

10. Высочайше утвержденный доклад Сената о учреждении при Артиллерии и инженерном корпусе училища для дворянских детей. 25 октября 1762 г // ПСЗ I. Т. XVI. № 11696.

11. Именной [указ] данный генерал-поручик Мелисину с приложением штата Артиллерийского и инженерного кадетского корпуса. 22 мая 1784 г // ПСЗ I.

12. Галушко Ю.А., Колесников А.А. Школа российского офицерства. М., 1993. С. 32.

13. Письменский А.Г. Зарождение, становление и развитие военно-инженерного образования сухопутных войск до Первой мировой войны. М., 2008. С. 76.

14. Строев В.Н., Жервэ Н.П., Линдеберг А.К. Исторический очерк 2-го кадетского корпуса. 1712–1912 гг. Т. I. СПб., 1912. С. 32.

15. Каким наукам кадетов обучать надлежит и какая полза с того последует.: РГВИА. Ф. 23. Военная комиссия Военной коллегии. Оп. 1/121. Д. 938. Ч. IV. Л. 860.

16. Леер Г.А. Дубровин Н.Ф., Куропаткин А.Н., и др. Обзор войн России от Петра Великого до наших дней. (Пособие для изучения военной истории в военных училищах). СПб., 1885. С. III–VIII.

17. Стародубцев М.П. Реализация проектов по реформированию российской системы образования в период правления Екатерины II // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 170. С. 5–16.

18. Стародубцев М.П. Становление российской системы образования во второй половине XVIII века. Идеология, традиции, проекты и их реализация. Санкт-Петербург, 2014.

19. Стародубцев М.П. Реформы системы образования, проводимые Екатериной II // Экономика образования. 2012. № 2. С. 36–40.

20. Стародубцев М.П. Значение педагогических идей Екатерины II для образования современной России // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. 2012. Т. 4. № 56. С. 222–228.

THE ARTILLERY AND ENGINEERING GENTRY CADET CORPS AS AN IMPORTANT PART OF THE SYSTEM OF MILITARY PERSONNEL TRAINING IN RUSSIA

© 2016

M.P. Starodubtsev, candidate of pedagogical sciences, associate professor,
professor of the Chair of Philosophical and Socio-Economic Disciplines
Saint-Petersburg Military Institute of Internal Troops of the MIA of Russia, Saint-Petersburg (Russia)

Abstract. In the course of modernization of the Armed Forces of the Russian Federation, the transition to the new image of the officer, military education of the Russian Federation today faces a complex and important task of the scientific study of processes of formation and training of officers, capable of solving problems of the security of the state, and reform of the system of military education that meets the priority tasks of the Russian Armed Forces. These facts lead to the need to turn to the history of the formation of the system of military education and the necessity to examine military education in Russia in second half XVIII century with the aim of summarizing, organizing, recording and use of past experience in contemporary Russia. In the process of training at the artillery and engineering gentry cadet corps pupils were taught to love Russian history, Russian army, the Navy, and developed high moral standards. Cadets were notable for their extensive professional knowledge, broad outlook, patriotism, honor, duty, and comradeship. Until the end of the eighteenth century, the training of future officers in the cadet corps took place on the basis of the revitalization of moral education, free and comprehensive development of personality of a future officer of the Russian army. The author makes use of some archival sources that have not yet been examined.

Keywords: cadet corps, military education, students, moral education, formation, development, system training.

УДК 792.8

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПА НАГЛЯДНОСТИ В БАЛЕТНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

© 2016

А.В. Фомкин, кандидат педагогических наук, доцент, художественный руководитель
Культурный центр «Москвич», Москва (Россия)

Аннотация. Одним из важнейших педагогических принципов, лежащих в основе обучения, является принцип наглядности. Начало исследованию этого принципа положено выдающимся педагогом Я.А. Коменским, назвавшим его «золотым правилом дидактики». В дальнейшем идеи Я.А. Коменского были развиты И.Г. Песталоцци, К.Д. Ушинским и другими педагогами. Особая роль в уточнении и конкретизации управляющих функций наглядности достигнута отечественными педагогами и психологами в рамках положения психологии о «единстве сознания и деятельности» (С.Л. Рубинштейн), деятельностного подхода (А.Н. Леонтьев), теории поэтапного формирования умственных действий (П.Я. Гальперин). Об использовании метода наглядности в обучении танцу известно еще с древнейших времен, когда наглядные пособия иллюстрировали слова преподавателя. Однако в балетной педагогике, несмотря на солидный теоретический багаж трудов, изучение наглядности ограничивается работами Н.И. Тарасова, Е.П. Валукина, А.А. Алферова. В данной статье – впервые в балетной педагогике предпринята попытка многостороннего анализа реализации в балетном образовании педагогического принципа наглядности. Отталкиваясь от исторических традиций балетного образования, автор показывает ведущую роль наглядности в формировании профессиональных навыков у артистов балета и последовательно раскрывает сущности основных видов наглядности изобразительной, словесно-образной, естественной (натуральной). Указыва-

ется на ведущую роль изобразительной наглядности, где традиционно в качестве основного средства обучения используется показ. Сочетание четырех видов наглядности – изобразительного, словесно-образного и естественного служит зрительному, слуховому, моторному восприятию изучаемого танцевального движения (или его модели, образа) в целях его интроекции в психику и тело обучающегося.

Ключевые слова: общая педагогика, педагогические принципы, принцип наглядности, изобразительная наглядность, словесно-образная наглядность, естественная наглядность, педагогика искусства, балетная педагогика, хореографическая педагогика, хореографическое образование, образовательная программа, балет, танец, искусство, телесность.

Реформирование системы образования в целом, образования в сфере искусств, а также активное развитие балетного искусства в последние десятилетия требует углубления научно-педагогических методов балетной педагогики и уточнение ее инструментария.

Одним из важнейших положений, лежащих в основе процесса обучения, является принцип наглядности. Исследования этого принципа в общей педагогике восходят к Я.А. Коменскому, который называл его «золотым правилом» дидактики, и призывал «обучать всему при помощи личного наблюдения и чувственной наглядности» [1]. В дальнейшем идеи Я.А. Коменского были развиты И.Г. Песталоцци, К.Д. Ушинским и другими педагогами. Уточнение и конкретизация управляющих функций наглядности достигнуты в рамках положения психологии о «единстве сознания и деятельности» (С.Л. Рубинштейн) [2], деятельностного подхода (А.Н. Леонтьев) [3], теории поэтапного формирования умственных действий (П.Я. Гальперин) [4]. Психологические исследования, посвященные использованию различных средств наглядности, проводились Л.В. Занковым, И.М. Соловьёвым, Ж.И. Шиф, Б.И. Пинским, Г.М. Дульневым, В.Г. Петровой, М.М. Нудельманом, М.П. Феофановым и другими.

Об использовании метода наглядности в обучении танцу известно еще с древнейших времен, когда наглядные пособия иллюстрировали слова преподавателя. Однако в балетной педагогике, несмотря на солидный теоретический багаж трудов (А.Я. Вагановой, С.С. Холфиной, Н.П. Ивановского, Н.П. Базаровой, В.П. Мей, Н.И. Тарасова, В.С. Костровицкой, А.А. Писарева, Г.Н. Прибылова и других), изучение наглядности ограничивается работами Н.И. Тарасова («Классический танец: школа мужского исполнительства») [5], Е.П. Валукина («Система мужского классического танца») [6], А.А. Алферова [7]. Учитывая, что балет – искусство по преимуществу визуальное, наглядность вполне может быть отнесена к основным принципам балетной педагогики.

Наглядность относится к принципам, формирующимся на основе педагогических законов и закономерностей (то есть уже на познанный педагогической деятельности) и представляет собой одну из основных педагогических идей, следование которой помогает наилучшим образом достигать поставленных целей. Функции педагогических принципов разнообразны: они характеризуют цели с разных сторон, используются для построения педагогического процесса (отбора его содержания, методов, средств, форм и связи между ними), как критерии эффективности воспитательных отношений и как закономерности развития самого педагогического процесса. Именно в этом контексте нами будет рассмотрен принцип наглядности в балетной педагогике.

Целью статьи является рассмотрение принципа наглядности в балетной педагогике. Задачи статьи:

определить структуру обучения в сфере балета (преимущественности формирования базовых знаний, умений, навыков); выявить специфику реализации принципа наглядности в основных частях обучения в сфере искусства балета.

Структура балетного образования может быть представлена в виде пирамиды, в основании которой – программа обучения артистов балета, где формируются базовые знания, умения и навыки. Над ней содержательно преемственно надстраиваются программы подготовки педагогов балета (репетиторов), хореографов, а также балетоведов (рис. 1).

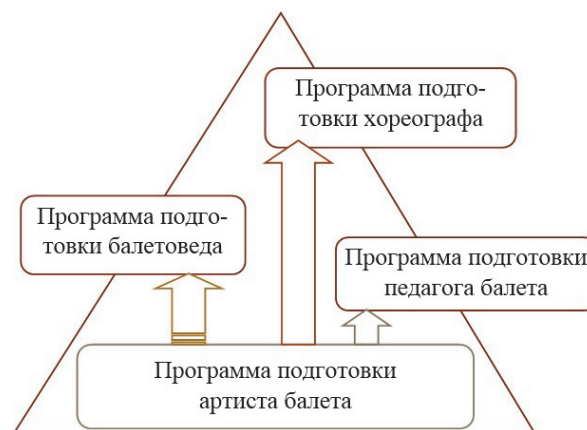


Рисунок 1 – Структура балетного образования

Особенностью отечественной подготовки артистов балета является объединение общего и профессионального образования в рамках единой программы, когда обучающийся осваивает указанные уровни образования одновременно и интегрировано [8]. В реальной образовательной практике указанные части существуют в пространстве противоречивом, поскольку имеют различные цели [9].

Общее образование строится по программе общеобразовательной школы, профессиональное – в соответствии с традициями обучения. При этом профессиональная программа является приоритетной, т.к. дает профессию, а содержание программы общего образования практически никак не учитывает профессиональную составляющую, ориентируясь на общегосударственные нормативы и результаты. Исходя из этого факта, на наш взгляд, и следует рассматривать особенности реализации принципа наглядности в балетном образовании.

В конце XIX века директор императорских театров В.А. Теляковский попытался поднять качество обучения артистов балета посредством введения дополнительных теоретических дисциплин и таким образом ликвидировать царившую безграмотность. Это вызвало бурный отпор со стороны балетоманов и притеатральных лиц. В авангарде сопротивления был историк и балетоман К.А. Скальковский. Он писал: «Одновременно, говорят, дирекция нашла, что балетные ученики в

училище слишком много танцуют и надобно воспитанников и воспитанниц поменьше упражнять на театре, а взамен прибавить два класса, чтобы учить будущих балерин алгебре и латинскому языку. Это проектировалось для того, чтобы артист был «развит». Если училище сократит свои уроки танцев, то лучше закрыть его, потому что все равно полководцев и законовевдов из балетного класса не получить» [10]. Ему отвечал артист балета И.И. Чекрыгин в журнале «Театр и искусство», требуя от дирекции театров ввести в программу историю искусств, историю танца, костюма, педагогику балетного искусства, ритмику хореографии с теорией записи движений, сетовал на немзыкальность и непонимание музыки танцовщиками [11].

Сегодня проблема недостаточного образования артистов балета, казалось бы, решена, в частности, путем введения еще в советское время в программу хореографических училищ обязательного общего образования и значительного числа теоретических дисциплин искусствоведческой направленности. Однако в реальной педагогической практике профессионально-практическое обучение танцовщика занимает много учебного времени и возлагает на обучающихся значительную физическую нагрузку, когда зачастую у них не остается сил для качественного восприятия теоретических знаний. Поэтому и не формируется достаточная их глубина. Результаты проведенного нами тестирования знаний по теоретическим дисциплинам среди 87 артистов балета – выпускников хореографических училищ России – показывают уровень значительно ниже среднего (92%), а при индивидуальном анкетировании более 84% демонстрируют явную незаинтересованность в теоретическом знании и концентрацию внимания исключительно на задачах профессионального обучения [11].

Сегодня основная проблема балетного образования может быть сформулирована так: как обеспечить личностное, культурное развитие артиста балета и сформировать его кругозор, не принося в жертву качество профессионального обучения?

Традиционно выход из этой проблемы видится в увеличении количества теоретических дисциплин. Но многолетний опыт автора этих строк в организации учебной работы артистов балета показывает, что это недостаточно эффективно. По-видимому, не содержание и не количество дисциплин, а особая методология обучения, построенная на понимании специфики реализации педагогических принципов в балетном образовании, может способствовать решению данной проблемы.

В балетной педагогике принцип наглядности раскрывается в двух направлениях:

1. традиционном – условно назовем его «классическим», связанным с использованием принципа наглядности в преподавании общеобразовательных, общепрофессиональных и общегуманитарных дисциплин;

2. профессиональном, связанном с использованием принципа наглядности в преподавании профессиональных (танцевальных) дисциплин.

В каждом из этих направлений наглядность реализуется в нескольких видах: изобразительном, словесно-образном, естественном.

Изобразительная наглядность. Профессиональное направление, как правило, связывается с исторически

сложившимся в балетной педагогике показом танцевального движения, как основным методом обучения. Мастера балета указывают, что по учебникам «научить классическому танцу заочно невозможно» (П.А. Пестов) [12]. «Балетный театр, как никакой другой, требует преемственности. Даже сегодня, когда написаны учебники, отшлифована методология движений классического танца, – педагог свои знания передает через показ и рассказ» (А.М. Мессерер) [13]. «У балета нет записанных партий, балет выучивается «с показа» (В.Д. Тихомиров) [14]. Важно отметить, что показ, метод наглядности используется помимо классического, в характерном, народном, дуэтом, историческом танцах и актерском мастерстве.

Кроме того, наглядность часто рассматривают только, как показ педагогом танцевальных движений ученику. При этом игнорируется, что кроме как в педагогическом показе наглядность раскрывается и в следующих сторонах образовательного процесса.

1. В танце соучеников: классическому и иным видам танца каждый учащийся обучается не в одиночестве, а в группе. Следовательно, выполняя задания педагога, ученик сравнивает свое исполнение с тем, как делают движение другие учащиеся. Каждый учащийся выступает своеобразной учебной моделью – пособием, при помощи которой осуществляется обучение.

2. В собственном танце учащегося, который становится для него наглядным благодаря такому техническому средству обучения, как зеркало. Зеркала в балетных залах расположены вдоль стен и во время выполнения танцевальных комбинаций учащийся отражается в них, что дает ему возможность посмотреть на себя со стороны и проанализировать и скорректировать собственное движение. Фактически учащийся смотрит на себя, как на учебную модель – пособие, которая совершенствуется с участием педагога и его самого.

3. В созерцании хореографических произведений: в процессе обучения учащиеся смотрят балеты в театрах (в режиме реального времени) или на видеозаписях, которые выступают для них наглядным пособием – моделью исполнения движений.

Таким образом, наблюдение за педагогом, друг за другом, за балетными произведениями (в театре) и, главное, за собой (в зеркале) вырабатывает у учеников способность видения себя, особую способность «видеть» хореографию, т.е. навыки профессиональной рефлексии.

Словесно-образная наглядность в балетной педагогике заключается в разъяснении ученику правил выполнения движений и корректировке выполнения движений через замечания об ошибках. Задача педагога в том, чтобы дать «почувствовать учащемуся, что он должен делать (логический самоконтроль), что он будет ощущать при правильном выполнении движения. В сознании ученика необходимо объединить смысловой, зрительный и кинестетический образы движения. При выполнении упражнений необходим не только логический, но и образный, и чувственный самоконтроль» [15]. Это очень сложная задача. Собственно, теоретические принципы правильного (дающего необходимый эффект) балетного «замечания» до сих пор не стали предметом научного исследования, хотя не столько правила исполнения движений (канон, именуемый сегодня – «методикой»), сколько именно замечания

представляют собой сущностную основу методики преподавания классического и любого другого вида танца.

В педагогических работах о балете (Е.П. Валукин, А.А. Алферов), традиционное направление, связанное с использованием принципа наглядности в преподавании теоретических дисциплин, как правило, не рассматривается, т.к. считается недостаточно важным для формирования артиста балета. Это последствия вышеописанного разделения программы обучения на теоретическую и практическую части, которое сформировано у балетных танцовщиков и педагогов специфическое восприятие теории и вообще теоретического знания (а то и образования в целом), как утомительного и, к сожалению, неизбежного обременения.

А между тем использование наглядности в преподавании истории изобразительного искусства, музыки, театра, кино и, наконец, хореографии, может дать значительный эффект, но в том случае, если акцент в методике преподавания будет сделан на визуальный характер балета и изучаемых искусств.

Р.Арнхейм отмечает: «Зритель воспринимает танец исключительно как визуальное искусство. Танцующий лишь в редких случаях прибегает к помощи зеркала. Он также имеет временами лишь смутный визуальный образ своего исполнения. Конечно, как член танцевальной группы или как хореограф, он видит работу других танцующих. Но что касается его собственного тела, то танцор в основном творит посредством кинестетических ощущений своих мышц, сухожилий, суставов. Этот факт нужно отметить хотя бы потому, что некоторые эстетика утверждали, будто лишь наиболее высшие виды чувств – зрение и слух – создают средство художественного выражения» [15].

У выдающегося советского хореографа И.Д. Бельского есть статья «Все совмещается в танце и все постигается через танец...» [16]. На нее часто ссылаются по разным поводам, однако, не применяя ее идеи к технологии образовательного процесса. Если в обучении артиста балета танец является ядром практической (профессиональной) части программы, и он же должен играть полноценную роль и в теоретической части, объединяя собой практику и теорию. Это станет возможным только в том случае, если в центр теоретического обучения будет помещен не только танец как таковой, но и его основной инструмент – тело человека, и присущие ему и его природе формы движения.

Можно сказать, что основная задача наглядности – обеспечить интроецирование образа танцевального движения в психику и тело обучающегося. Основным инструментом танцевального движения – тело. Традиционное отношение балетного образования к проблеме тела можно описать по аналогии с эффектом остраниения (Б.В. Шкловский) [17]: на протяжении веков в балете сложилась подтвержденная практикой система обучения танцу – воспитания тела, ее используют, ею пользуются, как эффективной, но, как будто бы от осознания ускользает, что ее цель и сущность – формирование определенной модели человеческой телесности. Роль тела в обучении артистов балета исключительно инструментальная. Это подтверждается выполненным нами тестированием 67 артистов балета, которым предлагалось ответить на вопрос о целях балетного образования. Только три человека выбрали из предло-

женных варианты, связанные с формированием телесного аппарата [18]. Это результат того, что в образовательной практике тело активно тренируется, но практически совершенно «не известно», не изучается, не познается. И даже такая дисциплина, как «история хореографического искусства» занимается не движением, а историей балетов, драматургией и т.п., игнорируя изучение опыта движения. В России телесность, эволюция телесного движения только начинает изучаться, хотя в Европе имеется множество наработок на эту тему (например, работы Р.Лабана по сей день не переведенные на русский язык). Введение в образовательные программы дисциплин, связанных с телесностью и теорией и историей движения даст будущим танцовщикам дополнительную возможность для формирования образа собственного движения через наблюдение эволюции движений в живой природе и в теле человека, как реализацию в балетной педагогике принципа *естественной наглядности*.

В подготовке педагога балета наглядность реализуется в описанных трех видах, но с учетом того, что педагог – эксперт в сфере правильного движения и правильных связей между движениями. Главная задача в обучении педагога обеспечить средствами наглядности выработку эталонного показа. Такой навык показа является результатом не только обучения, но и специфики сценического опыта будущего преподавателя – стилистических особенностей репертуара, который ему пришлось исполнить и увидеть в течение своей карьеры. Этот репертуар должен быть преподавателем рассмотрен и проанализирован. Здесь наглядность выступает средством воспитания профессионального взгляда – видения правил исполнения, стилистики и возможных ошибок (особый педагогический глаз).

Несколько иные качества позволяет воспитать наглядность у хореографов – экспертов в сфере новых движений и связей между движениями. В частности, обширный багаж просмотренных балетов формирует у хореографа способность видеть хореографическую композицию, качество пластики танцовщика-исполнителя, характеристики тело в профессиональном смысле, специфику именно ему присущего качества движения.

Что касается балетоведов, в их подготовке наглядность особенно важна. Не всегда в эту профессию идут студенты с профессиональным багажом (артисты балета). Его отсутствие восполняется на практике именно благодаря наглядности – постоянному просмотру балетных произведений и получению частичного опыта танцевального движения.

Таким образом, сущностная характеристика и функции наглядности в процессе формирования и развития навыков в балетной педагогике определяются следующими факторами:

- сочетанием изобразительного, словесно-образного и естественного видов наглядности, при ведущей роли изобразительной наглядности, где традиционно в качестве основного средства обучения используется показ четырех типов;

- пониманием наглядности как зрительного, слухового, моторного, тактильного восприятия изучаемого танцевального движения (или его модели, экранного образа) в целях его интроекции в психику и тело обучающегося.

Структура наглядности в балетной педагогике может быть представлена схемой (рис. 2).

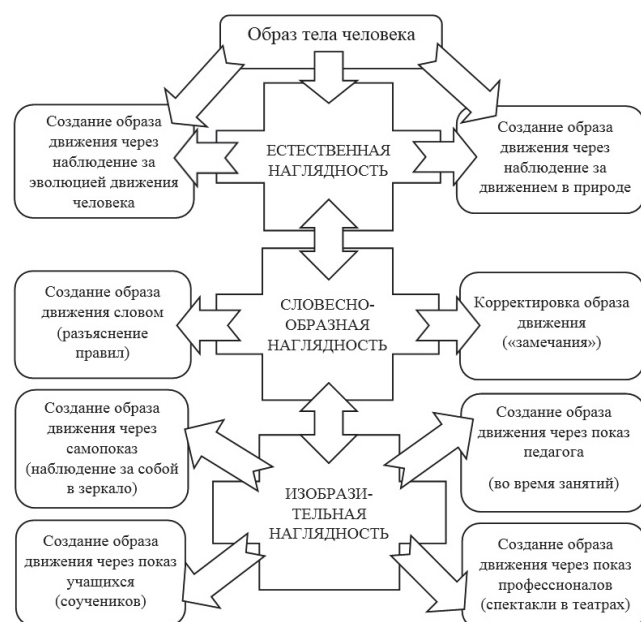


Рисунок 2 – Структура принципа наглядности в балетной педагогике

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Коменский Я.А. Великая дидактика. Избранные педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. М., 1982. С. 384.
2. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии // Серия: Мастера психологии. СПб.: Питер, 2000. 712 с.
3. Леонтьев А.Н. Категория деятельности в современной психологии // Вопросы психологии. М., 1979. № 3.
4. Гальперин П.Я., Кабыльницкая С.Л. Экспериментальное формирование внимания. М.: Издательство Московского Университета, 1974. 102 с.
5. Тарасов Н.И. Классический танец: Школа мужского исполнительства / Вступительная статья М. Лиепы. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1981. 479 с.

PECULIARITIES OF USING THE DEMONSTRATION PRINCIPLE IN BALLET PEDAGOGY

© 2016

A.V. Fomkin, candidate of pedagogical sciences, associate professor, artistic director
Cultural centre «Moskvitch», Moscow (Russia)

Abstract. Demonstration is one of the most important teaching principles. The foundation for the scientific study of this principle was laid by the outstanding pedagogue Ya.A. Komensky, who called it «the golden rule of didactics». Later, Komensky's ideas were developed by J.H. Pestalozzi, K.D. Ushinsky, and other pedagogues. A special role in clarifying and specifying the functions of demonstration belongs to Russian pedagogues and psychologists developing the ideas of «the unity of consciousness and activity» (S.L. Rubinstein), the theory of activity (A.N. Leontyev), and the theory of gradual formation of mental actions (P.Ya. Galperin). Demonstration has been used in teaching dance since the ancient times, when various visual aids were used to illustrate the teacher's words. Yet, despite the presence of extensive literature in other areas, in ballet pedagogy the study of demonstration has been limited to just a few researchers – N.I. Tarasov, E.P. Valukina, and A.A. Alferova. This paper presents the first attempt in ballet pedagogy to comprehensively analyse the use of the principle of demonstration in ballet teaching. Drawing on the historical traditions of ballet education, the author shows the leading role of demonstration in teaching professional skills to ballet artists and reveals the essence of the main types of demonstration – figural/«pictorial», verbal, image-based and natural. The paper highlights the leading role of figural demonstration, in which showing of movements is traditionally the main teaching tool. The combination of the four types of demonstration – figural, verbal, image-based and natural – facilitates the visual, audial and motor perception of a movement (or its model, image) by the students allowing them to internalize movements into their psyche and body.

Keywords: general pedagogics, pedagogical principles, demonstration principle, figural demonstration, verbal and image demonstration, natural demonstration, arts pedagogy, ballet pedagogy, choreographic pedagogy, choreographic education, educational program, ballet, dance, art, corporality.

6. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. М.: ГИТИС, 1999. 456 с.

7. Алферов А.А. Педагогические условия использования видеотехники в процессе обучения классическому танцу // Вестник МГУКИ. 2007. № 5. С. 178–181.

8. Фомкин А.В. Балетное образование: традиции, история, практика. СПб.: АРБ им. Вагановой, 2013. 508 с.

9. «И даже в области балета... Перестройка продолжается». Интервью Е. Федоренко с ректором МГАХ М.К. Леоновой // Газета «Культура», № 44 (7756). 25 ноября – 1 декабря 2010 г. Режим доступа: <http://www.balletacademy.ru/www/kult.htm>.

10. Борисоглебский М.В. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища // Материалы по истории русского балета. Т. II. Л., 1939. С. 100, 244.

11. Отчет о научно-исследовательской работе «Исследование психологических особенностей артистов балета в овладении профессиональной деятельностью»: Рукопись. СПб., 2013. 147 с.

12. Пестов П. Петр Пестов: О времени и о себе // Балет. 2010. № 3.

13. Мессерер А.М. Начало педагогической работы: Часть первая. Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/legends/asaf-messerer/7>.

14. Алферов А.А. Педагогические условия использования видеотехники в процессе обучения классическому танцу: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2007. 22 с.

15. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Режим доступа: <http://romanbook.ru/book/7690821/>

16. Бельский И.Д. «Все совмещается в танце и все постигается через танец» // Советский балет. 1988. № 4.

17. Тульчинский Г.Л. Остранение // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003. С. 285–286.

18. Отчет о научно-исследовательской работе «Особенности мотивации артистов балета»: Рукопись. СПб., 2012. 64 с.