанности.

В условиях любительства такой подход - нонсенс. Если считать руководителя любительского коллектива автором-постановщиком (по аналогии с профессиональным искусством), то участники-любители должны выполнять обязанности актёров-исполнителей, хотя в реальности они таковыми не являются и не могут являться.

Любители приходят в коллектив добровольно, хотят познать искусство изнутри, активно соучаствовать в творческом процессе. Их же вынуждают быть «материалом», реализовывать чужие замыслы, копировать движения других людей, изображать эмоции, которых они не испытывают.

Другими словами, любителей превращают по существу в непрофессиональных «ремесленников от хореографии».

КТО создал проблему и с какой целью?

Навязанная советскими властями практика жизнедеятельности, которой по инерции пользуются нынешние руководители любительских коллективов, в своё время целенаправленно выполняла идеологическую миссию.

Во-первых, профессиональная система занятий заставляет участников-любителей мыслить исключительно стадностью. До сих пор в «самодеятельности» не поощряется индивидуальное творчество участников. Как и в советские времена, «самодеятельные» коллективы ориентированы на «массовость» и «мастерство». О развитии личности, индивидуальности речь не идёт. В работе любительских коллективов всячески подчёркиваются моменты массового репродуцирования, передачи сценических образов и эмоций, идеологически приемлемых с позиции власти. Всё это и сегодня создаёт в любительских коллективах такую среду, в которой творческий инстинкт каждого отдельного участника ограничен. В результате у людей, в том числе и у специалистов, сложилось мнение, что никакого другого любительского творчества, кроме участия в массовых номерах, нет и быть не может.

Во-вторых, советская идеология превратила так называемое «самодеятельное искусство» в мощный рычаг управления людьми, в орудие для борьбы с инакомыслием. Когда руководитель нанят государством, он полный хозяин в своём коллективе. Его положение делает участников-любителей зависимыми. Им «позволяется быть» в коллективе. Зависимый человек не может быть хозяином. В случае «несогласия» его могут «попросить» из коллектива. Этот советский вариант очень удобен для манипулирования зависимыми людьми. Его механизм базируется на подсознательном уровне.

В-третьих, людей привлекали к «самодеятельному» творчеству,

мотивируя тем, что это общественно-полезное дело, что они своими сценическими выступлениями воспитывают зрителей и воспитываются сами. В результате произошла подмена интересов. Главной целью для любого нынешнего участника-любителя является выступление на сцене. Казалось бы, безобидное желание. Но, здесь-то и скрыт «подводный камень». Участник не стремится расширять и углублять свой кругозор. Ему не нужны знания национальных традиций и художественного опыта своих предков. Он не думает соучаствовать в процессе воспроизводства этого опыта, чтобы развивать его и обогащать собственную жизнь. Он помышляет лишь о публичном самовыражении, при этом не задумывается, в каком качестве ему «позволено» выражать себя.

В результате нынешние участники любительских коллективов продолжают быть лишёнными подлинной свободы творческого самовыражения. Они выражают не себя, не своё личное мироощущение, а репродуцируют то, что показал им и отрепетировал с ними руководитель. Это обстоятельство ещё раз подтверждает необходимость коренных изменений в методологии жизнедеятельности хореографического любительства.

Необходимость изменений определяется ещё и социальными сдвигами, которые произошли в обществе за последние двадцать лет. Нынешняя ситуация в стране принципиально иная. Сегодня руководителей любительских коллективов нанимает не государство, а сами участники. Любители платят деньги и по идее должны «заказывать музыку». Однако этого пока не происходит. Руководители коллективов продолжают порочную практику советского времени, используют в своей работе, можно сказать, «технологии самоуничтожения».

**ДЛЯ ЧЕГО нужны изменения?**

В нынешний исторический момент, когда страна взяла курс на модернизацию экономики и общественной жизни, хореографическая самодеятельность должна вплотную заняться выполнением своих при-

родных социальных задач и целей:

- способствовать максимальному развитию у занимающихся творческих способностей,
- воспитывать на материале и опыте отечественной хореографии патриотические чувства,
- расширять эстетический и нравственный кругозор,
- формировать людей самостоятельно мыслящих, уверенных в себе, знающих и ценящих культуру своей нации.

Перед образовательной системой культуры сегодня стоит сложнейшая задача - готовить таких профессиональных руководителей, которые не на словах, а на деле могут воспитывать подрастающее поколение в духе патриотизма, развивать в каждом участнике Личность, Индивидуальность, способность активно содействовать модернизации общества.

Все мы, работающие в системе культуры, должны чётко понимать, что в социальном плане хореографическое любительство принципиально отличается от профессионального хореографического искусства. Надо знать, какими критериями характеризуется национальная хореографическая культура и по-максимуму использовать её богатейшее наследие в своей образовательной деятельности. Мы не можем не знать, какие формы, средства, методы и результаты работы должна использовать подлинная хореографическая самодеятельность? Нам надо предельно точно определить истоки профессии руководителя любительского хореографического коллектива, исследовать теорию и историю не профессионального, а любительского хореографического творчества. И, конечно же, следует качественно пересмотреть опыт, накопленный хореографической самодеятельностью в советское время. Отбросить в ней «пролетарскую» идеологию, вернуться к природным корням по-настоящему народного художественного творчества [50].

КАКИМ ОБРАЗОМ можно изменить ситуацию?

Сегодня к деятельности любительских хореографических коллективов имеют прямое отношение люди, которых по статусу можно разделить на пять групп. Первую группу составляют любители, участники самодеятельности; вторую – руководители любительских коллективов; третью – работники учреждений, оказывающих методическую и практическую помощь хореографической самодеятельности; четвёртую – педагоги учебных заведений, готовящие кадры руководителей любительских коллективов; пятую – служащие властных структур, организующих мероприятия для хореографического любительства. Это своеобразная система, в которой каждая названная группа призвана решать свои задачи. Коротко попробуем сформулировать их, начиная с пятой группы.

Основной задачей пятой группы (людей, наделённых властью), на наш взгляд, является создание нормальных условий, во-первых, для точного и безусловного выполнения хореографическим любительством своих природных социальных функций, во-вторых, для комфортного развития любительского движения в стране, в регионе, в каждом отдельном населённом пункте.

Задача четвёртой группы (педагогов учебных заведений) – готовить квалифицированные кадры профессионалов для работы с непрофессионалами, опираясь на природный художественный и методический опыт традиционного народного творчества. Это существенная оговорка. Кадры, которые готовятся сейчас, не знают технологии любительского творчества, не имеют ясного и чёткого представления о социальной сущности любительства, о его природе, об истоках и особенностях своей профессии – руководителя любительского коллектива.

А профессия эта - особая, имеющая древнейшие корни в народной художественной культуре. Настоящий руководитель любительского коллектива - это профессионально подготовленный специалист, умеющий работать с непрофессионалами на национальном хореографическом



материале. Не просто танцор, педагог-репетитор или хореограф, а прежде всего организатор, воспитатель, психолог, обладающий практическими танцевальными навыками, знающий природу и особенности традиционной национальной хореографии.

Сейчас в учебных заведениях культуры руководителей готовят по методике, присущей профессиональному искусству (назовём её «профессиональной методикой»). Естественно, по окончании учёбы руководители тоже будут пользоваться в работе с любителями той же методикой, не подозревая, что она неприемлема для участников самодеятельности. Выясним, почему...

Во-первых, профессиональная методика связана исключительно с «правилами», разработанными для выполнения сугубо ремесленных задач и целей, которые призваны решать деятели профессионального искусства. В любительском творчестве решаются совершенно иные задачи. Мы уже говорили, что главное назначение любительства - не создавать и не демонстрировать зрителям хореографические произведения, а, в первую очередь, развивать многовековые традиции предков, обогащать опыт «отцов и дедов», воспитывать на нём подрастающее поколение, эффективно и с пользой проводить досуг. Для решения таких задач, естественно, нужна совсем другая методика. Профессиональная методика, повторяем, этих задач не решает, не может решать, ибо предназначена для достижения других целей.

Во-вторых, профессиональная методика делает упор на техническое «натаскивание» занимающихся. В условиях профессионального искусства такой подход оправдан. Она готовит будущих профессионалов, должностными обязанностями которых является техническая (репрезентативная) реализация авторских замыслов создателей и постановщиков сценических произведений. Воспитанные профессиональной методикой исполнители действуют не от души, у них чувство и действие оторваны друг от друга. Они не выражают, а изображают чувство, руководствуясь при

этом сугубо внешними правилами, например, требованиями хореографического «канона», идейным замыслом постановщика. Их главная функция, повторяем, - технически точно и грамотно представлять «текст», доносить до зрителей замысел постановки.

В любительском творчестве главной движущей силой является собственное «душевное» (чувственное) движение участников-исполнителей. А оно, в свою очередь, порождает движения телесные. В любительстве нет нужды создавать сценические произведения и демонстрировать их зрителям, а значит и незачем специально готовить для этого артистов-исполнителей. Здесь властвуют совсем другие методические принципы и приёмы, которые способствуют расширению кругозора участников, повышению их вкуса, знаний национальной культуры.

В-третьих, профессиональная методика функционирует исключительно по принципу «делай, как я!» Этот принцип оправдан в условиях профессионального авторского искусства. Автор-постановщик единолично сочиняет произведение, передаёт его артистам-исполнителям, которых подготовила методика.

В любительском коллективе этот принцип неприемлем, поскольку в основе самодеятельного творчества лежит не авторское, а коллективное начало. Здесь нет авторов-постановщиков, нет исполнителей. Есть любители, коллективно создающие, исполняющие и, одновременно, потребляющие хореографическое произведение. Если руководитель работает с любителями по принципу «делай, как я», ему незачем знать педагогику, психологию, осваивать опыт и традиции национальной хореографии, следовать им. Ему достаточно только амбиций.

Кстати, у многих сегодняшних руководителей любительских коллективов такое «дилетантство», компенсируемое амбициями и происходит. Многие из них бездумно стремятся создавать и показывать зрителям собственные хореографические опусы. Художественный уровень их сочинений, как правило, невысокий. И этому есть объективные причины.

Во-первых, руководителей любительских коллективов не готовят в качестве профессиональных хореографов-постановщиков. Их обучают быть организаторами, воспитателями, пропагандистами национальной хореографии. Они не могут и не обладают необходимой композиционно-постановочной техникой, нужным мастерством, достаточным уровнем художественно-эстетического мышления и образно-танцевального видения, каким должны обладать профессиональные хореографы-постановщики. Да и исполнителями их сочинений выступают дилетанты, не подготовленные в ремесленном плане участники, любители. Всё это, естественно, не способствует выполнению нынешними любительскими коллективами своих природных воспитательных функций.

Главная причина такого ненормального положения заключается в том, что хореографическое любительство и образовательная система культуры, готовящая профессиональные кадры руководителей коллективов, до сих пор остаются доктринами прежних, выработанных ещё в советские годы установок. Утверждённые советской идеологией механизмы «показной деятельности и контроля» вынуждают руководителей заниматься не воспитанием участников, а «натаскиванием», не приобщением их к опыту и традициям предков, а режиссурой и отчётностью своей деятельности. Им приходится по инерции выполнять несвойственные функции, пользоваться не природными методами воспитания любителей, а правилами профессиональной подготовки из них «непрофессиональных артистов».

Третьей группе – работникам методических служб, на наш взгляд, необходимо выполнять три основные задачи:

- знать методические и организационно-творческие особенности работы любительских танцевальных коллективов;
- знать теорию и историю не искусства вообще, а конкретно любительского движения; понимать его природу, технологию жизнедеятельности;

- оказывать помощь любительским коллективам, привлекая для этого профессионалов, работающих с непрофессионалами. Что происходит сейчас? Простой пример. Сегодня на любом конкурсе или фестивале в жюри сидят деятели профессионального искусства. Имеются в виду люди, либо работающие с профессиональными артистами, либо работающие в самодеятельности по методу профессионального искусства (так было последние 80 лет). Могут ли эти деятели профессионального искусства объективно оценить работу любительского коллектива, во-первых, в соответствии с требованиями художественного метода любительского творчества, которых они не знают и не признают; во-вторых, с учётом выполнения данным коллективом социальных функций, о которых они тоже могут не подозревать?

Вторая группа специалистов также призвана решать несколько задач. Руководитель-профессионал, работающий с любителями, должен:

- знать и применять технологию жизнедеятельности хореографического любительства, другими словами, максимально использовать природную методику и практику работы любительского коллектива;
- быть, прежде всего, педагогом-психологом, организатором-воспитателем;
- обладать практическими навыками плясовой импровизации;
- владеть материалом национальной традиционной хореографии, её жанрами, формами (видами), разбираться в особенностях и традициях;
- знать теорию и историю любительского хореографического творчества.

Перед руководителем любительского коллектива стоят и другие задачи, мы перечислили только главные.

У любителей, участников коллективов тоже есть свои задачи и мотивы причастности к процессу воссоздания и развития национального хореографического достояния. О них мы говорить не будем. Они полностью зависят от сложившихся правил игры. А правила эти нужно ломать.

Вся эта многоуровневая система сегодня работает по инерции, так, как её запустили в советское время. Она ещё вчера нуждалась в коренной перестройке [4].

С ЧЬЕЙ ПОМОЩЬЮ можно осуществить перемены?

Самый трудный вопрос. Главными препятствиями любой перестройки являются:

- инерция мышления работников всех уровней;
- верховенство амбиций у дипломированных специалистов;
- приверженность людей к сложившимся мифам, утвердившиеся суеверия;
- закостенелость устоявшихся форм и способов взаимодействия структурных подразделений всей отраслевой системы, связанной с хореографическим любительством.

И всё-таки рано или поздно придётся изменять, совершенствовать систему подготовки руководителей любительских (самодеятельных) хореографических коллективов.

Возможно, некоторые изменения могут произойти, если следовать четырём правилам-положениям.

Первое правило-положение. Всеми возможными средствами объяснять любителям, как самой отчуждённой от подлинной свободы творческого самовыражения прослойке общества, что они лишены своих законных личностных прав, а потому страдают. Довести это до сознания каждого. Объяснить всему сообществу путём разрушения иллюзий по поводу того, что любители, якобы, участвуют в реализации высокохудожественных ценностей. Создавать произведения искусства призваны единицы. У подавляющего большинства народонаселения, занимающегося любительским творчеством, совсем другие цели и задачи.

Второе правило-положение. Объяснять сообществу причины несчастий, которые заключаются в том, что в 30-е годы властями была навязана технология, которая не отвечает социальной природе и назначению

любительского творчества. В результате вот уже на протяжении восьмидесяти лет сложившаяся практика губит самодеятельное творчество, делает его ухудшенным вариантом, придатком профессионального искусства. В этих условиях выживают, чувствуют себя более или менее уверенно те любительские коллективы, которые лучше копируют профессионалов.

Третье правило-положение заключается в разъяснении всему сообществу, что нужно прекратить порочную практику советского времени о том, что, якобы, «только массы двигают историю» (в том числе и историю хореографического искусства). В стране необходимо создавать условия для подлинно свободного творческого развития каждого отдельного участника-любителя.

Четвёртое правило-положение. Есть реальная программа воссоздания и развития национальной хореографии. Её базовые основы известны [5]. Конечно, могут быть разные мнения по способам применения этой программы. Но, в любом случае, главное – это довести до сознания всех, кто занимается вопросами хореографического любительства, причины кризиса. Хотя этого и недостаточно. Даже после полного осознания причин недуга, любительское сообщество не сможет измениться, пока будет держаться за прежний образ действий, за старые нормы деятельности, использовать методику работы, чуждую природе любительства. Осознание существующей порочной практики, оторванное от реального преобразования её, неэффективно.

Могут быть и другие пути для изменения существующего положения. Чтобы, например, перестроить систему подготовки профессиональных руководителей любительских (самодеятельных) хореографических коллективов, понадобятся указания «сверху». Но таких указаний нет и, похоже, не будет.

Изменения системы можно инициировать «снизу». Для этого, на наш взгляд, необходимо сделать следующее:

1. Определить регион, территорию - это может быть какое-то конкретное учреждение или организация, - на базе которой регулярно проводить практические конференции, семинары, творческие лаборатории, мастер-классы. В ходе этих мероприятий знакомить и внедрять в практику жизнедеятельности любительских коллективов природную методику работы (таковая имеется).

2. Регулярно проводить открытые конкурсы плясунов-импровизаторов, на которых выявлять талантливых исполнителей традиционной национальной хореографии (проект такого конкурса опубликован).

3. Талантливых плясунов-импровизаторов, выявляемых на конкурсах, приглашать в качестве абитуриентов в учебные заведения культуры. Готовить из них профессиональных руководителей, способных работать с непрофессионалами.

4. Наладить регулярное создание нужной методической литературы, аудио и видео материалов в помощь руководителям и участникам любительских коллективов. Всячески пропагандировать природную методику и практику работы традиционного национального любительского хореографического творчества, его многовековой опыт и традиции.

### 2.3. Профессиональная компетентность специалистов в области хореографического искусства

В настоящее время наблюдается возрастание потребности в одаренных, творчески настроенных педагогах, которые не только глубоко понимают педагогические задачи искусства в обществе, но и владеют необходимыми профессиональными навыками работы с творческим коллективом, без чего невозможно дальнейшее развитие такой востребованной области художественного образования, как область хореографического искусства.

В свете новых задач возрастает роль профессиональных высших у-

чебных заведений, которые готовят руководителей танцевальных коллективов, преподавателей хореографических дисциплин. От того, как будут подготовлены выпускники вузов к выполнению своих профессионально-педагогических обязанностей в работе с хореографическим коллективом, какими творческими и педагогическими теориями и методами они овладеют в процессе учебы, будет зависеть эффективность и качество учебного процесса в школах искусств, хореографических школах, ансамблях и студиях. Поэтому, подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована, прежде всего, на формирование и развитие специфических профессиональных компетенций будущего руководителя самостоятельного хореографического коллектива.

«Компетенция» - интегрированное понятие, включающее в себя понятие «квалификация» как часть, определяющую наличие профессиональных знаний, навыков, умений.

«Профессиональная компетенция» - это «профессиональная квалификация» (наличие профессиональных знаний, навыков и умений), обогащенная способностью действовать эффективно, с высокой степенью саморегулирования, саморефлексии, самооценки, быстрой, гибкой и адаптивной реакцией на динамику обстоятельств и среды.

Если говорить о специфических профессиональных компетенциях педагога–хореографа, руководителя творческого коллектива, то, при всём многообразии специальностей в области хореографического искусства, все они предполагают наличие общих и узкопрофессиональных компетенций, касающихся отдельных видов хореографии.

К общим компетенциям мы можем отнести компетенции, затрагивающие вопросы организационной, педагогической, учебно-тренировочной, постановочно-репетиционной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хореографического коллектива с учетом его профессиональной и творческой специфики.



К узкопрофессиональным компетенциям мы относим методическую компетенцию, включающую в себя как традиционные, так и инновационные методики и технологии по изучению техники, стиля, манеры исполнения основных элементов различных видов танца: народно-сценического, классического, дуэтно-сценического, историко-бытового, бального, модерн, джаз-танца и других современных направлений. Нельзя обойти стороной и эмоциональную компетенцию будущего педагога-хореографа.

Именно эмоции или эмоциональный интеллект, как большой природный пласт в арсенале каждого человека являются главной характеристикой человеческой личности и предоставляют возможность будущему педагогу заставить «работать» их на осуществление задач, поставленных в процессе творческой деятельности в любительском коллективе.

Указанная компетенция проявляется в умении руководителя установить эмоциональный контакт со всем творческим хореографическим коллективом и с каждым отдельным участником, создать на занятиях атмосферу взаимопонимания и доверия, выбрать нужный тон и форму общения, управлять чувствами и мыслями обучающихся и, не в последнюю очередь, своими, т. е. оставлять все свои эмоциональные проблемы за пределами коллектива и не показывать их участникам. Исправление ошибок должно вестись в корректной форме, без излишних эмоций, объективно, полученные результаты должны соответствовать истинному положению вещей.

Психолог Д. Глемен экспериментально доказал, что 80% успеха в жизни обеспечивает как раз эмоциональный интеллект. Эмоциональный интеллект мы рассматриваем как компонент психологической компетентности специалистов культуры и искусства, выпускаемых вузами. Для подготовки педагога-хореографа это особенно важно, так как под «эмоциональным интеллектом» понимаются: способность к самомотиваци-

и, устойчивость к разочарованиям, контроль над собственными эмоциональными вспышками, умение отказаться от удовольствий, регулирование настроений и умение не давать переживаниям заглушать способность думать, сопереживать, надеяться».

Естественно, вышеназванные компетенции не единственные. Они и многие другие позволяют студентам в процессе учёбы в вузе сформировать профессиональную готовность к работе с хореографическим коллективом.

В условиях стремительно набирающих обороты процессов интеграции и глобализации выдвигаются новые требования к личности педагога, главным достоянием которой должны являться общечеловеческая культура и общечеловеческие ценности личности. Поэтому, наряду с профессиональным становлением и совершенствованием, необходимо формирование у современного специалиста социокультурной компетентности. Как отмечает : «В настоящем XXI в. узкопрофессиональная подготовка уже не отвечает требованиям времени, важным компонентом профессионального образования становится личная культура выпускника. Высшее образование перестаёт быть только профессиональным, оно становится элементом общей культуры человека».

Подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована на обеспечение его субъектности, самостоятельности, инициативы, толерантности, т. е. всего того, что обеспечивает успешное и культуроориентированное вхождение молодого человека в социум, его личностное и профессиональное становление. На наш взгляд, социокультурная компетентность является неотъемлемым атрибутом современного образованного человека, а следовательно, должна выступать важной составляющей профессиональной подготовки будущего специалиста культуры и искусства.

Таким образом, развитие профессиональной компетенции означает подготовку специалиста, способного исследовать и проектировать свою

деятельность, умеющего думать и действовать в профессиональной области независимо от чужой воли, обстоятельств, самостоятельно осуществлять выбор и принимать ответственные решения, ставя цели и выработывая

Особое место в структуре мастерства хореографа занимает педагогическая техника. Это совокупность умений и навыков которые необходимы для эффективного применения системы методов педагогического воздействия на отдельных учащихся и коллектив в целом умения выбрать правильный стиль и тон в обращении с воспитанниками управлять их вниманием чувство темпа навыки управления и демонстрации своего отношения к поступкам учащихся и др.

В педагогической деятельности педагогу-хореографу рекомендуется использовать следующие формы занятий для эффективной работы хореографического коллектива и достижения высокого творческого результата [14 с. 62]

- групповая форма группы формируются с учетом возраста участников также различаются по половому признаку группа может насчитывать от 10 до 12 человек группа может состоять из участников какого-либо танца или этюда

- коллективная форма применяется для проведения сводных репетиций ансамблей постановок танцев где например задействовано несколько возрастных групп

- индивидуальная форма работа с солистами наиболее творческими участниками такая форма также необходима для участников не усвоивших пройденный материал.

Педагог-хореограф всегда должен учитывать интересы мысли участников попытаться приблизиться к их миру. В связи с этим поиск хореографического образа может происходить в сотворчестве участников коллектива и педагога.

Главное назначение художественного руководителя хореографиче-

ческого коллектива преподавателя – обучать людей танцу вводить их в контекст народного художественного творчества «обучать» «вводить» не людей вообще а конкретных личностей т.к. каждый человек уникален каждая личность неповторима. Основной целью воспитательной работы в хореографическом коллективе является не столько подготовка исполнителей танца сколько сильное развитие у каждого участника творческих способностей воспитание культуры нравственного и эстетического кругозора художественного вкуса организация его отдыха. Культурологический взгляд на деятельность хореографической самодеятельности позволяет определить педагогическую работу с хореографическим коллективом как вхождение участника данного коллектива вместе с руководителем в контекст современного искусства современной культуры. В этом вхождении двух субъектов – участника и руководителя – решающую роль играет момент взаимодействия момент взаимного общения который выстраивается руководителем. Работа с коллективом и отдельными его участниками составляет суть профессии руководителя [14 с. 64].

Основой профессионально важных качеств руководителя хореографического коллектива выступают содержательная и динамическая стороны. Динамическая сторона требует определенных навыков скорости выполнения поставленных перед коллективом творческих задач концентрации внимания руководителя его эмоциональной устойчивости и высокой лабильности нервной системы выработки индивидуального стиля как в художественно-творческой так и в организационно-управленческой деятельности. Содержательная сторона профессиональных качеств руководителя хореографического коллектива определяется набором соответствующих компетенций что предъявляет специфические требования к развитию его психических личностных особенностей положительной профессиональной мотивации и ярко выраженной творческой индивидуальности.

В работе с хореографическим коллективом важно учитывать три компонента взаимоотношения руководителя и его участников первый-уровень исполнительской техники второй-мастерство репетиционной работы методы и приемы с помощью которых он добивается воплощения произведения третий - психологическое состояние руководителя форма его поведения. Наличие всех компонентов создают благоприятные условия для осуществления полноценной функциональности руководства. Руководитель хореографического коллектива должен иметь высокий уровень профессиональных практических навыков необходимых для успешного осуществления деятельности руководителя. Очень важно чтобы руководитель владел многогранным комплексом интеллектуальных художественно-творческих и профессиональных способностей.

Выделим некоторые из них [14 с. 68]

- коммуникативные- способность к общению сотрудничеству
- дидактические- способность объяснять показывать обучать
- организаторские- способность вызвать стойкий интерес у учащихся к танцевальному искусству объединить их в единый коллектив с общими целями и задачами
- конструктивные- способность к выбору репертуара к разработке концертной деятельности
- прогностические- способность осуществлять педагогическое предвидение
- гностические- способность к познанию специфики работы в хореографическом коллективе готовность к постоянному самообразованию
- перцептивные- способность проникать во внутренний мир учащегося понимать его состояние
- креативные- способность к творчеству
- экспрессивные- способность к эмоциональной заразительности яркости выражения эмоций владение интонационной палитрой речи и свободным пластичным техническим аппаратом.

Хореографическая тренировка-это достаточно длительный процесс выработки большого числа усложняющихся музыкально-двигательных навыков. Позы положения движения и их комбинации в различных вариантах- это новые для организма двигательные навыки новая психологическая и физическая нагрузка. При этом педагогу следует все время помнить что овладение двигательными навыками всегда должно сопровождаться определенным эмоциональным настроением что нельзя учить только движениям а эмоциональную выразительность откладывать на более поздний срок [5].

Обучение танцевальным движениям происходит путем практического показа и словесных объяснений. Педагогу необходимо четко определять баланс в сочетании этих двух методов. Излишнее и подробное словесное объяснение может привести к потере внимания учащихся вызовет скуку на занятии. В то же время нельзя ограничиваться только практическим показом в этом случае материал воспринимают учащиеся неосознанно.

Использование жестикуляции педагогом-хореографом довольно богатая. Хореографический термин французский воспринимается учениками как отвлеченный сигнал. Поэтому педагог вводит дополнительные сигналы в качестве образно-метафорических выражений которые «указывают» ученику на отличительный характер движения на другие важные его особенности и черты.

Часто используются ритмические и изобразительные жесты. При описании танцевальной постановки педагог-хореограф с помощью жестов рук обозначает ритм темп танцевальные движения что даёт теоретическое представление хореографической постановки.

Ритмичные жесты также могут помочь выразить речевую информацию и говорят об эмоциональности говорящего. Например участники коллектива не обладают понятием хореографических терминов которые использует педагог-хореограф и возникают непонимания в

объяснении материала. И тогда жесты рук на подсознательном уровне помогают хореографу объяснить суть сказанного.

Жестикуляция у педагога-хореографа крупная и ясная. В постановках используются жесты яркие точные и открытые – «сценические».

Во время хореографических занятий играет громкая музыка сопровождающая постановку и педагог-хореограф использует невербальное общение. Например улыбка на лице педагога означает что всё идёт хорошо опускание головы вниз говорит об ошибках. С помощью мимики педагог-хореограф передает эмоции подчеркивает мысль нахмуриться улыбнуться вызывая этим разрядку в аудитории выделяет ритмику звучания наклоном головы выражает неуверенность колебания поиски слов [28].

Глаза помогают устанавливать контакт с педагогом а визуальный контакт регулирует разговор. Брови очень подвижны. Педагог может поднимать одну или две брови вверх и опускать вниз сводить их к переносице переводя при этом глаза то вверх то вниз в сторону. Такие движения могут иметь разные значения выражение удивление недоумение и т.д. Итак голос яркие жесты специфическая мимика играют важную роль в управлении хореографическим коллективом.

Хореограф танцевального коллектива должен соответствовать следующим требованиям знание танцевальных и методических основ хореографического искусства знание основ этики профессиональной деятельности психолого-педагогических характеристик разновозрастных групп участников знание анатомии владение музыкальной грамотой необходимый уровень общей культуры моральные и эстетические принципы.

Выбор методов и приемов обучения зависит от типа коллектива его задач состава учащихся их подготовленности срока обучения возрастных особенностей и целевых установок.

Обучение танцу – это всегда творческий процесс в котором важную роль играют знания умения и индивидуальные качества преподавателя. Особое место в структуре мастерства хореографа занимает педагогическая техника.

Это совокупность умений и навыков которые необходимы для эффективного применения системы методов педагогического воздействия на отдельных учащихся и коллектив в целом умения выбрать правильный стиль и тон в обращении с воспитанниками управлять их вниманием чувство темпа навыки управления и демонстрации своего отношения к поступкам учащихся и др.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, цель работы можно считать достигнутой в ходе ее выполнения были рассмотрены особенности профессиональной компетентности преподавателя хореографии детского танцевального коллектива.

Для достижения поставленной цели были выполнены следующие задачи:

- проведен анализ психолого-педагогической и культурологической литературы по проблеме исследования;
- раскрыты ключевые компоненты структуры хореографической культуры;
- выявлены принципиальные отличия хореографического любительства от профессионального хореографического искусства;
- рассмотрены функции руководителя любительского коллектива и способы формирования необходимых для этой деятельности умений и знаний;
- выделены возможные пути по оптимизации профессионального образования в области хореографической культуры

В основной части работы дана характеристика профессиональных и любительских хореографических коллективов. Главное отличие между ними – наличие профессиональных хореографов – постановщиков и исполнителей в профессиональных коллективах и наличие профессионального хореографа – постановщика и педагога и исполнителей не профессионалов – в любительском коллективе.

При изучении данной темы был проведен анализ деятельности действующих профессиональных хореографических коллективов. В России и существует множество Государственных ансамблей песни и танца, основным репертуаром которых является народная тематика, в зависимости от географического местоположения. Главное отличие Государственных ансамблей то, что они находятся на полном обеспечении

государства.

Подводя итог о деятельности профессиональных хореографических коллективов в России, стоит заметить, что количество профессиональных коллективов растет, и развивается. Количество студентов – хореографов, хоть и уменьшилось, но они продолжают работать и заражать своей энергией и любовью к танцу других. И именно это говорит о том, что хореография в России будет развиваться.

Анализ состояния современного любительского хореографического искусства выявил активное открытие множества частных школ, студий современного танца, подтверждая стремительное развитие современной хореографии, представленной различными танцевальными направлениями, являющейся наиболее востребованной на сегодняшний день.

Таким образом, любительское творчество – это уникальное социально-культурное явление, с многотипной и полифункциональной структурой, которое обладает свойствами досуга и художественной культуры.

Подготовка специалистов в сфере культуры и искусства должна осуществляться с учетом тенденций и изменений, происходящих в их будущей профессиональной деятельности, гибко реагируя на новые требования и запросы общества.

Активное развитие различных направлений современного танца, обуславливающее спрос на специалистов-хореографов, владеющих знаниями и методикой обучения модерн, джаз, хип-хоп танцу, детерминирует необходимость внесения соответствующих изменений в процесс обучения как профессионального учебного заведения, так и любого самодеятельного коллектива.

По моему мнению, самым главным и первоочередным для создания плодотворной работы коллектива является наличие:

- во-первых, организатора, идейного лидера, сильной творческой личности, художественного руководителя, который будет определять идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива;

- а во-вторых, наличие материальной базы (танцевального зала или сценической площадки, музыкальной аппаратуры, концертмейстера).

В настоящее время наблюдается возрастание потребности в одаренных, творчески настроенных педагогах, которые не только глубоко понимают педагогические задачи искусства в обществе, но и владеют необходимыми профессиональными навыками работы с творческим коллективом, без чего невозможно дальнейшее развитие такой востребованной области художественного образования, как область хореографического искусства.

В свете новых задач возрастает роль профессиональных высших учебных заведений, которые готовят руководителей танцевальных коллективов, преподавателей хореографических дисциплин. От того, как будут подготовлены выпускники вузов к выполнению своих профессионально-педагогических обязанностей в работе с хореографическим коллективом, какими творческими и педагогическими теориями и методами они овладеют в процессе учебы, будет зависеть эффективность и качество учебного процесса в школах искусств, хореографических школах, ансамблях и студиях. Поэтому, подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована, прежде всего, на формирование и развитие специфических профессиональных компетенций будущего руководителя самостоятельного хореографического коллектива.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андрощук Л.М. Формирование индивидуального стиля деятельности будущего учителя хореографии [электронный ресурс]. – Режим доступа [httpmydisser.com/rucatalogview23824612013.html](http://mydisser.com/rucatalogview23824612013.html)
2. Байбородова Л.В. Теория и методика воспитания учебное пособие. – М. ВЛАДОС. 2013. - 384 с.
3. Байкальские встречи – III: культуры народов Сибири. 2001. - Улан – Удэ., 2001. -330 с.
4. Богданов на собственные рельсы... // Народное творчество, № 1, 2009. С. 4-9.
5. Богданов проблемы профессиональной подготовки руководителей любительских хореографических коллективов // Культура образования и образование в сфере культуры: Сборник статей. - М., 2012. С. 98-103.
6. Богданов свою нишу // Оптимизация профессионального образования в области культуры и искусства: актуальные задачи и опыт их решения. Материалы X Всероссийской (с международным участием) научно-методической конференции 19 апреля 2010 года. - Барна0. С. 52-55.
7. Богданов танцевального любительства: причины и следствия // Методическое пособие «Работа над музыкально-танцевальной формой хореографического произведения». - М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2011. С. 77-116.
8. Богданов четырёх В: воображения, внимания, веры, воли. Методика русской плясовой импровизации: Учебно-методическое пособие. - М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2012.
9. Буксикова О.Б. Традиционная танцевальная и игровая культура народов Восточной Сибири: проблемы сохранения и развития// Хореографическое образование в восточно-сибирском регионе: тенденции развития. Улан-Удэ, 2003. С. 235.
10. Бухвостова Л.В. Щекотихина С.А. Балетмейстер и коллектив. –

Орел Орловский ГИИиК 2011. - 248 с.

11. Восток-Запад: диалог культур. ВСГАКИ. 2016. - Улан-Удэ., 2016. - 60 с.

12. Грачев Г. Д. Национальные образы мира.: Евразия космос кочевника, земледельца и горца / Г. Д. Грачев. - М., 2019. – 156 с.

13. Гутковская С. Профессиональная подготовка специалиста-хореографа в ВУЗе концептуальный подход [электронный ресурс]. – Режим доступа <httpwww.stationline.org.uapedagog10619670-professionalnaya-podgotovka-specalista-xoreografa-v-vuze-konceptualnyj-podход.html>

14. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. - Л.: Изд-во Искусство, 2015. – 123 с.

15. Каргин, А.С. Соколов К.Б. Призвание и мастерство исследования [Текст]/ В. С. Цукерман - М. : Музыка, 2012. - 204 с.

16. Калинина Е. А. Педагогические условия формирования творческой индивидуальности будущего руководителя хореографического коллектива в системе высшего профессионального образования. Педагогика искусства. [электронный ресурс]. – Режим доступа [httpwww.art-education.rusitesdefaultfilesjournal\\_pdfkalinina\\_2.pdf](httpwww.art-education.rusitesdefaultfilesjournal_pdfkalinina_2.pdf)

17. Калинина Е. А. Педагогические условия формирования творческой индивидуальности будущего руководителя хореографического коллектива в системе высшего профессионального образования. Педагогика искусства. [электронный ресурс]. – Режим доступа [httpwww.art-education.rusitesdefaultfilesjournal\\_pdfkalinina\\_2.pdf](httpwww.art-education.rusitesdefaultfilesjournal_pdfkalinina_2.pdf)

18. Калинина Е. А. Формирование творческой индивидуальности руководителя хореографического коллектива на занятиях народным танцем // Инновационные образовательные технологии 2013. – С.111-113.

19. Калинина Е. А. Формирование творческой индивидуальности руководителя хореографического коллектива на занятиях народным танцем [текст] // Инновационные образовательные технологии 2013. –

С.111-113.

20.Каргин, А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе [текст]. – М.: Просвещение, 2014.

21.Каргин, А.С. Призвание и мастерство [текст]. – М.: Сов. Россия, 2016.

22.Кармин, А. С. Культурология. - 2-е изд., перераб. и доп. - СПб. : Издательство «Лань», 2003. - 928 с.

23.Карпеев А.Г. Методологические аспекты изучения координационных способностей [текст] // Вопросы биомеханики физических упражнений. Сб. научн. трудов. - Омск, 2012.

24.Кобурнеева Е.О. Традиции и новаторство в хореографическом образовании Сборник статей Московской академии хореографии о театре балете и музыке – 2010. – 20 – с.41-46

25.Кобурнеева Е.О. Традиции и новаторство в хореографическом образовании [текст] // Сборник статей Московской академии хореографии о театре балете и музыке – 2010. – 20 – с.41-46

26.Козловская А.З. Значение воспитания в процессе творческого развития Вестник Академии русского балета – 2012 - 28 – с.274-281

27.Козловская А.З. Значение воспитания в процессе творческого развития [текст] // Вестник Академии русского балета – 2012 - 28 – с.274-281

28.Культурология. XX век. Энцикопедия. Т.2. - СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 2018. - 447 с.

29.Мярина Ю.Р. Учитель с большой буквы Вестник Якутского хореографического училища им. А.В. Посельских. – 2013. – 10. – С..24-25

30.Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка - ООО «А ТЕМП» - 2006.

31.Прокофьев Ф.И. Художественное творчество масс в условии развитого социализма. – Киев.: Высшая школ, 2018.

32.Пуртова Т.В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения

и проблемы). / М.:ГРДНТ, 2006.

33. Самбуева С.Б. Световые стереотипы в традиционной культуре бурят// Хореографическое образование в восточно-сибирском регионе: тенденции развития. Улан-Удэ, 2003. С. 287.

34. Смирнов С. А., Котова И. Б., Шиянов Е. Н. Педагогика педагогические теории системы технологии. – М. Академия 2013. – 225с.

35. Соковиков, С. С. Театр и город [Текст] / С. С. Соковиков // Город и культура : коллект. монография / отв. ред. В. С. Цукерман. - Челябинск : ЧГИИК, 2013. - С. 98-113.

36. Степин, Ф. А. Музыка. Самодеятельность. Коллектив [текст]. – М: Сов. Рос. 2013.

37. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура [Текст] /А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. / сост. Ю. Капустин. - М. : Сов. композитор, 2010. - Ч. 1. - С. 10-136.

38. Столяренко Л. Д. Основы психологии [текст]. Ростов –на- Дону, «Феникс», 2004

39. Тельчарова, Р. А. Музыка и культура: личностный подход [Текст] /Р. А. Тельчарова. - М. : Знание, 2016. - 64 с.

40. Терещенко Н.В. Творческая основа формирования индивидуального стиля деятельности учителя балльной хореографии [электронный ресурс]. – Режим доступа <httpwww.infolibrary.com.ua>

41. Терещенко Н.В. Социология и музыкальная культура [электронный ресурс]. – Режим доступа <httpwww.infolibrary.com.ua>

42. Тихонович В. Искусство самодеятельное и профессиональное. – Советское искусство. – 1925, №1.

43. Фомкин А.В. Проблема изменения требований к преподавателю балета в связи с предстоящим введением образовательных стандартов третьего поколения в системе подготовки артистов балета [электронный ресурс]. – Режим доступа [httpwww.ssc.smr.rumediajournalsizvestia20102010\\_3\\_671\\_677.df](httpwww.ssc.smr.rumediajournalsizvestia20102010_3_671_677.df)

44.Хилтухина Е. Г. Восток-Запад или философия всеединства русских мыслителей / Е. Г. Хилтухина. - М., 2017. - 127 с.

45.Хореографическое образование в Восточно-Сибирском регионе: тенденции развития. ВСКАКИ. Улан-Удэ. 2003. 432 с.

46.Хореографическое образование на рубеже XXI в.: опыт, проблемы, перспективы развития. 2005. - Тамбов., 2005. - С. 152.

47.Цукерман, В. С. Музыка и слушатель: опыт социологического

48.Шамрова А. А. Сущность понятия «индивидуальный стиль профессиональной деятельности хореографа» [электронный ресурс]. – Режим доступа  
[http://www.rusnauka.com/10\\_NPE\\_2008MusicaAndLife29427.doc.htm](http://www.rusnauka.com/10_NPE_2008MusicaAndLife29427.doc.htm)

49.Штелин Я.Е. Танец на эстраде. – М.: Искусство, 2017.

50.Юрова Н. В. Основные направления развития профессиональной компетентности Инновационные образовательные технологии. – 2010. - 2. - С.59-63.

51.Якушева С.Д. Педагогическая техника - основа педагогического мастерства Вестник Челябинского государственного педагогического университета 2011. – 2. – С. 182-190