

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

*ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ*

МАТЕРІАЛИ
II ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ

17 – 18 листопада 2011 р.

Луганськ

УДК 793.3
ББК 85.32
П78

Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Луганськ, 17 – 18 листоп. 2011 р. – Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2011. – 160 с.

У матеріалах збірника висвітлюються актуальні проблеми сучасного хореографічного мистецтва. Розглядаються проблеми вивчення та розповсюдження передового педагогічного досвіду у вищих навчальних закладах культури і мистецтв.

Для викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

УДК 793.3
ББК 85.32

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

І. М. Цой,
О. М. Потьомкіна,
Н. В. Колотовкіна,
К. В. Токар

Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського державного інституту культури і мистецтв
(протокол № 2 від 26 жовтня 2011 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, уміщені до збірника,
друкуються мовою оригіналу.

Відповідальний за випуск:

О. М. Потьомкіна

© Луганський державний інститут
культури і мистецтв, 2011

ЗМІСТ

Антошевська Н. Й. Танець у сучасному танцювальному театрі...6	6
Благова Т. О. Розвиток творчих здібностей майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти.....9	9
Бортник К. В. Філософський тип культурного героя на українській балетній сцені радянських часів (на прикладі постановок ХНАТОБу).....13	13
Галушкіна Л. Я. Формирование творческих способностей личности в процессе хореографического образования.....17	17
Герц І. І. Розвиток художньо-творчого потенціалу хореографа.....20	20
Горголь В. П. Організаційні аспекти підготовки до проведення змагань зі спортивного танцю.....23	23
Горголь П. С. Хореографія як засіб формування емоційної сфери студентів.....26	26
Гуляева Е. О. Роль дисципліни «Историко-бытовой танец» в формуванні исполнительського мастерства спеціаліста-хореографа.....30	30
Журавльова А. В. Використання інформаційних технологій у викладанні хореографічних дисциплін.....33	33
Клюева С. Д. Розвиток творчої особистості на основі застосування інтеграції мистецтв у хореографії.....37	37
Макарова І. І. Вплив африканських танцювальних традицій на розвиток сучасної хореографічної культури.....41	41
Мележик Н. Г. Методика викладання джазового танцю на початковому рівні навчання.....43	43
Мельник В. І. Складання вправ народно-сценічного танцю біля станка.....46	46
Мова Л. В. Техника и импровизация в современном танце.....50	50

Муралов С. В. Изменение двигательных способностей детей 10 – 11 лет под влиянием физических нагрузок на занятиях спортивными (бальными) танцами.....	54
Негода Л. Л. Зародження та розвиток національної хореографічної культури країн Придунав'я – Молдови та Угорщини.....	59
Нечитайло В. С. Сучасні функції хореографічного мистецтва.....	65
Ніязкулова Д. О. Актуальність дослідження діяльності Галини Березової в контексті розвитку хореографічної культури України.....	68
Островська К. В. Розвиток та збереження національної хореографічної спадщини.....	70
Підлипська А. М. Проблеми наукових досліджень хореографічної культури в Україні.....	73
Пісклова І. С. Витоки формування танцювального мистецтва Слобожанщини.....	76
Плахотнюк О. А. Джаз-танець як складова частина сучасного хореографічного мистецтва.....	78
Поборцева Т. О. Роль творчості Є. Ф. Лісіцина в розвитку хореографічного мистецтва на Луганщині.....	83
Погребняк М. М. Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика.....	86
Поздняков О. О. Актуальність дослідження впливу побутових стилів сучасного танцю на сценічну хореографію України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.).....	92
Попов К. О. Особливості розвитку сучасної хореографії в Україні.....	94
Потьомкіна О. М. З історії виникнення Другої державної української пересувної опери Правобережжя.....	96
Рехліцька А. Є. До питання виховного потенціалу хореографічного мистецтва.....	98

Решетняк О. Р. Методологічні принципи формування творчого потенціалу майбутніх хореографів засобами синтезу мистецтв.....	101
Розина Е. Ф. Значение воспитательной работы в детском хореографическом коллективе.....	103
Рыбалко Г. Ж. Трактовка класического наследия.....	108
Сало Р. Б. Естрадний танець у сучасній Україні.....	112
Семенова Н. М. Генеза та розвиток українських національних балетних вистав у першій половині ХХ століття.....	115
Сорокіна І. О. Проблема репертуарної політики хореографічного колективу в умовах сучасності.....	120
Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи в позашкільних закладах освіти.....	123
Фомкин А. В. Реформирование хореографического образования в России 1994 – 2011 гг.: итоги первого этапа.....	127
Хоцяновська Л. Ф. Досвід школи Грет Палукки в хореографічному навчанні.....	131
Цветкова Л. Ю. Проблеми багатоступеневої освіти в процесі впровадження Болонської системи.....	135
Черкес Л. О. Формування професійних компетенцій майбутніх педагогів-хореографів при навчанні в училищі культури.....	137
Чурніта Т. М. Джерела з методики викладання класичного танцю.....	143
Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального.....	147
Янина-Ледовська Є. В. Балетна творчість А. Ф. Шекери – особлива філософія танцю та вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва України ХХ століття.....	152
Відомості про авторів.....	154

ТАНЕЦЬ У СУЧАСНОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ ТЕАТРИ

Танець є найдавнішим з мистецтв: він відображає з ранніх часів потребу людини передавати іншим людям свою радість і жалобу засобом власного тіла. Майже всі важливі події в житті первісної людини відзначалися танцем: народження, смерть, війна, вибір нового вождя, зцілення хворого. Танцем висловлювався молебень про дощ, про сонячне світло, родючість, про захист і прощення. Пляски були невід'ємною частиною всіх обрядових церемоній, що супроводжували людину від народження до смерті.

Дивовижний світ танцю завжди вабив і захоплював людей різного віку, які намагалися завжди бути красивими, граціозними, володіти тілом, відкриваючи й збагачуючи свій внутрішній світ, характер і темперамент. Так само як колір має основні відтінки та їхні складові, так і танець має основні ритми і їхні відтінки. Ритм кожної людини індивідуальний. Він залежить від характеру особистості. Наприклад, людина флегматичного складу буде виконувати танцювальні рухи повільно, сангвінік танцює більш швидко та живо, тоді як у холерика всі рухи різкі, рвучкі, іноді навіть хаотичні; меланхолік також проявляє себе відповідно до свого темпераменту. Однак яким би не був темперамент, перш за все необхідно зрозуміти механізм кожного руху [1]. Танець є найбільш непостійним і видозмінним з мистецтв – одночасно є найбільш фізичним і найбільш особистісним.

Яскравими представниками в процесі розвитку танцю в сучасних танцювальних театрах Києва можна вважати театр танцю «Maluma&Takete», театр «Вільна сцена», «Київ Модерн-Балет», театр танцю «Black ORange».

«Maluma&Takete» – це Центр психології руху і творчого самовираження, у якому разом з активною практичною роботою проводяться наукові дослідження й розробки у сферах психології, руху й танцю. Основні напрями роботи центру: сучасний танець (контемпорари, джаз-модерн, імпровізація, партнеринг на основі КИ, основи перфомансу) і психологія (у рамках арт-терапії, тілесно орієнтованої, танцювально-рухової, мультимодальної психотерапії). На базі студії створений танцювальний колектив «Maluma&Takete», що має досвід участі в багатьох конкурсних змаганнях і фестивалях із сучасної хореографії. Керівник театру Людмила Мова у своїй роботі поєднує психологічні знання й досвід сучасної хореографії: дихання, динамічне вибудовування осі скелета, роботу артикуляції частин тіла, роботу з центром і периферією, ярусністю,

роботу над відчуттям об'єму всередині тіла й тіла в просторі. Лабан-аналіз вона бачить як універсальну систему підготовки професійних хореографів і систему, що гармонійно розвиває особистість. Активно його використовує у своїй роботі, комбінуючи з різними техніками арт-терапії. На даний момент творчі пошуки колективу тривають в основному в напрямках перфомансу та експериментального театру «Maluma&Takete». Співпрацює з молодими композиторами, музикантами, акторами, режисерами, використовує відеоряд як складову своїх робіт [3].

Театр «Вільна сцена» – це вільна від традицій форма театрального мислення, що наполегливо й послідовно відшукує нову мову того театрального руху, який прийнято вважати сучасним театром, але якого так гостро не вистачає сьогодні в Україні. Сценічна манера та режисерське мислення Дмитра Богомазова ближче до сучасного європейського театру. Це один з наймолодших театральних колективів міста Києва, створений у жовтні 2001 р. Специфіка «Вільної сцени» в тому, що це насамперед театр авторський – вольовий, індивідуальний проект однієї персони, одного режисера. Його керівник Дмитро Богомазов представляє нову генерацію вітчизняної театральної режисури й визнаний сьогодні беззаперечним лідером молодого українського театру. З театром співпрацюють яскраві представники різних напрямів сучасного мистецтва: хореограф Лариса Венедіктова, композитори Олександр Кохановський та Данило Перцев, художник Олександр Друганов. Труппа зовсім не схожа на будь-який інший академічний театр Києва: її складають десять молодих акторів віком до тридцяти, випускники мистецьких ВНЗ Києва, Львова, Харкова. Коли вперше чуєш назву «Вільна сцена», одразу виникає питання: вільна від кого й від чого? Є в літературі термін «відкритий текст». Це текст, який передбачає розмаїття трактувань і резонансів із читачем, і залежно від того, хто його читає, виникає зовсім інше сприйняття, інший результат. Назва театру трактується більше як «відкрита сцена». Вистави – це також «відкриті тексти». Вони не нав'язують глядачам певних загальних думок, поглядів, емоцій чи висновків – це відкриті естетичні структури, що резонують у кожному індивідуально залежно від особистісних якостей глядача (віку, освіти, соціального статусу, життєвого досвіду, культурного багажу тощо) [5].

Створення в Києві театру сучасного танцю «Київ Модерн-Балет», який очолив Раду Поклітару – суттєва подія в сучасному мистецькому житті міста. Театр Р. Поклітару було задумано як театр авторський, де формування репертуару й художні пріоритети визначаються постановками одного хореографа з власним авторським стилем. Кожна з робіт балетмейстера – сміливий експеримент і пошук, що приваблює відомими театральними сюжетами, оновленням та збагаченням форми й лексики сучасного танцю, завжди підпорядкований музиці й глибоко розкриває

важкий внутрішній світ людини. За словами Р. Поклітару, йому близький танець вільний, що нічого не заперечує й сприймає будь-які стилі: «Якщо мені здається доцільним використання рухів класичного танцю в моїй виставі, то я його використовую, так само як і рухи танцю модерн. Коли у тебе відсутнє табу, твоя палітра стає багатшою. Це може здатися еклектикою. Проте, коли я використовую декілька стилів, то відчуваю себе по-справжньому вільним». Спектаклі Р. Поклітару були показані на різних міжнародних музичних фестивалях і гастрольях у Великій Британії, Франції, США, Голландії [2].

Театр танцю «Black ORange» – ще київський театр танцю європейського формату, у якому основним засобом виразності є танець та рух. Основним танцювальним напрямком танцтеатру є Contemporary Dance. Крім цього, у спектаклях можуть використовуватися будь-які танцювальні техніки та мультимедійні засоби, необхідні для створення й передачі емоцій, створення атмосфери спектаклю. Мова театру – це рух, але розмова завжди ведеться на рівні емоцій, відчуттів і переживань. Утім, часто це народжує в глядача абсолютно несподівані асоціації. Театр танцю «BLACK O! RANGE JAZZ-BALLET» був створений у 2003 році хореографом Антоном Овчинниковим і до кінця 2007 року існував у форматі шоу-балету: підтанцівки, нічні клуби, корпоративи й відсутність будь-яких перспектив. Наприкінці 2007 року вирішив усе змінити й прийшов зі своїм колективом до сучасного танцювального театру (Contemporary Dance Theatre) в європейському форматі. Першим спектаклем, який «виношувався» три роки, став «Синдром паралельності» за оповіданням Г. Г. Маркеса «Очі блакитної собаки». Завжди потрібен час для того, щоб повірити в людей, з якими працюємо, зрозуміти, що особисто тобі і глядачеві потрібно інше... Що світло в кінці тунелю загоряється для тих, хто його шукає. І тих, хто йде в бік світла, а не у зворотному напрямку [4].

Важливим аспектом для розвитку сучасного танцю є пошук, експерименти як з людським зовнішнім – тілом, так і з людським внутрішнім – підсвідомістю, почуттями, відтворення за допомогою руху свого світосприйняття. Адже танцівник є натурою творчою, яка аналізує життя, передає його на сцені через рух, емоції, почуття. Безперечно, що в танці, як і в спорті, окрім таланту й натхнення, потрібна техніка. Проте рух заради руху рівносильний поняттю: я живу заради того, щоб дихати. Цей суто біологічний процес не в змозі стати засобом самовираження в хореографічному мистецтві. Танцюючи, потрібно розуміти, що саме ти хочеш зрозуміти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дени Г. Все танцы / Ги Дени, Люк Дассвиль ; сокр. пер. с фр. Г. Богдановой, В. Ивченко. – Киев : Муз. Украина, 1987. – 334 с.

2. Киев модерн-балет [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : www.kmbtheatre.kiev.ua
3. Maluma&Takete [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : Maluma.com.ua
4. Театр танца «Black ORange» и Школа танца [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : www.Orange-dance.com.ua.
5. Театр «Вільна сцена» [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : www.vilnascena.kiev.ua/

УДК 792.8:378.09 (072.2)

**Т. О. Благова,
м. Полтава**

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ- ХОРЕОГРАФІВ У СИСТЕМІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Сучасний стан суспільного розвитку, динамічні зміни в усіх сферах людської діяльності зумовлюють зростання потреби суспільства у формуванні творчої особистості з високим рівнем інтелектуального розвитку, креативних здібностей, здатної до створення та засвоєння інновацій у будь-якій галузі. Реалізацію цього важливого завдання покладено насамперед на систему освіти, адже проблема розвитку творчих здібностей особистості є однією з центральних у педагогіці.

Зокрема, важлива роль у розвитку творчої, висококультурної особистості, підвищенні її морального та художнього рівня належить хореографічному мистецтву, яке в умовах сьогодення набуло статусу соціально-педагогічного чинника, засобу формування нової людини, її високої моральної та естетичної культури. Синтетичний характер мистецтва хореографії, що виявляється в поєднанні музики, руху, художнього оформлення (костюм, декорації), дозволяє їй посідати особливе місце в системі освіти, різнобічно та цілісно впливати на особистість. Отже, одним з головних завдань хореографічної педагогічної освіти є впровадження інноваційних педагогічних технологій особистісно зорієнтованого навчання й виховання в процесі формування професійно значущих якостей майбутніх фахівців-хореографів.

Аналіз наукових джерел переконує, що проблематика формування й розвитку творчих здібностей особистості є багатоаспектною й вимагає міждисциплінарного дослідження. Значна кількість наукових праць вітчизняних і зарубіжних авторів присвячена дослідженню творчого процесу, загальних проблем розвитку творчих здібностей та вихованню творчої особистості в різних видах діяльності. Психологічні основи розвитку творчих здібностей вивчали Д. Богоявленська, Л. Виготський, П. Гальперін, Д. Ельконін, В. Крутецький, Г. Костюк, С. Рубінштейн,

Н. Тализіна та ін. Педагогічний аспект зазначеної проблеми досліджували В. Андрєєв, Л. Аристова, Ю. Бабанський, М. Данилов, Д. Джола, І. Лернер, Л. Мамот, В. Паламарчук, О. Савченко, М. Скаткин, Т. Шамова, Г. Шевченко та інші вчені.

У психології здібностями називають індивідуально-психологічні риси, завдяки яким досягається успіх людини в певній діяльності. Л. Виготський визначав творчі здібності й творчу діяльність як комбінаторну та надавав важливого значення для її розвитку «вправам у цій діяльності» [2, с. 70]. Природною основою творчих здібностей є задатки як передумова для подальшого розвитку особистості. Структурними компонентами здібностей виступають знання, уміння, навички, які реалізуються в конкретній діяльності.

Творчість як специфічна форма діяльності людини найчастіше визначається як процес, наслідком якого є створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей, що мають суспільну та особистісну значущість. Водночас творчість – це здатність людини створювати з наявного матеріалу дійсності на основі пізнання закономірностей об'єктивного світу нову реальність, що задовольняє різноманітні суспільні та особистісні потреби. Отже, суспільство загалом і кожний індивід зокрема є суб'єктом творчої діяльності [Там само, с. 60].

До того ж, творчість розглядається як продуктивна людська діяльність, спрямована на самовираження й самоактуалізацію особистості, як джерело будь-якого розвитку. Синтез понять «здібності» й «творчість» зумовив тлумачення терміна «творчі здібності» як комплексу індивідуально-психологічних властивостей особистості, що є суб'єктивними умовами успішного виконання творчої діяльності.

Науковці стверджують, що людина здатна до творчості в різних галузях діяльності, кожний індивід має творчий потенціал, що піддається вихованню й культивуванню. Насамперед це стосується професійної діяльності, де особистість досягає максимального рівня виявлення своєї сутності, коли її індивідуальні прояви набувають особливого змісту.

Практично будь-який напрям хореографічної діяльності певною мірою торкається розвитку творчих здібностей і виховання творчої особистості, оскільки хореографічно-педагогічний процес є творчим за своєю сутністю, включаючи діяльність виконавця, педагога-балетмейстера, організатора дозвілля, керівника професійного та самодіяльного колективу. Розвиток творчих здібностей у майбутнього вчителя-хореографа – це не лише процес формування митця, але й насамперед виховання особистості, готової до будь-якої креативної діяльності, з потужним духовним і творчим потенціалом, розвиненим образним і раціональним мисленням, здатної самотійно подбати про свою конкурентоспроможність.

Розвиткові творчих можливостей, формуванню особистості студента-хореографа, яка творчо мислить, сприяє модель особистісно зорієнтованого навчання, що передбачає нову педагогічну етику, визначальною рисою якої є взаєморозуміння, взаємоповага, співробітництво та співтворчість. Ця етика зумовлює моделювання життєвих ситуацій, включає спеціально сконструйовані ситуації вибору, авансування успіху, самоаналізу, самооцінки, самопізнання.

Необхідно усвідомлювати, що педагогічний процес – це шлях постійної творчості. Він складається з низки неповторних ситуацій, що потребують експромтного розв'язання, з ефективних педагогічних імпровізацій, що активізують пізнавальну пошукову діяльність студентів. Оптимальними педагогічними умовами формування творчих здібностей майбутніх учителів-хореографів у процесі хореографічної діяльності є: забезпечення особистісно зорієнтованого характеру педагогічної взаємодії викладача й студентів в навчально-виховному процесі, педагогічне стимулювання творчої самореалізації майбутніх фахівців, створення емоційно сприятливого навчально-виховного середовища, засвоєння студентами загальнопошукових умінь в усіх видах хореографічної діяльності (сприйманні, виконанні, творенні), оволодіння студентами образною мовою хореографічного мистецтва та поетапність їх включення у творчу хореографічну діяльність (інтерпретація, імпровізація).

Загальновідомо, що дати імпульс розвитку творчих здібностей, підготувати до творчості може лише творча особистість, яка наділена яскраво вираженими креативними рисами: розвиненою творчою уявою, фантазією та інтуїцією, схильністю до педагогічних інновацій, розвиненістю продуктивного мислення. Творчий педагог створює в аудиторії атмосферу, що передбачає схвалення, підтримку пошукової активності студентів, ініціативи, оригінальності та самостійності у вирішенні навчальних завдань, сприяє та стимулює прагнення молодих людей до самовираження, розробляє та конструює нові форми навчальної взаємодії, широко використовує інтерактивні методи і прийоми навчання, спрямовані в цілому на розвиток творчої особистості [1, с. 217].

Професійна хореографічна підготовка вчителя в системі педагогічної освіти передбачає різноманітні форми організації навчально-пізнавальної діяльності студентів. Серед них найбільш використовуваними є лекція, практичне й лабораторне заняття, самостійна та індивідуальна робота студентів, консультації, реферати, курсові роботи, а також різні види педагогічних практик. Формування в студентів-хореографів педагогічної і виконавської майстерності, фахових здібностей відбувається в процесі вивчення загальнопедагогічних та професійно орієнтованих дисциплін, позааудиторної роботи.

Важливою умовою ефективності всіх видів занять є така організація діяльності студентів, яка б стимулювала їх до подальшої поглибленої та усвідомленої самостійної роботи, забезпечувала активізацію розумового та творчого розвитку. Адже самостійна робота є одним з обов'язкових видів навчально-пізнавальної діяльності студента. Вона виконує різні педагогічні функції, серед яких важливе значення мають: навчальна, пізнавальна, коригувальна, стимулювальна, виховна, розвивальна. Виконання завдань самостійної роботи може мати як репродуктивний, так і творчий характер. Творча самостійна робота студентів – це діяльність, зумовлена самостійним пошуком майбутнім фахівцем відповіді на будь-яку проблему з метою досягнення результатів, які характеризуються новизною та оригінальністю. Вона передбачає: опрацювання навчальних та методичних посібників, підручників, додаткової літератури, складання танцювальних комбінацій, повторення та відпрацювання тренувальних вправ і танцювальних рухів з метою глибшого їх засвоєння, удосконалення технічної та виконавської майстерності, відвідування різних мистецьких заходів, концертів хореографічних колективів, використання комп'ютерних інформаційних ресурсів, перегляд навчальних відеофільмів [3, с. 17].

Ефективною формою організації творчої діяльності студентів є індивідуальна робота, що дає можливість розширити й поглибити знання із фахових дисциплін. Вона проводиться з кожним студентом з метою з'ясування рівня усвідомлення ним окремих теоретичних положень з курсу, удосконалення виконавського рівня, виявлення проблемних ситуацій і пошуку шляхів їх розв'язання [Там само]. Індивідуальна робота дозволяє педагогу працювати зі студентами, ураховуючи рівень їхньої хореографічної підготовки та індивідуальні особливості (фізичні, фізіологічні, психологічні), добирати методи й прийоми навчання з урахуванням цих особливостей. Критеріями оцінювання індивідуальної роботи студентів визначається повнота матеріалу, якість, оформленість, оригінальність.

Формування в майбутніх учителів хореографії творчого підходу до своєї діяльності забезпечує використання інноваційних методик навчання хореографії. Так, можливість майбутнім учителям-хореографам стати на деякий час організатором педагогічного процесу, побачити типові труднощі професійної діяльності та визначити шляхи їх подолання дає метод моделювання фрагментів хореографічних занять, який передбачає включення студентів у ситуації професійної спрямованості. У процесі використання методу моделювання фрагментів хореографічних занять у студентів-хореографів підвищується професійний інтерес, актуалізуються наявні знання, закріплюються фахові навички, а також створюються сприятливі умови для розвитку творчих здібностей.

Ефективним методом формування в студентів-хореографів певного рівня педагогічної майстерності є метод мікровикладання, який допомагає майбутньому фахівцю краще усвідомити сутність педагогічних явищ, набути педагогічного досвіду, розвинути свої професійні вміння та здібності. Використання методу мікровикладання забезпечує розвиток таких професійних якостей, як комунікативність, емпатія, педагогічна інтуїція та педагогічний оптимізм.

Таким чином, організація комплексної фахової підготовки майбутнього вчителя хореографії в системі педагогічної освіти має спрямовуватися передусім на формування творчої індивідуальності кожного студента та забезпечувати умови для його творчого самовираження. Засвоєння різноманітних форм та методів активного навчання допомагає майбутнім фахівцям набути професійного досвіду, глибше усвідомити соціальне призначення професії педагога-хореографа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія : підруч. для студ., асп. та мол. викл. вузів / А. М. Алексюк. – К. : Либідь, 1998. – 558 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психол. очерк: кн. для учителя / послесл. В. В. Давыдова. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1991. – 90 с.
3. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Ю. Цветкова. – К. : Альтерпрес, 2005. – 324 с.

УДК [130.2.792.82]-51(477)

*К. В. Бортник,
м. Харків*

ФІЛОСОФСЬКИЙ ТИП КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ (на прикладі постановок ХНАТОБу)

Хореографічне мистецтво, яке традиційно не вважається впливовим на механізми масового сприйняття та ідеологічних норм, у другій половині ХХ ст. виявилось серед стрижневих культурних чинників. Пластична інтерпретація образів культурного героя отримувала символічну переконливість на балетній сцені та дорівнювалася творам монументальної пропаганди.

Культурних героїв українських балетних вистав другої половини ХХ століття умовно можна розподілити на чотири типи: епічний, героїчний (як правило, вони співпадають), міфологічний та філософський. Ця класифікація зумовлена визначеннями терміна «культурний герой» у

культурологічних дослідженнях, хоча в «чистому» вигляді в балетному жанрі така типовість майже не зустрічається. Тобто міфологічний герой може набути ознак суто людської героїзації, епічний тип фактично є літературним і може бути також історичним, а у філософському типі переважають риси героя соціального або історичної особистості.

Тип культурного героя має власну специфіку, якою було зумовлено дві тенденції розвитку: «культурну» і «героїчну». Згідно з першою культурний герой є персонажем міфічних оповідань, дії якого спрямовані на створення або добування людям різноманітних культурних цінностей, боротьбу зі злом та хаосом. «Героїчна» тенденція пов'язана з іншою роллю культурного героя – реальної людини, яка завдяки своїм моральним або професійним якостям перетворювалася на культурного лідера. Культурна роль реальних героїв – надихати простих людей на здійснення моральних вчинків, зародити їхньою творчою енергією й творенням. Вони показують, що ідеальна досконалість – не недосяжна мета, а являє собою щось таке, чого може досягти звичайна людина, яка затратила на досягнення мети величезні зусилля [2, с. 167].

Цю дефініцію ми поклали в основу дослідження філософського типу культурного героя на українській балетній сцені.

Визначною особливістю означеного типу є те, що діяльність філософських культурних героїв була спрямована не на здійснення подвигу. Вони потрапляли в ситуації, де їхню долю за них вирішувала життєва ситуація: неможливість змінити обставини чи суспільство, що їх оточували. Проте їхні подвиги полягали в тому, що вони завжди були носіями духовних цінностей і попри що не підкорялися несправедливості та байдужості «зовнішнього» світу, а в деяких випадках навіть удосконалювали й збагачували свій внутрішній світ. Такі культурні герої являли собою приклад високодуховної людини, яка не змінює весь світ, а бореться зі «злом» у собі.

Балетмейстери радянської епохи часто зверталися у своїй творчості до тем з класичної літератури. Це надихало їх створювати у виставах принципово новий образ, який можна вважати культурним героєм через прагнення до великої мети й пов'язані з цим психологічні випробування.

Так, балет С. Прокоф'єва «Кам'яна квітка», створений за мотивами оповідей П. Бажова, репрезентує образ майстра, митця, який прагне пізнати таємницю краси природи й стає приреченим на душевні страждання в підземному царстві заради втілення своєї мистецької мрії.

Перша редакція балету «Кам'яна квітка» належала Л. Лавровському, який здійснив цю постановку на сцені Великого театру (1954). Пізніше (у 1957 р.) власну редакцію запропонував Ю. Григорович. Балетмейстер створював образи балету, відштовхуючись від проникливості музичної партитури та умовності балетного мистецтва. Його (Григоровича)

Данило – мрійливий юнак, захоплений творчістю, він закоханий у своє мистецтво, але з цим пов'язаний і невгамовний біль невдач і втрат [3, с. 71].

Світло рампи української сцени балет «Кам'яна квітка» побачив у Харкові в постановці О. Дадішкіліані. Балетмейстер майстерно втілив в образі Данила піднесеність почуттів, політ його душі, засобами класичної хореографії передав одержимість мистецтвом, що облагороджує героя, «підіймає» його над звичайними людьми. Образ Данила до кінця розкривається в дуетах. Танець із Катериною пронизаний національною стихією російської хореографічної культури. На відміну від нього, у дуетах з Хазяйкою Мідної гори домінує акробатика. Хазяйка пручається допитливому розуму людини й жадає підкоритися їй, проте змушена відпустити Данила й потай тужити за простим людським коханням. Образ Хазяйки також належить до філософського типу культурного героя, оскільки духовно стоїть вище людини, є хоронителькою Природи, але вона приречена на страждання, тому що не може піддаватися людським почуттям.

Тема трагічного кохання стала провідною в балеті А. Мелікова «Легенда про кохання», сюжет якого заснований на легенді Назима Хікмета. Автор зазначив, що його п'єса хоч і йшла різними мовами і в різних країнах, але найбільше його задовольнило те, що він побачив у балеті [5, с. 4]. За лібрето, цариця Мехмене Бану віддає свою красу заради порятунку улюбленої сестри Ширін. Дізнавшись про втечу Ширін та її коханого Ферхада, цариця наказує повернути втікачів, адже сама відчуває почуття до молодого художника. Трагізм Мехмене Бану в тому, що вона розуміє: Ферхад ніколи не покохає її, адже вона назавжди втратила свою вроду. Біль, страждання, відчай, гіркі плачі, приреченість і водночас гострий, конфліктний, складний характер втілені в пластичному малюнку владної цариці.

Приречений і Ферхад: ревнива Мехмене Бану не має сил бачити коханого в обіймах сестри й наказує йому прокласти шлях воді через гори, щоб позбавити народ від страждань, тоді він зможе одружитися з Ширін. Юнак залишає кохану заради щастя народу.

Цікаве хореографічне рішення належало балетмейстеру М. Арнаутовій, яка в 1969 р. здійснила постановку цього балету на сцені Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка. Постановник частково повторювала досвід Ю. Григоровича (поставив «Легенду про кохання» ще в 1961 р. на сцені Маріїнського театру), але була оригінальною в прочитанні головних ролей. Метафори народжувалися з безпосередніх емоцій, йшли в глиб розповіді-притчі.

Ще один філософський образ, втілений на харківській сцені М. Арнаудовою, – Дон Жуан. В основу сюжету балетмейстер поклала драму Лесі Українки «Камінний господар».

М. Арнаудова, спираючись на класичні канони балету, логічно й послідовно розкрила образ і характер Дон Жуана шляхом віддзеркалення елементів танцювальної мови персонажів, які його оточують. В основу хореографічного малюнку партії Дон Жуана було покладено класичну хореографію, «забарвлену» елементами іспанського танцю. Балетмейстер додавала темпераменту у створенні хореографічного малюнку партії Дон Жуана. Стрибки, оберти, широкі кроки, динамічні пози, «промовисті» жести характеризували романтичного головного героя як волелюбну та сміливу, здатну на подвиги людину. Перед глядачем поставав успішний коханець, зухвалий дуелянт, сміливий і спритний, веселий і завжди готовий до нових пригод, під впливом хвилини здатний дати клятву вірності та вмерти, захищаючи гідність дами, і тим самим кинути виклик усьому світові. Так виокремлюється парадоксальність образу Дон Жуана, зумовлена певним протиріччям: Дон Жуан є негативним героєм за своїми вчинками й водночас показником вартості культурних цінностей.

Отже, визначення філософського типу культурного героя на українській балетній сцені радянського періоду зумовлене «героїчною» тенденцією розвитку, в основу якої покладено дефініцію культурного героя як реальної людини, яка не підкоряється несправедливості та байдужості «зовнішнього» світу й досягає ідеальної досконалості завдяки своїм моральним вчинкам.

У балетному театрі України, зокрема харківському, філософський тип культурного героя був репрезентований у таких хореографічних творах, як «Кам'яна квітка» (Данило, Хазяйка Мідної гори), «Легенда про кохання» (Мехмене Бану, Ферхад), «Дон Жуан». Герої означених вистав є високоморальними особистостями, для яких духовні цінності стають вище за власні інтереси, що робить їх культурними лідерами суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балет : енцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 624 с.
2. Кравченко А. И. Культурология : учеб. пособие для вузов / А. И. Кравченко. – 5-е изд. – М. : Академический Проект; Трикста, 2003. – 496 с.
3. Красовская В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1967. – 340 с.
4. Некрасова Н. Творческий успех коллектива / Н. Некрасова // Красное знамя. – 1972. – 4 июня. – С. 4.
5. Олександров Д. Мудрість східної легенди / Д. Олександров // Ленінська зміна. – 1970. – 17 лют. – С. 4.

УДК 793.3

*Л. Я. Галушкіна,
г. Луганск*

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современный период развития общества характеризуется изменениями, которые затрагивают все сферы жизнедеятельности человека. В этих условиях возрастает потребность общества в самостоятельной творческой личности. В связи с этим к хореографическому образованию предъявляются более высокие требования в вопросах практической подготовки студентов к продолжению обучения и вступлению их в творческую деятельность в условиях нынешнего духовного кризиса. Ориентация современного образования на развитие личности студента, его познавательных и созидательных способностей предполагает его творческое развитие в целостном учебно-воспитательном процессе.

В силу своей значимости проблемы развития творчества изучались представителями различных направлений науки в следующих областях и направлениях: философские и методологические проблемы творчества (Н. А. Бердяев, Б. С. Гершунский, А. Г. Спиркин и др.); творчество как высшую форму человеческой активности, выделяя необходимые признаки, проявляющиеся в творчестве, рассматривала К. А. Абульханова; творчество как получение нового результата анализируют психологи Д. Б. Богдавленская, Л. С. Выготский, П. Я. Гальперин, Ю. К. Кулюткин, Я. А. Пономарев, С. Л. Рубинштейн и др.; творчество как подход, согласно которому в творческом процессе находит наиболее полное выражение диалектическое противоречие между продуктивными и репродуктивными составляющими, понимая сущность творчества в возможности отказаться от стереотипного способа действия, изучали Н. Е. Веракса, В. Т. Кудрявцев.

Причем творческую личность способен воспитать только творческий педагог, поскольку, по меткому выражению П. Е. Решетникова, серость и порождает только серость. Поэтому в гуманитарном вузе или колледже следует целенаправленно формировать творчески мыслящего студента, так как хореограф, несомненно, оказывает влияние на судьбу своих учеников.

Хореографическое творчество возникает не стихийно. Оно возможно лишь при осознании учителем собственной индивидуальности. Поэтому важно не упустить возможности развития творческих способностей студента, имеющиеся в период его профессиональной подготовки. Чем же отличается этот возраст, студенческий или юношеский?

Он характеризуется такими качествами, как:

- умственная и моральная зрелость;
- чувство нового – смелость, решительность;
- способность к увлечению – оптимизм;
- самостоятельность и прямолинейность;
- критичность и самокритичность;
- противоречивая самооценка, что вызывает внутреннюю неуверенность, которая сопровождается резкостью и развязностью;
- скептическое, критическое, ироничное отношение к преподавателям и режиму учебного заведения;
- сохраняющиеся максимализм и критичность, негативное отношение к мнению старших;
- неприятие лицемерия, лжи, желания влиять окриком;
- пик интеллектуальных и познавательных возможностей;
- принятие ответственных решений. Выбор и овладение профессией, выбор стиля и своего места в жизни;
- выбор спутника жизни, создание своей семьи, активность в сексуальной сфере.

Так что же такое творчество? Творчество – это процессы объективного развития мира, происходящие в системе человеческой (или иной разумно-субъективной) деятельности и определяющиеся материальными и духовными потребностями и социально-культурными ценностями его субъектов. В процессе творческой деятельности у человека формируется и развивается творческое мышление. Что такое творческое мышление? В психологии доказано, что личность обладает творческим мышлением, если она способна выполнять следующие группы логических операций:

- комбинировать системы и их элементы;
- определять причинно-следственные связи;
- выполнять исследовательские операции.

Развитие творческого мышления должно осуществляться в процессе обучения методам решений творческих задач, с помощью которых у обучающихся формируются и развиваются логические умения по каждой группе. Творческая задача – это задача, для выполнения которой требуется изменение изученных правил или самостоятельное составление новых правил и в результате решения которой создаются субъективно или объективно новые системы – информация, конструкции, вещества, явления, произведения искусства. В теории творчества наряду с понятием «творческая задача» существует и понятие «исследовательская задача». Исследовательская задача – это творческая задача, для решения которой необходимо выполнить одну или несколько исследовательских операций. Таким образом, для развития у учащихся творческого мышления

необходими не отдельные творческие задачи, а **системы творческих задач**. Последние должны быть основой обучающей деятельности. Итак, **критерии творческого мышления:**

1. Творческой называется такая деятельность, которая приводит к получению нового результата, нового продукта.

2. К критерию новизны продукта обычно добавляют критерий новизны процесса, с помощью которого этот продукт был получен (новый метод, прием, способ действия).

3. Процесс или результат мыслительного акта называют творческим только в том случае, если он не мог быть получен в результате простого логического вывода или действия по алгоритму. В случае подлинного творческого акта преодолевается логический разрыв на пути от условий задачи к ее решению. Преодоление этого разрыва возможно за счет иррационального начала, интуиции.

4. Творческое мышление связывают обычно не столько с решением уже поставленной кем-то задачи, сколько со способностью самостоятельно увидеть и сформулировать проблему.

5. Важным психологическим критерием творческого мышления является наличие ярко выраженного эмоционального переживания, предшествующего моменту нахождения решения.

Творческие способности личности студенческого возраста – это индивидуальные особенности, способности человека, которые определяют успешность выполнения им творческой деятельности разного рода. В основе креативных способностей человека лежат процессы мышления и воображения. Поэтому основными направлениями развития творческих способностей в студенческом возрасте являются следующие:

- Развитие продуктивного творческого представления, которое характеризуется такими свойствами, как богатство образов и их разноплановая направленность.

- Развитие качеств мышления, которые формируют креативность; такими качествами являются ассоциативность, диалектика и системность мышления.

- Студенческий возраст имеет большую возможность для развития творческих способностей, но, к сожалению, эти возможности невосвратимо теряются, поэтому необходимо как можно эффективнее использовать их.

Успешное развитие творческих способностей возможно лишь при создании определенных условий, что способствуют их формированию.

Таковыми условиями являются:

- Физическое и интеллектуальное развитие студентов.

- Создание в процессе обучения обстановки для опережающего развития личности.

• Самостійне рішення задач, що потребують максимального напруження сил, коли студент сам досягає «потолка» своїх можливостей.

• Предоставлення свободи в виборі діяльності, чередуванні подій, тривалість занять одним делом і т. д. Розумна, доброзепальна допомога.

• Комфортна психологічна обстановка, розвиток преподавателем бажання особистості до творчості.

Но створення сприятливих умов недостатньо для розвитку у студентів творчих здібностей. Необхідна ціленаправлена робота по розвитку творчого потенціалу особистості. Мери, направлені на ефективне розвиток творчих здібностей студентів, такі:

• Введення в програму виховання спеціальних занять, направлених на розвиток творчого уявлення і мислення.

• Управління преподавателями науковою і сюжетно-рольовою грою з метою розвитку у студентів творчого уявлення.

• Застосування методів активного впливу для розвитку творчого мислення студентів.

• Робота з батьками.

Діючи по такому плану, можна розвинути і сформувати у студентів хореографічної спеціалізації творчі здібності, які і зможуть служити базою для їх подальшої професійної діяльності.

УДК 793.3

***І. І. Герц,
м. Київ***

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ХОРЕОГРАФА

Вплив хореографічного мистецтва на духовне життя суспільства важливий і значущий. Природа мистецтва танцю є такою, що, звертаючись до серця глядача через художній образ, через пластику і рух, воно формує його естетичний ідеал. Світ хореографічної образності диктує свої закони відображення дійсності.

Балет, завдяки своїм зображально-виразним можливостям, більше, ніж інший вид мистецтва, далекий від натуралістичних дрібниць, життєвої повсякденності, звичайної достовірності. Разом з тим балетмейстер-композитор танцю не може творити поза дійсністю. Зв'язок носить не буквальный, а опосередкований характер, він необхідно здійснюється з

урахуванням загальних естетичних законів і образності хореографічного мистецтва. Мова танцю – це, насамперед, мова людських почуттів, і якщо слово щось означає, то танцювальний рух виражає, і виражає тільки тоді, коли, знаходячись в єдності з іншими рухами, служить виявленню всієї образної структури хореографічного твору.

Узагальненість і багатозначність хореографічної пластики вимагає використання особливих законів відображення дійсності, заснованих на поетичній умовності хореографічних образів. Секрет дії танцю полягає в силі вираження людських прагнень, у передаванні високих почуттів, у відверненні від усього дрібного й випадкового. Хореографічні образи, як правило, несуть у собі відображення етапних, ключових моментів життя, і завдяки своїй опосередкованості та натхненній піднесеності вони можуть збагнути його сутність.

Хореографічне мистецтво включає різні види мистецтв: музику, власне хореографію, драматургію, живопис. Кожен з них стає необхідним компонентом хореографічного образного мислення.

Використовуючи невичерпні можливості пластики людського тіла, хореографія протягом багатьох століть шліфувала й розробляла виразні танцювальні рухи. У результаті цього складного процесу виникла система власне хореографічних рухів, особлива мова пластики, що є творчий матеріал танцювальної образності. У мистецтві хореографії, на мою думку, не можна забороняти й висувати апробовані шляхи у відношенні взаємодії зображальних і виражальних засобів. Головне полягає не в тому, які образні засади переважають у того чи іншого балетмейстера, а в тому, яку ідею і як, яким чином він розкриває. Категоричних думок і готових рецептів у дозуванні зображувальності хореографічної образності ніколи не існувало й існувати не буде. Мірилом тут завжди залишиться талант балетмейстера, композитора, художника, їх здібність до творчої гармонії, до підпорядкування системи зображально-виражальних засобів свого мистецтва єдиному художньому задуму.

Будучи мистецтвом загальнолюдським, доступним без перекладу людям усіх рас і континентів, танець завжди несе в собі визначене національне забарвлення. Мова пластики зрозуміла й доступна в тому «натуральному» вигляді, у якому її створює народ. Хореографія як вища форма танцювального мистецтва увібрала в себе риси національної специфіки, але ступінь співвідношення в ній національного й загальнолюдського має свої особливі закономірності. Сучасні хореографи шукають шляхи вдосконалення хореографічної образної системи за рахунок виявлення емоційно-виразної сили танцю.

Творчість – це складний процес продуктивного перетворення дійсності, діяльність, у результаті якої утворюється щось якісно нове, яке відрізняється неповторністю, оригінальністю і т. ін. Творчість передбачає

оригінальний склад мислення, тобто спроможність постійно руйнувати звичні межі накопиченого досвіду. Творчість – це властивість людини витончено відчувати й розуміти прекрасне. Специфічні якості творчої особистості пов'язуються з різко вираженою фантазією, вигадкою, відхиленням від шаблону, оригінальністю, суб'єктивністю. Найважливіша спроможність творця – геніальність. Вона виражається незвичайною концентрацією, напруженою увагою й великим сприйняттям, умінням бачити речі в їх суті, даром інтуїції, передбачення, вгадування.

Творчі здібності – основа творчості. Здібності являють собою високий рівень розвитку загальних і спеціальних знань, умінь і навичок, що забезпечують успішне виконання людиною різних видів діяльності. Здібності – це те, що не зводиться до знань, умінь і навичок, але пояснює (забезпечує) їх швидке набуття, закріплення та ефективно використання на практиці. Здібності не можуть існувати інакше, як у постійному розвитку. Здібність, яка не розвивається, якою на практиці людина перестає користуватися, з часом втрачається. Тільки завдяки постійним вправам, пов'язаним із систематичними заняттями такими складними видами людської діяльності, як музика, технічна і художня творчість і т. ін., ми підтримуємо в собі й розвиваємо далі відповідні здібності.

Навчальні й творчі здібності відрізняються одні від одних тим, що перші визначають успішність навчання й виховання, засвоєння людиною знань, умінь і навичок, формування якостей особистості, тоді як другі – створення предметів матеріальної і духовної культури, виробництво нових ідей, відкриттів і винаходів, словом – індивідуальна творчість у різних сферах людської діяльності. Таким чином, не окремі здібності безпосередньо визначають успішність виконання будь-якої діяльності, а лише їх вдале поєднання, саме таке, яке для цієї діяльності необхідне. Здібності не тільки разом визначають успішність діяльності, але взаємодіють і впливають одна на одну.

Справжнє хореографічне мистецтво, з його чуттєвою природою, творчим духом, володіє дієвою силою, яка може подарувати студентам і викладачам радість багатогранної художньої творчості. Формування творчого потенціалу студентів хореографічної спеціальності може допомогти у вирішенні вищеназваної проблеми, тому що хореографічна творчість є вільним проявленням внутрішніх резервів, заснованих на любові до цього виду діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. 100 балетных либретто / сост. и подгот. к печати Л. А. Энтелисом. – Л. : Музыка, 1966. – 304 с.
2. Армашевская К. Н. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. – М. : Искусство, 1971. – 290 с. – (Серия «Мастера советского театра»).

3. Баланчин Дж. 101 рассказ о большом балете / Джордж Баланчин, Фрэнсис Мэйсон ; пер. с англ. У. Сапциной. – М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 494 с. – (Серия «Академия». 1954, 1968, 1975 by Francis Mason and Tanaquil LeClercq).
4. Бахрушин Ю. А. История русского балета : учеб. пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ / Ю. А. Бахрушин. – Изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1977. – 287 с., ил.
5. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Г. О. Березова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 256 с.
6. Большой театр СССР (сезон 1969/70) : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1973. – 273 с.
7. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
8. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / М. В. Васильева-Рождественская. – М. : ГИТИС, 2005. – 387 с., рис.
9. Гваттерини М. Азбука балета / Маринелла Гваттерини ; пер. с ит. – М. : БММ АО, 2001. – 240 с., ил. – (Marinella Guatterini L'ABC DEL BALLETO).
10. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов / Г. Н. Добровольская. – Л. : Искусство, 1976. – 320 с., 12 л. ил.; портр.
11. Жданов Л. Т. Школа большого балета / Л. Т. Жданов. – М. : Планета, 1974. – 12 печ. л.
12. Захаров Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 351 с., 32 л. ил., портр.
13. Захаров Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. – М. : Мол. гвардия, 1977. – 160 с., ил. – (Мастера искусств – молодежи).
14. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с., 24 л. ил.
15. Красовская В. М. Анна Павлова / В. М. Красовская. – Л. – М. : Искусство, 1964. – 220 с.
16. Красовская В. М. Балет сквозь литературу / В. М. Красовская. – СПб. : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. – 424 с., ил.
17. Рославлева Н. П. Майя Плисецкая / Н. П. Рославлева. – М. : Искусство, 1968. – 124 с.
18. Соколов-Каминский А. А. Советский балет сегодня / А. А. Соколов-Каминский. – М. : Знание, 1984. – 112 с.

УДК 796.063.4:792.8

**В. П. Горголь,
м. Полтава**

ОРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ДО ПРОВЕДЕННЯ ЗМАГАНЬ ЗІ СПОРТИВНОГО ТАНЦЮ

Змагання зі спортивного танцю – це процес конкурентного порівняння реальних спортивних можливостей танцювальних пар (окремих танцюристів, команд формейшн), який організовується з метою визначення та відзначення кращих танцювальних пар (окремих

танцюристів, команд формейшн), підвищення рівня їхньої танцювальної майстерності та досвіду, а також з метою подальшого розвитку та популяризації спортивного танцю в Україні.

Сьогодні змагання зі спортивного танцю є найпоширенішою формою організації фізкультурно-оздоровчих та спортивних заходів у сфері спортивного танцю не лише в Україні, а й у цілому світі. Підтвердженням цьому є щільний графік проведення всеукраїнських та міжнародних змагань, офіційних чемпіонатів та кубків України, Європи та світу. У цій роботі ми розглянемо організаційні аспекти підготовки до проведення змагань зі спортивного танцю на території України.

Визначення місця проведення змагань є особливо актуальним питанням, до вирішення якого треба підходити завчасно, оскільки від цього залежить подальший процес планування й організації заходу. Місце проведення змагань зі спортивного танцю повинно відповідати таким вимогам: забезпечувати зручність підготовки й виступу учасників, роботи суддівської колегії, розташування глядачів, до нього повинний бути зручний проїзд суспільним і особистим транспортом.

Змагання зі спортивного танцю найкраще проводити в спортивних комплексах, концертних залах, палацах культури тощо. Споруда, у якій планується проведення змагань, повинна мати такі приміщення: майданчик для виступу танцювальних пар із зоною для глядачів (кількість місць для них повинна дорівнювати мінімум половині прогнозованої кількості учасників змагань, а розташування їх бути зручним для перегляду виступів танцюристів), місце для реєстрації учасників, місце для роботи лічильної комісії, стенд для інформації про хід змагань, кімнати для підготовки учасників до виступу, кімната для суддівської колегії, прес-центр або кімната для засобів масової інформації, гардероб, медпункт або окрема кімната для лікаря, буфет, не менше двох санвузлів.

Площа танцювального майданчика має бути не менше ніж 250 кв. м, при цьому довжина короткого боку майданчику не може бути меншою, ніж 12 м, якість покриття – паркет або ламінат високої стійкості. Освітленість приміщення повинна відповідати нормам зорового сприйняття людини, температура й чистота повітря повинні контролюватися системами вентиляції або кондиціонування.

Музичний супровід змагань відбувається під оркестр або фонограму. Оркестр або звукооператор змагань разом з необхідною звуковою апаратурою розташовуються біля танцювального майданчика поряд зі столиком ведучого.

Місце для роботи лічильної комісії, що обладнано необхідною комп'ютерною технікою, повинно знаходитися біля танцювального майданчика. Організатори повинні врахувати, що згідно з регламентом змагань танцюристам та глядачам під час їх проведення забороняється

знаходиться в приміщенні (місці), де працює лічильна комісія (підрахунок результатів змагань зі спортивного танцю проводиться за олімпійською системою «Скейтинг»).

Приміщення (роздягальні) для учасників призначені для підготовки танцюристів до змагань та їхнього відпочинку в перервах між виступами й повинні бути обладнані електричними розетками на 220 В, достатньою кількістю вішалок для танцювальних костюмів, стільців, яких повинно бути не менше половини від кількості учасників.

Інформаційний стенд повинен знаходитися поруч із танцювальним майданчиком. На стенді розміщується: програма змагань, списки учасників змагань (у відповідних вікових категоріях і класах), порядок заходів (виступів учасників), списки членів суддівської колегії, які оцінюють ту чи іншу категорію танцюристів, результати відбіркових турів для танцювальних пар, котрі не пройшли до наступного етапу змагань, результати півфінальних і фінальних виступів, а також інша важлива інформація.

Визначення терміну й дати проведення змагань зі спортивного танцю залежить від форми та характеру запланованого заходу. Можливе проведення одnodенних, дводенних, триденних турнірів з одним із наступних статусів: міжнародні змагання (у тому числі Чемпіонати Світу та Європи, Кубки Світу та Європи), міжнародні відкриті змагання, чемпіонати, кубки та першості України, рейтингові змагання, класифікаційні змагання. У визначенні дати слід враховувати робочі та вихідні дні тижня, календарні свята, а також можливість приїзду учасників з інших міст (країн).

Для проведення змагань зі спортивного танцю організація, що має офіційне право на їх проведення (асоціація, федерація, танцювальний клуб), створює організаційний комітет змагань. До його складу входять: голова оргкомітету, головний суддя змагань, члени суддівської колегії, голова лічильної комісії, члени лічильної комісії, голова мандатної комісії, члени мандатної комісії, рефері при суддях, спортивний коментатор, музичний оператор, головний лікар, а також інші члени оргкомітету. Чисельний та персональний склад оргкомітету змагань устанавлюється залежно від масштабу змагань і кількості учасників.

Після визначення дати та місця проведення змагань можна приступати до їх анонсування. В офіційному запрошенні (виклику на змагання) повинна міститися вичерпна інформація стосовно дати, місця проведення, статусу змагань, перелік вікових категорій і танцювальних класів учасників, детальні умови участі, програма (розклад змагань), контактні дані організаторів змагань (їхня поштова адреса, номери телефонів, адреса електронної пошти тощо).

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ СФЕРИ СТУДЕНТІВ

Хореографія є потужним засобом формування емоційної сфери студентів. Танцюючи, майбутні фахівці вчать володіти власними почуттями й спілкуватися між собою. Це сприяє формуванню в них морально-етичних принципів і норм поведінки. У праці “Виховний ідеал” Г. Ващенко пропонує визначити національні риси українців, щоб розвивати їх у наступних поколіннях. Такими рисами є високий інтелект, сильна емоційність, охайність, чемність, гостинність, високі моральні якості, лицарська мужність, високий рівень статевої моралі української молоді. Українські народні танці не лише знайомлять із національними традиціями, а й мають велике педагогічне значення. Про це згадував ще К. Ушинський, який закликав “звернути увагу на народні ігри, розробити це багате джерело, організувати їх і створити з них чудовий і потужний виховний засіб” [4, с. 268 – 284].

На думку Т. Сердюк, використання музично-ігрового репертуару В. Верховинця поліщило професійну підготовку студентів-хореографів, збагатило цікавими формами й методами виховання підростаючого покоління, сприяло формуванню акторської майстерності студентської молоді та ціннісного ставлення майбутніх педагогів до хореографічного мистецтва [2, с. 165 – 171]. Особливо цінним В. Верховинець вважав те, що національні музично-рухливі ігри виховують особистість не шляхом словесних переконань і доказів, а завдяки своїй природі, художньо-образним розкриттям певних життєвих явищ, ситуацій, характерів героїв, тобто емоційно впливають на психіку юнака, а отже, і на його практичну діяльність.

Синтетичність музично-рухливих ігор В. Верховинця “Весняночка” сприяє створенню умов для повноцінного емоційного самовираження особистості, вихованню морально-вольових якостей, активізації комунікативної здатності до групової взаємодії, інтенсифікації пізнавальних процесів, формуванню музикальності та ритмічності. Цілеспрямована ціннісна регуляція в процесі навчання майбутнього вчителя хореографії вимагає проникнення в сутність особистості, структуру й динаміку її мотивацій, потреб, смаків і настанов, у сферу створення й відбору цінностей, уміння проводити психодіагностику, діяти в складних емоціогенних умовах, вільно володіти знаннями про емоції та особливості психології студента чи учня.

У процесі практичної роботи зі студентами особливого значення необхідно надавати виконанню танців та рухливих музичних ігор. Музичний ритм організовує рухи, дозує їх у розподіленні часу, простору й сили, полегшує роботу м'язів, вносить емоційне забарвлення. В. Завадич стверджує, що ритмічне виконання рухів забезпечує емоційний стан танцюючих. Саме позитивні емоції, викликані ритмічним виконанням рухів, підсилюють ефект їхнього впливу на організм. На думку Т. Білоус, розвиток почуття ритму – один із шляхів емоційно-естетичного виховання. Без сформованого почуття ритму неможливим є як емоційне виховання особистості, так і власний творчий її прояв. Їхню позицію підтримує П. Коваль, який вважає, що завдяки музично-ритмічним іграм формуються емоційно-чуттєва сфера, естетичні почуття.

У процесі хореографічної діяльності студенти вчаться відчувати красу танцювальних рухів, у них розвивається почуття прекрасного. Експериментальний досвід педагогів підтвердив, що емоційний стан особистості відтворюється в різноманітних пластичних ритмоформулах танцю. У відповідь традиційні пластичні танцювальні ритмоформули викликають відповідні емоційні стани у виконавців.

Формувальна роль хореографії для розвитку естетичної свідомості людини, її освітня та терапевтична значущість досліджувалася вітчизняними та зарубіжними вченими. В. Рибалка, досліджуючи психологію розвитку творчої особистості, виявив, що цей процес розвитку можливий лише за умови власної художньої діяльності.

Художньо-естетична діяльність збагачує емоційну сферу людини, формує ціннісні орієнтації в царині хореографічного мистецтва. Вона спроможна генерувати естетичні ідеї, збагачувати їх змістову основу, допомагає знаходити способи й прийоми художньо-образної виразності для передачі хореографічних образів.

Змістом художньо-естетичної діяльності майбутнього вчителя хореографії виступають його професійно-хореографічні вміння, знання педагогіки мистецтва, основ загальної психології та педагогіки.

Сформованість професійно-хореографічних умінь майбутнього фахівця забезпечує збагачення емоційно-почуттєвого, інтелектуального, духовно-творчого досвіду, що виступає суттєвим фактором його цілісного розвитку. Професійна діяльність майбутнього вчителя хореографії впливає на його психічний стан, формує моторні звички, зміцнює пам'ять, стійкість, зосередженість та розподіл уваги, стимулює творчу фантазію. Оволодіння духовно-матеріальними здобутками людства, закодованими в танцях, відбувається в результаті усвідомлення відповідних значень і символів. Отже, використання в навчальному процесі хореографії як засобу формування емоційної сфери сприяє тому, що в студентів посилюється інтерес до обраної професії. Вони набувають значного

емоційного досвіду, у результаті чого усвідомлюється значущість власної професійної хореографічної діяльності.

Розвиток емоційної сфери студентів можливий у трьох напрямках. Перший – розвиток емоційної регуляції, другий – формування правильного розуміння значення емоцій у людському житті, третій – цілеспрямоване введення сфери почуттів до навчально-пізнавальної діяльності. Визнані дослідники емоцій людини (В. Вілюнас, К. Ізард та С. Рубінштейн) наголошували не лише на необхідності розвитку емоційних процесів, але й на вторинності та залежності ролі когнітивних процесів у системі навчальної та виховної діяльності. Проте не до кінця вивченими на сьогодні є форми, види та методи розвитку емоційної культури майбутнього педагога-хореографа. Як показують останні соціологічні дослідження, у сучасних умовах спостерігається не лише зменшення засвоєння загальнокультурних цінностей, але й заміна їх субкультурними та антикультурними цінностями. Важливою й фактично єдиною умовою сприйняття та осмислення загальнокультурних цінностей залишається спеціально організована навчальна діяльність.

Під час танцю у виконавців відбувається перетворення почуттів, що називається катарсисом, усі почуття досягають найвищого рівня. Л. Виготський, виявляючи специфічну художню емоцію в мистецтві, побудував свою теорію “катарсису”: “Болісні й неприємні афекти піддаються деякій розрядці, знищенню, перетворенню на протилежні, і естетична реакція в сутності зводиться до такого катарсису, тобто до складного перетворення почуттів” [1, с. 204].

Формування емоційної сфери, її розвиток відбувається одночасно з інтелектуальним розвитком студентів, якого неможливо досягти тільки завдяки збільшенням обсягу знань. Важливого значення набуває оволодіння прийомами розумової діяльності, це стосується й майбутніх учителів-хореографів. Аналіз і синтез хореографічних образів дають їм можливість зрозуміти сутність хореографічного твору, його зміст, краще оцінити можливості засобів музично-хореографічної виразності, осмислити логіку організації різних танцювальних рухів і звукових структур. Уміння оперувати хореографічним матеріалом, знаходити подібність і відмінність, аналізувати й синтезувати, установлювати взаємозв'язки – саме ці способи інтелектуальної діяльності поєднують хореографічне мислення з мисленням у загальноприйнятому розумінні цього поняття. За допомогою інтелектуальної діяльності відбувається переосмислення й узагальнення життєвих вражень студентів, відтворюється у свідомості хореографічний образ, який являє собою єдність емоційного й раціонального.

Процес розвитку емоційної сфери студентів передбачає створення викладачем емоційно насиченого заняття, що спирається на їхню емоційну

сферу. Це є дуже важливим, оскільки первісне засвоєння хореографічного твору – це завжди емоційне засвоєння, а оскільки кожна людина уявляє, відтворює, усвідомлює танець по-своєму, спілкування з ним є завжди творчим процесом. Дж. Браун стверджував, що «будь-яку проблему на світі можна вирішити танцюючи», а Ф. Ніцше вважав: «День минув дарма, якщо я не танцював». П. Анохін підкреслював, що «емоції – об'єктивно існуюче явище природи; вони супроводжують все наше життя й допомагають нам якнайшвидше визначати корисність та шкідливість сформованих у цей момент зовнішніх або внутрішніх ситуацій» [3, с. 19 – 54].

Багато уваги емоційній сфері діяльності педагога приділяють В. Кан-Калік та Н. Нікандров, особливо підкреслюючи спроможність до співпереживання, управління своїм психічним станом у взаємодії з учнями, уміння створити психологічний мікроклімат у навчальному колективі.

Слід також зазначити, що лише мистецтво дає людині можливість пережити такі емоції й почуття, які вона, можливо, ще не випробувала у своєму житті. Це відбувається, коли танцюрист або глядач переймаються силою творчої уяви хореографа, що змінює їхнє власне уявлення про навколишній світ. Б. Неменський пише, що «досвід людського почуття не передається через гени. Він соціальний. І єдиний шлях його передачі – через мистецтво. Від почуттів – до почуттів», і так само вважав і Л. Виготський: «... почуття спочатку індивідуальне, а через твір мистецтва воно стає суспільним або узагальнюється... мистецтво є немов би подовжене “суспільне почуття” або техніка почуття...» [1, с. 318].

Так само психолог П. Якобсон, розглядаючи твір мистецтва як одну з форм пізнання життя, зазначає, що пізнання виступає не у вигляді важкої праці, як це буває, коли ми повинні вирішувати важкі завдання, а у вигляді діяльності, що супроводжується позитивними емоціями [5, с. 178].

Емоційні переживання відіграють важливу роль у засвоєнні навчальної інформації, формують емоційну чутливість студента. Необхідно зазначити, що емоційна чутливість формується не тільки завдяки навчальній інформації, а і її емоційній передачі від учителя до студента. Тому так важливо під час навчання викликати в студентів позитивні емоції. В. Сухомлинський зазначав, що тонкість почуттів, переживання, емоційно-естетичне ставлення до навколишнього світу та до себе залежить від культури відчуттів і сприйняття. Що тонші емоції й уява, то більше бачить і чує людина в навколишньому світі відтінків, тонів та напівтонів; що глибше виражається особистісна емоційна оцінка фактів, предметів, явищ, подій, то ширше емоційний діапазон, який характеризує духовну культуру людини.

У результаті роботи над створенням різних хореографічних образів емоції студентів збагачуються індивідуальним життєвим досвідом і тому набувають у їхній психіці конкретного вигляду. Викладач-хореограф при цьому виступає як орієнтир правильної емоційної реакції на хореографічний образ і стає емоційним «натхненником» їхньої творчості. Його завдання – розширити й урізноманітнити емоційну сферу особистості студента, для того щоб образи його творчої уяви були адекватні образам танцю. У цьому й полягає специфіка хореографічного мистецтва, де відчуття танцю та всі пов'язані з ним розумові операції виникають під час переживання танцю, що виконується, і є невід'ємними від нього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1996. – 415 с.
2. Сердюк Т. І. Педагогічний потенціал хореографічного мистецтва в формуванні особистості майбутнього вчителя / Т. І. Сердюк // Наукові записки : зб. наук. ст. НПУ імені М. П. Драгоманова. – Вип. № 63. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. – С. 165 – 171.
3. Анохин П. К. Теория функциональной системы / П. К. Анохин // Успехи физиол. наук. – 1970. – Т. 1. – № 1. – С. 19 – 54.
4. Ушинский К. Д. О народности в общественной воспитании / К. Д. Ушинский // Педагогические сочинения : в 11 т. – М. – Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1948. – Т. 3. – С. 268 – 284.
5. Якобсон П. М. Проблема психологии эмоций / П. М. Якобсон // Психологическая наука в СССР. – М., 1960. – Т. 2. – С. 178.

УДК 793.31:378.18

***Е. О. Гуляева,
г. Луганск***

РОЛЬ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ» В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА СПЕЦИАЛИСТА-ХОРЕОГРАФА

Историко-бытовой танец является особым видом хореографического искусства. Дисциплина «Историко-бытовой танец» стала обязательной дисциплиной в системе хореографического профессионального образования. Бытовой танец как самостоятельная часть хореографического искусства тесно связан с другими видами хореографии, с историческим процессом развития культуры в целом.

Современная литература по историко-бытовому танцу недостаточно полно представлена в хореографической педагогике. Цель данной работы –

определение роли и значения дисциплины в системе хореографического профессионального образования.

В хореографической педагогике были проведены фундаментальные исследования Н. П. Ивановского [3], М. В. Васильевой-Рождественской [1], И. А. Ворониной [2], В. М. Стриганова [4]. В трудах авторов пособий по историческому танцу отражаются особенности танцевальной культуры разных времен и народов, раскрываются стилистические черты, присущие как народным, так и салонным танцам.

Историко-бытовой танец включает в себя наиболее характерные художественные образы бытовой хореографии, исполнявшиеся в различных слоях общества. Отражая танцевальные стили различных эпох, он сохраняет в современном искусстве картины и образцы танцевальной культуры прошлого.

В практике современного музыкального театра часто используются картины и образы хореографической культуры минувших столетий. Необходимо отметить, что репертуар современного хореографического коллектива требует от хореографа теоретических и практических знаний танцев разных эпох и их стилевых особенностей, манеры и характера исполнения.

Актуальность таких знаний определяется необходимостью воссоздать на сцене картины прошлых веков, помогающие наиболее полно раскрыть замысел постановщика, общую концепцию хореографического произведения или спектакля, вводить в репертуар коллектива старинные бытовые танцы, различные ритуалы, поклоны, приветствия.

О значении дисциплины в формировании профессиональных качеств хореографа пишет Н. И. Эльяш в предисловии к учебному пособию по историко-бытовому танцу М. В. Васильевой-Рождественской: «Современный репертуар требует от балетмейстеров и исполнителей точных и обширных знаний этого предмета. Постановщики обязаны безошибочно определять эпоху возникновения и расцвета каждого танца. Знать, в каких слоях общества он исполнялся, уметь установить связь и зависимость танца от быта...» [1, с. 4].

Изучение теории историко-бытовых танцев обогащает знания хореографов в области истории хореографии, истории костюма, дает представление о различных танцевальных стилях прошлых столетий.

Практическая часть курса предусматривает освоение исполнительского мастерства, манеры и характера исполнения бытовой и салонной хореографии XV – XVIII века.

Необходимо помнить, что историко-бытовой танец как историческое явление уходит своими корнями в бытовые формы народного танца. На этапе расслоения общества на классы появлялись салонные, или бальные

танцы. В основу их легли бытовые народные танцы (крестьянские и городские), которые видоизменялись под влиянием норм этикета и уклада жизни привилегированных слоев общества (например, крестьянский бранль – и салонные бассдансы; народный контрданс – и салонные лансье; народный и светский менуэты и т. д.).

Имея в своей первооснове народную хореографию, бытовой танец оказал значительное влияние на развитие классического танца.

В историко-бытовой, как и в классической хореографии, специалисты пользуются французской терминологией. Прослеживается преемственность исторического и классического танцев. В танцах XVIII столетия встречается большое количество названий, прочно вошедших в классическую терминологию: *attitude, arabesque, chasse, pas de bourree, pas balance, pas assemble, pas jete, pas emboitee, chanchement de pied* и др.

Занятия бытовым танцем воспитывают у исполнителей чувство эпохи и стиля, дают возможность органически ощущать особенности костюма, уметь обращаться с аксессуарами (веер, плащ, шлейф, шляпа). Закладываются умения взаимодействий с партнером, развивается пластичность, координация движений, художественный вкус и артистичность, что способствует также формированию актерского мастерства артиста.

Мощным средством воспитания является музыка. Необходимо добиваться того, чтобы на уроках исполнялась музыка, характерная для данного стиля и эпохи. Нельзя делать музыку только темпоритмическим сопровождением движений. Ее задача – раскрыть характер и стиль каждого танца, подсказывать исполнителю его содержание [3, с. 16].

Предусматривается самостоятельная работа студентов, включающая в себя работу с литературными первоисточниками, разбор и изучение танцевальных композиций по записи, что расширяет знания будущих специалистов в области хореографического искусства.

Необходимость современной творческой интерпретации исторического материала, а не только изучение и сохранение, знание традиций, стилистических особенностей и манеры исполнения – все эти вопросы делают проблему обращения хореографов к хореографическому материалу прошлых эпох актуальной и показывают перспективы дальнейшей работы по данной теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 385 с.
2. Воронина И. А. Историко-бытовой танец / И. А. Воронина. – М. : Искусство, 1980. – 128 с.

3. Ивановский Н. П. Бальный танец. XVI – XIX веков / Н. П. Ивановский. – Калининград : Янтарный сказ, 2004. – 208 с. : илл.

4. Стриганов В. М. Современный бальный танец / В. М. Стриганов, В. И. Уральская. – М. : Просвещение, 1978. – 431 с. : илл.

УДК 793.3:378.18:004

***А. В. Журавльова,
м. Київ***

ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИКЛАДАННІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Актуальність використання нових інформаційних технологій продиктована, перш за все, педагогічними потребами в підвищенні ефективності навчання, зокрема потребою формування навичок самостійної роботи. Сьогодні, поряд зі стрімким зростанням обсягу інформації, знання самі по собі перестають бути самоціллю, вони стають умовою для успішної реалізації особистості, її професійної діяльності. Дуже важливо допомогти студентам стати активними учасниками процесу навчання та сформувати в них потребу постійного пошуку. Потрібно створити таку модель учбового процесу, яка б дозволила розкрити та розвинути їхній творчий потенціал.

Інформаційна технологія навчання – це педагогічна технологія, яка використовує спеціальні способи та технічні засоби (кіно-, аудіо- і відеотехніку, комп'ютери, телекомунікаційні зв'язки) для роботи з інформацією. Основним заченням інформатизації навчання є створення як для викладачів, так і для студентів сприятливих умов для вільного доступу до культурної, навчальної і наукової інформації.

У хореографічному мистецтві традиційна форма передачі інформації від учителя до учня заснована на демонстрації. Пояснення нюансів виконання того або іншого руху неможливо винятково в описовій формі. Відомо, що людина більшу частину інформації сприймає органами зору (-80%) і органами слуху (-15%). Комп'ютерні технології дозволяють впливати одночасно на ці важливі органи відчуття людини. Л. М. Фрідман, аналізуючи поняття наочності, робить висновок: «...Наочність є показником простоти та розуміння для даної людини того психічного образу, який вона створює в результаті процесів сприйняття, пам'яті, мислення, фантазії» Саме тому при вивченні хореографічних дисциплін набувають актуальності сучасні електронні технології візуальної подачі матеріалу.

Розвиток комп'ютерної мережі Інтернет дає можливість ознайомлення з найбільш сучасними визнаними досягненнями, це впливає на

становлення професійних навичок, істотно розширюючи світогляд і ступінь ознайомлення з предметом.

Популярність відео та телебачення відображає ситуацію з розвитком молодих танцювальних напрямків і нових стилів хореографії, пов'язаних з естрадними виступами й експериментами в області різних хореографічних стилів.

Різні види хореографії широко використовують відеотехнології за основу для створення методичних матеріалів. Це більшою мірою пов'язане зі спрощенням процесу їхнього використання й постійним поповненням відеозаписів семінарів, майстер-класів і різних виступів. Створення відео методичних матеріалів в галузі хореографії є найбільш зручною формою, що вимагає мінімальних ресурсів при найбільшій ефективності використання. Поширення цифрових технологій відеозапису набагато спрощує використання такої форми навчальних матеріалів, робить його загальнодоступним.

Навчальні відеоматеріали одержали поширення в галузі хореографії, однак їхнє повноцінне використання в межах професійної підготовки майбутніх фахівців хореографічного мистецтва дотепер зведено до мінімуму. Уже протягом кількох десятиліть перегляд відеозаписів балетів класичної спадщини є звичною формою занять з курсу «Історія хореографічного мистецтва» в більшості профілюючих навчальних закладів. І кількість відеозаписів екзаменів з практичних дисциплін і підсумкових звітних концертів обчислюється сотнями годин, але відсутність налагоджених механізмів кінцевого поширення відеоматеріалу серед студентів перешкоджає становленню передових методик навчання з використанням відеотехнологій.

Завдання остаточного поширення методичних відеоматеріалів серед студентів може бути вирішене на основі використання сучасних інформаційних технологій, у рамках єдиної системи електронного навчання. Рішення є – комп'ютерна мережа Інтернет, за допомогою якої один файл стає доступний мільйонам користувачів. Отже, при використанні сучасних інформаційних технологій є можливість поширення методичних відеоматеріалів подібним чином.

Використання технології включення відеоматеріалів у методичну основу навчального курсу дозволяє вирішити безліч проблем. Завдяки такій формі вивчення матеріалу студенту створюються більш комфортні умови процесу навчання. Можливість переглядати відеоматеріали допомагає студентам більш ефективно засвоїти програмний матеріал, дає можливість повторення потрібних фрагментів, вибрати зручний час та індивідуальний темп. При вивченні складних танцювальних комбінацій використання мультимедійних технологій дозволяє дати комбінацію, розділити її на окремі елементи й потім об'єднати їх у єдину структуру.

При цьому швидке засвоєння окремих елементів та вправ сприяє якісному виконанню танцювальних композицій. Відеозапис занять дозволяє побачити недоліки у виконанні танцювальних рухів, зрозуміти та з часом усунути їх. Запис концертних номерів дає можливість подивитися на себе з боку під час виконання танцювальних комбінацій, формує правильне відношення на критичні зауваження викладача, дозволяє формувати адекватну самооцінку.

Слід зазначити, що існує кардинальна відмінність у підготовці викладачів фахових дисциплін і виконавців, які спеціалізуються на тому або іншому виді хореографії. Завданням підготовки викладачів фахових дисциплін є формування знань про принципи виконання й стилістику різних хореографічних напрямків, тоді як при підготовці виконавців пріоритетним завданням навчання стає формування практичних навичок. Для успішного формування правильних навичок виконання потрібен обов'язковий контроль і коригування дій студента з боку викладача. При підготовці виконавців різних хореографічних напрямків використання можливостей електронного навчання має допоміжний характер, покликаний допомогти в освоєнні теорії, на якій базується техніка виконання танцювальних рухів.

Використання методичних відеоматеріалів у процесі вивчення профільюючих дисциплін, до яких можна віднести класичний танець, народно-сценічний танець, бальний танець, сучасний танець та його різновиди, інші хореографічні дисципліни, відеоматеріали виступають як допоміжні. Показ хореографічних елементів виконавцями високого рівня сприяє формуванню правильної механіки, амплітуди й динаміки рухів, розучуванню послідовності рухів; розучуванню хореографічних комбінацій і формуванню правильної уяви про загальний малюнок танцю. Методичні відеоматеріали з практичних дисциплін у рамках підготовки художніх керівників хореографічних колективів можуть бути спрямовані на формування навичок техніки виконання, у вигляді еталонного показу, або спеціально підготовлених фрагментів, детально розглядаючи нюанси виконання тих або інших рухів.

Якщо розглядати використання методичних відеоматеріалів у рамках дисциплін «Теорія і методика викладання сучасного танцю», «Теорія і методика викладання популярних танцювальних стилів», «Ансамбль сучасного танцю», то їхній зміст може включати навчальні етюди й готові танцювальні номери, що відповідають поточній розглянутій темі, а також приклади використання принципів побудови хореографічного матеріалу в сценічних хореографічних композиціях. Наявність відеозаписів навчальних робіт попередніх курсів на подібну тему допоможе уникнути повторного використання того самого лексичного матеріалу, дозволивши зосередитися на створенні нових виразних форм.

У випадку використання пристроїв відеозапису, що дозволяють записувати відео у високій якості, можливий перегляд знятого матеріалу як підсумкова форма контролю виконання завдання. Спосіб контролю виконання підсумкового завдання на основі відеоматеріалів дозволяє представити на оцінку кращий варіант виконання.

Але не слід забувати, що відеотехнології (комп'ютер) – це тільки складна машина на службі в людини, вона ніколи не зможе замінити вчителя. «Усі комп'ютери на Землі нічого не змінять без наявності талановитих учнів, відданих своїй справі викладачів, обізнаних батьків, а також суспільства, у якому підкреслюється цінність навчання протягом усього життя», – зазначив Біл Гейтс.

Таким чином, використання відео- та інтернет-технологій дозволяє значно розширити рамки учбового процесу, зробити його більш цікавим, ефективним та оптимальним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агаев В. Т. Методические рекомендации по подготовке материалов для учебных аудиовидеосредств / В. Т. Агаев. – М. : МИЭП, 1996. – 8 с.
2. Андреев А. А. Введение в Интернет-образование : учеб. пособие / А. А. Андреев. – М. : Логос, 2003. – 76 с.
3. Андреев А. А. Методические аспекты использования форумов при проведении занятий в Интернете / А. А. Андреев // Информатика и образование. – 2006. – № 4. – С. 12 – 16.
4. Бурдюкова Е. В. Видеоматериалы и сетевые видеосервисы в работе учителя : практическое пособие / Е. В. Бурдюкова. – М. : Бином.ЛЗ, 2008. – 90 с.
5. Долгов С. В. Использование Web-технологий в учебном процессе / С. В. Долгов // Применение новых технологий в образовании : материалы Междунар. конф. – Троицк, 2000. – С. 35 – 36.
6. Кругликов Г. И. Настольная книга мастера профессионального обучения : учеб. пособие для студентов образоват. учреждений сред. проф. образования / Г. И. Кругликов. – 5-е изд., стер. – М. : Академия, 2009. – 206 с.
7. Трайнев В. А. Информационные коммуникационные педагогические технологии (обобщения и рекомендации) : учеб. пособие / В. А. Трайнев, И. В. Трайнев. – М. : Дашков и Ко, 2006. – 279 с.
8. Фридман Л. М. Психологический справочник учителя / Л. М. Фридман, И. Ю. Кулагина. – М. : Просвещение, 1991. – 288 с.

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ НА ОСНОВІ ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦТВ У ХОРЕОГРАФІЇ

Питання про присутність у людини творчого начала й потреби в самореалізації було і є актуальним з давніх часів і до нашого часу. Творчість є похідною реалізації індивідом унікальних потенцій у певній галузі. Природне бажання й потреба людини зробити свій внесок у благо суспільства, а також потреба в самореалізації надає особистості можливість прожити прекрасне й сповнене гармонії життя, можливість жити в століттях у своїх творах і спадщині, залишеній нащадкам.

Формування особистості людини – це послідовна зміна й ускладнення системи ставлення до навколишнього світу, природи, праці, інших людей і до себе. Воно відбувається протягом усього її життя. Розвиток людини як особистості здійснюється всебічно й цілісно в єдності її фізичних і духовних сил. Психологія й педагогіка стверджують, що людська особистість формується та розвивається в діяльності й спілкуванні. Провідні особливості особистості розвиваються внаслідок зовнішнього впливу на особистість, її внутрішній світ.

Творчий потенціал як соціально значуща якість людини є однією з найважливіших характеристик особистості людини як члена того чи іншого товариства людей, творчої особистості [4, с. 24 – 30].

Для розвитку особистості людини такої якості необхідна гнучка методологія навчального процесу, що базується на законах інтеграції. Це вимагає внесення змін і корекції в концепцію вищої освіти, її змістовні компоненти, переходу на принципи фундаменталізації та гуманітаризації освіти.

Інтеграція видів мистецтв – це процес або дія, що має своїм результатом цілісність, тобто об'єднання різних видів мистецтв з метою створення єдиного цілісного образу будь-якого явища, відображеного в мистецтві. Інтеграція видів мистецтв в естетичному розвитку можлива тому, що окремі види мистецтва, наприклад, живопис, музика та література, відображають, зображують один і той самий об'єкт навколишньої дійсності, але з різних точок зору, різними, властивими тільки конкретному виду мистецтва засобами виразності, які, інтегруючись, створюють цілісні образи. Процес інтеграції являє собою об'єднання раніше розрізнених частин та елементів системи на основі їх взаємозалежності і взаємодоповнюваності. Інтеграція є складним міждисциплінарним науковим поняттям, уживаним цілою низкою гуманітарних наук: філософією, соціологією, психологією, педагогікою та

ін. Інтеграція змісту освіти є одним із засобів, ефективних для розвитку емоційно-інтелектуальної сфери особистості дитини, до якої відноситься й естетичний розвиток. У даний час процес інтеграції є глобальною тенденцією, характерною для мистецтва, науки, освіти.

Хореографія – мистецтво синтетичне, у ній музика оживає в русі, набуває помітної форми, а рухи ніби стають чутними. Мальовничість та графічність поз і положень танцюристів, барвистість костюмів пов'язують її з живописом, скульптурою. Акторська майстерність танцівників перетворює танець на театральне дійство. Усе це дозволяє використовувати хореографію як засіб естетичного виховання широкого профілю. Специфіка хореографії визначається її різнобічним впливом на людину. У заняттях хореографією особлива увага приділяється розвитку не тільки ритмічного, але й емоційно-дієвого зв'язку музики й танцю. Музика – це мистецтво, у якому ідеї, почуття й переживання виражаються ритмічно та інтонаційно організованими звуками. У танці ідеї, почуття й переживання виражаються теж ритмічно та інтонаційно засобами організованої пластики руху.

Саме інтегровані заняття з хореографії допомагають митцю урізноманітнити свій внутрішній світ, мислити абстрактно. Заняття з хореографії включають у себе інтегровані уроки з МХК, літератури, музики. Таким чином майбутній танцівник розвиває своє образне мислення. Сприяючи розвитку творчої уяви, просторово-пластичне відчуття ідеї, художньо-образне відображення світу гармонізує витончену суть людської натури з неосяжним світом краси, добра, цнотливості природи й суспільства [7, с. 56 – 67].

Між мовою танцю, що містить у собі елементи мови мистецтв тимчасових (розгортання в часі) і просторових (малюнок руху), та мовою образотворчого мистецтва, яке являє собою мистецтво просторове, здійснюється постійний взаємний обмін. Хореографія живе в безпосередньому спілкуванні з живописом, скульптурою і графікою, відчуває на собі їх вплив і, у свою чергу, впливає на них. Хореографія використовує елементи образотворчого мистецтва – колір, пластику скульптурних форм, ефекти освітлення, композиційні структури. Майстри образотворчого мистецтва, у свою чергу, прагнуть зберегти швидкоплинну красу балетного мистецтва. Адже твір образотворчого мистецтва представляє собою зафіксований у скульптурному або мальовничому матеріалі образ, який піддається тиражуванню й багаторазовому відтворенню, а танець швидкоплинний, одномоментний. Хореографія живе, тільки коли виконується, а живопис і скульптура залишаються нащадкам. Але все це дозволяє не розводити в різні боки ці два види мистецтва, а, навпаки, з'єднувати їх. Взаємодія образотворчого мистецтва та хореографії особливо цікава, оскільки дозволяє йти від образотворчого

мистецтва до хореографії, і навпаки, від хореографії до образотворчого мистецтва, дозволяє безпосередньо зіштовхувати два типи умовності. Шлях образотворчого мистецтва лежить від подібностей до значень, тоді як шлях хореографічного мистецтва – від значень до подібностей. Між тим, обидва види мистецтва постійно звертаються до уяви, використовують різні варіанти образотворчої умовності. Кожне мистецтво володіє своїми методами й засобами створення художнього образу, але реальна система взаємодії двох мистецтв створює певну цілісність, де цікаві не стільки образотворче мистецтво й балет самі по собі, скільки багаті можливості, знайдені художниками на кордонах їх взаємодії. Підкреслимо ту обставину, що проблема синтезу й форми взаємодії – це одна з тих кардинальних проблем, які знаходяться ніби на стику мистецтвознавства й балетоведення.

Сценарна драматургія пов'язує хореографічний театр із літературою. Сценарій хореографічної композиції – явище не тільки театральнo-хореографічне, але також і літературне (оскільки він являє собою словесно викладений сюжет). Дуже часто балетний сценарій створюється на основі літературного твору. Уже перші етапи розвитку балету як самостійного мистецтва пов'язані з його опорою на літературу. Разом з тим танець висловлює ті відтінки почуття, що недоступні мовленню. Обмеженість можливостей хореографії в прямому зображенні подій пов'язана насамперед з відсутністю в неї слова. Але, разом з тим, відсутність слова в хореографії – не тільки недолік, а й, рівною мірою, перевага. Завдяки відсутності слова пластична виразність рухів людського тіла розвивається в специфічній танцювально-хореографічній мові. Ця мова здатна втілювати стани, речі, важко доступні або недоступні зовсім.

У той самий час слово – носій думки, і тому відсутність слова робить неможливим у балеті пряме вираження думки. Але, як і багато інших видів мистецтва (живопис, скульптура, музика), хореографія втілює як завгодно глибоку думку побічно, опосередковано. По-перше, хореографія передає думку через почуття, прямо відображене в образній, танцювально-пластичній мові. Почуття та думки взаємозалежні, і нерідко одне породжує інше. Тому хореографія висловлює думку, перетворену на відчуття й почуття, наповнені думкою. Осмислене почуття стає основою для передачі емоційно забарвленої думки. По-друге, хореографія висловлює думку через драматургію (з її життєвими ситуаціями і конфліктами), укладену в танцювальній дії. Якщо ця дія розкриває не зовнішній хід, а сутність подій, то воно тим самим передає їх сенс, втілює в собі певну ідею. Осмисленість ситуацій, конфліктів і подій хореографічної дії також є основою для передачі думки в хореографічній композиції. З усього цього й виникає те або інше філософське значення образів спектаклю. Хореографія, у принципі, може втілювати інтелектуальний зміст, ідейні концепції не

меншою мірою, ніж будь-які інші види мистецтва, які не користуються словом. Але він досягає цього своїми особливими шляхами, не претендуючи на вираження думки, викладеної в промові, розмові, слові, не дублюючи мову, а розкриваючи ідеї через передачу внутрішнього змісту почуттів і подій танцювальної дії [10, с. 11 – 36].

Інтеграція мистецтв не є їх тотожністю, придушенням одного іншим. Вона припускає їх вільну творчу єдність, при якій кожне мистецтво, пристосовуючись до інших, але зберігаючи відносну самостійність, збагачує інші, робить свій внесок у художнє ціле.

Спільність образної природи створює можливість органічного сполучення музики й хореографії в єдиному художньому цілому. Уже найпростіший танець не існує без музики, що дає йому емоційну й ритмічну основу. У хореографічній композиції ця роль музики стає ще більш розвиненою і вагомою. Значення музики для хореографії в балетному спектаклі насамперед змістовне. Як правило, композитор пише музику на готове лібрето або в процесі спільної роботи з балетмейстером і сценаристом за образом, викладеним у літературному першоджерелі і в сценарії, він дає нове життя в балетній музиці. Остання змальовує почуття, стан, характери героїв, розкриває ситуації і розвиток дії, нерідко містить у собі лейтмотиви, що мають різноманітні відносини, які складаються між героями й виникають протягом дії. У взаємодії з іншими мистецтвами хореографія завжди має зберігати своє обличчя, не розчинятися в них, не ставати їхнім рабом, не перетворюватися на їхню копію або простий дублікат. Не «утримання» інших видів мистецтв, а збагачення ними, не підміна хореографії суміжними музами, а їхній вільний творчий союз, не механічний конгломерат мистецтв, а їхній органічний синтез, центром якого є хореографія, – такі умови найбільш плідного розвитку хореографії [1, с. 56 – 57].

ЛІТЕРАТУРА

1. Барышникова Т. Азбука хореографии : метод. указания в помощь учащимся и педагогам детских хореограф. коллективов, балетных шк. и студий / Т. Барышникова. – СПб. : Респекс: Люкси, 1996. – 254 с.
2. Бергер Л. Г. Эпистемология искусства: художественное творчество как познание. «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох / Л. Г. Бергер. – М. : Информ. изд. агентство «Русский мир», 1997. – 432 с.
3. Богоявленская Д. Б. Субъект деятельности в проблематике творчества / Д. Б. Богоявленская // Вопр. психологии. – 1999. – № 2. – С. 35 – 41.
4. Галин А. Л. Личность и творчество / А. Л. Галин. – Новосибирск : Новосиб. кн. изд-во, 1989. – 126 с.
5. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М. : Наука, 1991. – 342 с.
6. Громов Е. С. Природа художественного творчества / Е. С. Громов. – М. : Просвещение, 1986. – 237 с.

7. Данилюк Д. Я. Учебный предмет как интегрированная система / Д. Я. Данилюк // Педагогика. – 1997. – № 4. – С. 24 – 28.
8. Дик Ю. И. Интеграция учебных предметов / Ю. И. Дик, А. А. Пинский, В. В. Усанов // Сов. педагогика. – 1957. – № 9. – С. 42 – 47.
9. Кололожвари И. Как организовать интегрированный урок (о методике интегрирования образования) / И. Кололожвари, Л. Сеченикова // Нар. образование. – 1996. – № 1. – С. 87 – 89.
10. Лямина З. Н. Интегрированные уроки – одно из средств привития интереса к учебным предметам / З. Н. Лямина // Нач. шк. – 1995. – № 2. – С. 21.

УДК 792.8.071.2.(20)

*І. І. Макарова,
м. Харків*

ВПЛИВ АФРИКАНСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У третьому тисячолітті людство ввійшло в нову епоху, пов'язану з міжкультурними взаємодіями в усіх сферах суспільно-політичного і культурного життя. Проблема взаємодії різних культур давно вже стала предметом досить прискіпливої уваги дослідників у галузі художньої творчості та набуває все більшої актуальності в сучасному світі. Повною мірою це положення стосується хореографічного мистецтва, яке знаходилося в самому епіцентрі процесу взаємодії культурних віянь. Таким чином, можна стверджувати, що американське та частково європейське хореографічне мистецтво сьогодення тісно пов'язане к культурною танцювальною спадщиною африканського народу, що має вплив на формування цілої низки хореографічних напрямків сучасної хореографії.

З приходом європейських колонізаторів у різні частини Африки кожен історичний етап у житті африканського народу супроводжувався зміною його культурного життя. Африканська культура знаходилася в стані постійного динамічного розвитку, що призвело до змін соціального й світоглядного укладу, та віддзеркалилася на духовній і матеріальній культурі народу. Велику роль у житті африканського народу відігравала обрядова діяльність, що була нерозривно пов'язана з грою на музичних інструментах, піснями і танцями. Музика, спів і танці були невід'ємною частиною повсякденного життя африканців. У колоніальний період у процесі проникнення в Африку європейців і поширення християнства сформувалися окремі пісенні та хореографічні стилі, у яких об'єдналися африканські та європейські народні традиції. Набули поширення церковні пісенні співи, у процесі яких часто виконуються танці. Європейська

церковна музика під впливом африканських традицій змінилася.

З часом африканські танцювальні та музичні традиції, привезені рабами з Африки до Нового Світу, значним чином змінювалися та впливали на культурне життя США та Європи. Трансформація африканської традиції в американському середовищі призвела до появи в США наприкінці ХІХ ст. нових музичних жанрів, а отже, і появи нових хореографічних напрямків. З початку ХХ ст. в усьому світі поширення набули афро-американські популярні танці, які розпочинають новий етап розвитку хореографічного мистецтва. Саме в цей період африканський танець розпочинає потужно впливати на формування майбутніх хореографічних напрямків та стилів. Втрачається фольклорний характер танцю та з'являється особлива техніка виконання, що формується під впливом європейської хореографічної спадщини. Згодом виникає власна школа з певною хореографічною лексикою та системою рухів.

У даний час вплив на сучасне хореографічне мистецтво африканського танцю можна простежити в таких напрямках сучасної хореографії, як джаз, степ, рок-н-рол, бугі-вугі, фанк, хіп-хоп, брейк та інші.

Африканський танець характеризується здатністю взаємодії з навколишнім світом і його проявами. Тому, спираючись на географічний розподіл і розповсюдження танцювальних традицій африканської культури світом, можна виділити такі міжкультурні напрями сучасного танцювального мистецтва: афро-кубинські, афро-карибські та афро-американські. На сьогоднішній день афро-кубинські та афро-карибські напрями широко представлені в бальних танцях, зокрема в латиноамериканській програмі, і в «соціальних» сальса-танцях. До афро-американського напрямку належать джаз, степ, хіп-хоп у всіх його проявах.

За період розвитку африканська танцювальна культура зазнала кардинальних змін, пройшовши шлях від ритуальних танців до сценічних танцювальних форм. Танцювальні звичаї Чорного континенту зуміли знайти баланс між традиційним минулим і сучасністю, зберігши національний колорит африканців.

Осмилення унікальності африканської танцювальної культури та її сучасної метаморфози стало підставою для вивчення, але можна констатувати, що, незважаючи на вивченість певних аспектів африканської культури, відсутні фундаментальні комплексні культурологічні дослідження з проблеми цілісного культурно-історичного впливу та трансформації африканської танцювальної культури на всесвітній розвиток сучасного хореографічного мистецтва.

У теперішній час дослідження в галузі історико-культурної спадщини та вплив на сучасне хореографічне мистецтво африканського танцю

здійснюються в кількох напрямках: історія Африки з найдавніших часів (Т. Бютнер, Ю. М. Кобіщанов); культура і побут африканських народів (Н. І. Кірей, І. Т. Катагощина, О. С. Львова, В. Б. Міріманов, Б. І. Шаревська); африканський танець: звичаї, ритуали, традиції (О. С. Львова, Л. Н. Федорова).

Таким чином, дослідження взаємодії хореографічних віянь, що накопичувалися на перетині культурних традицій народу Африки, США і Європи, має виявити вплив африканської культури на сучасний стан хореографічного мистецтва. Положення й висновки дослідження можна широко використовувати в культурно-освітній та виховній роботі, у викладанні курсів культурології, історії хореографії, а також у підготовці навчально-методичних та навчальних посібників з цих дисциплін для систем загальної, середньоспеціальної та вищої освіти.

УДК 793.3:372.8

***Н. Г. Мележик,
м. Луганськ***

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ДЖАЗОВОГО ТАНЦЮ НА ПОЧАТКОВОМУ РІВНІ НАВЧАННЯ

У системі професійної освіти фахівця-хореографа сучасного танцю джазовий танець посідає одне з головних місць. Так само як і класичний, джазовий танець має свою історію розвитку, власну техніку та лексичний модуль – усе те, з чого складається певна хореографічна система. Тому в усьому світі джазовий танець вивчається як окрема дисципліна в будь-якій школі або студії сучасного танцю й на професійному, і на аматорському рівні. «Модерн-джаз танець поєднав у собі енергетику та пристрасність африканського танцю, ідею, філософію, принципи роботи з диханням і вагою тіла танцю модерн, рухи класичного балету, які дозволяють отримати стійкість, апломб, виворотність, техніку стрибків та обертань; яскравість естрадного танцю, ритміку та віртуозну роботу ніг ступи та елементи етнічного танцю. Таким чином, модерн-джаз танець став тією унікальною технікою, що дозволяє виховати універсального виконавця» [1, с. 120].

Слід зазначити, що формування та розвиток джаз-танцю йшли у сценічному просторі американського мистецтва та були зумовлені тими еволюційними процесами, які в ньому відбувалися. З самого початку джаз-танець розвивався, поєднуючи в собі дві функції – прикладну та розважальну. Прикладна функція пов'язана з фольклорним корінням джаз-танцю. Однак під час свого входження в музично-сценічні жанри Америки

джаз в основному обслуговував розважальну сферу. Так, поступово відбувався відхід від побутового джаз-танцю в бік сценічного та подальшої професіоналізації. Таким чином, розвиток джазового танцю призвів до появи не тільки різних стилів соціального танцю, не тільки до розвитку театрального джазу, але й до різноманіття джазових технік, які створювалися відомими педагогами та хореографами. Серед найбільш популярних технік джазового танцю другої половини ХХ століття можна виділити техніки Г. Джордано, Луїджі та М. Меттокса. Саме ці педагоги створили ту унікальну систему тренувань, якою користуються хореографи в усьому світі, а тепер і в нашій країні.

Як зазначив відомий російський дослідник джазового танцю Вадим Нікітін: «В уроці модерн-джаз танцю немає такої певної послідовності вправ, як це існує у класичному танці або в канонічних системах танцю модерн, таких як техніка М. Грехем» [2, с. 88], але можна виділити ті частини уроку, які обов'язково використовує кожен педагог. Це **розігрів, вправи на ізоляцію, партер, адажіо, крос та комбінація**. На початковому рівні навчання розігрів доцільно проводити спочатку на середині залу, де виконуються вправи для розвитку рухливості хребта, свінгового характеру для розслаблення хребта й суглобів та стретч-характеру. Для виконання вправ екзерсису краще використовувати станок, коли учням надається можливість ретельно перевірити рухи свого тіла при переводі виворотних позицій у паралельні та навпаки, скоординувати роботу ніг, рук, тулубу та голови, відточити виконання складних рухів, як, наприклад, **hinge, tilt, lay out** та ін. У подальшому, коли учні засвоять техніку виконання та характер рухів джазового танцю, екзерсис доцільно виконувати на середині залу, бо тільки свобода в просторі та можливість рухатися вільно дають повне відчуття цього самотнього танцювального напрямку. Кожен педагог вирішує сам, коли його учні готові до сприйняття нового матеріалу і як йому побудувати урок, але слід пам'ятати, що будь-яке ускладнення матеріалу повинно бути виправдане, так само як і надмірне його спрощення.

Як зазначалося вище, відчуття техніки джазового танцю неможливе без використання роботи в просторі. Уже на початковому рівні слід навчати учнів «заповнювати» простір, рухатися стрімко та енергійно, грамотно розподіляти вагу тіла. Цього можна досягти, виконуючи деякі вправи зі зміною напрямку руху, наприклад, при виконанні вправи *grand battement jete*. Цю вправу можна виконувати у різних точках залу або в переміщенні вдовж нього. Це не тільки надає відчуття простору, але й розвиває координацію руху. Саме розвитку координації слід приділяти багато часу в роботі з початківцями, наприклад, відомий педагог джаз-танцю Метт Меттокс, якого називають «батьком» джазового танцю, розробив цілий комплекс на координацію різних центрів тіла.

Починати роботу над координацією слід з **ізоляції** (роботи окремих центрів тіла незалежно один від одного), і тільки коли учні впевнено справляються з ізольованими рухами, слід переходити до координації двох, трьох центрів. Можна використовувати безліч прийомів для розвитку координації, наприклад, надаючи завдання виконати вправу стоячи на місці або рухаючись збоку вбік; міняти напрям руху в різні точки залу або стоячи лицем один до одного; можна дати учням якусь комбінацію, починаючи рух вправо і запропонувати виконати її, починаючи вліво.

Відомі педагоги, чий майстер-класи довелося відвідати автору цієї роботи (Джеральдіна Армстронг, Вейн Барбааст, Рік Одумс та ін.), приділяють багато уваги саме розвитку координації, включаючи її в усі частини уроку. Наприклад, Джеральдіна Армстронг у своїх уроках дає багато кросових комбінацій з ускладненою координацією, Вейн Барбааст акцентує увагу на складній координації в екзерсисі – усе це свідчить про можливість варіювання за бажанням педагога в побудові власного уроку. Це стосується й таких частин заняття, як **крос**. Ось кілька прикладів рухів, які бажано засвоїти виконавцям на початковому рівні навчання: по-перше, це виконання джазового кроку **pas de bourree** (англ. **step ball change**) у чистому вигляді, а потім у поєднанні з **kick ball change** та піруетами, **jazz walk, triplet** та ін.; прості джазові оберти **spin pirouette, pivot turn, jazz pirouette, pencil turn**; різноманітні стрибки. Усе це слід виконувати в чистому вигляді з подальшим ускладненням і можливими варіюваннями. Одним з головних завдань на цьому етапі навчання є передача манери джазового виконання та розуміння естетики джазового танцю. Заключним розділом уроку практично у всіх педагогів є виконання танцювальних комбінацій. «На першому етапі навчання комбінації повинні бути достатньо простими для засвоєння, їх тривалість не повинна перевищувати 32 або 64 такти, потім, удосконалюючи й ускладнюючи, педагог повинен створювати розвинуті танцювальні комбінації» [2, с. 184].

Слід пам'ятати, що джаз – це, насамперед, танець, а не тільки техніка, тому знайомте учнів з усіма різновидами сучасного джазового танцю, навчайтесь самі, бо вчити повинен той, хто сам вчиться.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії : метод. посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» / Б. М. Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2009. – 140 с., 6 арк., іл.
2. Никитин В. Ю. Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз танца / В. Ю. Никитин. – М. : Один из лучших, 2006. – 253 с.

СКЛАДАННЯ ВПРАВ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ БІЛЯ СТАНКА

Народно-сценічний танець – вид хореографічного мистецтва, основою якого є народні танцювальні традиції, які характеризуються власною хореографічною мовою та пластичною виразністю. Народно-сценічний танець – це народний танець, оброблений для сценічного показу. Народний академічний танець – це зразок народного сценічного танцю, він дотримується сталих традицій і правил.

Як вид хореографічного мистецтва, народно-сценічний танець молодий. Хоча народний танець є основою всіх жанрів хореографічного мистецтва, перші професійні ансамблі народного танцю створюються в середині ХХ сторіччя. З того часу любов глядача до народного танцю не слабшає. Це підтверджує величезна кількість аматорських колективів народного танцю.

З виникненням нового жанру хореографічного мистецтва постає завдання підготовки фахівців народного танцю. У нових спеціальних навчальних закладах культури починають викладати нову хореографічну дисципліну – народно-сценічний танець.

Під час підготовки виконавця народно-сценічного танцю формується його м'язово-руховий апарат, розвиваються акторські здібності, засвоюється характер і манера виконання рухів народних танців.

Заняття з народно-сценічного танцю складається з 3 частин: вправи біля станка, вправи та комбінації на середині залу, композиція етюду на матеріалі народних танців. Перша частина заняття триває приблизно 20 хв, друга – приблизно 20 хв, третя – приблизно 45 хв, між цими частинами є невеликі перепочинки, які складають приблизно 5 хв. Кожна частина при цьому має свої завдання. Вправи біля станка розігрівають м'язи, а також виховують їх, прищеплюючи їм хореографічну грамоту (школу), готують фізичний апарат танцівника до рухів на середині залу. Вправи та комбінації на середині залу складаються з основних рухів певної народності (загальні, чоловічі, жіночі), розвивають техніку виконання народних рухів та їх комбінацій, ускладнених рухів. У третій частині вивчають танці певної народності, виконуючи танцювальні етюди.

Ми хотіли б привернути увагу до першої частини заняття, а саме до того, яких критеріїв слід дотримуватися при складанні тренувальних вправ біля станка. Для цього ми проаналізували методичні поради щодо складання тренувальних вправ відомих викладачів хореографії – М. Тарасова, Л. Цветкової, Г. Гусєва. Складання тренувальних вправ з

класичного та народно-сценічного танцю мають споріднені принципи, тому ми розглянули педагогічний досвід викладачів класичного танцю. Окрім цього, класичний танець як навчальна дисципліна набагато старший і має вже накопичений педагогічний досвід.

Видатний викладач класичного танцю М. Тарасов радить викладачам звертати увагу на таке:

- завдання навчальної програми;
- вік і можливості учнів;
- рухи, які тільки вивчаються, не повинні входити в комбінацію, вони вивчаються окремо;
- комбінації повинні бути лаконічними та цілеспрямованими у своєму розвитку;
- положення тіла в кінці кожного руху є початком наступного руху;
- пам'ять танцівника складається з трьох компонентів – слухового, зорового та моторного;
- техніка танцю – це насамперед виучка, виховання всього організму людини – м'язів, психіки, нервової системи, що не можливо без фізичного, систематично повторюваного навантаження;
- надмірна складність навчального завдання налаштовує увагу учня до того, що робити, а не як робити;
- надмірно легке, примітивне навчальне завдання не розвиває потрібну силу та гостру увагу.

Відомий російський викладач народно-сценічного танцю Г. Гусєв наголошує:

- різноманітність пропонованого матеріалу, послідовність освоєння та його уміле чергування, помірковане навантаження на суглобо-зв'язочний апарат – запорука успішного проведення заняття, досягнення головної мети – формування необхідних виконавських навичок;
- важливо при цьому логічно переходити від одного руху до іншого, ускладнюючи та розвиваючи техніку виконання, танцювальність;
- поступовість та послідовність у навчанні виховують силу, витривалість, придбання навичок та вмінь передавати характерні особливості того чи іншого народного танцю.

Г. Гусєв вважає, що у складанні учбових комбінацій:

- головним повинен стати принцип «від простого до складного»;
- основою комбінації повинен бути головний елемент;
- елементи народного танцю, які запозичуються для тренувальних вправ, повинні відповідати стилю основного руху;
- тривалість учбової комбінації – від 8 до 32 музичних тактів з урахуванням темпу виконання;

- не бажано перевантажувати учбову комбінацію танцювальними рухами, відходами від станка, численними обертами, стрибками тощо.

Провідний викладач класичного танцю КНУКіМ Л. Цветкова дає такі методичні поради щодо складання учбових вправ:

- відповідність матеріалу комбінації програмним вимогам;
- визначення мети й завдання вправи;
- комбінація будується шляхом поєднання варіантів основної вправи або введення споріднених елементів;
- неприпустимо використання нових елементів без їх попереднього освоєння в чистому вигляді;
- раціонально розподіляти м'язове навантаження (перенасиченість силовими елементами може викликати м'язове перенапруження й ускладнити подальше виконання рухів);
- дотримуватися логічної послідовності при складанні вправ (використовувати всі напрямки виконання, у тому числі й в оберті);
- комбінації потрібно збагачувати ритмічно, це сприяє розвитку пам'яті, уваги, відчуття ритму;
- викладач і концертмейстер під час творчої співпраці сприяють розвитку музичності студентів, формуванню свідомого розуміння тісного й нерозривного взаємозв'язку музики та хореографії.

Хореографія належить до такого виду мистецтва, якому не можна навчитися по книжках. Так, спеціальна література дуже потрібна фахівцям. Але початківцям вона не годиться, бо не можна повною мірою описати рух, а ще важче те, що повинно відбуватися в опорно-руховому апараті в цілому під час правильного виконання руху. По-перше, учень повинен бачити цей рух у виконанні. По-друге, намагатися його виконати під наглядом фахівця, який дає професійні поради саме йому, а не взагалі. Фізичні дані кожної людини у своєму сполученні неповторні, тому дуже важливі індивідуальні зауваження при вивченні хореографічних дисциплін. Характер та манера виконання, емоційна складова руху теж відіграють велику роль у поясненнях викладача. При набутті сталих виконавських навичок теж потрібен викладач, який розумно й системно веде учня до професійного росту – це по-третє. Найвідоміші виконавці хореографічного мистецтва кожен день займаються під наглядом свого викладача, а не самостійно. М. Тарасов говорить, що жодна, навіть найкорисніша книга не може замінити собою практику. Книга здатна теоретично уточнити, розширити та поглибити знання хореографа. Майстерність його створюється на практиці довго, завзято й напружено. Перефразовуючи висловлювання М. Тарасова, можна сказати, що викладач повинен відмінно знати школу народно-сценічного танцю, напрямок і прийоми роботи, уміти планувати й аналізувати свою роботу, любити своїх учнів, але завжди бути до них вимогливим.

При складанні тренувальних вправ ми враховуємо три важливих компоненти. По-перше, це напрямки руху – убік, уперед, назад, вверх, вниз, в оберті. По-друге, комбінації потрібно ритмічно збагачувати, виконання руху швидко або помірно, різноманітне чергування темпів та ритмів у виконанні. По-третє, підбір танцювальних рухів при додаванні до спеціальних тренувальних вправ здійснюється за аналогією або контрастом.

Отже, при складанні тренувальних вправ потрібно дотримуватися таких методичних рекомендацій:

- відповідність матеріалу вправи програмним вимогам;
- визначити мету і завдання руху і вправи в цілому,
- дотримуватись логічної послідовності, використовувати всі напрямки виконання;
- раціонально розподіляти м'язове навантаження;
- вправа будується шляхом поєднання варіантів основного руху або шляхом введення споріднених елементів;
- положення тіла в кінці кожного руху є початком нового руху;
- основою тренувальної вправи є головний рух;
- елементи рухів народного танцю для тренувальної вправи підбираються відповідно основному руху за стилем;
- небажане перевантаження тренувальної вправи танцювальними рухами;
- надмірна складність та надмірна легкість навчальної вправи заважає творчому росту студента;
- нові елементи вивчаються окремо й у чистому виді;
- дотримуватися принципу «від простого до складного».

ЛІТЕРАТУРА

1. Володько В. Ф. Народно-сценічний танець як один із основних засобів виразності хореографічного мистецтва / В. Ф. Володько // Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали наук.-практ. конф. (28 лют. 2002 р., м. Київ). – К. : Стило, 2002. – 101 с.
2. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка : учеб. пособие / Г. П. Гусев. – М. : ВЛАДОС, 2005. – 207 с.
3. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю : навч. посібник для вищ. навч. закл. культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації / Є. В. Зайцев, О. В. Колесниченко. – Вид. друге, доопр. і доп. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 416 с.
4. Колногузенко Б. М. Види мистецтв та хореографії : метод. посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200) / Б. М. Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2009. – 140 с., 6 арк. іл.
5. Тарасов Н. Классический танец / Н. Тарасов. – М. : Искусство, 1986. – 478 с.
6. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю в школі / Л. Ю. Цветкова. – К. : Б. в., 1998. – 73 с.

ТЕХНИКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

Жизнь – это танец. А еще – импровизация. Мы танцуем свои танцы дома, с детьми, близкими, друзьями, на работе, на улице... И каждую минуту импровизируем.

В последние годы все чаще в нашей стране поднимаются вопросы: что же скрывается за словосочетанием «современный танец»? Каковы особенности «фестивальных» композиций, детской современной хореографии, музыкального материала для детских постановок?

Существует целый ряд определений словосочетания «современная хореография». Исходя из знаний, приобретенных на занятиях с педагогами по Contemporary, Release, Somatics, Лабан-анализу, импровизации, а также собственного танцевального опыта, опыта наблюдений и исследований в области анализа движений, преподавательской практики как хореографической, так и психологической, можно сказать, что в целом современный танец можно охарактеризовать как танец, который опирается на идею экономично-бережного и гармоничного, осознанного и эффективного использования телесной структуры, телесного опыта и в целом возможностей личности. А основные аспекты техники танца, которые рассматриваются во время уроков, это: динамическое выстраивание оси скелета, артикуляционная работа частей тела, работа с центром и периферией, ярусностью, ритмом, плоскостями, балансом – контрбалансом, работа над ощущением объема внутри тела и тела в пространстве. Осознание вышеперечисленных категорий влияет на качество движения.

Таким образом, актуальной становится задача: научить студентов слушать и слышать свое тело, развивать внутренние взаимосвязи и налаживать связь с пространством, чувствовать время, находить и удерживать баланс между внутренним и внешним вниманием. А также по-прежнему важно учить думать и понимать, для чего, как, в чем выходить на сцену. Акцентировать внимание на то, что танцору, педагогу, хореографу-постановщику важно постоянно развиваться и «расти над собой».

Основные цели, которые мы ставим перед собой в работе, можно сформулировать следующим образом:

1. Осознание реалистического образа тела и внутренних ощущений.
2. «Выстраивание» тела и гармонизация телесных ощущений.
3. Расширение телесной лексики и развитие возможности осознанно владеть и управлять движениями тела.

4. Развитие ресурсного отношения к телу и умения пользоваться его энергетическим потенциалом.

5. Осознание собственного ритма (ритм движений включает в себя три компонента: время, вес, энергию).

6. Участие в групповой деятельности и осознание собственных паттернов движений как определенного стиля взаимодействия с окружающими и пространством.

7. Развитие понимания чувств и переживаний других людей, расширение возможностей осознанного и продуктивного взаимодействия с окружающими и пространством.

8. Формирование открытости новым знаниям.

Для выстраивания тела и осознания базовых телесных взаимосвязей мы включаем в свою работу физические практики, разработанные физиотерапевтом Ирмгард Бартеньефф в течение второй половины XX века в рамках теории движения Лабана (LMA). Данные методы исследования движения тела и телесных взаимосвязей во всем мире принято называть Barteieff Fundamentals (Основы Бартеньефф). Эти тонкие и концентрированные практики развивают понимание внутренних связей в человеческом теле и восприятие индивидуальных многочисленных отношений внутри собственной деятельности.

Базовая концепция ВФ-классов включает: Динамическое выравнивание, Опытное исследование (образцов движения), Поддержку дыхания, Поддержку внутреннего стержня, Центр тяжести и Центр перемещения, Инициацию и Упорядочение, Пространственное намерение, Намерение усилия, Ротационные факторы.

Для анализа движения мы используем базовый блок знаний LMA, включающий в себя усилие (динамические качества веса, времени, пространства и потока), пространство (примеры точек в пространстве, через которые движется тело), форму (изменение формы тела в пространстве).

Лабан назвал внутренний импульс, вызывающий движение, усилием (мускульной энергией), характер которого зависит от внутренней установки на принятие или отвержение обстоятельств, влияющих на движение – силы, времени, течения, пространства движения. В таком виде усилие имеет определенные выразительные характеристики. Малейшие изменения усилия или его направления вызывают перемену смысла. Понимание тела в движении – это фактор, который имеет значение в любом человеческом опыте. Кроме того, напомним, что Лабан определил связь усилия с внутренней мотивацией. И согласно ему, сила связана с физическими функциями, время – с интуицией, пространство – с умственными функциями, а течение – с эмоциями [2].

Можно сказать, что LMA – это способ, с помощью которого мы имеем доступ к движению, изучаем и понимаем его, а BF – это способ, с помощью которого мы распознаем, изменяем и адаптируем наши движения.

Урок обычно начинается с медленных упражнений на полу, направленных на освобождение суставов от лишнего напряжения и зажимов в теле, подготовки дыхания, упражнений, направленных на осмысление связей и соединений в теле. При переходе в верхний ярус по-прежнему уделяется внимание работе суставов, переносу центра тяжести, использованию различных частей тела как опоры при перемещении в разных ярусах и плоскостях, с учетом ритмического материала.

В свою работу со студентами мы также включаем целый ряд импровизационных техник, техники релаксации и осознания тела, более тонкого чувствования внутренних сигналов, импульсов движения, чувствование партнера, пространства/времени как элементов, рождающих взаимодействие.

Для нас техники импровизации – это возможность раскрытия личностного потенциала, предполагая со-творчество с телом, признавая одинаковую значимость предыдущего жизненного опыта и сиюминутных импульсов. Импровизация позволяет развивать чувствующее и «думающее» тело, причем способ этого мышления кардинально отличается от традиционного вербального. Используя в работе со студентами техники импровизации, сталкиваемся с тем, что танцоров, с одной стороны, характеризуют «подготовленные» тела, с другой – большое количество заученных паттернов. Заученные движения, будучи частью телесного опыта, одновременно становятся препятствием на пути импровизации, которая высвобождает внутренние резервы и активирует огромный потенциал возможностей, ранее спавших в теле.

Поэтому очень важно слушать себя и развивать навык слушания собственного тела. Ведь простые произвольные движения-импровизации позволяют лучше чувствовать, понимать, осознавать свое тело, свои потребности, привычки и возможности. Кроме того, импровизация позитивно влияет на состояние здоровья. Например, импровизационный танец, в котором руки двигаются подобно морским волнам, помогает укрепить так называемый первоэлемент воды в теле. Считается, что вода укрепляет внутреннюю силу, чувство опоры, а образ морских волн способствует гармоничному движению энергии в теле и вокруг него, улучшая защитную энергию.

Вообще, существуют разные определения понятия импровизации. Мы согласны с тем, что Импровизация – это процесс создания композиции «тут и теперь». Что Спонтанная Импровизация – это процесс последовательного и структурированного формообразования в

конкретний, актуальний момент, который исключает значимость влияния внешних факторов и директив [1, с. 41]. Можно сказать, что Импровизацию характеризуют: самоорганизация и спонтанность.

Самоорганизация: в данном контексте означает последовательность, которая рождается в середине системы, без вмешательства ведущего. Кроме того, происходит некое структурирование на грани хаоса и упорядоченности. На уровне, достаточном для того, чтобы узнать стиль, который является подходящим для адаптации к новой информации. Что, в свою очередь, становится источником для получения нового результата.

Спонтанность означает, что потенциал приходит в результате самоорганизации. Это тот процесс, благодаря которому развиваются новые формы, последовательности, стили. Новые возможности возникают и развиваются, в результате чего проявляется потенциал для создания чего-то нового: возникает некая коллективная композиция, которая отличается от просто суммы ее составляющих [Там же, с. 42].

Кроме спонтанности, существует еще несколько факторов, способствующих появлению нового в импровизационном процессе. Например, у участников есть возможность выбора: двигаться или использовать голос (хотя движение для нас – это тоже своего рода возможность «звучать»). Важными компонентами также являются: время и пространство, определение и развитие границ пространства, в котором происходит действие.

Импульс к движению, прикосновению, к возникновению контактов, необходимость отвечать за собственные границы – все это достаточно важные составляющие при работе над созданием собственной композиции, которая, в свою очередь, влияет на состояние пространства и появление общей (коллективной) композиции. При этом у каждого существует возможность в любой момент прекратить своё участие в создании композиции.

Спонтанная Импровизация входит в повседневную жизнь на разных уровнях. На личном позволяет определить свой уникальный и неповторимый потенциал самовыражения и использовать его в отношениях с другими. На уровне коллективного взаимодействия – подтверждает, что спонтанная система является более живой, адаптивно действенной и развивающей, чем иерархические системы.

Движения тела имеют различные траектории, отражающие как осознаваемые, так и неосознаваемые реакции. Танец позволяет понять, что такое «привычное движение», «привычная картинка» и каким образом они связаны с неразрешенными в прошлом конфликтами. Когда человек «застревает» на определенных двигательных паттернах, повторяя одни и те же движения вновь и вновь, это препятствует его экспериментам с новыми движениями. Танцевальная импровизация предполагает эксперимент с

движениями, которые имеют непривычный и неосознанный характер. Его результаты не запланированы и непредвиденны, что дает возможность для освобождения от жестких систем значений и привычных моделей поведения. Являясь выражением кинетической субъективности, танец дезорганизует регулярность, рутину или же, наоборот, выстраивает и структурирует порядок. Танец позволяют установить с собой и окружающим миром новые, осознанные и более активные отношения.

Таким образом, для подготовки конкурентоспособных современных танцоров, хореографов-постановщиков важно использовать в вузовской подготовке и основные аспекты техники современного танца, и импровизацию, что в сумме позволяет научиться рефлексировать материал, из которого создается танец, он же – реальность. При этом появляется возможность развития личности танцора и понимания того, что многое зависит от степени осознанности происходящего в данный момент действия, каковы телесные взаимосвязи, где рождается импульс, где опора в теле, какова степень усилий, прилагаемых для совершения взаимодействия, насколько четко осознается направление, выбранное для действия. Кроме того, важно, слышат ли другие люди меня, и как я воспринимаю информацию из внешнего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Contact quarterly: a vehicle for moving ideas. Biannual journal of dance and improvisation: winter/spring 2007. – Vol. 32, No. 1. – P. 40 – 46.
2. Gean Newlove and Gohn Dolby. Laban for All. – New York, 2007. – 255 p.

УДК 612.122

***С. В. Муралов,
г. Луганск***

ИЗМЕНЕНИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ 10 – 11 ЛЕТ ПОД ВЛИЯНИЕМ ФИЗИЧЕСКИХ НАГРУЗОК НА ЗАНЯТИЯХ СПОРТИВНЫМИ (БАЛЬНЫМИ) ТАНЦАМИ

Существенным фактором совершенствования учебно-тренировочного процесса юных танцоров является учет индивидуально психологических особенностей в процессе возрастного развития. К настоящему времени в спортивной деятельности наиболее изучено влияние возрастных особенностей, выявлены сенситивные и критические периоды развития двигательных способностей, сформулированы основные закономерности, показана важность изучения биологического возраста одновременно с хронологическим [6, с. 20 – 31; 8, с. 2– 6; 14, с. 17 – 20; 15, вып. 2, с. 25 – 27]. Максимальное использование благоприятного возрастного периода

для развития двигательной функции человека позволяет оптимизировать процесс подготовки спортивного резерва. На динамику развития двигательных способностей существенное влияние оказывают и морфологические особенности, что показано в многочисленных исследованиях [7, с. 22 – 27; 4, с. 51 – 54; 1, с. 46 – 55]. В меньшей степени изучена индивидуальная направленность возрастного развития двигательных способностей. Объясняется это в большинстве случаев тем, что возраст берется как интегральный фактор без взаимосвязи с другими факторами, содействующими развитию. Имеющиеся данные показывают, что развитие двигательных способностей происходит на различной генетической основе, при этом проявляется высокая степень специфичности их развития у каждого конкретного человека [10, с. 47 – 48; 13, с. 142 – 150].

Актуальность обозначенного применительно к спортивному танцу и хореографии связана с ранней специализацией, повышением сложности программ, а это обуславливает необходимость акцентировать внимание на развитии двигательных способностей уже на этапе начальной подготовки [5, с. 43 – 44]. Последнее позволяет создать благоприятные условия для освоения базовых хореографических элементов [11, с. 15 – 18; 1, т. 5, № 3, с. 46 – 55; 2, № 8, с. 18 – 21].

В свете изложенного важным представляется решение проблемы индивидуализации учебно-тренировочного процесса юных танцоров на этапах начальной и специализированной подготовки в соответствии с их индивидуально-психологическими различиями.

Целью работы явилось исследование влияния занятий спортивными бальными танцами на двигательные способности и физическое состояние детей 10 – 11 лет (категория «ювеналы»).

Задачи исследования:

1. Определить факторную структуру ФС и информативные показатели для его оценки.
2. Изучить возрастные особенности ФС детей, проявляющиеся в условиях физических нагрузок на занятиях спортивными (бальными) танцами.
3. Оценить влияние величины, интенсивности, объема, направленности физической нагрузки на ФС детей категории «ювеналы».

Исследования проводились у детей 9 – 11 лет, при физических нагрузках на тренировках по спортивным бальным танцам до и сразу после занятий. Стаж занятий детей этих групп не превышал 2 лет, а уровень спортивной подготовки – начинающих. Было обследовано 100 человек – 48 мальчиков и 52 девочки.

Для диагностики и оценки изменения двигательных качеств использовались методики, предложенные профессором Донецкого

національного університета професором В. А. Романенко [12, с. 76 – 78, 121 – 124, 135,145, 156 – 164]. При дослідженні вивчалися наступні показники: гнучкість і рухливість в хребці, плечовому, тазобедреному, голеностопному сугавах, силова динамічна і статична витривалість рук, ніг і туловища, швидкісні реакції. Матеріали оброблені статистично [3].

Під впливом фізичних навантажень у партнерш і партнерів відзначається підвищення рухливості в плечових сугавах приблизно в однаковій ступені, залишаючись на середньому рівні у партнерш і нижче середнього – у партнерів.

Показники рухливості хребтного стовба збільшувалися у партнерш з 8,9 до 12,4 см, у партнерів – з 6,2 см до 8,1 см, що відповідає рівням «хорошо» і «відлично». При цьому ступінь змін цих показників більш виражена у партнерш (відповідно 39,3 і 30,6 %).

Ступінь збільшення рухливості тазобедреного сугава в результаті впливу фізичних навантажень на тренуванні була вище у партнерш порівняно з такими показниками партнерів (34,3 і 23,2%), а голеностопного сугава – у партнерів (5,5 і 21,1% відповідно).

Дослідження силової динамічної витривалості виявило, що фізичні навантаження на тренуванні сприяють збільшенню цього показника для рук, туловища і ніг як у партнерів, так і у партнерш. Однак у партнерів показники силової динамічної витривалості збільшувалися приблизно в однаковій ступені і знаходилися в межах 20 – 29%. У партнерш спостерігалося значуще збільшення показника силової динамічної витривалості туловища (33%) на фоні менш значущого зростання показників силової динамічної витривалості рук і ніг (14 – 16%).

Дослідження показали, що у партнерів показники статичної силової витривалості рук, ніг і туловища після фізичного навантаження на тренуванні збільшувалися практично рівномірно для всіх відділів тіла (12 – 15%). У партнерш ці показники були неоднозначні як в кількісному, так і в якісному плані. Максимальне збільшення показників силової статичної витривалості у партнерш було для рук (32,8%), для туловища ці показники склали 7,7%. А показники статичної силової витривалості рук в кінці тренувального процесу мали тенденцію до незначущого зниження (32,6 і 31,8% відповідно), що може свідчити про початкові етапи розвитку фізичного виснаження рук у партнерш або включення додаткових енергетичних ресурсів у партнерів.

Повышение показателей силовой динамической выносливости дает возможность предположить активацию биоэнергетических факторов за счет аэробных, анаэробных гликолитических и анаэробных алактатных реакций, повышение функциональной и биохимической экономизации и функциональной устойчивости, активации личностно-психические факторов [6, с. 21 – 24; 9, с. 75 – 83, 211 – 228, 274 – 285].

Показатели максимальной скоростной выносливости у партнеров и партнерш в конце тренировочного процесса снижались, причем у партнеров в меньше, чем у партнерш (-8,7 и -30,1% соответственно). Исходя из того, что скоростная выносливость в максимальной зоне обусловлена функциональными возможностями анаэробного алактатного (креатинфосфатного) энергетического источника, можно говорить о снижении этих функциональных возможностей у партнеров в меньшей степени по сравнению с партнершами.

Скоростная выносливость в зоне субмаксимальных нагрузок в процессе тренировки у партнерш возрастала (19,3%), а у партнеров – снижалась (-9,1%), что может свидетельствовать об активации анаэробно-гликолитического механизма у партнерш и снижении его у партнеров. Таким образом, в результате физических нагрузок тренировочного процесса происходит снижение функциональной активности аэробного процесса энергообеспечения и у партнерш и у партнеров. Но при выполнении субмаксимальных нагрузок у партнерш гликолитический механизм включается в процесс энергообразования, а у партнеров он снижается. Это предположение подтверждают результаты «эстафетного метода».

Проведенное исследование позволило прийти к следующим выводам:

1. Под влиянием физических нагрузок повышение подвижности плечевых, тазобедренных, голеностопных суставов и позвоночника происходит в разной степени, неодинаково – у лиц мужского и женского пола.

2. В течение тренировочного процесса при выполнении физических (танцевальных) движений используются аэробные, анаэробные (гликолитические и алактатные), а смешанные механизмы энергообеспечения физической деятельности организма.

3. Степень и механизмы энергообеспечения при выполнении танцевальных движений неодинаковы у лиц мужского и женского пола.

4. Применение физических нагрузок различной метаболической направленности в тренировочном процессе может быть использовано для оптимизации структуры его построения (с целью повышения работоспособности и развития физических качеств, необходимых в хореографии и танцевальном спорте) и, соответственно, для повышения эффективности тренировки.

Виявленые проявления признаков полового диморфизма в динамике изменения показателей двигательных способностей позволяют осуществлять дифференцированный подход в тренировочном процессе к лицам мужского и женского пола.

Полученные данные могут найти применение при проведении профессиональной ориентации и отбора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьев Т. И. Проблемы способностей: личностный аспект / Т. И. Артемьев // Психол. журн. – 1984. – Т. 5. – № 3. – С. 46 – 55.
2. Бальсевич В. К. Проблемы совершенствования процесса физического воспитания младших школьников / В. К. Бальсевич // Сов. педагогика. – 1983. – № 8. – С. 18 – 21.
3. Бессмертный Б. С. Математическая статистика в клинической, профилактической и экспериментальной медицине / Б. С. Бессмертный. – М.: Медицина, 1967. – 304 с.
4. Быков Е. В. Влияние уровня двигательной активности на формирование функциональных систем / Е. В. Быков, А. П. Исаев, А. В. Ненашева // Теория и практика физической культуры. – 2003. – № 7. – С. 51 – 54.
5. Вайнштейн А. Л. Взаимосвязь общей и специальной физической подготовки в начальном периоде обучения / А. Л. Вайнштейн // Теория и практика физической культуры. – 1974. – № 6. – С. 43 – 44.
6. Высотская Н. Е. Обусловленность профессионально значимых для артиста балета качеств свойствами темперамента и нервной системы / Н. Е. Высотская // Психофизиология: сб. науч. тр. – Л., 1979. – С. 20 – 31.
7. Гуревич К. Н. Профессиональная пригодность и основные свойства нервной системы / К. Н. Гуревич. – М.: Наука, 1970. – 172 с.
8. Дьячков В. М. Физическая подготовка спортсменов / В. М. Дьячков. – М.: Физкультура и спорт, 1961. – 36 с.
9. Ильин Е. П. Психология физического воспитания / Е. П. Ильин. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 486 с.
10. Коновалов Г. Е. Исследование индивидуальных различий в развитии физических качеств быстроты и общей выносливости у детей 8 – 9 лет / Г. Е. Коновалов // Теория и практика физической культуры. – 1972. – № 9. – С. 47 – 48.
11. Лях В. И. Сенситивные периоды развития координационных способностей детей в школьном возрасте / В. И. Лях // Теория и практика физической культуры. – 1990. – № 3. – С. 15 – 18.
12. Романенко В. А. Диагностика двигательных способностей / В. А. Романенко. – Донецк: Изд-во Донецк. нац. ун-та, 2005. – 290 с.
13. Стреляу Я. Роль темперамента в психическом развитии / Я. Стреляу. – М.: Прогресс, 1982. – 230 с.
14. Шапошникова В. И. Индивидуализация и прогноз в спорте / В. И. Шапошникова. – М.: Физкультура и спорт, 1984. – 159 с.
15. Якубчик Б. И. Учет индивидуальных особенностей спортсменов / Б. И. Якубчик // Ежегодник: Гимнастика. – М., 1974. – Вып. 2. – С. 25 – 27.

ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЇН ПРИДУНАВ'Я – МОЛДОВИ ТА УГОРЩИНИ

У сучасних умовах транснаціоналізації, нівелювання особливостей культури різних народів важливою є проблема самоідентифікації, усвідомлення унікальності та неповторності культурних надбань етносів.

Сучасне мистецтво спрямоване в майбутнє, але з огляду на традиції найтіснішим чином пов'язане з минулим.

Також не можна не пригадати, що невід'ємною умовою стабільного функціонування танцювальної системи є традиції. У процесі зміни культурних традицій змінюється й танець. Фольклор відображає життєвий досвід народу, творчо узагальнює й осмислює його, є яскравим виразом художньо-історичної пам'яті нації, важливим чинником соціального життя і в цій якості може сприяти культурному “виживанню” людини.

У різних країнах хореографічний фольклор надзвичайно багатий, тут і танці-ритуали, танці-обряди, побутові, сюжетні в супроводі хору й під акомпанемент самобутніх народних або ударних інструментів. Усе це свідчить про те, що в різних культурах спочатку формувалися свої танцювальні традиції – структура, зміст, типологія, ритміка. Але пройшло багато століть, всесвіт невпізнанно змінюється, а людина продовжує танцювати. У сьогоднішній танець є видовищем, головна функція якого полягає в тому, що він являє собою вже сучасне мистецтво, тобто актуальне художнє висловлювання.

Такої думки дотримується ряд провідних дослідників у галузі хореографічного мистецтва Г. П. Гусєв, Є. В. Зайцев, О. В. Лопухов, А. В. Ширяєв, Т. С. Ткаченко та ін. Однак відсутні дослідження, у котрих узагальнюється становлення та розвиток танцювального мистецтва країн Придунав'я. Тому метою нашої роботи є опис періодів зародження та розвитку національної хореографічної культури країн Придунав'я – Молдови та Угорщини.

У культурах народів Придунав'я формувалися свої танцювальні традиції. Для світової танцювальної культури величезним надбанням є народні танці Молдови. Танцює цей народ завжди дуже захоплено і з величезним темпераментом, а характерною рисою його танців є спрямований догори легкий підскок.

Таким чином, народний танець Молдови – це найдавніший вид народної творчості. Через танець ми спостерігаємо типові риси, так звані “молдавський національний характер”. Організація руху в часі і просторі,

пластику, ритміку у виконанні народних танців відображають образність художнього мислення, яку молдавський народ любить і цінує [1, с. 11].

Свого часу молдовани багато танців запозичили в сербів, болгар, росіян, вірмен, циган. Але перейнявши окремі елементи і темпи рухів інших народів, молдовани виконували їх по-своєму. У жодного зі згаданих народів немає подібних танців, а якщо й зустрічаються, то називаються молдавськими.

Як пише К. Зацепін: “Розвиток культури Молдови тісно пов’язаний з історією країни. На неї вплинуло румунське коріння, що походить з часів II ст. нашої ери в період римської колонізації Дакії, унаслідок чого більшість населення Молдови, молдовани, мають загальну етнічну приналежність із румунами. Становлення власне молдавської культури відбулося в середні століття з виникненням Молдавського князівства” [2, с. 169].

Але в той час як у Лівобережній Молдові йшло будівництво господарства і культури, Бессарабія протягом більш ніж двох десятиліть перебувала під п’ятою румунських бояр. Тільки в 1940 р. відбулося возз’єднання молдавських земель у єдину державу.

На думку Т. С. Ткаченко: “Історія Молдови – це суворий літопис безперервної боротьби народу проти чужоземних загарбників. Трьохсотлітнє турецьке ярмо – найпохмуріший і жорстокий період цієї боротьби, залишив глибокий слід у створенні народу. Кінець йому був покладений в 1812 р., коли Бессарабія увійшла до складу Російської держави. Ця подія мала величезне прогресивне значення для подальшої історії Молдови, вона зблизила молдавський народ з російським народом та його культурою. Історія народу, господарський устрій, його праця і побут знайшли яскраве відображення в народній творчості Молдови, у музиці, піснях і танцях” [3, с. 347].

Народні танці в Молдові є невід’ємним атрибутом будь-якого свята, весілля, куметрії.

Також особливе місце в культурі Молдови займає танцювальна музика – жива, динамічна й запальна. Серед молдавських народних інструментів: струнно-щипкові – кобза; струнно-ударні – цимбали; язичково-щипкові – дрімба (варган); духові – флуер і кавал (мала і велика пастуші сопілки), най (різновид флейти Пана), чімпой (волінка), бучум (трембіта). Здавна в Молдові стала народним інструментом скрипка, з XIX ст. – труба, кларнет, тромбон, контрабас.

Проте, хоча країна часто перебувала в залежності від інших держав, це не завадило молдовському народові зберегти свою самобутність і державність, запальні молдавські танці, народні костюми та звичаї.

Деякі аспекти становлення танцювальної культури розглядав культуролог Д. Кантемир: “Під час святкування існують танці, пов’язані з

забобонами, які повинні складатися з семи, дев'яти, одинадцяти і взагалі непарного числа танцюючих. Ці танцюристи називаються келушарі. Збираються вони один раз на рік, одягнувшись у жіночі сукні, на голови надягають вінки, сплетені з листя полину і прикрашені іншими квітами, і, щоб їх не можна було відрізнити, розмовляють жіночими голосами і накриваються особливою білою хусткою. У руках тримають оголені мечі, якими можуть вбити будь-кого простого смертного, хто наважиться зняти з них покривало. Це право надає їм стародавній звичай, так що ніхто не може бути звинувачений за це у вбивстві людини. Ватажок такої групи танцюристів називається стариця, його помічник – пріміцерій. На обов'язки останнього покладено запитувати у старшого, який танець він збирається почати, і непомітно повідомити про це інших танцюристів, щоб народ не дізнався назви танцю до того, як побачить його на власні очі, тому що в них є більше ста музичних мотивів, за якими складені танці. Деякі з них настільки майстерно виконуються, що танцюристи ледь торкаються землі і ніби літають у повітрі. Танцюючи і стрибаючи так, вони обходять міста і села в безперервних танцях протягом десяти днів між Вознесінням Господнім і Святою Трійцею...” [2, с. 134].

Наразі молдавські народні танці поділяються за функціональною значимістю в громадському житті на обрядові, побутові (у свою чергу, поділяються на танці, у яких немає яскраво вираженої фабули, але в якій з найбільшою силою висловилася емоційна енергія народу) і танці, у яких виражається яка-небудь конкретна дія.

Молдовани – народ, що займається землеробством, скотарством, вирощує сади й виноградники, тому виникли танці на теми сільської праці. Характер цих танців різниться від інших народів, бо танцюють їх не по двоє або по четверо, як у болгар і поляків. У танцях беруть участь відразу багато осіб, утворюючи коло або довгий ряд, танцюють більше на весіллях.

Танці нерідко очолює ведучий. Їх учасники рухаються, найчастіше колом, за прямою або зигзагоподібною лінією (у формі кучерявого паска), тримають один одного за пояси, плечі або кисті рук. Танець, як правило, супроводжується гиканням (кіуітурь) і своєрідними гумористичними чи сатиричними віршованими імпровізаціями (стрігетурь) [1, с. 56].

Зовсім інші передумови розвитку були в Угорщині. Музично-пісенне та танцювальне мистецтво угорського народу має свої давні традиції. Кращі його зразки давно стали надбанням світової музично-театральної культури.

Угорський танець з давніх часів пов'язаний із піснею. Відомості про перші угорські пісні, танці, про народних музикантів належать до X ст. Змістом старовинних селянських пісень було повсякденне життя чи

історичні події. Пісня підказувала сюжет танцю, допомагала відшукувати рухи, пластичні фарби. Вона ж давала широкий простір для імпровізації.

Угорський пісенно-танцювальний фольклор надзвичайно багатий і різноманітний, дуже широке коло його тем і сюжетів. За обрядовими, ігровими, військовими, трудовими й календарно-святковими танцями ми можемо судити про життя, побут, характер народу.

Але політичне життя, гніт і економічна відсталість Австро-угорської імперії довгий час перешкождали розвитку танцювального мистецтва. Тому в народному танці часто відображені військовий дух, відвага, героїзм, відтворюються сцени бою. На духовну культуру угорців вплинули такі народи, як половці, влахи, німці, французи й італійці, що селилися на етнічній території угорців й утворювали анклавів, а найчастіше зливалися з угорцями.

Як вважає Б. Б. Єфімінкова: “Популярності угорських танців чимало посприяли видатні композитори: Ліст, Шуберт, Брамс, Барток і Кодай. Угорська танцювальна музика надзвичайно співуча, мелодійна і разом з тим темпераментно-запальна. Зазвичай мелодії угорських танців діляться на дві частини: перша – широка, мелодійна, друга – швидка, темпераментна. Для угорських народних мелодій характерний музичний розмір 2/4 і 4/4. Рухи потрапляють на слабку долю (синкопований рух)” [4, с. 28].

В угорських танцях звучать характерні мелодичні звороти, гострі ритмічні фігури. Незважаючи на темпераментність ритмів, швидкість темпів, угорці виконують свої танці зібрано, підтягнуто. Корпусу і всьому вигляду танцюристів властива гордовитість, і тільки ноги, як влучно кажуть у народі, “ходять веретеном” [5, с. 6].

Наразі, угорські танці поділяються на чоловічі, жіночі та змішані, тобто парні і парно-масові. Різняться пластика чоловічого й жіночого танцю. Чоловічі танці технічно більш складні, у них багато важких синкопованих рухів, швидких, складних вилясків, стрибків.

Ще з давніх часів народне танцювальне мистецтво цієї країни не знало жіночих сольних танців. Проте чоловічий сольний танець (“танець хлопця”) був дуже поширений по всій країні і мав безліч регіональних варіантів. У ньому, як і в масовому танці, виконавцю надавалася повна свобода імпровізації.

Саме так описує ці танці А. А. Телегін: “Колишня традиційна галузь Угорщини – сільське господарство. У минулому провідну роль у ньому відіграло тваринництво, а з XIX ст. більшого значення набуло землеробство. На рівнинах (провінція Альфельд) поширене пасовищне скотарство, на півдні – конярство, розводили також свиней. Тому найдавнішими чоловічими танцями є пастуші. Вони виконуються з жердинами, батогами, топірцями, палицями і вимагають від учасників

спритності, витривалості, технічної вправності. Сольні пастуші танці не мають просторового малюнка, їх найчастіше танцюють на одному місці. Але, як би не були технічно витончені танці, в них завжди був і є зв'язок з життям, образний початок” [6, с. 87].

У Куншаге (районі Угорської низовини) пастівництво протягом багатьох років являло собою головний рід занять. Традиції пастівного життя відображаються не тільки у характерних костюмах і музичних інструментах, а й у тому, що пастухи під час танцю не розлучаються зі своїм знаряддям праці – палицею. Великий вплив на характер виконання чоловічого танцю має костюм. Так, в угорському танці на його характер впливають, наприклад, жорсткі чоботи та ін. [7, с. 322].

Суттєво відрізняються жіночі танці: вони більш спокійні, стримані, і темперамент у них прихований, внутрішній. Плавно й чітко рухаються жінки, супроводжуючи свій хід ритмічним постукуванням каблучків пачу – туфель без задників. Жіночим танцям властиві повороти корпусу то правим, то лівим стегном уперед. Цей рух набуває своєрідний характер завдяки безлічі спідниць, характерних для костюма угорських жінок. А ще жіночі угорські танці винятково групові. Це – хороводи, танці з пляшками та подушками, весільні танці зі свічками. Вони бувають спокійні та швидкі, а це вже залежить від регіону [8, с. 90].

Ці танці дуже поширені у тих районах Угорщини, де прийнято переносити вагу на голові. Дослідник Т. С. Ткаченко вважає, що цей танець пов'язаний із побутом, відображає гордий і незалежний характер угорської жінки. Виник він у важку для угорського селянства пору. Далеко від дому працював на панщині годувальник сім'ї. Дружина доставляла йому їжу, вирушаючи з дитиною на руках у далеку дорогу. Кошик з їжею вона прив'язувала за спину, а пляшку з питтям, щоб не плескалася, несла на голові. Проходячи повз панської садиби, жінка випрямлялася й гордо простувала, не бажаючи показати, що їй тяжко йти в спеку з такою важкою й незручною ношею.

Існує також гарний і декоративний весільний танець зі свічками. Особливо натхненно його виконують у містечку Ечер, недалеко від Будапешта. Танець зі свічками відноситься до старовинних танців. У минулі часи він вінчав весільне свято. Усі гості бралися за руки, тримаючи в правій руці запалену свічку, і дев'ять разів, танцюючи, обходили будинок молодят.

А ось парно-масовий угорський танець – гарний і складний за малюнком. У ньому переважають обертальні рухи. Обертаються в парах, дівчата, тримаючись за руку юнака, підняту вгору. Є в парному танці елементи підтримки: хлопці піднімають дівчат і переносять їх з боку в бік. У танцях Угорщини оживають, стають зримими сторінки історії, життя народу. У цій країні пристрасно люблять танцювати, особливо цінуються

національні танці. Їх можна побачити на будь-якому річному святі, гулянні, фестивалі вина (які в Угорщині дуже давно є традицією).

Таким чином, підсумовуючи попередні роздуми, слід відмітити, що народний танець кожної розглянутої нами країни Придунав'я має свою неповторну колоритну специфіку та рухові особливості.

Проаналізувавши розвиток і становлення національної хореографії в країнах Придунав'я в певний історичний період, ми переконалися в тому, що танець – це прояв людського духу, який протягом віків розвивався, вбираючи в себе побут, навколишнє середовище, емоції, екзотику і ставав пластичною кристалізацією життя людей, залишаючи відбиток у культурі народу.

Саме національний колорит вплинув на формування танцю, котрий був тісно пов'язаний із трудовим процесом, особливостями природи, кліматичними умовами, звичаями народу.

Усі ці чинники знайшли відображення в танцях, у яких розкриваються основні риси темпераменту народу. Але згодом з'явилися танці, у яких відображались не тільки ті чи інші види діяльності людини, а й певні риси характеру. Так наприклад, у Молдові характерною рисою народних танців є спрямований догори легкий підскок, угорські – технічно більш складні, у них багато важких синкопованих рухів, швидких, складних вихилясків, стрибків.

Отже, ми дійшли висновку, що знайомство з народною творчістю не лише збагачує знання, а й виховує повагу до культур різних народів. Усі ці танці, різні за змістом і малюнком, водночас об'єднуються рисами, властивими художній творчості народів усіх країн: радісним відчуттям життя, світлим оптимізмом, задушевністю, щирістю-почуттів і чарівною простотою.

У процесі історичного розвитку народне мистецтво виступає, як охоронець морального досвіду людства. Завдяки збереженню й передачі істинно народних рухів ми продовжуємо нести культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Королева Э. А. Хореографическое искусство Молдавии / Э. А. Королева – Кишинев, 1970. – 187 с.
2. Кантемир Д. К. Описание Молдавии / Д. К. Кантемир. – Кишинёв, 1973. – 141с.
3. Ткаченко Т. С. Народный танец / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.
4. Ефименкова Б. Б. Танцевальные жанры / Б. Б. Ефименкова. – М. : Госмузиздат, 1962. – 56 с.
5. Фоменко И. М. Основы народно-сценического танца : учеб. пособие для высших и средних профессиональных заведений / И. М. Фоменко. – Орел : Орлов. ГИИиК, 2002. – 274 с.

6. Телегин А. А. Народно-сценический танец и методика его преподавания : учеб. пособие для студентов высш. учеб. завед. культуры и искусств / А. А. Телегин. – Самара, 2005. – 229 с.

7. Балет : энцикл. / под ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Директмедиа Паблицинг, 2008. – 5730 с.

8. Голдрич О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. С. Голдрич. – 2-ге вид. – Л. : СПОЛОМ, 2006. – 172 с.

УДК 792.8

**В. С. Нечитайло,
м. Київ**

СУЧАСНІ ФУНКЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Серед численних сучасних мистецтв танець вирізняється своїм всеохоплюючим масштабом. Кількість його жанрів та піджанрів важко перерахувати. Танцем називають усе – від примітивно організованих рухів до не менш надмірно сучасної експериментальної танцювальної пластики.

Змінилися також пріоритети танцювального мистецтва – те, що навіть у першій половині ХХ століття було маргінальним (танці ресторанів та казино), зробилося надзвичайно розповсюдженим та престижним, і навпаки, фундаментальне танцювальне мистецтво, здатне віддзеркалити та увіковічнити будь-яку епоху, втрачає свою популярність. Проте, кожний хореографічний твір, до якого б жанру він не належав, має певне функціональне спрямування в соціумі.

Танцювальне мистецтво виконує такі функції:

1. Танець як явище, що об'єднує людей, – комунікативна функція.
2. Танець як інструмент пізнання світу (людської душі, у першу чергу) – гносеологічна функція.
3. Танцювальне мистецтво як система засобів виховання емоцій та естетичних ідеалів – дидактична функція.
4. Танець як спосіб естетичної насолоди – гедоністична функція.

Комунікативна функція. Більшість дослідників, які вивчають проблему народження танцю як виду мистецтв у суспільстві, доходять спільної думки, що він народився, насамперед, як мистецтво колективне (трудова, обрядова, святкова танці тощо). Проте, це не означає, що «цей танець створив народ», тобто що якийсь танцювальний колектив чи ансамбль безпосередньо витворив танець. Творчість – справа суто індивідуальна, на початку будь-якого твору завжди стоїть автор. Навіть якщо завдяки народним традиціям танець передається з покоління в покоління, то зміни до нього (вдосконалення) вносять усе одно окремі люди, а не колектив.

Проте, хто б там не стояв на початку створення того чи іншого хореографічного твору, люди завжди мали глибоку потребу танцювати колективно, позаяк саме колективне виконання танців дає змогу реалізуватися таким глибинним потребам людей в об'єднанні, яких не можуть надати інші форми цього об'єднання.

Найбільш показовим з цього боку виглядає аматорське танцювальне мистецтво. Ніхто не примушує людей збиратися в колективи, ансамблі, проте вони туди йдуть, щоб разом пізнавати світ, до якого прагнуть їх душі, – світ танцювального мистецтва.

Комунікативна функція танцювального мистецтва не обмежується лише тими людьми, які займаються танцями активно, в якості виконавців. Більшість людей сприймає танець в якості глядачів. Тут ми стикаємось з дуже цікавим явищем: хоча люди, які наповнюють концертні зали, й уважно та зосереджено дивляться той чи інший хореографічний твір, сприймають вони його по-різному з боку зорових асоціацій, думок і фантазій, які він викликає.

Гносеологічна функція. Хореографічне мистецтво не має у своєму арсеналі слів або ж спеціальних символів, знаків (як, наприклад, у математиці), щоб за їх допомогою доносити до людей конкретну, однозначну сформульовану та адекватно сприйнятту інформацію. Натомість, кожний рух несе в собі певну інформацію іншого порядку, яку неможливо передати ніякими носіями цієї інформації, окрім танцювальних рухів.

Мова рухів (мова тіла) – мова абстрактна, здатна хіба що в загальних рисах донести драматургію певних емоцій. Але, завдяки інтернаціональності цієї мови, вона доступна (чи може бути доступною) будь-якій людині земної кулі. Танець має функцію певного акумулятора людських емоцій, наскільки сміливо стверджувати – кращих емоцій. Чи будь то народна традиція (яка завжди намагається зберегти танець у незмінному вигляді), чи будь то авторська хореографічна лексика, танцювальні твори доходять до нас крізь віки, вони несуть певну, нічим не замінну інформацію.

За допомогою танцю людина дійсно збагачує свої знання про навколишній світ. Усе це свідчить про те, що музика розширює горизонти світосприйняття й пізнавальні можливості людини.

Дидактична функція. Про хореографічне виховання, його незамінну роль у суспільстві написано безліч книжок. Проблема ця існує ще з еллінських часів. Доречно хіба що згадати давньогрецьке калокагатія (прекрасне-добре), де відразу вказується на нерозривний зв'язок естетики та етики, а відтак – соціальну важливість наріжним каменем виховання кращих почуттів та ідеалів.

Виховання танцювального смаку, естетичних ідеалів, відчуття прекрасного тощо впродовж усього ХХ століття були в центрі уваги багатьох вчених та діячів хореографічного мистецтва. У СРСР існувала добре налагоджена система виховання за допомогою народної творчості зокрема танцювального мистецтва, яка викликала подив у зарубіжних педагогів та танцівників. На жаль, ця система як єдине органічне ціле з відомих причин зруйнувалася. Це очевидно навіть з огляду на прості статистичні цифри. Якщо в радянські часи в УРСР налічувалося близько 2500 шкіл естетичного виховання, то в сучасній Україні їх майже вдвічі менше. Викладання у школах предмету під назвою «Хореографія» перетворилося у формальність і уроки з цією назвою часто-густо замінюють іншими дисциплінами. Проте дидактична функція від цього значення свого не зменшує. Якщо не пропагувати кращі зразки танцювального надбання людства, то люди (особливо – молодь) буде виховуватися на гірших, більш примітивних зразках.

Гедоністична функція. Це, мабуть, найдомінантніша функція в наші часи. Навіть у найзмістовнішому, шедевральному танцювальному мистецтві минулого, де вирують шекспірівські пристрасті, сучасний слухач, понад усе, шукає «чогось красивого» і, як вже вказувалось вище, насолоди.

Насолода від творів мистецтва існувала завжди. Неможливо вивчати, а тим більш сприймати, той чи інший мистецький твір адекватно, коли він тобі не подобається. Проте, мистецтво перестає бути мистецтвом, коли сповідує якусь одну-єдину функцію. Хай то навіть буде «функція насолоди». Так, наприклад, сучасна танцювальна пластика, окрім гедонізму на фізіологічному рівні, не може похвалитися, насамперед, глибоким гносеологізмом. А що вона «виховує» в людині? Хіба що легковажне, поверхове ставлення до життя.

Взагалі, усі чотири вищевказані функції мистецтва не існують у якихось окремих іпостасях. У процесі повноцінного дієвого мистецького життя вони не тільки доповнюють, але й підсилюють одна одну. Тому сприйняття хореографії, а особливо стикаючись з проблемами виховання засобами танцювального мистецтва, їхня дія та взаємодія повинні ретельно вивчатися.

АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ГАЛИНИ БЕРЕЗОВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Проблема місця та ролі особистості в історії хвилює науковий світ протягом багатьох десятиліть, однак цей аспект є малодослідженим у хореографічній культурі України. Однією з найяскравіших особистостей в історії української хореографії виступає Галина Олексіївна Березова (1909 – 1997) – видатна балерина, балетмейстер, педагог, переважна частина творчого життя якої пройшла в Україні (1937 – 1997). Сьогодні, коли відбувається переоцінка досвіду діячів української культури, особливої актуальності набувають дослідження, присвячені вітчизняним митцям хореографії минулого.

Останнім часом з'явилися праці, де здійснено спробу наукового аналізу діяльності видатних особистостей хореографічної культури України – К. Василенка (О. Жиров), А. Шекери (О. Шаповал) та ін. Однак комплексного дослідження балетмейстерської та педагогічної діяльності в Україні Галина Олексіївна Березової проведено не було. Потреба в такій науковій розробці назріла давно, вона покликана заповнити лакуну, що утворилася в історії хореографічної культури у зв'язку з недостатньою увагою науковців до діяльності Г. Березової.

Заради справедливості слід замітити, що масштабність діяльності Г. Березової не залишилася непоміченою – в авторитетних довідниках, словниках ім'я Галини Олексіївни не оминається увагою. Про Г. Березову можна знайти відомості, хоча й досить обмежені, у фахових універсальних виданнях: словнику-довіднику «Все о балете» (М. – Л., 1966) [1], енциклопедії «Балет» (М., 1981) [6], біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» (К., 1999) [5].

На вистави «Лебедине озеро» (1937), «Бахчисарайський фонтан» (1938), «Кавказький бранець» (1938), поставлені Г. Березовою, вийшло свого часу чимало критичних статей у періодичній пресі. Найбільш висвітленим у наукових та популярних виданнях є балет «Лілея», що був поставлений Г. Березовою 1940 року на сцені Київського Ордена Леніна театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка (нині – Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка). Критики не обійшли увагою й балети Г. Березової «Лускунчик» (1950), «Фея і чабан» (1961), «Незвичний день» (1964). Мистецька та педагогічна діяльність Г. Березової періодично потрапляла до поля зору критиків, що оприлюднювали матеріали на

сторінках журналів «Музика», «Театрально-концертний Київ» та газет «Радянська культура», «Вечірній Київ», «Культура і життя» та ін.

На жаль, лише балет «Лілея» зазнав ґрунтовного осмислення в працях таких корифеїв балетознавства, як М. Загайкевич та Ю. Станішевський. Безумовно, жодна праця, присвячена розвитку українського балету середини ХХ століття, не оминає прізвища Г. Березової, але торкається її діяльності лише побіжно.

Дуже помітною була педагогічна діяльність Г. Березової. Галина Олексіївна реалізовувала свою педагогічну майстерність у Київському хореографічному училищі, народному ансамблі класичного танцю палацу культури «Жовтневий» (Київ), Київському інституті культури ім. А. Корнейчука, Київському театрі класичного балету. На щастя, учениці Г. Березової Л. Цветкова, В. Калиновська, В. Володько, І. Герц та інші сьогодні можуть розповісти чимало цікавого та корисного про творчу особистість свого педагога.

Неоцінним внеском в українську хореопедагогіку стали праці Г. Березової «Класичний танець у дитячих хореографічних колективах» [2] та «Хореографічна робота з дошкільнятами» [3]. Ці книги сьогодні в Україні є настільними для більшості педагогів-хореографів, які працюють з дітьми. Однак їх значення для подальшого розвитку хореографічної педагогіки в Україні ще не усвідомлено повною мірою.

На жаль, практично непоміченою широкими колами хореографічної спільноти залишилась конференція, присвячена століттю з дня народження Г. О. Березової, що відбулася за ініціативи Ю. Станішевського 2009 року. За її результатами В. Володько оприлюднила наукову статтю, що насичена особистими спогадами, дуже цінними для мистецтвознавства [4]. Користуючись нагодою, хотілося б звернутися до сучасників, учениць Галини Олексіївни з проханням увічнити пам'ять справжнього митця, поділитися спогадами на сторінках наукової та популярної періодики.

Отже, відсутність комплексного дослідження, присвяченого місцю та ролі Г. О. Березової в хореографічній культурі України спонукає до проведення аналітико-пошукової роботи в цьому напрямку. Завданнями подібного дослідження можуть стати: аналіз та систематизація літератури та джерельної бази дослідження; характеристика хореографічної культури України середини ХХ – початку ХХІ століття; проведення мистецтвознавчого аналізу балетмейстерських постановок Г. Березової; виявлення особливостей методики викладання класичного танцю Г. Березової; відтворення цілісної панорами педагогічної діяльності Г. Березової; з'ясування впливу балетмейстерської та педагогічної спадщини Г. Березової на розвиток хореографічної культури сучасності..

ЛІТЕРАТУРА

1. Березова Галина Алексеевна // Все о балете : словарь-справочник / сост. Е.Я. Суриц, под ред. Ю.И. Слонимского. – М. – Л. : Музыка, 1966. – С. 172.
2. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Г. О. Березова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 272 с.
3. Березова О. Г. Хореографічна робота з дошкільнятами : метод. посіб. / Г. О. Березова. – К. : Муз. Україна, 1989. – 202 с.
4. Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової) / Ванда Федорівна Володько // Мистецтвознав. записки. – 2009. – № 16. – Режим доступу :
http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39.pdf
5. Туркевич В. Березова Галина (Ганна) Олексіївна / В. Туркевич // Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобліогр. довідник / В. Туркевич. – К., 1999. – С. 31 – 33.
6. Швачко Т. А. Березова Анна (Галина) Алексеевна / Т. А. Швачко // Балет : енцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. енцикл., 1981. – С. 70.

УДК 793. 31(477):7.079

**К. В. Островська,
м. Харків**

**РОЗВИТОК ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ**

Один з найстародавніших масових видів мистецтв – танець – відображує соціальні та естетичні ідеали народу. Через нього ми знайомимось з історією, побутом та діяльністю, життєвим устроєм та характером народу. Народний танець – результат колективної творчості. Щасливий і багатий духовно той народ, який може і сьогодні демонструвати танці, що передалися від покоління до покоління, збагатились і досягли високого духовного рівня.

Україна багата й неповторна в народній творчості розмаїттям регіональних особливостей, пов'язаних з географічним положенням, історією, мовою, віруваннями та звичаями, що й складають буття народу. Подальший розвиток української національної культури неможливий без ґрунтового і поглибленого вивчення традиційного народного мистецтва, його регіональних особливостей.

Сьогоднішній розквіт українського народного танцю пов'язаний з невичерпними скарбами хореографічних творів великого майстра П. Вірського. І саме багатогранна творча діяльність колективу, що протягом багатьох років полонить серця глядачів високим професіоналізмом, надає поштовх для розвитку національної хореографії. Безліч народних танцювальних колективів не тільки наслідують відомих

майстрів, а й намагається відтворити колорит та самобутність свого рідного краю, звертаючись до фольклорних джерел. Зробити це стає все важче, адже молоде покоління рідко є носієм одвічних традицій. Шлях до підтримання традиційної спадщини можливий завдяки проведенню фестивалів, конкурсів та семінарів з народної хореографії як серед професійних колективів так і серед аматорів.

Вагомим кроком у цьому напрямку було створення у 2002 році Національної хореографічної спілки України. Ініціатором та засновником спілки став Герой України, народний артист України, народний артист Росії, професор, академік, Генеральний директор і художній керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського Мирослав Михайлович Вантух. Продовжуючи традиції видатних основоположників українського народно-сценічного танцю та зберігаючи своєрідність національної хореографії, Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, Міністерство культури і мистецтв України та НХСУ виступили засновниками I Всеукраїнського фестивалю-конкурсу з народної хореографії ім. П. Вірського. Відтоді кожні три роки цей фестиваль-конкурс проводиться з метою збереження та розвитку традицій народної хореографії, збагачення професійного та аматорського мистецтва, підвищення художнього рівня балетмейстерських постановок, активізації пошукової роботи фольклорних експедицій, фіксації скарбів танцювального мистецтва.

Найбільш масовою науково-методичною роботою спілки є проведення науково-методичних семінарів. Перший такий семінар відбувся у 2005 році в м. Кіровограді на базі школи мистецтв Кіровоградського обласного загальноосвітнього навчально-виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю. У семінарі взяли участь близько 70 керівників хореографічних колективів з України та 40 – з української діаспори. Семінар отримав безліч позитивних відгуків і сформував думку, що такі зустрічі мають бути традиційними. Відтоді щопівроку проводяться науково-практичні семінари за темою «Збереження та розвиток народно-сценічного танцю регіонів України» на базі провідних професійних та аматорських колективів, навчальних закладів України. Так, у 2006 році відбувся семінар в м. Вінниця та в АР Крим, у 2007 році – у м. Житомир, у 2008 році в Дніпропетровську та Луганську, у 2009 році – у м. Івано-Франківську, у 2010 році – семінар проходив у м. Києві на базі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського.

У травні 2009 року семінар проводив Харківський обласний осередок. У програму семінару були включені уроки з класичного та сучасного танців, майстер-клас з українського народно-сценічного танцю за участю

студентів Харківської державної академії культури, відкриті уроки в Народному художньому колективі ансамблі танцю «Щасливе дитинство» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості, концерт за участю провідних хореографічних колективів м. Харкова. Центральне місце в цьому семінарі належало факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури, який очолює народний артист України, професор, академік почесний громадянин Харківської області Б. М. Колногузенко. Хореографам України було запропоновано матеріал різних років навчання з класичного, сучасного, українського народно-сценічного танцю. Усі показові уроки пройшли на високому професійному рівні. Особливу увагу, навіть захоплення, викликав клас-концерт з українського народно-сценічного танцю. Присутнім було представлено екзерсис біля станку та на середині зали, а також багатий етюдний матеріал з танців різних регіонів України, серед якого помітно виділялися окремі комбінації а також етюди і танці, що були створені на основі лексики Слобідської України. Усі присутні на чолі з народним артистом А. Є. Коротковим відзначили не лише високий рівень виконавської майстерності, а також цікавість хореографічного матеріалу і педагогічну грамотність викладання предмету.

Усі науково-методичні семінари, що протягом 6-ти років проводяться Національною хореографічною спілкою України, стали творчою лабораторією для багатьох балетмейстерів, викладачів, керівників хореографічних колективів України. Знайомство з досвідом роботи найкращих колективів, збагачення танцювальним матеріалом регіонів України з його першоджерел, вивчення методики роботи кращих викладачів з хореографії, можливість обміну думками – неоціненний досвід, що набувається учасниками семінару.

Українське хореографічне мистецтво є гордістю нашого народу і одним з найяскравіших виявів його національної самосвідомості та духовного багатства. Піднесення професійного рівня розвитку всіх форм і видів танцювального мистецтва України, що має славні багатовікові традиції і визначні художні здобутки, є важливою складовою частиною національного культурного відродження України. На сьогоднішній день особливо гостро постає питання про необхідність збереження національних традицій, здобутків і подальшого розвитку національного танцювального мистецтва. Саме ці завдання й виконує зараз Національна хореографічна спілка України, об'єднуючи і активізуючи творчу, організаційну та педагогічно-просвітницьку діяльність представників усіх видів та напрямків хореографічного мистецтва України. Спілка сприяє збагаченню національних хореографічних традицій, розширенню репертуару багатьох аматорських та професійних колективів, організації

фольклорних експедицій для запису народних танців та обрядів, фіксації скарбів національного мистецтва України.

Нація без народної та сучасної творчості не має права називатися культурною. Тільки народне та сучасне високопрофесійне мистецтво може зміцнити національну свідомість нового покоління. Тільки об'єднавши всі зусилля видатних майстрів хореографії та молоді, ми зможемо методично, науково спрямовувати нашу творчість на відтворення й примноження кращих зразків народної творчості як минулого, так і сьогодення, спираючись на традиції і славу української хореографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф. (26 лют. 2005 р., м. Київ). – К., 2005.
2. Збереження та розвиток народно-сценічного танцю регіонів України : матеріали наук.-практ. семінару. – К., 2005.
3. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали наук.-практ. конф. (28 лют. 2002 р., м. Київ). – К. : Стилос, 2002. – 101 с.

УДК 793.3

***А. М. Підлипська,
м. Київ***

ПРОБЛЕМИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

В Україні в останні роки спостерігається поживлення у сфері наукових досліджень з хореології (наука про хореографію, що включає історію, теорію, критику хореографічного мистецтва). Регулярно стали з'являтися ґрунтовні статті з проблем хореографічної культури в Україні та світу в наукових (Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури», Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, Вісник Міжнародного Слов'янського університету, Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, «Мистецтвознавчі записки», «Студії мистецтвознавчі», «Культура і сучасність» тощо) та популярних («Музика», «Театрально-концертний Київ» та ін.) журналах. Справжньою подією в нашій країні став вихід науково-популярного журналу «Танец в Украине и мире», перші номери якого побачили світ завдяки автору ідеї та головному редакторові Олександрові Чепалову. На жаль, поки що журнал не зазнав підтримки на державному рівні, хоча в Україні немає жодного спеціалізованого видання танцювальної тематики (на відміну від Росії, де виходять всесвітньо відомий журнал «Балет»,

«Линия журналу «Балет» у газетному форматі та інші). Уже перші номери поставили високу планку не тільки рівня поліграфічного виконання (якість паперу, фотографій, дизайнерського оформлення), а й змістовного наповнення, що проявилось у висвітленні широкого стилістичного, географічного, історичного діапазону подій у світі танцю. О. Чепалов сподівається, що журнал стане «трибуною для живих дискусій про хореографічну культуру наших днів, проблеми хореографічної освіти, науки про танець та творчу спадщину балетмейстерів минулого» («Танець в Україні и мире», № 1, с. 1). Маємо надію, що на журнал «Танець в Україні и мире» очікує довге успішне майбутнє, він стане справжнім інформаційним проривом у галузі вітчизняної хореології, сприятиме інтеграції нашої держави у світовий хореографічний простір.

Окрім критичних та інформативних матеріалів, на сторінках журналу зазнали оприлюднення й матеріали наукових досліджень О. Чепалова, Н. Зозуліної, Л. Косаківської, В. Ромма, М. Черкашиної, А. Шабаліної, О. Верховенко та інших. І таке сусідство може стати позитивним кроком на шляху ознайомлення якомога ширших кіл танцювального співтовариства з результатами наукових розробок, подолання негативного ставлення хореографів-практиків та танцюристів до хореологів.

В останні роки з'явилося чимало дисертаційних досліджень з проблем становлення та особливостей розвитку різних видів хореографії в Україні та світі, вітчизняної та зарубіжної хореопедагогіки. Здавалося б, слід радіти бурхливому розвитку вітчизняної наукової думки в галузі хореографічної культури. Однак наукова цінність більшості із захищених в останні роки дисертаційних досліджень є досить сумнівною, і причини цього криються як у сфері об'єктивного (низький рівень розробленості теоретико-методологічних принципів наукових досліджень у сфері хореографії, відсутність чіткого сучасного понятійно-категоріального апарату хореології як самостійної науки тощо), так і суб'єктивного (низький рівень обізнаності фахівців хореографічного мистецтва в суміжних галузях знань; на жаль, провідною мотивацією для написання наукових статей та захищення дисертацій досить часто стає не прагнення розвинути науку про танець, заповнити її «білі плями», а отримати науковий ступінь та вчене звання як запоруку отримання певної посади в навчальних закладах, керівних державних органах тощо).

Більшість дисертаційних досліджень танцювальної тематики останніх років в Україні не відрізняється науковою стрункністю, узгодженістю понятійно-категоріального апарату, та й подекуди грішать відвертим плагіатом (у скількох дисертаційних дослідженнях з проблем розвитку класичного балету в Україні можна знайти відверте переписування праць Ю. Станішевського, навіть без спроб посилення на першоджерело!). Особливе занепокоєння викликають праці, присвячені українському

народному та народно-сценічному танцям. Складається враження тупцювання на одному місці навколо досліджень В. Верховинця, А. Гуменюка та К. Василенка, що давно вже стали класикою наукової думки у сфері етнохореографії. Безумовно, обійтися без фундаментальних досліджень неможливо, однак необхідно позбутися дублювання зазначених праць. Певне пожвавлення відчувається у сфері сучасного танцю. Практично відсутні ґрунтовні дослідження в галузі бальної хореографії.

У цілому, якщо дослідження з хореопедагогіки, спираючись на розробки загальної та мистецької педагогіки, виявляють більшою чи меншою мірою наукову стрункість, то розробки танцювальної тематики у сфері мистецтвознавства викликають занепокоєння. Практично відсутній мистецтвознавчий аналіз вітчизняних хореографічних подій недалекого минулого та сучасності. Зазвичай, дослідники обмежуються перерахуванням назв та постановників, не вдаючись до детального мистецького аналізу, не обтяжують себе проведенням історичних паралелей, накресленням тенденцій розвитку. Подібні «науковці» дискредитують не тільки себе, а й у цілому позбавляють можливості вітчизняну хореологію посісти належне місце в системі наук про мистецтво.

Приводом для зловтіхи часто стають і дослідницькі праці, що видаються під прізвищами фахівців хореографії, але насправді написані науковцями, не обізнаними у специфіці танцювального мистецтва. Саме тоді спостерігається застосування штучно притягнутих методологічних основ, принципів, методів дослідження, неприйнятних для хореографічного мистецтва. Ззовні праця виглядає наукоподібною, але власне до хореології вона не має жодного відношення, не несе жодної користі справжнім фахівцям.

Отже, сьогодні настав час відповідального ставлення фахівців хореографічного мистецтва до власної наукової діяльності, результати якої повинні сприяти піднесенню авторитету хореології в науковому співтоваристві та суспільстві в цілому.

ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА СЛОБОЖАНЩИНИ

Інтеграційні процеси в сучасному суспільстві змушують багатьох вчених звертати увагу на проблеми збереження автентичності культурної спадщини. У рамках сьогodenних досліджень визначення феномену традиційної культури Слобожанщини як культури зі складною історією етногенезу, має велике значення для подальшого поглиблення знань у цій сфері. Акцентуючи увагу безпосередньо на танцювальному мистецтві, як на найбільш складному прошарку мистецтва Слобожанщини взагалі, необхідно звертатись до фольклорної традиції, елементом якої виступає танець. Щоб окреслити головні тенденції в розвитку танцювального мистецтва, треба почати вивчення цього культурного явища з витоків його формування на теренах Східної України, дослідити всі джерела, що мали вплив на становлення аматорського та професійного танцювального мистецтва Слобожанщини.

Тема дослідження культури та етнографії Східної України турбувала багатьох учених починаючи з кінця XVIII століття. Своє значне місце історико-етнографічна розвідка Слобожанщини посіла в роботах видатного вченого XIX – XX століть Миколи Федоровича Сумцова. Його наукові праці «О свадебных обрядах, преимущественно русских» (1881), «К истории южнорусских свадебных обычаев» (1883), «Слобідсько-українські історичні пісні» (1914), «Слобожане. Історично-етнографічна розвідка» (1918) стали основою для подальшого вивчення особливостей етногенезу та фольклору слобожан.

Головна риса формування етносу на території Слобідської України, а разом з етносом і фольклорних особливосте – це відсутність цілісності населення. Переселення, що почалося у XVII столітті, зробило Слобожанські землі багатонаціональним поселенням. Тікаючи від татарської та турецької навали, а також від поневолення польською шляхтою, на Слобожанщину переселяються українці з Західної України, Волині, Поділля, Молдови, а також мало заможне селянство з південних земель Російської Імперії. Вступаючи у безпосередній контакт, ці етноси утворюють нову самобутню культуру, що має власні особливості, але при цьому зберігає традиції загальноукраїнської культури.

Стосовно танцювального мистецтва слід зазначити, що люди намагалися зберігати ті надбання, які нагадували їм покинуті домівки. Тому на території Слобожанщини стали побутувати у великій кількості наддніпрянські казачки та гопаки, поліські польки, західноукраїнські

коломийки, воронезькі та курські кадрили. При цьому вони були переосмислені та адаптовані для загально вживання. Про зберігання народних традицій свідчать згадки Вадима Пассека: «...дівчата беруться за руки і йдуть з села на поле, роблячи ворота з піднятих рук, під котрими по черзі пропускають наперед задні пари, і співають...» [5, с. 37]. Ці згадки датуються початком ХІХ століття. Історики та етнографи описують багато хороводів, хороводних ігор, та танців, що біли частиною традиційного обряду, або дитячої гри, що мають спільні риси з традиціями Центральної та Західної України. Натомість, виникненню неповторної самобутності у народних танцях треба завдячити процесам синтезу двох розвинутих культур. Їх взаємодія привнесла в канонічне танцювальне мистецтво українців неповторну легкість, відчуття простору, завзятість та стриману відчайдушність.

У літературі згаданого періоду зустрічаються також відомості про виконання запозичених танців закордонного походження, що були привнесені на слобідську Україну з Західних земель. Г. Квітка-Основ'яненко згадував: «...Троє таких самоук-музикантів грають по містах на весіллях польські, французькі кадрили, мазурки, вальси та інші танці...», що свідчить використання світських танців у формуванні власного танцювального мистецтва, а також про відкритість слобожанської культури до зовнішніх джерел [Цит. по: 5, с. 21].

Ще однією ланкою, що вплинула на розвиток танцювального мистецтва Слобожанщини, є створення та діяльність українського драматичного театру. Слід зауважити, що на території Східної України театр був сформований на основі попереднього досвіду, та увібрав у себе ті найбільш позитивні риси, що встигли сформуватися за часів діяльності драматичних театрів Наддніпрянщини. Як і фольклорне танцювальне мистецтво, так і танці у драматичних виставах були адаптовані та переосмислені слобожанськими режисерами та драматургами. Розвиток професійного танцю у сценічному просторі драматичної вистави розпочався як розвиток вже існуючи канонів театрального мистецтва. Саме тому професійне танцювальне мистецтво Східної України досягло більш значних успіхів. Багато талановитих митців вивчали український танець, проводячи свої дослідження саме на східноукраїнських землях. Верхівкою цієї наполегливої праці стала творчість Василя Верховинця, який деякий час здійснював постановки у Харківському драматичному театрі. Його праця «Теорія українського народного танцю» підбила підсумки творчого пошуку багатьох етнографів та діячів мистецтва.

Професійне та аматорське танцювальне мистецтво Слобожанщини, яке розгортається та стрімко зростає в наші часи, пройшло складний та цікавий етап становлення. Воно має багато особливостей, які походять ще з часів заселення території Дикого Поля, тому вивчення та аналіз історії та

етнографії слобожанського краю допоможе багатьом науковцям та хореографам краще зрозуміти й продовжувати славні традиції наших пращурів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. – К. : Колорит, 1989. – 256 с.
2. Богатырев П. Г. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного творчества / П. Г. Богатырев. – М. : Интерроса, 2005. – С. 369 – 383.
3. Каргин А. С. Еще раз о фольклоре на сцене / А. С. Каргин // Нар. творчество. – 1998. – № 6. – С. 2 – 3, 9 – 10.
4. Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України : вибр. пр. / М. Ф. Сумцов ; упоряд., підготов. тексту, передм., післямова та прим. М. М. Красикова. – Х. : АТОС, 2008. – 588 с.
5. Сумцов М. Ф. Слобожане: історично-етнографічна розвідка / М. Ф. Сумцов. – Х. : Союз, 1918. – 240 с., іл.

УДК 793.3

***О. А. Плахотнюк,
м. Львів***

ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасна хореографія – надзвичайно багатогранна у своїх проявах, її неможливо й досконало описати, кожного дня народжується новий напрям, новий стиль, нове прочитання тих чи інших принципів танцювального мистецтва. Важливе місце в цьому яскравому потоці займає джаз-танець як першоджерело багатьох напрямів і стилів: теп-танець, класичний джаз-танець, шоу-джаз-танець, фольк-джаз-танець, стріт-джаз-танець. На сучасному етапі джаз-танець уже має чітке визначення.

Джаз (від англ. Jazz: як дієслово – збуджувати, активізувати, захоплювати; як іменник – міць, поривчастість, екстаз) – 1. Жанр професійної музики, що виник на початку ХХ ст. в південних штатах США внаслідок взаємодії африканської та європейської танцювальної музики. Джерелами джазу були імпровізаційні форми негритянської народної музики, зокрема, спіричуелс, блюз, регтайм, а також танцювально-побутова музика білих переселенців. Для джазу характерні: імпровізаційність, підвищена емоційність, витончена ритмічність (синкопованість, поліфонія) [2, с. 3]. 2. Стиль у сучасній хореографії афро-американського походження. На сьогодні в сучасній хореографії (танці й

балет) джаз має свої характерні ознаки: акцент на емоційному стані та індивідуальній виконавській майстерності людини, яка імпровізує на джазову, популярну чи іншу музику, на «свінгуванні та пульсації», повній роз пружності тулуба, позі «колапсу», значної рухливості корпусу, рук, обертових рухах тазостегнової частини тіла, багатосинкопованості в рухах [3, с. 109]. Для джазу характерні: імпровізованість, підвищена емоційність, витончена ритмічність рухів усього тіла танцівника й окремих частин як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору.

Сьогодні вже можна сміливо визначити, що джаз-танець має в собі коріння афро-американського танцю, менестрел-шоу (the minstrel-show), європейського танцю (ірландської жиги, іспанської спатеардо, російської «дрібущки»). Усе це дозволяє розробити класифікацію джазового танцю, а саме: теп-данс; класичний джаз-танець; шоу-джаз-танець (бродвей-джаз); афро-джаз-танець; джаз-фольк-танець; стріт-джаз-танець (street-jazz dance).

Теп-танець.

Теп-танець (теп dense) у дослівному перекладі «танець зі стуком», його також називали степ, чечітка. Назва «степ» походить від англ. *step* – «крок», однак у західній хореографії цей термін невідомий, натомість широко вживається *теп* (від англ. *tap* – «стукати», «легкий стукіт»). Особливістю танцю є ритмічна ударна робота ніг; як звичай, виконується в спеціальному взутті, підбитім металевими пластинами (утім, металеві пластини – це вже завоювання нового часу).

Теп – стиль у сучасній хореографії; його характерні риси: акцент на індивідуальну майстерність, імпровізаційність та чіткий удар і ритм, легкість, незначна робота корпусу порівняно з ногами, які відповідають за головну техніку. Теп зазнав впливу афро-американського, російського та ірландського «ударного» танцю. В. Конен дає характеристику виконавця теп-танцю: «Тіло залишалось у строго контрольованому врівноваженому стані, руки висіли як безформні ганчірки. Уся енергія танцівника, уся його феноменальна майстерність і швидкі темпи втілилися в роботі ніг, в особливості стопи. Точні синхронні акценти, виконані п'ятою одної ноги і пальцями іншої...» [1, с. 111].

Слід наголосити на внескові львівських митців у розвиток теп-танцю України; Н. Шереметьєвская відзначає, що в довоєнному Львові було багато джазових концертів: «До прикладу, Львівський теп-джаз Генриха Варса завершував свої виступи пісню «Чекаємо вас у Львові», яку всюди співали... до речі, в складі джазу був чудовий степист» [4, с. 68].

Класичний джаз-танець.

Класичний джаз-танець – це танцювальна система зі сталими законами побудови танцювального руху всього тіла танцівника й окремих частин – як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору, сформованою методикою підготовки танцівника-виконавця, який володіє

віртуозною технікою, «залучає елементи інших танцювальних систем, зокрема класичного танцю, модерн-танцю, народного танцю» [3, с. 50].

Формування джазового танцю ще не завершилося, але саме класичний джаз-танець, подолавши шлях від побутового, фольклорного, салонного танцю через сценічне вирішення, залучення до театралізованих дійств, все більше виділяється в особливе, неповторне сучасне танцювальне мистецтво. Уже нікого не дивують балетні вистави, де за основу хореографічної лексики взято пластику джаз-танцю, велика кількість шоу-програм використовує саме цей напрям, з розвитком кіномистецтва він і тут займає особливе місце.

Шоу-джаз-танець.

Ще у витоках джаз-танцю проявляється його універсальність, здатність до використання в найрізноманітніших галузях танцювального мистецтва. В. Конен зазначає: «Найвища віртуозність, як у галузі танцю, так і інструментального виконання, стає невід'ємною рисою менестрельного шоу. Ця глибока традиція збереглась у всіх музичних жанрах наступного періоду» [1, с. 128]. Відзначимо, що менестрель-шоу (англ. *minstrel* – менестрель та *show* – шоу) – самобутня форма американського музичного театру, виникла в першій половині XIX ст. під впливом негритянського фольклору в середовищі білих акторів, що імітували негритянську манеру співу, танцю, гри, інтонування, наслідували репертуар.

Джаз-танець настільки універсальне мистецтво, що його використання в естрадних шоу-програмах, відеокліпах (від англ. *video clip* – короткий відеофільм, який супроводжує музичний номер, пісню, рекламу), модних театральних постановках, стає не тільки органічним, а й необхідним складовим елементом успіху в глядача. Відтак формується окремий напрямок джаз-танцю – шоу-джаз-танець (від англ. *show* – показ, видовище), інша його назва – бродвей-джаз-танець (від англ. – *Broadway* – назва вулиці в Нью-Йорку, де розташовані численні театри).

Саме внаслідок використання джаз-танцю на бродвейських підмостках виникла й інша назва для шоу-джаз-танцю – бродвей-джаз. Шоу-джаз-танець органічно стає невід'ємною частиною мюзиклу (від англ. *musical play* – музичний театр – музично-сценічна вистава, у якій поєднуються різноманітні жанри й виражальні засоби естрадної побутової музики, хореографічного, драматичного й оперного мистецтва). Яскраво цей напрям використовується і в мюзик-холі (від англ. *music-hall* – концертний зал – вид естрадного театру, в якому поєднуються концертні, циркові, балетні та музичні номери).

Афро-джаз-танець.

Афро-джаз-танець (від англ. *afro-jazz*) – різновид танцю, що поєднує класичні джазові елементи (оберти, перегинання в корпусі, характерні

стрибки) з етнічною афро-пластикою. Визначається високою емоційністю й енергетикою у виконанні. Це спроба поєднати сучасний джаз з його африканським корінням, відновити втрачені першоджерела африканських традицій ритуальних танців і музики; треба мити на увазі, що африканський танець несе в собі велике функціональне навантаження і не є настільки віртуозним, як його теперішній аналог.

Афро-джаз-танець характеризується дещо розпрямленим виконанням танцювальних рухів, широтою рухів стегновими суглобами, що спрямовані здебільшого до підлоги, бо африканські племена поклонялися богам, які, на їхню думку, знаходилися не лише на небі, але й у землі. У музичному матеріалі відчутне повернення до першоджерела.

Як і багато інших напрямків джаз-танцю, афро-джаз-танець втілює людські думки, почуття й емоції за допомогою рухів. Це цілий пласт культури, що викликає неабияку зацікавленість митців сучасності і звичайних шанувальників танцювального мистецтва.

Джаз-фольк-танець.

Виконання народних рухів у сучасному танці не вимагає буквального відтворення тієї чи іншої національної хореографічної лексики, джаз-танець у своєму арсеналі використовує узагальнені пластичні елементи. Безперечно, у хореографічних творах з яскраво підкресленою національною тематикою, постановник використовує лексику джазового і народного танцю у своєрідному стилізованому переосмисленні, залежно від змісту та цілей хореографічного твору. Усі танцювальні жанри та види мають глибоке народне коріння, балетмейстери-постановники неодноразово зверталися до витоків, намагаючись реалізувати свої творчі ідеї та задуми, саме через інтерпретацію хореографічної лексики народного танцю в джазову.

Стріт-джаз-танець (street-jazz dance).

У своєрідному вигляді найбільше джаз виражений у стріт-джаз-танці. Так званому вуличному джазі, що втілюється в усіх сучасних молодіжних-популярних напрямках – брейк, хіп-хоп, фанкі і більш ранні твіст, чарльстон, шейк, бугі-вугі, бальбоа («епоха свінгу» 1920 – 1940 рр.) – походять від джаз-танцю і джазових поєднань з побутовим модним танцем.

Танець диско.

Термін «диско» (англ. disco) означає стиль популярної танцювальної музики II половини 1970 р., яка характеризується різноманітним чітким ритмом, визначеним четвертними нотами і підтриманим бас-барабаном; домінуванням вокалу, клавішних, струнних, електронних інструментів, на відміну від року, де переважають гітари. Танець диско включає в себе велику кількість різноманітних стилів, починаючи від тих видів танцю, котрі танцюють на вечорах і дискотеках з друзями й закінчуючи

віртуозними, атлетичними видами танцю для професіоналів. Усі ці стилі об'єднує те, що вони виконуються під популярну музику.

Хіп-хоп-танець.

Хіп-хоп-танець (від англ. hip-hop, що не має дослівного перекладу) – вид і танцювальна система студійних технік масово-популярного синтезованого танцю в сучасній хореографії американсько-європейського походження. Хіп-хоп танець поєднує різні стильові форми – вуличні, молодіжні танці (street dance) – хіп-хоп та його нова форма нью-стїйл, електрик-бугі, брейк-денс, клубні танці (club dance) – фанк, техно, хаус, ер-ен-бі (R&B).

Фанкі-джаз-танець.

Фанк (англ. funk – той, що ухиляється, боягуз, або жаргонне – гостро пахне, вдаряючи в ніс гострий запах) – виконавський стиль сучасного джазу, започаткований музикантами хард-бопу наприкінці 1950-х рр. ознаки: гітарний реп – речитатив, експресивність гри, що походить темперованого строю, використання ритмомелодичних особливостей блюзу, а також екстатичність культової музики американських негрів. Танець фанкі-джаз-танець характеризується оригінальним поєднанням плавності й різкості виконання рухів з кроками дефіле на подіумі, фіксації корпусу в позах, як при фото сесії в модного фотографа.

Отже джаз-танець зі своїми найрізноманітнішими напрямками займає одне з важливих місць у сучасному хореографічному мистецтві. Його використання надає можливість втілювати на сцені різноманітні образи й сюжети, він задовольняє потреби сучасності для реалізації і вираження через мистецтво танцю. Розуміння й знання джаз-танцю допомагають більш глибоко аналізувати хореографічні твори у всіх їх проявах і виявленнях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Конен В. Рождение джаза / В. Конен – М. : Сов. композитор, 1984. – 80 с.
2. Плахотнюк О. А. Стили та напрямки сучасного хореографічного мистецтва / О. А. Плахотнюк. – Л. : ЦТДЮГ, 2009. – 80 с.
3. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Д. І. Шариков. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.
4. Шереметьевская Н. В. Прогулка в ритмах степа / Н. В. Шереметьевская. – М. : Печатное дело, 1996. – 240 с.

УДК 793.3

*Т. О. Поборцева,
м. Луганськ*

РОЛЬ ТВОРЧОСТІ Є. Ф. ЛІСЦИНА В РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЛУГАНЩИНІ

Культура та мистецтво сприяють формуванню в людини масштабного світогляду, зорієнтованого на загальнолюдські цінності, високу духовність, гуманізм.

Сучасне прагнення до духовного відродження пов'язане зі зверненням до культурної спадщини минулого та усвідомленням духовних традицій народів, що проживають в Україні. Одним з таких яскравих прикладів скарбниці зі збереження національних традицій і звичаїв є хореографія.

Існує багато митців на Луганщині, які зробили вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва свого краю. Проте творчість їх мало відома й тому потребує ретельного вивчення.

Одним з таких діячів на Луганщині був професійний танцівник, віртуоз, балетмейстер-репетитор, заслужений працівник культури України Євген Федорович Лісцин. Автор цього матеріалу використав спогади його вихованців та колег.

Є. Ф. Лісцин (02.01.1932 – 13.10.2006) народився в музичній сім'ї. Його мати співала в церковному хорі та з дитинства привила сину любов до музики.

Навчався Євген Федорович у ремесленому училищі, де здобув робітничу професію слюсаря-інструментальщика. По закінченню училища пішов працювати на Луганський тепловозобудівний завод ім. Жовтневої Революції в модельний цех.

Поряд з навчанням та роботою Є. Ф. Лісцин був активним учасником художньої самодіяльності при міському палаці культури ім. Леніна.

Служба в лавах Радянської Армії проходила в ансамблі пісні і танцю військової частини, що знаходилася в Румунії, потім в ансамблі об'єднаних військ Німеччини. Повернувшись до України, танцював у Заслуженому академічному шахтарському ансамблі танцю (м. Донецьк). Євген Федорович віртуозно володів технікою, тому був бажаним артистом у будь-якому колективі. Працював у Луганському ансамблі пісні і танцю при філармонії, потім його запрошують до Лисичанська, там він керує самодіяльним колективом у клубі при хімзаводі.

На початку 60-х років він повертається до Луганська та очолює танцювальний колектив при міському палаці культури ім. Леніна. Колектив палацу мав певні творчі здобутки й був відомим та популярним у Луганській області.

Колектив розвивався у двох напрямках: створення власного

хореографічного матеріалу та участь у виставах оперної студії. Репертуар колективу складався з класичних та народних номерів. Продовжуючи традиції попередніх керівників, Євген Федорович уміло й безболісно для учасників колективу втілює свою творчу концепцію, яка полягала в поглибленому вивченні та популяризації народного танцю.

Знання національних особливостей та танцювальної лексики різних народів світу, що здобув Лісіцин у професійних колективах, надало змогу визначити репертуар ансамблю, мету творчого процесу, та підняти рівень виконавської майстерності учасників колективу.

Плідна праця колективу над репертуаром, серйозна навчально-тренувальна робота, поширена концертна діяльність сприяли творчому зросту колективу, що надало змогу запрошувати до колективу на постановчу роботу професійних балетмейстерів України. Першою такою співпрацею було запрошення одного з кращих балетмейстерів України Костянтина Опака, який створює номер «Українська Рапсодія». Цей яскравий, оригінальний хореографічний номер став візитною карткою творчого колективу, це надихнуло учасників ансамблю на визначення назви колективу – «Рапсодія».

Творчі здобутки колективу були високо оцінені. Так, у 1967 році танцювальний колектив «Рапсодія» отримує звання Народний ансамбль танцю «Рапсодія». У цьому ж році колектив вперше від'їжджає у творчу закордонну подорож до Швеції, де колектив показав велику танцювальну програму, яка складалась з танців народів світу.

Є. Ф. Лісіцин був не тільки талановитим хореографом, керівником колективу, а й гарним «господарем». Завдяки його організаторським здібностям та підтримці керівництва тепловозобудівного заводу ім. Жовтневої революції, була створена матеріальна база: обладнана за всіма вимогами танцювальна зала для занять колективу та костюмерний цех, де знаходились багато численні і різноманітні народні костюми.

У 60 – 70-і роки підвищений інтерес до народної хореографії призвів до появи нових творчих колективів, які створювалися в закладах культури, системі професійно-технічної освіти.

У 1968 році керівництво клубу профтехосвіти запрошує Є. Ф. Лісіцина на роботу з метою створення танцювального колективу. Так у 1968 році Євген Федорович став засновником колективу «Юність Трудова» на базі дому профтехосвіти, де він продовжує розвивати традиційний народний танець та збагачувати хореографічний репертуар сучасною тематикою. У колективі з'являються такі яскраві номери: хореографічна композиція «Легенда о ворошиловцях» Яна Яновського, «Червоні маки» Костянтина Опака, «Слава труду» Давидова, «Молода Гвардія» Бойченко, «Флотський» Василя Вакулєнка.

За досить короткий творчий період колектив стає одним з кращих

колективів на Луганщині. Результатом плідної праці Є. Ф. Лісіцина та учасників колективу стає отримання звання Народний ансамбль танцю «Юність Трудова». Колектив приймає участь у всіх державних концертах та багато гастролює: 1972 р. – Чехословаччина; 1976 р. – Фінляндія; 1979 р. – Іспанія.

Наприкінці 80-х років ХХ ст. балетмейстеру-репетитору, керівнику Народного ансамблю танцю «Юність Трудова», професійному артисту Євгену Федоровичу Лісіцину за активність, популяризацію та розвиток народного танцю на Україні присвоюють звання «заслужений працівник культури».

За роки своєї плідної праці Лісіцин зробив вагомий внесок у розвиток хореографії на Луганщині. Багато його вихованців обрали хореографію своєю професією. Серед них Капінос Валерій Семенович – балетмейстер, художній керівник Народного ансамблю танцю «Рапсодія» та Народного ансамблю танцю «Світоч»; Бобкова Людмила Федорівна – заслужений працівник культури України, балетмейстер, художній керівник Народного ансамблю танцю «Сувенір».

У 1992 році Лісіцин виходить на пенсію, якийсь період він не працює в галузі хореографії. Але людині, яка присвятила все своє життя танцю, тяжко щодня сидіти вдома, не віддаючись своїй улюбленій справі. Тому він йде працювати в Луганське навчально-виховне об'єднання «Барвінок» № 9. Тут він працює в молодому перспективному колективі, який очолює відмінник освіти України Володимир Вікторович Дольчук.

Особливу увагу Євген Федорович приділяє віртуозній техніці чоловічого танцю. Свій довголітній досвід танцівника-віртуоза, керівника, балетмейстера він передає вихованцям Народного ансамблю танцю «Барвінок».

Доходимо висновку, що Євген Федорович Лісіцин зробив вагомий внесок у розвиток та популяризацію хореографічного мистецтва рідного краю. Професійний танцівник, балетмейстер-репетитор, керівник кращих аматорських хореографічних колективів Євген Федорович весь свій життєвий шлях присвятив мистецтву танцю.

УДК 793.038.6(73)

М. М. Погребняк,
м. Полтава

ПОСТМОДЕРНИЙ ТАНЕЦЬ: СУТНІСТЬ, ГЕНЕЗА ТА ЕСТЕТИКА

Характерною особливістю розвитку сучасного хореографічного мистецтва другої половини ХХ століття стає виникнення нового явища у світовій хореографічній культурі – постмодерного танцю.

Постмодерний танець зароджується у США наприкінці 50-х рр. та вступає у свою першу фазу розвитку в 60-і рр. Далі він проходить наступний (другий) етап свого розвитку, що пов'язаний з його розповсюдженням у Європі в 70-і рр., і вступає в третю фазу розвитку – формування власної культури.

У Радянському Союзі інтерес до культури, естетики та практики постмодерного танцю виник у другій половині 80-х рр., коли його західні зразки було імпортовано або ж пересаджено на місцевий ґрунт.

На сьогодні, коли техніки різноманітних стильових напрямів і форм сучасного танцю починають використовуватися у навчальному процесі при підготовці балетмейстерів, педагогів-репетиторів та артистів сучасної хореографії, у роботі з професійними та аматорськими колективами, постає необхідність визначення місця постмодерного танцю у світовій хореографічній культурі.

Історії розвитку американського постмодерного танцю та сутності його перших течій присвячені праці зарубіжних дослідників С. Бенз, Д. Андерсона, М. Вентинка [16; 15; 18].

Важливу інформацію для дослідження сутності теорії М. Канінгема містить бесіда Ж. Лесхейв з М. Канінгемом [17] та праці С. Бенз [16] і М. Вентинка [18].

Проблемам теорії та історії сучасного танцю присвячені нечисельні праці дослідників радянського й пострадянського простору К. Добротворської, В. Пастух, В. Кохана, Д. Бернадської, О. Чепалова, Д. Шарикова, М. Погребняк, А. Шабаліної [3; 1; 12; 14; 11; 13]. Але спроби класифікувати постмодерний танець як стиль сучасної хореографії [14] залишаються поодинокими та недостатньо аргументованими. Крім того, зарубіжні й вітчизняні дослідники звертаються лише до історії постмодерного танцю Америки та Європи. Тому можна вважати, що досі не визначені *сутність та естетичні особливості* постмодерного танцю, що і є метою даної доповіді.

В літературі філософсько-естетичної орієнтації “постмодернізмом” називають загальне означення модерністських стилістичних течій в літературі та мистецтві, які виникли наприкінці ХХ ст.

Прагнення проаналізувати філософську концепцію поняття “постмодерн” зумовило звернення до праці Ж.-Ф. Ліотара “Ситуація постмодерну”. Згідно з концепцією філософа, “постмодерн” виникає як розпад єдності, тотальності, як формування множинності локальних дискурсів [8, с. 16].

Проведений аналіз філософських, культурологічних, мистецтвознавчих джерел показав, що вітчизняні та зарубіжні дослідники однозначно відмовляються від розгляду постмодернізму як простого хронологічного послідовника “модерну”. При цьому одна група вчених бачить у постмодернізмі або свідчення виснаження і краху модерністського проекту, або ж, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження в постмодерні (Ж.-Ф. Ліотар). Їхні опоненти (Т. Гуменюк, Н. Маньківська та інші) висувають концепцію відокремлення постмодернізму від модернізму на ґрунті зближення з масовою культурою [2; 9]. За словами Н. Маньківської, концептуальна новизна постмодернізму, що зародився у мистецтві США наприкінці 50-х рр., полягає у неприйнятті поділу мистецтва, що склався на той час, на елітарне та масове, і у висуванні ідеї їхньої “дифузії”. “Високому” модернізмові протиставлялось вивільнення інстинктів, культивування сексу і тілесності [9, с. 161 – 162].

Деякими дослідниками, зокрема Т. Гуменюк, В. Куріциним, І. Ілліним [2; 7; 4], були виявлені окремі сутнісні риси українського та російського художнього постмодернізму. Усі вони вважають, що пострадянський постмодерн “перескочив” через не засвоєні ним досягнення модернізму.

Безумовно, перехід від парадигми модерну до постмодерну пов’язаний з економічними суспільними трансформаціями в західному світі та зумовлений розвитком суспільства від індустріального до постіндустріального [6, с. 93].

Завдячуючи своїм виникненням розвитку найсучасніших технічних засобів масових комунікацій – телебачення, відеотехніки, комп’ютерної техніки, постмодернізм зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування з штучною реальністю – відеокліпами, комп’ютерними іграми, діснеївськими атракціонами тощо. Ці принципи роботи з “іншою реальністю” поступово просотуються у балет [9].

Авторкою з’ясовано, що нове розуміння взаємовідношень руху і простору, руху і музики, відкрило дорогу хореографічному авангарду ранніх 50-х рр., представники якого (Я. Уорінг, Е. Паслов, Е. Халпринг) відхилились від традицій у пошуках власних шляхів розвитку танцю “модерн”, вплинувши на постмодерністів 60-х рр.

Порушуючи принципи “класичного” танцю “модерн” і навіть авангарду 50-х рр. постмодерні хореографи йдуть власними шляхами, висувуючи на перший план “засоби танцю”, але не його значення.

Естетико-теоретична база постмодерного танцю склалася під впливом та на основі естетичних поглядів М. Канінгема та ряду американських хореографів. Канінгем став фігурою, що постала на межі між модерним і постмодерним танцем [11, с. 128]. Він, багато в чому завдячуючи Лабану, переглянув почуття простору у танці в дусі наукових теорій Енштейна. Його нововведення в танці відповідали музичним нововведенням композитора Джона Кейджа, ідеї якого Канінгем переніс до своїх спектаклів, збудованих “на теорії випадковості”. Згідно його твердженням, *будь-який рух може бути матеріалом для танцю, будь-який спосіб дії може бути допустимим композиційним методом, будь-яка частина тіла може бути використана у танці з урахуванням природних обмежень і т. інше* [16, с. 5 – 6].

Композиційні прийоми балетмейстера спираються на його “філософію”, згідно з якою сучасне життя вимагає від людини жити, спираючись на розум, але одночасно не плануючи ходу подій. Тому танці М. Канінгема *децентралізують простір, використовуючи раптову унісонну дію, повтори та різноманітність танцювальної лексики*. Вони ніби припинили передбачуваність танцювального руху.

Наприкінці 70-х рр. у американській спеціальній літературі з’явився термін “*постмодерний танець*”.

Аналізуючи праці зарубіжних дослідників С. Бенз та Д. Андерсона, можна виділити наступні етапи розвитку американського постмодерного танцю: 1) *перехідний (1960-і рр.)*; 2) *“аналітичний і метафоричний” (1970-і рр.)*; 3) *“відродження змісту” (1980-і рр.)* [Там само, с. 313].

Причому С. Бенз називаючи танець 60 – 70-х рр. *постмодерним*, а танець 80-х рр. *постмодерніським*, рекомендує охопити їх спільним терміном “*постмодерний*” [Там само, с. XV].

Авторкою з’ясовано, що в роботах молодих хореографів перехідного періоду спостерігалось відокремлення від “класичного” танцю “модерн” з його психологічними метафорами, міфологічною спрямованістю, а також відхід від елегантності. Початкові прояви постмодерного танцю мали такі зовнішні ознаки: 1) *іронічне відношення до інших танцювальних традицій*; 2) *нове використання часу, простору, тіла*; 3) *нове сприйняття терміну “танець”*.

Нове використання часу проявилось в оголенні його *динаміки, у розтягнутості і детеатралізації*.

Пошуки нового використання простору проявилися у *відмові від театральної сцени*. Сценою стають: дахи будинків (Т. Браун “П’еса на даху”), галявини в парках (Т. Тарп “Попурі”), автостоянки, плавальні

басейни, річковий вокзал (В. Фабер “Сік”), церкви, музеї, галереї мистецтв [Там само, с. XV – XX].

Поняття “танець” у розумінні постмодерних хореографів дуже розширене. Наприклад, вони можуть називати танцем ігри, спортивні змагання, конкурси, лекції, ходіння та біг, зміну кінокадрів та ін.

У період з 1968 по 1973 р. під впливом африканських та східних релігійних культур, маоїстських політичних сект представники постмодерного танцю опановують техніки східних духовних практик, на зразок Айкідо, Тай Хи Хуан. Тематами танців стають політика, екологія, проблеми феміністок та гей-груп. В 1970 році народжується техніка контактної імпровізації, яка стає не тільки альтернативною танцювальною технікою, що скасовує хореографа – лідера, але й альтернативною мережею соціальних зв’язків.

Хореографи періоду “аналітичного” постмодерного танцю, спираючись на експерименти 60-х рр., переймаються питанням, чим є танець – композицією чи власне рухом. Їхній танець був позбавлений виразних елементів композиції: музики, сценічних костюмів, спеціального освітлення, декорацій. Рух стає *абстрактним та безособовим*. У цей період народжується режисерський прийом втягування глядача у процес хореографії [Там само, с. XX].

Одночасно з “аналітичним” постмодерним танцем у 70-і рр. розвивається його інший вид – “метафоричний” танець, який спирається на релігійні та рекреаційні види танцю східних духовних практик. Але на відміну від представників танцю “модерн”, постмодерні хореографи звертаються не до суті вчень, а використовують зовнішні елементи культур і культур з чисто естетичною метою. Наприклад, індуїстські храмові танці (Д. Хай), медитативні рухи тибетського буддизму (В. Ділли “Wonder Dances”), обертання з танців суфіїв (Л. Дін, Е. де Грат).

Усвідомивши загрозу формотворчості 70-х рр., постмодерністи 80-х рр. ставлять за мету пошуки змістовності танцю. Однак, під впливом антиелітарного імпульсу, спрямованого на зближення з поп-маскультурою, характерними ознаками *постмодерного танцю* 80-х рр. стають: по-перше, *підвищення віртуозності танцю за рахунок використання акробатичних технік та атлетичної гімнастики* (Ч. Мультон, Е. Стреб, М. Фінлі); по-друге – *повернення “репресованої” виразності танцю*, яке відбувалося наступними кроками:

- відмова від змісту стає своєрідним видом експресії;
- використання мови жестів як основної танцювальної лексики, а також пластики рук зі східних духовних практик, наприклад, Тай Хи Хуан (Д. Бейтц); умовних жестів мови глухонімих (Р. Чарліп) та інше;
- використання *вербального коментування*, що випереджувало рух;

– використання сольного та хорового співу, речитативу, “вуличних” звуків;

– розповсюдження *автобіографічного жанру*, як знак стирання кордонів між мистецтвом та життям, між глядачем та виконавцем; публічний показ інтимного стає політичним жестом;

– виникнення терміну “*акумуляція*”;

– народження таких композиційних прийомів, як *спресованість сценічних епізодів, одночасність і паралельність розгортання подій*;

– *цитатно-пародійне поєднання елементів різновидів танцю “модерн”, джаз-танцю, академічного балету, пантоміми, фольктанцю, водевільних технік, йогівської медитації, соціального танцю*, музики різних культур народів, епох, соціальних прошарків (Ч. Мултон, М. Бекер, Е. Стреб, Б. Ален);

– використання відео та комп’ютерних технологій.

Крім того, характерною рисою постмодерного танцю цього періоду стає “*нова музичність*”, що зближує його з соціальною танцювальною практикою.

Спираючись на твердження С. Бенз, що США (конкретно Нью-Йорк) є світовим центром розвитку *постмодерного танцю*, та дослідивши характерні особливості його розвитку, можна зробити висновки щодо його естетичних особливостей. Які є наступними:

- 1) відмова від *символізму* та “*приземлення героя*”, його *соціалізація*;
- 2) відмова від диктату балетмейстера, перенесення уваги на *спонтанність та імпровізаційність*;
- 3) зближення з побутовою пластикою;
- 4) охоплення тем, які у контексті *модерна* вважалися *міноритарними*: екологічну, феміністську та інші;
- 5) підвищена увага до проблем впливу на масового глядача;
- 6) використання найновіших технічних засобів та прийомів;
- 7) некласичне трактування класичних традицій далекого та близького минулого;
- 8) гра зі знаками культури, як символ свободи від будь-яких естетичних догм;
- 9) орієнтація на красу *асонансів та асиметрії, дисгармонійну цілісність* як естетичну норму;
- 10) відмова від *фронтальності та центричності*;
- 11) свідомий *еклектизм*, що живить *гіпертрофовану надлишковість* художніх засобів та прийомів;
- 12) стирання меж між традиційними видами та напрямками мистецтва.

У науковій праці “Танець “модерн” у художній культурі ХХ ст.” авторкою визначено поняття танцю “модерн” як особливої естетико-

філософської та художньо-естетичної практики, що здійснюється у відповідності до визначеної сукупності “філософсько-світоглядного”, естетичних і технічних принципів, де “філософсько-світоглядний” принцип є основним формотворчим чинником танцю “модерн” і полягає у прагненні безпосереднього пізнання суті речей, явищ, особистостей, відкриття їхнього “лику” засобами руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця [11, с. 56].

Дослідивши основні естетико-теоретичні аспекти постмодерної хореографії, можна стверджувати, що це не є стиль, або різновид танцю “модерн”. Це є *ситуація розгубленості* в світовій культурі модерної хореографії, для якої характерна відмова від основного “філософсько-світоглядного” принципу танцю “модерн” – пошуку кінцевої істини – і *профанація мистецтва, як способу пізнання*. Якщо “...естетична самосвідомість модернізму співпричетна бунту проти інструменталістського розуму”, то “...постмодерністська думка живиться руйнуванням символічних побудовань і ... вважає за краще не згадувати про те, що послідовно проголошувалося мертвим: про Бога, про метафізику... і нарешті, навіть про саму смерть...” [2, с. 241]. Якщо боса нога танцю “модерн” символізує природність, відсутність бар’єру між танцівником і світом, що ним пізнається, то муза постмодерну взуває кросівки, символізуючи ширпотреб, що паразитує на високій культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Д. П. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.
2. Гуменюк Т. Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т. Гуменюк // Київське музикознавство : зб. наук. статей. – Вип. 6. НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра. – К., 2001. – С. 227 – 242.
3. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствовед. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / К. А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.
4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
5. Кохан Т. Г. Экспрессионизм в контексті видової специфіки мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Т. Г. Кохан. – К., 2002. – 19 с.
6. Козловский П. Современность постмодерна / П. Козловский // Вопр. философии. – 1995. – № 10. – С. 93.
7. Курицын В. Книга о постмодернизме / В. Курицын. – Екатеринбург, 1992. – 128 с.
8. Лютар Ж.-Ф. Ситуация постмодерну / Ж.-Ф. Лютар // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5 – 6. – С. 16.
9. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетей, 2000. – 346 с.

10. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20 – 30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / В. В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.
11. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Погребняк Марина Миколаївна. – К., 2009. – 320 с.
12. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАТ, 2007. – 344 с.
13. Шабаліна А. М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст.: культурологічний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01. “Теорія та історія культури” / А. М. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.
14. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Шариков Денис Ігорович. – К., 2008. – 190 с.
15. Anderson J. The American Dance festival / Jack Anderson. – Duke University Press Durham, 1987. – 324 p.
16. Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance / Sally Benes. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Reprint. Boston Houghton Mifflin, 1980. – 270 p.
17. The Dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lessehaeve. – Marrion Boyars Publishers New York – London, 1985, 1991. – 238 p.
18. Wentink A. M. The Complete Guide to Modern Dance / Andrew Mark Wentink. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Mcdonagh. Copyright 1976 by Don Mcdonagh. – 509 p.

УДК 793.3

**О. О. Поздняков,
м. Київ**

АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ ПОБУТОВИХ СТИЛІВ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ НА СЦЕНІЧНУ ХОРЕОГРАФІЮ УКРАЇНИ (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)

Розвиток світового хореографічного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується суперечливими тенденціями: з одного боку, у зв'язку з появою нових музичних течій бурхливо розвивається соціальний танець, виникає велика кількість технік та стилів сучасного танцю, що активно культивуються в дозвілєвому середовищі; з іншого – можна спостерігати певну консервативність в опануванні нових стилів сценічною хореографією. Проблема взаємодії нових стилів сучасної хореографії та сценічного хореографічного мистецтва є однією з найактуальніших для світової хореології.

У сфері сучасного хореографічного мистецтва протягом останніх двох десятиліть Україна активно інтегрується у світовий контекст, що зумовлено падінням «залізної завіси» між Сходом та Заходом, демократичними перетвореннями в країні, світовими глобалізаційними

процесами тощо. Активна співпраця між українськими й зарубіжними фахівцями в сфері сучасної хореографії відкрили необмежені можливості для творчого пошуку. Проте недостатня теоретична база, нечітке усвідомлення характерних ознак різних напрямів та стилів сучасної хореографії, невміння художньо використати елементи побутового (соціального) танцю для створення сценічних постановок, нерозуміння специфіки використання західних технік в інокультурних умовах призводять до багатьох творчих невдач. Проведення комплексного наукового дослідження з означених проблем допомогло б уникнути багатьох прорахунків.

Сьогодні в Україні спостерігається певне поживлення наукової рефлексії в сфері сучасної хореографії (Д. Бернадська, М. Погребняк, Д. Шаріков та ін.), з'являються дослідження зарубіжних науковців (Е. Барба, В. Никитін, В. Сидоров, С. Новак та ін.). Однак процеси впливу побутових стилів сучасного танцю на сценічну хореографію України поки що не стали предметом комплексного дослідження.

Під побутовим танцем у мистецтвознавчій літературі зазвичай визначають історичні (історико-побутові) або народні танці, що виконувалися в побуті носіями фольклорної традиції. Якщо застосувати ширший підхід, то до побутових танців можна віднести танці будь-якого різновиду хореографічного мистецтва, що виконується поза межами сценічного (спортивного) майданчика, в умовах повсякденності чи свята в побуті як елемент дозвілля. Отже, стилі, техніки, напрямки сучасної хореографії, що активно завойовують сферу молодіжного дозвілля, можна віднести до побутових.

Сьогодні можна спостерігати процеси взаємодії (взаємовплив, взаємопроникнення, взаємовідштовхування тощо) різних елементів системи побутової сучасної хореографії та системи сценічної хореографії. Назріла необхідність проаналізувати з мистецтвознавчих позицій трансформацію побутових стилів сучасного танцю в сценічній хореографії в Україні. У межах подібного дослідження видається необхідним проаналізувати літературу з теми, віднайти та систематизувати джерельну базу дослідження; з'ясувати основні поняття дослідження; виявити основні стилі сучасного танцю, дослідити їхній генезис та розвиток; проаналізувати шляхи взаємодії побутових стилів сучасного танцю та сценічної хореографії; виявити особливості побутування елементів сучасних танцювальних стилів у сценічній хореографії України.

Подібне дослідження може стати значним внеском у розвиток вітчизняної хореології та поштовхом для подальших наукових розробок у галузі сучасної хореографії в Україні.

УДК 793.3

К. О. Попов,
м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

«Система освіти повинна гнучко і динамічно адаптуватися до соціально-економічних змін у державі. Освіта – це процес руху до заданої цілі шляхом суб'єктивно-об'єктивних дій викладачів та студентів. Таким чином, в умовах глобальних перетворень важливим є активне залучення власного особистісного потенціалу та творчого бачення щодо способів реалізації намічених шляхів як тих, хто вчить, так і тих хто навчається» [1, с. 90].

Одна із головних проблем сучасної хореографії в Україні полягає в тому, що важко знайти чітке визначення поняття «сучасний танець». Він (танець) має свої особливості та характерні риси. Але в нашій країні бракує досвідчених фахівців у цьому стилі.

Якщо розглянути фестивалі сучасного танцю, що відбуваються на території країни, то серед безлічі колективів, які беруть участь у цих фестивалях, дуже мало тих, кого можна віднести до колективу сучасного танцю. Загалом це естрада, у манері Радянського Союзу, вар'єте або ж карикатура на хореографію – шоу «Танцюють всі», яку самі ж називають КОНТЕМПІ, а не contemporary.

Потрібно чітко розуміти особливості сучасного танцю й виховувати в учнях техніку, тіло, розум, усвідомленість себе у світі, у просторі, у суспільстві, мистецтві як особистості, що призведе до народження професійного виконавця сучасної хореографії.

«Знайомство» та поглиблена «дружба» з сучасним танцем можуть бути різними, залежно від підготовки бажаючих, їх можливостей та вподобань.

Для В. Приклонської, московської танцівниці contemporary, головне в техніці для початківців «навчитися рухатися, танцювати максимально легко і витрачаючи мінімум зусиль. Розвинути чутливість, сприйнятливність тіла, навчитися прислухатися до внутрішніх відчуттів, не втрачаючи при цьому зв'язок з навколишнім простором, відкрити інтуїцію тіла в русі и використовувати весь потенціал власного тіла в танці. Вчитися задіяти центр тіла для ініціації руху, звільнити тіло від непотрібного напруження. Багато уваги приділяти диханню і принципам координації руху і дихання. Так само через спостереження і слухання власним відчуттям ми будемо осягати природу руху через усвідомлення власного тіла, знання про його структуру і будову... Основним в техніці сучасного танцю є такі основоположні аспекти: подих, розслабленість, вага, інерція, принцип заземленості, динаміка, інтуїція» [2].

Для Н. Есперсона, датського педагога, хореографа і танцівника, техніка «заснована на релізі і на матеріалі, в якому особливе значення надається посиленій роботі з центром, розташуванню тіла в просторі і пошуки взаємозв'язків у тілі. Так само важлива детальна робота, витончення руху, і розвинуток відчуття простору» [Там само].

В афро-джазі Т. Тарабанова, танцівниця, хореограф, педагог джаз-модерн-танцю, хіп-хопу, афро, сучасного танцю, «розглядає рух як природно живе дійство; об'ємне, просторове, але підвладне принципам афро-естетики. Головне – це чистий і легкий рух, досягнення музичності, експресивності та здатності ризикувати. Особлива увага приділяється клапінгу (плескання в долоні і удари по тілу), що активно використовується в ритмотерапії» [Там само].

«Технічний клас Дж. Заріт, постійного викладача American Dance Festival, допомагає танцівникам виявити рушійні сили таких стадій руху, як безперервність / послідовність, обертання / спіраль, розширення / просторовий фокус, вивільнення суглобів / реліз, імпульс / рух не від центру. На занятті досліджуються відносини між задоволенням і зусиллям, знаходячи способи рухатися широко, легко і ефективно. Клас по техніці це так само місце для критичного мислення. Досліджуваний матеріал живить творчий початок, тіло і розум, змушуючи рухатися поза звичним рухомими системами. Вивчення конкретного танцювального матеріалу відбувається одночасно з творчими дослідженнями. Імпровізація – це один з інструментів, який допоможе розвивати фізичні здібності; можна заохочувати один одного, бути максимально впевненими і вільно розпоряджатися своїм тілом у русі» [Там само].

В А. Рауха техніка contemporary dance така. «Вихідних ситуацій для початку технічного класу три:

1) робота з підлогою, тобто дослідження зв'язку з підлогою при опусканні / вставанні, падінні для того, щоб вільно переміщатися у просторі;

2) концентрація уваги на напрузі / розслабленні тіла під час руху. Це необхідно для роботи над динамікою руху;

3) робота в парах над прийомом штовхати / тягнути» [Там само].

Звісно, що є і гарні колективи і у нас, в яких і техніка, і стиль, і майстерність керівника на високому рівні. Та таких можна порахувати на пальцях: «Потоки» (м. Дніпроперовськ), «Другие танцы» (м. Дніпропетровськ), «Maluma & Takete», «Black O!Range» (м. Київ), «Танц лабораторіум» (м. Київ), «FORS» (м. Київ).

Тому загальний рівень аматорської сучасної хореографії засмучує. Причина – «стара школа» та необізнаність керівників цих колективів у техніці саме сучасного танцю.

На нашу думку, частіше всього керівниками колективів стають випускники ВНЗ або училищ із хореографічним напрямом. А там більшість викладачів працюють за старою системою. Тому на сьогодні нам залишається відвідувати різноманітні майстер-класи, фестивалі та більше цікавитись сучасним танцем у Європі та у світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винницькая У. Становление профессионально-творческой позиции психолога в условиях спонтанной активности личности / У. Винницькая // Простір арт-терапії. – 2007. – Вип. 2. – С. 90.
2. Архів Агентства театрів танцю ЦЕХ [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tsekh.ru/farch.php>

УДК 782.1

*О. М. Потьомкіна,
м. Луганськ*

З ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ДРУГОЇ ДЕРЖАВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕРЕСУВНОЇ ОПЕРИ ПРАВОБЕРЕЖЖЯ

Актуальність теми, що розглядається, зумовлена дослідженнями щодо історії становлення Донецького державного театру опери і балету в Луганську в 30-і рр. ХХ ст., який було створено на основі Другої державної української пересувної опери Правобережжя у 1932 р.

Архівні матеріали, на яких ґрунтується дослідження, уперше вводяться до наукового обігу.

Важливу сторінку розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва, що відображає процес становлення та формування українського професійного балетного театру в нерозривній єдності з музичним та оперним мистецтвом, являють 20 – 30-і роки ХХ ст.

У цей період в Україні закладалися важливі центри професійного мистецтва. Створюється театр музичної драми в Києві (1919 р.), театри опери і балету у Харкові (1925 р.), Києві, Одесі (1926 р.). Значну роль у становленні Національного музичного театру відігравали пересувні опери, призначенням яких було підняти рівень культури населення на периферії.

У 1928 – 1930 рр. для систематичного обслуговування віддалених промислових районів, а також з метою сприяння появі оригінальних оперних творів було організовано пересувні оперні театри: Перший державний український Пересувний робітничий театр (1928 р.); Другу пересувну українську оперу Правобережжя (1929 р.); Третю пересувну оперу Лівобережжя (1929 – 1930 рр.).

До історії виникнення пересувних опер зверталися теоретики Ю. Григорович, Ю. Станішевський, Є. Суріц. У процесі аналізу першоджерел виявлено певні розбіжності щодо терміну та місця створення Другої державної української пересувної опери Правобережжя. Так, Ю. Станішевський у своїй монографії зазначає, що Державну українську правобережну пересувну оперу було створено 1 грудня 1929 року в м. Вінниця [4, с. 68]. Однак відомостей про створення Другої державної української пересувної опери Правобережжя в державному архіві Вінницької області не виявлено.

Проте, документальні матеріали, що зберігаються в Центральному державному архіві вищих органів влади і управління України, Державному архіві Луганської області, містять інші дати створення опери Правобережжя, на підставі яких ми розглядаємо свою лінію відтворення її виникнення та дії.

Уперше про організацію Другої державної української пересувної опери Правобережжя згадується в липні 1928 р. Згідно з протоколом наради при відділі мистецтв УПО НКО щодо організації Державної пересувної опери від 13.07.1928 було заслухано доповідь Кудріна про організацію Державної пересувної опери та ухвалено: «На підставі резолюції заступника наркома освіти т. Потоцького від 12.07.28, приступити до організації Державної пересувної опери для обслуговування робітничої периферії, зокрема Донбасу, ...основною базою роботи театру повинен стати Донбас, точніше палаци культури,... підготовчий період вважати необхідним переводити в Харкові».

Процес організації пересувної опери був непростий, про що свідчить лист-телеграма окружних виконавчих комітетів Артемівського, Сталіна, Луганського, Маріуполя, Миколаєва, Дніпропетровського, Зінов'ївського, Кременчука, Сум, Запоріжжя до управління політосвіти, відділу мистецтв народного комісаріату освіти УРСР:

«Ініціативою профспілок робітників Донбасу організовано Пересувну Українську оперу коштом ОВК зпт профспілок і дотації Наркомпроса крпк. Тепер профспілки відмовляються грошових внесків крпк Наркомпрос заявляє повну неприпустимість цілковитого перекладання на державні кошти.

Лінія ОВК, профспілок веде зриву задоволення культпотреб пролетарів Донбасу крпк. Приміть заходи негайного асигнування умовлених коштів. Інакше Пересувної опери не буде.

НР ПБО / 13 (17) IX 1928 р.

Наркомпрос Ситник» [1, с. 8].

Зміст листа доводить, що утруднення, пов'язані з фінансуванням опери, затягували початок її дії та, мабуть, певною мірою виправдовує відсутність свідчень про функціонування опери в наступні півроку.

Виборюючи право на організацію оперної справи саме в м. Луганську, партійні та місцеві органи влади приймають рішення: «Вважати за необхідне міськраді з ОРПС підняти категоричне питання перед НКО про відпуск до Луганського на зимовий сезон Української опери» (протокол № 19 засідання Президії міської ради та депутатів 13 скликання від 11 вересня 1929 р.) [2, с. 124].

Існування Другої державної української пересувної опери Правобережжя вже з травня 1929 р. підтверджують такі документи, виявлені в матеріалах Державного архіву Луганської області: книга наказів про особистий склад опери Правобережжя, що ведеться з вересня 1929 р.; паспорт на Донецький театр опери і балету, у якому значиться: «Театр організовано в 1929 р. на підставі трудового колективу. У 1932 р. переведено на стаціонар в Донбасі з базою в м. Ворошиловграді» [3, с. 31].

Також наявність діючого репертуару опери Правобережжя (наприклад, балет «Червоний мак», який було представлено 22 вересня в м. Жмеринка) доводить той факт, що опера активно веде свою творчу діяльність.

Таким чином, розглядаючи питання щодо історії виникнення Другої державної української пересувної опери Правобережжя, можна стверджувати, що дослідження архівних матеріалів місцевого регіону не дає остаточного уявлення про виникнення опери Правобережжя. Водночас наявність документальних матеріалів, що містить Державний архів Луганської області, дає можливість припустити, що Державна українська Правобережна пересувна опера була створена саме на території Донбасу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Р-166, опис 8, справа 337, Центральний державний архів вищих органів влади.
2. Р-693, опис 1, справа №132, Державний архів Луганської області.
3. Р-917, опис 1, справа № 41, Державний архів Луганської області.
4. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с.

УДК 37.017.92:792. 8

***А. Є. Рехлицька,
м. Херсон***

ДО ПИТАННЯ ВИХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасних умовах розвитку суспільства гостро постає питання морального, духовного розвитку підростаючого покоління. Важлива роль у

вирішенні зазначеної проблеми, на думку науковців, належить мистецтву (І. А. Зязюн, Н. Є. Миропольська, Л. М. Мосол, О. П. Рудницька, О. М. Отич, С. О. Соломаха).

У нормативних документах змінюється підхід до відбору та оцінювання змісту освіти з точки зору його виховного й розвивального потенціалу.

Хореографічне мистецтво при цьому посідає особливе місце завдяки його комплексному впливу на людину. Виходячи зі специфіки хореографічного мистецтва, можна зазначити, що впливаючи на моральність людини, яка пов'язана насамперед із розвитком емоційно-моральної чуйності, та на розвиток емоційної сфери особистості, удосконалюючи тіло людини фізично, виховуючи засобами музики духовно, хореографічне мистецтво викликає гаму різноманітних морально-естетичних почуттів, як у глядача, так і учасників хореографічних колективів: співчуття, радість, сум, захоплення, гнів тощо. Заняття хореографією допомагають набутти впевненості у власних силах, дає поштовх до самовдосконалення, постійного розвитку [1, с. 9].

У процесі історичного досвіду хореографічне мистецтво виступає як засіб збереження й передачі раціонального та емоційного досвіду людства. Образи, створені в народних танцях, класичному балеті, передають емоційно-моральне ставлення до цінностей життя: людини, праці, стосунків між людьми та ін. На різних етапах людство зверталось до танцю як до універсального засобу виховання душі й тіла людини, засобу гармонізації виховання особистості.

У педагогіці хореографічне мистецтво розглядається як частина духовної культури (М. М. Бахтін, Л. С. Виготський, Д. С. Ліхачев); як духовний досвід залучення особистості до соціуму (Г. М. Андрєєв, В. Н. Шацька, В. І. Шепель); як можливість пізнавальної, соціальної активності особистості й творчого саморозвитку (А. П. Єршова, В. В. Медушевський, Л. В. Торшилова).

У мистецтвознавстві термін «хореографія» роз'яснюється як галузь створення сценічного танцювального «номеру», балетної вистави, як відтворення фольклорної спадщини. У мистецькій педагогіці хореографія розглядається як вид невербально-комунікативного мистецтва, який характеризується образно-створювальними пластичними діями.

В останні роки досягнуто певних результатів у дослідженні виховного потенціалу хореографічного мистецтва. Педагогіка хореографії значно розширила свій категоріальний апарат: визначена сутність і структура масової хореографії (С. В. Акішев, Н. А. Євстратова, Є. Н. Міхайлов); розглянутий процес хореографічної взаємодії «викладач – учень» (Є. А. Бодіна, А. В. Долгополова, Т. Г. Севастьяніхіна); відстежені зв'язки хореографії з іншими видами мистецтв та з особистістю дитини, її

потребами і інтересами (А. І. Буров, Т. Г. Севаст'яніхіна, Л. П. Печко). Проте необхідно зазначити, що в теорії та практиці занять хореографічним мистецтвом недостатньо знайшли відображення процеси особистісного розвитку учасників дитячих хореографічних колективів. Багаторічний досвід керування дитячими хореографічними колективами дає підставу стверджувати, що без системи виховної роботи в дитячому хореографічному колективі особистість дитини розвивається стихійно і достатньо часто спостерігаються такі негативні явища як заздрість, конкурентність, нетовариськість та інші.

Аналіз практики використання хореографічного мистецтва в розвитку особистості свідчить про протиріччя між потенційними можливостями хореографічного мистецтва в особистісному розвитку учасників танцювальних колективів та недостатньо ефективним практичним його використанням. Це пояснюється тим, що хореографічне мистецтво у змісті навчальних програм викладається через основи методики хореографічного мистецтва, а формування загальнокультурних, моральних якостей особистості школяра рахується другорядним чи взагалі не приймаються до уваги. Разом з тим слід відзначити, що саме в мистецтві хореографії й закладений певний набір цінностей, які мають стати основою особистості. Так, наприклад хореографічне мистецтво успішно реалізує розвиток толерантності, здібність до співпраці, відповідальність. Воно формує вміння приймати рішення і здійснювати їх; дозволяє учням реально оцінювати власні ресурси, усвідомлювати вибір сфери застосування своїх здібностей. Вивчення хореографічного мистецтва допомагає розвинути особистісний потенціал у дітей, а саме уяву, активне творче мислення, здібність розглядати явища життя з різних позицій, аналізувати стосунки між людьми, знаходити прекрасне в міжособистісних почуттях та інше.

Типовим недоліком у педагогічній практиці керівника дитячого хореографічного колективу є незатребуваність хореографічного мистецтва як динамічного процесу особистісного розвитку учнів.

Таким чином, у контексті нашого дослідження зазначаємо, що недостатність досліджень у педагогічній науці з використання засобів хореографічного мистецтва в особистісному розвитку учнів хореографічних колективів потребує розглядати танцювальне мистецтво як благодатний простір для особистісного розвитку дитини, що надасть можливості з'ясувати та обґрунтувати виховний потенціал хореографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фокина Е. Н. Хореография в общеобразовательной школе как средство гармонизации развития личности : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Фокина Елена Николаевна. – Тюмень, 2002. – 21 с.

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ
ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ
ЗАСОБАМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ**

Актуальність проблеми сьогодення в галузі сучасного хореографічного мистецтва полягає у створенні умов для самореалізації особи, у формуванні цілісної особистості фахівця-хореографа: майстерного виконавця, творця і балетмейстера, людини з гарною технічною виучкою, музикальною та загальною культурою. Викладача-новатора, художника, думка якого породжена вільною від знань фантазією.

Сучасна людина живе, усвідомлює, мислить у ракурсі багатьох культур. Саме сучасне мислення базується на схематизмі культури, коли вищі досягнення людської думки, буття, світогляду вступають в діалогічне спілкування з попередніми формами культури. Та й сам процес виховання молоді полягає в засвоєнні досвіду попередніх поколінь, їх культури і постійного «діалогу з сучасністю». Цей діалог культур допоможе зберегти сприймання цілісної структури знань, стане основою виховання людини культурної, професійно грамотної, у свідомості та мисленні якої будуть переплітатись культури всіх часів та цивілізацій. У контексті сучасної культури інтеграція наук розгортається навколо понять добра і справедливості, сенсу життя, розуміння людиною моралі і т. д. Переплетіння в єдиному культурному просторі вимагають не одно варіантного вибору, а постійного духовного співвідношення, взаємопереходу, глибинної суперечки навколо вічних проблем буття.

Велику увагу при викладанні дисциплін хореографічного циклу слід приділити також діалогу всередині самої культури: взаємозв'язкам між різними видами мистецтва, побутом, працею. Діалог – це не просто евристичний прийом засвоєння знань і вмінь у процесі викладання й навчання, а визначення самими студентами за допомогою викладача самої суті та смислу понять, що підлягають засвоєнню та творчому зростанню. Отже, постановка і вирішення проблеми розвитку творчої особистості виходить далеко за межі традиційного педагогічного змісту і вимагає підключення широкого загалу різних гуманітарних та художньо-мистецьких знань, які діалогічно переплітаються. Виходячи з поліфункціональності мистецтва, культури та основ соціально-гуманітарних знань, необхідно визначити методологічні принципи цього виховного процесу.

Важливим методологічним принципом виховного процесу засобами мистецтва є використання взаємодії мистецтв, синтезу мистецтв у

духовному розвитку особистості студента. Характерною рисою творчості є синкретизм – органічне поєднання різних видів мистецтва в одній художній дії. Окремі види мистецтва доповнюють один одного у створенні цілісної культурної картини світу. Адже всю повноту художньої свідомості певної епохи один вид мистецтва відобразити не може. Воно втілюється всіма мистецтвами у взаємодії. Саме завдяки взаємодії й інтеграції елементів різних мистецтв система художнього мислення як ціле стає багатшою, здатною йти в ногу з суспільним прогресом, виражати те нове бачення світу і людини, яке відкривається в людині і перед людством.

Психологічною основою механізму впливу комплексу мистецтв є принцип єдності діяльності свідомості особистості й ініціативна основа виникнення почуттів. У педагогічному аспекті використовуються положення психології про те, що рівень чутливості одних аналізаторів змінюється під впливом сполучених подразників інших аналізаторів.

У педагогічній роботі зі студентами слід використовувати різні види художнього синтезу:

- синтез просторових мистецтв (архітектура, скульптура, живопис);
- синтез часових мистецтв (музика, художнє слово, кіномистецтво, театр);
- переклад художніх творів з одного художнього ряду в інший;
- сполучення архітектурно-образотворчих композицій з художнім словом і музикою.

По-перше, під синтезом мистецтв слід мати на увазі порівняно локальне поняття: можливість поєднання різних мистецтв в інтересах образної виразності.

По-друге, синтез мистецтв може розглядатися як особливий тип художньої творчості, що виступає у вигляді групи синтетичних мистецтв: театру, кіно, телебачення, естради, цирку, хореографії.

По-третє, художній синтез дає про себе знати у вигляді взаємозбагачення видів мистецтва та переводу їх творінь з одного художнього ряду в інший. Тут потрібні суттєві уточнення. У цьому процесі знаходить своє вираження не лише синтез, але й його протилежність – збереження за кожним мистецтвом своїх «суверенних прав», художніх компетенції, які мають привілеї.

Отже, вплив мистецтва можна розглядати як складний, поліфункціональний акт, який представляє єдність самого твору мистецтва, внутрішньої системи перетворення впливу мистецтва (художня свідомість, творча уява тощо) та післядії мистецького твору (катарсичний ефект, самовизначення тощо).

Вагоме значення в навчально-виховному процесі хореографічного циклу має й інтегральна якість самого викладача. Здатність до співпереживання і співчуття між викладачем і студентами створює

атмосферу психологічного благополуччя, тепла і довіри, благотворно впливає на художньо-естетичний розвиток студента, сприяє розвитку його творчого потенціалу.

Емпатія допомагає викладачеві глибше пізнати свого вихованця, відчувати його внутрішній стан, переживання, проблеми. Викладача, не здатного відчувати вихованця й адекватно висловити своє емоційне переживання, можна порівняти з піаністом, який володіє лише технікою гри на фортепіано і не вміє відчувати твір, який він виконує, висловити свої почуття в грі на цьому інструменті. Викладач за покликанням прагне досягти у стосунках зі студентами відчуття суцільного, згуртованого, налаштованого на взаєморозуміння.

Такий підхід у процесу навчання, до формування творчого потенціалу студента хореографа, створить умови для вирішення великої кількості навчальних, світоглядних, художньо-творчих, морально-духовних завдань, неодмінно, підвищить рівень якості самого навчання, а в студентів виникне більш обґрунтований інтерес до такої розумової, інтелектуальної, естетичної і творчої праці.

Теоретичні та практичні висновки й положення, що надаються в роботі, можуть вплинути на педагогічну свідомість, сформулювати нові професійно-педагогічні положення у керівників різного рівня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зязюн І. Педагогічна майстерність : підручник / за ред. І. Зязюна. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : Вища шк., 2004. – 422 с.
2. Клименко В. Психологія творчості : навч. посіб. / В. Клименко. – К. : Центр навч. літ., 2006. – 480 с.
3. Колногузенко Б. Види мистецтва та хореографії : метод. посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» / Б. Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2009. – 140 с., 6 арк. іл.

УДК 793.3:37.091.4

***Е. Ф. Розина,
г. Харьков***

ЗНАЧЕНИЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Хореографическое искусство – перспективная форма эстетического воспитания детей и подростков. В основе педагогических требований к определению содержания, методики и организационных форм занятий с детьми по хореографии лежит принцип воспитывающего обучения.

Специфика воспитательной работы в хореографическом коллективе обусловлена органичным сочетанием художественно-исполнительских, общепедагогических и социальных моментов в ее проведении и обеспечении. Усилия педагога направлены на формирование у детей мировоззрения, на воспитание высокой нравственной культуры, на художественное и эстетическое развитие. В начале XXI в. актуальность данной темы очевидна. Первый уровень воспитания ребенка в хореографическом коллективе – это образование и обучение его как исполнителя. Второй – это формирование ребенка как личности, развития в нем гражданских, нравственно-эстетических качеств, общей и национальной культуры.

Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она приведет к положительным результатам. Сложность воспитательной работы определяется тем, что дети в коллективе встречаются различного уровня культуры и воспитания. При этом педагогу-руководителю приходится проявлять такт, чуткость, применять индивидуальный подход к детям. Он должен заинтересовать детей, использовать в работе возможности каждого ребенка, его перспективы. В обращении с детьми необходимо проявление симпатии, уважительного интереса к их радостям и огорчениям, к их сложностям в жизни. Поэтому педагогу необходимо понимать взаимоотношения детей, их внутренний мир.

Формы и методы воспитательной работы могут быть различными и зависеть от характера и направленности творческой деятельности коллектива [2, с. 94].

1. Педагог, приступая к постановочной работе, рассказывает детям об истории, на основе которой делается постановка, о быте, костюмах, традициях, об образах и характерах, о мотивах их действий и т.д. Все это необходимо подготовить для детей на доступном для них языке, возможно с показом красочных иллюстраций, преподнести материал эмоционально, выразительно.

2. Просмотр специальных фильмов, прослушивание музыки. Коллективный просмотр сближает детей и педагога. Появляется общая тема для разговора, в котором педагог умно и тактично направляет детей в русло правильных рассуждений.

3. Традиции коллектива: посвящение в хореографы, переход из младшей группы в старшую. Проведение вечеров отдыха с участием детей и родителей (Новый год, 8 Марта, 23 февраля и т. д.).

4. Воспитание дисциплины прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему. Сознательная дисциплина – это дисциплина внутренней организованности и целеустремленности. Внешняя дисциплина создает предпосылки к

внутренней самодисциплине. Дети становятся собранными, внимание на занятиях обостряется, они быстрее и четче выполняют поставленные задачи.

5. Совместный просмотр и обсуждение концертных программ, спектаклей как профессиональных, так и любительских коллективов. Проведение анализа концертных выступлений самого коллектива. Педагог-руководитель обязан остановиться как на положительных, так и на отрицательных моментах программы. Важно уделить внимание каждому ребенку, учитывая его индивидуальные особенности характера. Вовремя сказанное доброе слово, проявление поддержки, одобрения во многом помогут раскрыться способностям детей.

6. Творческие отчеты, обмен опытом между коллективами и творческая помощь друг другу.

7. Встречи с талантливыми творческими людьми. Их рассказ о своей профессии и творчестве имеют сильное эмоциональное воздействие на детей.

Хореографический коллектив способствует разрешению возникающих проблем у детей: снимает отрицательные факторы (закомплексованность в движении, в походке); воспитывает ответственность, бережет ребенка от нездорового соперничества. Воспитывает все, что связано с участием детей в коллективе: художественный педагогический уровень репертуара, планомерные и систематические учебные занятия, взаимоотношения с педагогом, окружающим миром. Посещения спектаклей, концертов, художественных выставок, специальные беседы, лекции на этические темы формируют маленького человека, развивают в нем чувство прекрасного. Проводится эта работа постоянно и опирается на систему различных форм, методов и средств.

Словесные методы основываются на объяснении, беседе, рассказе. Практические – на обучении навыкам хореографии. Важным методом воздействия на детей является наглядный метод. Исполнительское мастерство педагога-руководителя, его профессиональный показ порой восхищает детей, вызывает стремление ему подражать. Поэтому преподаватель должен обладать достаточно грамотным и выразительным показом. Этот метод имеет решающее значение в воспитании детей, особенно в младших классах. Они воспроизводят методику исполнения движений своего педагога, впитывают не только грамотный и выразительный показ, но и его возможные ошибки. Дети подражают своему педагогу в манере и характере исполнения движений, порой копируют и постановку рук, корпуса, головы. По исполнению детей можно определить качество знаний педагога, его стиль работы. Поэтому, пользуясь методом наглядного показа, необходимо быть предельно

внимательным, чтобы исключить те недочеты, которые проявляются в исполнении.

В целях повышения эффективности воспитательной работы важно использовать проблемную методику, которая предлагает более активную умственную и эмоциональную деятельность. В процессе занятий можно предложить детям дополнить танцевальную комбинацию или сочинить ее полностью. Дети сначала робко, а потом и смело, при поддержке преподавателя, активно включаются в творческую работу. Важно, чтобы ребенок смог применить свои знания, желания в осуществлении задуманного. Необходимо поощрять творческую инициативу детей, так как многие из них впоследствии, становясь старше, помогают своим педагогам в работе с младшими детьми. Разумный педагог доверяет своему ученику, направляет его в учебной и постановочной работе. Таким образом, дети, столь активно включившись в творческую хореографическую атмосферу, выбирают профессию хореографа. Увлекаясь хореографией, они начинают приобретать книги, собирать вырезки и фотографии из газет и журналов с артистами балета, ансамблями, прослушивать аудиокассеты с музыкой различных направлений, просматривать специальные видеокассеты и т.д. Здесь уместно привлечь детей к аналитической работе, организуя различные беседы, диспуты, чтобы дети правильно понимали содержательную сторону хореографического искусства.

Каждый педагог, в зависимости от степени владения теми или иными методами, предпочитает использовать определенный путь воздействия на детей. Чаще всего это метод убеждения. Этот метод используется не от случая к случаю. Он должен быть целенаправленным, систематическим, и тогда он станет действенным. Метод убеждения требует от педагога огромного терпения, образованности и тактичного поведения. Дети порой не сразу понимают педагога. Это бывает от неумения ребенка слушать и слышать, что от него требуется. Это качество характера воспитывается постепенно в культуре общения ребенка. Поэтому педагогу надо проявить максимум педагогического мастерства и любви к детям при использовании этого метода.

Для повышения нравственного потенциала личности ребенка, развития его активности, важно постоянно обновлять и обогащать используемые формы и методы. Воспитательную функцию берут на себя и органы самоуправления – лидеры в группе, старосты. Наличие у детей в коллективе единой, нравственно-привлекательной цели сплачивает коллектив, настраивает на единый творческий ритм, ставит во главу общий, реально выполнимый интерес.

У начинающих детей не всегда хватает терпения заниматься длительное время, если они не видят результата своего труда.

Целесообразно поступают педагоги, которые на начальном этапе работы применяют элементарные знания детей, делая для них небольшую постановочную работу на несложных танцевальных элементах. Это придает стимул детям в учебно-тренировочной работе, приучает их к сценическому поведению, к ответственности за свое исполнение. Конкретные успехи доставляют радость детям. И, наоборот, отсутствие радостной творческой работы делает ее бессистемной, бесперспективной. Не надо ставить перед детьми таких целей, достижение которых требует больших возможностей, чем те, которыми они обладают [4, с. 39].

Отсутствие или неверное определение творческих задач в коллективе могут стать весьма серьезным тормозом совершенствования учебно-творческой и воспитательной деятельности педагога. Каждое занятие, каждый шаг в овладении детей исполнительским мастерством рассматривается как поступательное звено в единой цепи воспитания.

Важно заметить, что успех детей в хореографическом коллективе зависит от преподавателя, который либо обладает профессиональными знаниями и умело применяет их в учебно-тренировочной работе, либо допускает ошибки, которые отрицательно влияют на детей. Преподавателям хореографии важно знать особенности методики работы с детьми разных возрастов, разбираться в причинах наиболее распространенных ошибок, встречающихся в практике. Каждое занятие, репетиция или концерт изменяют интересы и возможности детей. Нельзя сбрасывать со счетов даже самые незначительные характерные черты, проявляющиеся в процессе обучения. Активность детей на занятиях в хореографическом коллективе зависит от творческой инициативы педагога, стремления вести своих учеников к совершенствованию исполнительского мастерства и здоровому духовному развитию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Возрастная и педагогическая психология: Детство, отрочество, юность : хрестоматия / под ред. В. С. Мухиной, А. А. Хвостова. – М. : Академия, 2000. – 624 с.
2. Кудрявцев В. Т. Развитие детства и развивающее образование. Ч. 1 / В. Т. Кудрявцев. – Дубна, 1997. – 206 с.
3. Прибылов Г. Н. Методические рекомендации и программа по классическому танцу для самодеятельных хореографических коллективов. М. : ВНИЦ НТИ КИР, 1984. – 75 с.
4. Пуляева Л. Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе : учеб. пособие / Л. Е. Пуляева. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001. – 80 с.
5. Пуртурова Т. В. Учите детей танцевать : учеб. пособие для студентов учреждений сред. проф. образования / Т. В. Пуртурова, А. Н. Беликова, О. В. Кветная. – М. : Владос, 2003. – 256 с. : ил.
6. Психология детства : практикум / под ред. А. А. Реана. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 224 с.

7. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – М. : Учпедгиз, 1946. – 704 с.
8. Развитие творческой активности школьников / под ред. А. М. Матюшкина. – М. : Педагогика, 1991. – 160 с.
9. Рутберг И. Г. Пантомима. Движение и образ / И. Г. Рутберг. – М. : Сов. Россия, 1981. – 159 с.
10. Селиванов В. С. Основы общей педагогики: Теория и методика воспитания : учеб. пособие / В. С. Селиванов. – М. : Академия, 2004. – 336 с.
11. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения : в 3 т. / В. А. Сухомлинский. – М. : Педагогика, 1979 – 1981. – Т. 3. – 1981. – 640 с. : ил.
12. Тарасов Н. И. Классический танец / Н. И. Тарасов. – 3-е изд. – СПб. : Лань, 2005. – 496 с. : ил.

УДК 793.3

**Г. Ж. Рыбалко,
г. Харьков**

ТРАКТОВКА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Балетная классика сегодня является предметом споров не только теоретиков танца. Проблематична трактовка спектаклей классического наследия, которые создавались в конце XIX – начале XX в. и имеют стойкие постановочные и исполнительские традиции. Среди таких балетов «Щелкунчик» П. Чайковского. Почти за 120 лет сценического существования его хореографических версий было больше, чем любого из других классических балетов. Несмотря на большое количество литературы по этому вопросу, многозначность трактовок «Щелкунчика» до сих пор не получила адекватного объяснения, т. к. проблема не была включена в культурологический контекст и рассматривалась либо с точки зрения трактовки музыки Чайковского либо с позиций изменений в либретто по сравнению с литературным первоисточником [1].

Только в XXI в. искусствоведческие проблемы трактовки хореографического произведения («Щелкунчика», в частности) начали рассматриваться с позиций смежных областей гуманитарного знания философии, психологии и т. п. Таким образом, расширился круг проблем, актуальных для объяснения современных спектаклей на основе партитуры «Щелкунчика». Определение идей, решений, приемов, хореографических и режиссерских находок балетмейстеров, бравшихся за театральное воплощение партитуры «Щелкунчика» является фундаментом для продолжения поисков хореографов [9].

Для постановок всех советских балетмейстеров, обращавшихся к «Щелкунчику», характерна драматизация заданной Петипа коллизии –

противопоставление сна и реальности. При этом и Вайнонен и Григорович отталкивались от традиционного понимания музыки, считая главным ее приподнятость и гармоничность: в балете Вайнонена драматическая тема фактически отсутствует, у Григоровича она опозитивирована и подчинена мажорной тональности спектакля. Обе постановки не порывали и с жанром балета-феерии, трансформируя его в лирическую сказку, где элементы исходного жанра напоминают о себе и в постановочных эффектах, и в фееричности танцев.

Ф. Лопухов, И. Бельский и И. Чернышев опирались на драматизм музыки и тяготели к жанру балетной драмы. Каждый из них в большей или меньшей степени открывал партитуру заново. Поэтому их постановки в художественном отношении неровны. Однако при всей противоречивости достигнутых результатов именно такой подход к музыке позволил им расширить и углубить содержание балета, выйти к серьезным социальным и философским обобщениям.

Сценическая история «Щелкунчика» не исчерпывается крупными удачами на ленинградской и московской сценах. С послевоенного времени этот балет на протяжении многих лет с успехом шел едва ли не во всех музыкальных театрах СССР, в том числе в Украине. В 1982 г. внимание балетного мира привлек «Щелкунчик», родившийся на сцене Большого театра оперы и балета в Минске. Постановщик В. Елизарьев исходил из мысли, что его предшественники перегрузили содержание «Щелкунчика» разного рода сложностями и хотел вернуться к программе Петипа. Однако, намеренно «облегчая» сценарий, балетмейстер скорее приблизил свою постановку к балету-феерии Всеволожского, чем к замыслу Петипа. История Маши и Щелкунчика стала поводом для развертывания эффектного зрелища, радующего глаз, но не дающего пищи уму и сердцу. Тема взаимоотношения двух миров — реального и фантастического, действительного и идеального, которая лежит в основе балета, оказалась снятой. На сцене остался один мир — сказочный. И щедрая танцевальность этой постановки воспринимается парадом танцев, сменяющих друг друга и иллюстрирующих бесхитростный сюжет.

Принято считать его «Щелкунчик» «философской сказкой», однако оригинальными концепциями она не перегружена. Хотя когда-то Ю. Григорович и С. Вирсаладзе выпустили революционный балет: Щелкунчика-принца одели в вызывающее красное трико, волосы покрыли золотом, танцы марципанов и кофе превратили в дивертисмент национальных кукол, одетых по последнему слову балетной моды. Все пантомимные сцены сделали танцевальными, в роли детей вывели танцовщиц-травести.

Европейские «Щелкунчики» не всегда шокируют радикализмом. В Германии монополией на «Щелкунчиков» обладает Джон Ноймайер — его

версия идет одновременно в театрах трех городов, среди которых — Гамбург, Дрезден, Мюнхен. Это спектакль очень старый и абсолютно взрослый. Гофман, Рождество, сказка остаются где-то на дне либретто, в центре — видение Мари об императорском балете. Дроссельмейер, он же балетмейстер придворного театра, приносит Мари ко дню рождения пуанты, она делает первые пробы на балу, а ночью во сне попадает в репетиционные залы Императорского Мариинского театра, где маэстро Чекетти дает уроки Анне Павловой. Второй акт с реконструкциями старинных пачек, трогательных танцев в строгом стиле белой классики, аскетичной обстановки балетного урока. Этот красивый и стильный спектакль до сих пор пользуется спросом у зрителей, и многие театры заказывают его у Ноймайера [6].

Берлинская опера показывает вариант Патриса Бара, экс-этуали Парижской оперы. Романтичный француз придумал пролог а la «Раймонда»: вооруженные саблями средневековые сарацины, размахивая саблями, отбирают ребенка у грациозной женщины, одетой по моде XIX века. Наблюдавший за набегом Дроссельмейер спустя много лет находит девочку в чужом доме и возвращает безутешной матери. Балет заканчивается всеобщим праздником.

Датский Королевский балет показывает «Щелкунчика» Алексея Ратманского, бывшего худрука балета Большого театра, — хореограф порадовал датчан, перенеся действие в Копенгаген 1915 года [3].

В Лондоне Английский национальный балет показывает версию Кристофера Хэмпсона, в Сан-Франциско руководитель местной труппы Хелги Томассон представляет собственную постановку, но также вполне консервативную. А в вашингтонском Кеннеди-центре нет святочных рассказов на пуантах — там современный «Джоффри-балет» показывает версию джазового модерниста Джеральда Арпино.

В Лондоне главный возмутитель спокойствия Мэтью Борн поставил «Щелкунчика», полного черного английского юмора. Королевский балет Ковент Гарден и Английский национальный балет показали аналогичные спектакли с той разницей, что в Ковент Гарден дело происходит в Англии готических романов (постановка Питера Райта), а в АНБ — в современной лондонской квартире (постановка Кристофера Хэмпсона). В первом случае Клара (вариант имени главной героини) одета в традиционное бальное платье и на голове у нее корзиночка с ленточками, а во втором — на ней рыжий парик и короткая юбчонка. Главное па де де танцуют вставные персонажи из страны сладостей — Фея Драже со своим кавалером. Кларе достается только домашний бал и маленькое адажио во втором акте [7].

В балете «Щелкунчик», поставленном Рудольфом Нуреевым для труппы Шведский королевский балет, рождественский праздник происходит в старинном дворце. Родители и дети одеты в костюмы эпохи

Директорії (кінець XVIII віка), а старики, такіе, як Дроссельмейер, верні моде своєї юности і стилу рококо. В постановке танцев і пантомим чувствуются воображеніе і юмор, празник виглядит елегантним і радісним. Клара (так зовут главную героиню) уже вышла из детского возраста, но еще не подошла к порогу юности, потому ее сны виглядят ребяческими і вместе с тем в них присутствует эротический элемент. Нуреев отказался от путешествия в страну сладостей і построил дивертисмент исключительно на сновидениях, в которых родные Клары і Дроссельмейер предстают перед нами в разных облициях. Один і тот же танцовщик исполняет партии Дроссельмейера, мышиног короля і Принца. На протяжении всего па-де-де Клара остается сама собой, то есть словно она во сне представляет себя принцессой. Ла Скала также выбрал «Щелкунчика» в редакции Рудольфа Нуреева, где Клара — самая трудная женская роль в балете.

В Санкт-Петербурге на сцене БКЗ «Октябрьский» состоялась премьера художественно-акробатического балета «Щелкунчик», который повторяет приемы китайского акробатического балета «Лебединое озеро» — спектакля, который вобрал в себя лучшее, чем славятся китайские спортсмены і танцовщики: виртуозное владение техникой, невообразимые трюки, красочное і впечатляющее шоу. Премьера этого балета состоялась в России в марте 2006 года, после чего этот спектакль отправился в мировое турне, которое завершилось выступлением на Открытии Олимпийских игр в Пекине в 2008 году.

Новую жизнь балету «Щелкунчик» в 2008 г. дали три коллектива: Театральное агентство «Союзспорттеатр», Санкт-Петербургский театр «Русский балет» і «Театр Спорта», куда вошли мастера международного класса, члены сборной команды Санкт-Петербурга по художественной гимнастике і акробатике. Идейный вдохновитель і организатор проекта Людмила Брагина і хореограф-постановщик Александр Брускин задумали художественно-акробатический балет «Щелкунчик» как захватывающую сказочную феерию, отразив первоначальную идею спектакля, созданного в XIX в. Обогащение классического спектакля художественно-акробатическими элементами, в чем-то повторившее опыты петербургского балетмейстера Ф. Лопухова 1920-х гг., оказалось интересным і в целом успешным обогащением хореографической ткани спектакля. Кроме того, стали уже привычными «ледовые» версии «Щелкунчика» в исполнении ведущих фигуристов мира, таких как Оксана Баюл — первая олимпийская чемпионка в истории украинского спорта (Лиллехаммер, 1994) і Виктор Петренко, также чемпион олимпийских Игр (Альбервилль, 1992).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольди Э. Право на класику / Э. Арнольди // *Время*. – 1992. – 20 нояб.
2. Балетмейстер Мариус Петипа : сб. ст. / сост. : О. Федорченко, Ю. Смирнов, А. Фомкин. – Владимир : Фолиант, 2006. – 368 с.
3. Без подписи. О мышах и музыке. Неожиданные интерпретации «Щелкунчика» за океаном // *Сов. культура*. – 1991. – 16 марта.
4. Белова Е. Балет с «фокусами» / Е. Белова // *Культура*. – 1993. – 10 июля.
5. Беляева Е. Парад Щелкунчиков. Балет Чайковского в новогодний сезон / Е. Беляева // *Культура*. – 2007. – № 2. – 18 – 24 янв.
6. Власова Н. Немецкий «Щелкунчик» в стиле а ля рюс / Н. Власова // *Муз. обозрение*. – 1993. – № 3 (89), февр.
7. Гваттерини М. Щелкунчик // Гваттерини М. *Азбука балета* / М. Гваттерини. – М. : БММ, 2001. – С. 151 – 16.
8. Мячин Ю. Н. Сон и явь балета / Ю. Н. Мячин. – СПб. : Б. и., 2003. – 160 с.
9. Петров О. А. Тьерри Маландэн: старый и новый балет / О. А. Петров. – Екатеринбург : Изд. дом «Автограф», 2006. – 132 с.

УДК 792.8

***Р. Б. Сало,
м. Київ***

ЕСТРАДНИЙ ТАНЕЦЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Складний, повний протиріч період в історії вітчизняної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття тісно пов'язаний з політичними та економічними перетвореннями в житті держави. Відбувається перелом в історії естрадного мистецтва, з'являються нові жанри, форми. Зважаючи на найбільш динамічний характер серед інших видів мистецтва, естрада продовжує швидко реагувати на потреби часу, запити публіки, посідати одне з провідних місць у рейтингу глядацьких переваг.

Сьогодні, в епоху комерціалізації усіх видів мистецтва, досить складно утримувати художній рівень творів, що демонструються з естради. Починає превалювати термін «шоу-бізнес», у дослідницьких працях широко використовується поняття «популярна культура», у «провідні діячі естради» сьогодні висуваються продюсери, менеджери, що диктують умови митцям. Багато хто з виконавців навмисно знижують естетичний рівень номерів задля завоювання успіху, у тому числі й комерційного, у глядачів. Таким чином, неможливо сьогодні аналізувати естрадні твори виключно з мистецьких позицій без урахування соціокультурного контексту.

Сучасні російські науковці (Ю. Дмитрієв, І. Богданов, Е. Рибакіова та ін.) обґрунтовують використання терміна «естрадознавство»,

визначаючи його як галузь мистецтвознавства, що вивчає історію, теорію та критику естради.

Складність досліджень естради обумовлена її специфікою: естрада являє собою конгломерат різних мистецтв, де кожне, зберігаючи свої специфічні риси, виявляє ознаки приналежності до естради. Незважаючи на те, що естрада тісно пов'язана з театром, форми творів театру та естради різні: у театрі – спектакль, в естраді – номер є основною художньою формою репрезентації образів. В естрадному номері, як і в театрі, на думку І. Богданова, провідну позицію у створенні художнього образу посідає виконавець (актор), однак на естраді це більш помітно через надзвичайну персоніфікацію. До того ж, на естраді виконавці в більшості випадків виступають авторами своїх номерів [1].

У контексті дослідження І. Богданова, головною темою якого стала художня структура естрадного номеру та основні методологічні принципи його створення, автор приділяє увагу особливостям танцювального жанру на естраді в умовах сьогодення: «Надзвичайно, і навіть більшою мірою, ніж раніше, затребуваний та популярний танець на естраді. Інша справа, що в більшості своїй він пішов у дискотеки, нічні клуби, на ресторанну естраду. Тут, практично на ньому (ще на пісні) тримаються програми вар'єте-закладів. Але від того, що танець виконується не в сільському клубі, а в нічному, закони побудови номеру в цьому жанрі не змінюються» [1, с. 7].

Процеси, що відбуваються в естрадному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття, поступово входять до кола наукових інтересів вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, істориків, культурологів. Найбільш ґрунтовні дослідження з проблем розвитку естради зазначеного періоду з'явилися в останні роки в Росії. Серед них виокремлюється колективна праця «Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах ХХ – ХХІ веков» (М., 2010), де зроблено спробу шляхом проведення паралелей між сьогоденням та минулим у різних естрадних жанрах, у тому числі і в хореографічному, виявити сучасні тенденції розвитку естрадного мистецтва. Н. Шереметьєвська, авторка статті «Танець на естраді» з цієї збірки, не оминула увагою і колективи естрадного танцю з України, що брали участь у збірних концертах та фестивалях у Росії. Помітною подією в мистецтвознавстві став вихід у світ енциклопедичного видання колективу авторів Російського державного інституту мистецтвознавства «Эстрада России. ХХ век» (М., 2004), де вміщено статті, присвячені процесам, що відбувалися в естрадному мистецтві періодів Російської імперії та СРСР (до складу яких входила і Україна) та Росії кінця ХХ століття. Провідні фахівці в галузі естрадного танцю Н. Шереметьєвська та Є. Уварова дають визначення поняття «танець на естраді» з урахуванням сучасних підходів: «Танець на естраді –

короткий танцювальний номер, сольний чи груповий, представлений у збірних естрадних концертах, у вар'єте, мюзик-холах, театрах мініатюр; супроводжує та доповнює програму вокалістів, номери оригінальних і навіть мовних жанрів. Складається на основі народного, побутового (бального) танцю, класичного балету, танцю модерн, спортивної гімнастики, акробатики, при схрещуванні усіляких зарубіжних впливів та національних традицій. Характер танцювальної пластики диктується сучасними ритмами, формується під впливом суміжних мистецтв: музики, театру, живопису, цирку, пантоміми» [2, с. 641]. Досліджуючи еволюцію терміну «естрадний танець» («танець на естраді»), Н. Шереметьєвська у своїй фундаментальній праці «Танець на естраде» (М., 1985) зазначала, що це поняття у процесі плину часу постійно розширювалося, вбираючи все нові та нові явища. Якщо на початку 20-х рр. ХХ століття в СРСР під ним мали на увазі головним чином народні танці, чечітку, салонні та пластичні танці в сольному виконанні, то вже наприкінці десятиліття виникає такий його різновид, як групові танці гьорлс (girls) у Московському та Ленінградському мюзик-холах. А наприкінці 30-х рр. ХХ століття з'явилась масова сценічна форма народного танцю (ансамблі народного танцю), що в середині ХХ століття посіли провідне місце на танцювальній естраді [3, с. 5].

На нашу думку, Е. Уварова та Н. Шереметьєвська дещо звузили діапазон різновидів, стилів, напрямів хореографічного мистецтва, що сьогодні з успіхом репрезентується на естрадних майданчиках. Поза увагою, наприклад, залишився бальний танець у його сценічній та спортивній формах.

В Україні до аналітичних розробок у галузі естрадознавства долучилися фахівці з музичного мистецтва естради (Н. Дрожжина, М. Мозговий, О. Мозгова та ін.), культурології (О. Гончарук та ін.). Останнім часом з'явилося чимало досліджень, присвячених проблемам різних видів хореографії в Україні останніх десятиліть (Д. Бернадська, С. Легка, Ю. Станішевський та ін.), де лише побіжно згадується естрадний танець. Комплексного дослідження, присвяченого еволюції танцювального жанру на естраді кінця ХХ – початку ХХІ ст. в Україні проведено не було.

Проводячи аналіз сучасного стану естрадного танцю в Україні, можна говорити, що помітним напрямом сольного танцю на естраді в останні роки став степ (В. Шпудейко, О. Останін). З концертними номерами в шоу-програмах беруть участь артисти балету (О. Філіп'єва, А. Писарев та інші), із сольними номерами виступають представники бального танцю (О. Шоптенко, Д. Дікусар, В. Яма та ін.) та Севастопольський театр бального танцю під керівництвом В. Єлізарова, активно провадять сценічну діяльність на естраді театр танцю «Сузір'я Аніко» (керівник А. Рехвіашвілі), балет «А6» (керівник О. Єрьомін), «Rumbero's» (керівник

А. Лопес) та інші. Представники різних стилів та напрямів сучасного танцю (хіп-хоп, джаз-фанк, крамп тощо) поступово інтегруються в систему естрадного танцю в Україні.

Отже, умовно диференціюючись, на наш погляд, на дві форми (як самостійні жанр естради та як допоміжна складова інших жанрів – вокального, драматичного тощо), хореографія на естраді, швидше за інші сфери існування танцю, відгукується на новітні віяння в культурі й досить часто стає провісником глобальних трансформацій у різних видах хореографії та в хореографічному мистецтві в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания : автореф. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / И. А. Богданов. – СПб., 2005. – 398 с.
2. Уварова Е. Д. Танец на эстраде / Е. Д. Уварова, Н. Е. Шереметьевская // Эстрада в России. XX век : энцикл. / отв. ред. Е. Д. Уварова. – М. : Олма-Пресс, 2004. – С. 641 – 647.
3. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.

УДК 792.82(477) 19

***Н. М. Семенова,
м. Харків***

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ ст., коли український сценічний танець успішно розвивався у виставах Першого стаціонарного українського театру М. Садовського, виникла потреба у створенні національного українського балету. З цього приводу видатний хореограф, автор танцювальних картин в операх М. Лисенка та «Вечорів української хореографії» В. Верховинець писав: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [1, с. 28].

Але в цей період український сценічний танець ще не виокремився, він був тільки складовою драматичної вистави. У 1919 р. після створення у Києві першої української оперно-балетної трупи сценічний український

танець став складовою і музичної вистави (танцювальні сцени в операх «Утоплена» М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка). Для появи самостійної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутнього твору. Специфічні виразні засоби українського танцю, які б дали змогу відтворити на балетній сцені народне життя, були ще недостатньо розвинені для органічного поєднання з основою балету – мовою класичного танцю.

Як провідний дослідник української культури М. Грушевський, так і фольклорист-хореограф В. Верховинець наполегливо наголошували на тому, що танець як невід’ємна частина народного життя та побуту, розвивається у взаємодіях з піснею. В. Верховинець з цього приводу писав: «Пісня і танок – це рідні брат і сестра. Як у пісні виявляються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття...» [Там само, с. 121].

Невипадково тісний зв’язок танцю та пісні, що характеризує українську народну творчість, став основою при народженні українського національного балету. Композитори почали створювати музичні партитури на основі народних мелодій, яким притаманні ліризм, опора на національний пісенний і танцювальний фольклор, доступність музичної мови. Лібретисти ж використовували сюжети пісень в літературній основі майбутніх вистав, запозичували ідеї з творів українських письменників. Балетмейстери в танцювальних фрагментах оперних вистав набували досвіду використання народного танцю на сцені, формуючи арсенал виразних засобів, що здатний збагатити балетну виставу.

Крім того розвитку українського сценічного танцю сприяла поява першої теоретичної праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1920 р.), що була керівництвом до хореографічних втілень для П. Вірського, В. Вронського, Г. Березової та ін.

Значною подією у розвитку українського балетного мистецтва стало створення стаціонарних театрів опери та балету у Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.). Завдяки цьому виникла можливість використовувати український народний танець не тільки в драматичних та оперних виставах, а й синтезувати його з класичним у виставах балетних. На підґрунті балетної класики, в яку український народний танець вдихнув життєвий струмінь, виникла нова хореографічна лексика – джерело національного балетного мистецтва. Першою спробою такого синтезу став балет М. Вериківського «Пан Каньовський», постановку якого здійснили В. Литвиненко та В. Верховинець (Харків, Київ, 1931 р.).

Ю. Ткаченко та М. Вериківський в основу лібрето балету вперше поклали українську історичну пісню «Дума про Бондарівну», що вимагало для його сценічного втілення використання знань певних народних обрядів

(весілля, збори врожаю тощо) та колоритного пісенно-танцювального фольклору.

Музична партитура балету була створена згідно літературного сценарію та за участю балетмейстера В. Литвиненка. У ній композитор використав українські народні мелодії, які яскраво оркестрував. М. Вериківський частіше цитував популярні теми і мало приділяв уваги їх симфонічному розвитку та узагальненню. За визначенням Ю. Станішевського, «...музична тканина балету вийшла дещо фрагментарною і уривчастою – без стрижня, який музично об'єднав би музичний і драматургічний матеріал в єдине ціле» [3, с. 10].

Автори хореографічного тексту в сценах народного гуляння намагались показати справжнє життя. Балетмейстери вимагали від танцівників не захоплюватись технікою, а наповнювати рухи внутрішнім змістом, танцювати по-народному всім тілом: голова, руки, ноги, плечі, й обов'язково душею. На думку Ю. Станішевського, танці та народно-побутові сценки «Шевчик», «Ляльковий театр», «Писар та перекупка» та ін. не сприяли розгортанню дії, мали дивертисментний характер та використовувались для прикрашання вистави. Деякі сцени були перенасичені побутовими елементами, але постановники намагались слідкувати за музичною драматургією, яка, в свою чергу, не мала гармонійної єдності.

Хоча драматургічної цільності виставі не вистачало, в ній сміливо для того періоду було здійснено синтез рухів класичного та українського народного танцю. Класичні дуетні та сольні танці змінювалися масовими народними танцями і навпаки. У деяких фрагментах постановники забарвлювали класичні па позами та положеннями, характерними для танцю народного, використовували яскраві елементи фольклорної танцювальної техніки, особливу увагу приділяли взаємовідносинам у парі та підтримкам. Крім того в балеті вперше український жіночий танець було виконано з використанням техніки танцю на пуантах, що свідчило про високий рівень української хореографічної культури.

Після першого досвіду створення національного балету українські хореографи продовжували пошук специфічних виразних засобів. Розвиток лексичної бази українського сценічного танцю відбувався в хореографічних картинках нових українських опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Балетмейстери-постановники П. Вірський, М. Болотов, В. Верховинець створили міцний фундамент для появи вистави, в якій український танець міг би використовуватись не тільки як яскраве доповнення, а як один з головних виразних засобів.

Наступним зразком вдалої національної вистави став героїко-романтичний балет «Лілея» К. Данькевича в постановці Г. Березової (Київ,

1940 р.). У ньому на той період не тільки успішно відбувся синтез класичного та українського народного танців, а й знайшла відображення тенденція розвитку світового балетного мистецтва – симфонізація хореографічної мови.

Лібретист В. Чаговець поклав в основу літературного сценарію балетної вистави твори «Лілея», «Сліпий», «Утоплена», «Русалки», «Княжна», «Марина», «Відьма» Т. Шевченка, який зміг піднести та відтворити «основні, найістотніші риси національного характеру, сформовані в народі» [3, с. 14].

Композитору, незважаючи на те, що лібрето засноване на різних поезіях Т. Шевченка, вдалося створити цільну музичну партитуру, яка і драматична, і танцювальна. К. Данькевич майже не використовував цитування народних пісень, він узагальнив знайомі мелодії, збагатив їх новими барвами. «Ідучи від народно-песенної основи, композитор створює широке симфонічне полотно з яскравими музичними характеристиками» [3, с. 15]. Тому по-новому створеній музичній партитурі повинен відповідати й інший підхід балетмейстера до хореографічного втілення вистави.

Перша постановка «Лілеї», здійснена Г. Березовою згідно з традиціями хореодрами, уже містила елементи танцювального симфонізму у масових сценах та сольних танцях. Режисерське втілення вистави було ретельно продумане та драматургічно вибудоване. У ній містилось мало суто побутових елементів. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення. Крім того від виконавців вимагалось не тільки виразно та технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст образу акторською грою з психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд несе як настрій, думки, почуття, так і певний зміст. Це свідчило про рух українського національного балету в бік розвитку синтезу не тільки танцювальних мов, а й двох прийомів дієвізації та симфонізації танцю.

Після «Лілеї» з'явилися перші українські балети на сучасну тему: «Світлана» Д. Клебанова у постановках П. Йоркіна (Харків, 1940 р.), А. Томського (Харків, 1947 р.) та «Олеся» Є. Русинова у постановці В. Вронського (Одеса, 1948 р.), в яких було використано синтез класичного танцю не тільки з українським народним, а й з танцями різних народів СРСР. Ці постановки свідчили про високий рівень розвитку виразних засобів народно-сценічного танцю, взагалі, бо крім нових спроб їх поєднання з виразними засобами танцю класичного, авторам хореографічного тексту вдалося показати не тільки історичних героїв, а й персонажів-сучасників. Хоча вистави були ще насичені численними побутовими елементами, не завжди вистачало драматургічної послідовності, балетмейстери намагались створити специфічні пластичні

характеристики героїв та яскраво побудувати масові сцени. Українська національна хореографія вийшла на інший рівень та довела, що здатна в танцювальних образах передавати настрої та ідеї сучасності.

Завдяки опорі на нові загальні тенденції розвитку балетного мистецтва, а саме, зменшенню побутової деталізації та симфонізації танцювальної мови, за допомогою гармонійного поєднання виразних засобів народного та класичного танцю, стало можливим сценічне втілення як історичних, так і комедійних сюжетів та сюжетів з філософським підтекстом, котрі позичені з української класичної літератури. Підтвердженням активного розвитку українського балетного мистецтва в цьому напрямку стали прем'єри комедійного балету «Бісова ніч» В. Йориша за мотивами повістей М. Гоголя (Київ, Харків, 1943 р.) та філософсько-психологічного балету «Лісова пісня» М. Скорульського за мотивом однойменної драми-феєрії Л. Українки (Київ, 1946 р.) у постановці С. Сергєєва.

У «Бісовій ночі» балетмейстеру ще не вдалося відмовитись від пантомімічних сцен та створити дієвий танець, але він побудував барвистий танцювальний дивертисмент з короткими пантомімічними епізодами. У «Лісовій пісні» як в лібрето, так і в музиці було збережено основні лінії та образи п'єси. Головним став не переказ сюжету «Лісової пісні» Л. Українки мовою танцю, а його хореографічна інтерпретація. Необхідно було зберегти драматизм та психологізм літературного твору та розкрити філософську ідею.

Музика «Лісової пісні» вирізнялась відсутністю традиційних форм класичного балету. Її «новаторство полягає у майстерній модифікації класичних балетних структур і методів відповідно до змісту та емоційного забарвлення твору, у перенесенні їх на український національний ґрунт, як того потребує художня концепція драми-феєрії» [2, с. 12].

Хореографія С. Сергєєва була ілюстративною, ще далекою для втілення психологічної драми. По-перше, він порушив гармонію, скоротивши музичну партитуру М. Скорульського, що заснована на симфонічних принципах розвитку музичних тем. По-друге, балетмейстер тримався принципів хореодраматичної побудови балету. Але заслугою С. Сергєєва є продовження синтезу класичного та українського народного танцю. Йому вдалося створити колоритні образи двох світів: реального та фантастичного. Звичайні люди (Лукаш, Килина) були зображені засобами народно-сценічного танцю, збагаченого елементами класичного, а нереальні істоти (Мавка, русалки та ін.) – засобами класичного, забарвлені елементами українського народного танцю.

У постановках українських національних виставах першої половини ХХ ст. можна виокремити такі тенденції: психологізація балетних вистав, синтез виразних засобів класичного та народного танцю, збагачений

акторською грою та симфонізація танцювальної мови, які визначили подальші пошуки балетмейстерів у другій половині ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – 5-те вид., доп. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
2. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру / Н. Мазур // Укр. театр. – 2002. – № 4 – 5. – С. 12 – 14.
3. Станішевський Ю. Розквіт українського балету / Ю. Станішевський. – К. : Рад. Україна, 1961. – 48 с.

УДК 793.3

**І. О. Сорокіна,
м. Луганськ**

ПРОБЛЕМА РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

Актуальність проблеми сьогодення в галузі народно-сценічного танцю полягає в тому, що демократичні процеси, які відбуваються в незалежній Україні, зумовили нагальну необхідність виховання творчої особистості учасників хореографічного колективу.

Для будь-якого суспільства творча особистість є найбільшою цінністю, а для України, що відроджується, коли особливо повинен бути задіяний весь творчий потенціал народу, це питання набуває вельми важливого значення.

Проблемі творчості, творчого ставлення до життя приділено значну увагу в українській педагогіці – від Григорія Сковороди до Василя Сухомлинського. Хоча слід сказати про відсутність на сьогодні твердого теоретичного ґрунту з цього питання. Однозначно потрібно підкреслити, що в процесі розвитку творчої особистості не достатньо простої участі дитини у роботі одного з дитячих творчих об'єднань, для навчання в якому вона має певні здібності. Тільки об'єднання спеціальних, індивідуальних та загальних здібностей дитини в процесі педагогічно спрямованої творчої діяльності може дати позитивні результати.

Сьогодні спостерігається дивовижна ситуація. На тлі, а точніше сказати, всупереч усім економічним складностям, з'являються все нові і нові дитячі танцювальні колективи. У багатьох з них робота з хореографічного навчання та повноцінного духовного виховання наших діячів ведеться у вірному напрямку. Та однозначно визнаючи за кожним керівником і його колективом право на вибір свого творчого обличчя стилю і характеру репертуару, необхідно додати, що чималу стурбованість

і навіть тривогу викликає дедалі більше скорочення кількості танцювальних колективів, в репертуарі яких виконуються українські народні танці та особливо тачці різних етнографічних регіонів України. У репертуарі існуючих колективів усе менше національних танців, національної музики та пісень. Усе більше так званих ансамблів «естрадного» танцю, що повністю відірвані від реального ґрунту української хореографії.

Мова танцю – це пластична мова народу, мова рухів та ритму, мова гармонії тіла, мова емоцій. Ця мова має свою лексику, свій поступ, емоційний світ. Вона притаманна тільки нашому народу і є виразом всієї історії, усього духовного життя українців. Про розвиток та збереження цієї мови потрібно турбуватись так само, як і про розвиток української літературної мови .

Сьогодні спостерігаються тенденції до посилення ролі учнівських творчих об'єднань за інтересами, які функціонують у більшості на базі позашкільних закладів. На відміну від притаманного школі переважно логічного пізнання в позашкільному навчанні можна гнучкіше стимулювати розвиток творчих задатків дитини. Значне місце у зростанні творчого потенціалу дітей належить об'єднанням естетичного напрямку. Особливо, якщо в них ведеться робота над вивченням народної культури. Відродження фольклорної спадщини стало насущною проблемою нашого часу. Відірваність виховання від культурно-історичних традицій породжує відчуження підростаючих поколінь від народного культурного доробку, моралі, духовності. Мудрість народних звичаїв, емоційна наповненість народної музики та пісні – це невичерпне джерело для цілеспрямованої педагогічної взаємодії учня та вчителя. Одне з найважливіших завдань, що постає перед хореографічною громадськістю, є збереження й розвиток надбань, які складають гордість національної культури – хореографічного мистецтва в усіх його видах, напрямках і проявах.

За останнє десятиліття в умовах зміцнення національної державності надзвичайно великої ваги набуває проблема інтелектуально-культурного потенціалу суспільства. У цьому контексті використання танцювального мистецтва важко переоцінити.

Зміни, викликані новими соціокультурними умовами призвели до інтенсивного зростання кількості аматорських хореографічних колективів різноманітних за спрямуванням, зокрема, дитячих. Вивчаючи і аналізуючи ці процеси слід зазначити, що поряд зі значним інтересом до сучасних танцювальних напрямків народна хореографія не тільки не здала своїх позицій, а й продовжує полонити серця численних прихильників.

Інтерес до скарбниці народного танцювального мистецтва яскраве підтверджується багатьма фестивалями-конкурсами, які постійно проводяться в різних куточках України, близькому і далекому зарубіжжі.

Перегляд деяких з них дає підставу зробити певні висновки, відокремити низку типових проблем, що потребують розв'язання, бо нехтування ними зашкоджатиме не тільки подальшому розвитку хореографічного мистецтва, але й справі виховання національної самосвідомості, розумінню самотності народної танцювальної культури. Один з головних чинників, який підлягає належного розгляду, обговоренню і розв'язанню питання, це репертуарна політика. До цього часу досить часто керівники не усвідомлюють ролі репертуару в справі навчання і виховання, необхідності його відповідності віку виконавців. Що танцюють сьогодні вихованці численних дитячих танцювальних колективів? Чому вони повинні імітувати характери, почуття дорослих у незвичних і штучно запропонованих обставинах? Адже численні арабські танці, фрагменти з балету «Кармен-сюїта», інші композиції, навіть такі взірці, як «Повзунець», не можуть ані бути якісно виконані технічно, ані, що найсуттєвіше, переконливо втілені психологічно.

Величезний обсяг роботи, що лягає на плечі керівника колективу, висуває до нього великі вимоги. Без захопленості своєю справою, без напруженої щоденної праці не можна представити його діяльність. Щоб бути гарним фахівцем, йому необхідно щодня, щогодини підвищувати свій професійний, ідейний і культурний рівень, завзято шукати нові, що відповідають сьогоднішнім вимогам методи і форми роботи, відкрити всім людям ще більш широкий доступ до всього кращого, що дає культура кожного з наших народів

Теоретичні та практичні висновки й положення, що надаються в роботі, можуть вплинути на педагогічну свідомість, сформулювати нові професійно-педагогічні положення у керівників різного рівня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Смирнов В. Искусство балетмейстера / В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 185 с.
2. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом / О. Голдрич. – Л. : Каменяр, 2002. – 64 с.
3. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с., ил., [24] л. ил.

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІ ДО РОБОТИ В ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Проблема реформування підготовки сучасного педагога-хореографа є *актуальною* у наш час. Вона зумовлена зміною підходів і технологій навчання у вищій педагогічній школі, які мають зосереджуватися передусім на формуванні професійно значущих якостей випускників, розширенні їх мистецького світогляду, вихованні загальної хореографічної культури. В останні десятиріччя перед вищою педагогічною школою України стоїть завдання переходу до формування професіоналів, які б могли у своїй майбутній професійній діяльності поєднувати глибокі фундаментальні теоретичні знання і практичну підготовку з постійно зростаючими вимогами інформаційного суспільства. Професійна майстерність майбутнього вчителя хореографії представляє собою поєднання загально педагогічних здібностей із мистецтвом відтворення танцювальних умінь та навичок, а отже, потребує комплексної, довготривалої підготовки в системі педагогічної освіти.

Сучасний стан вищої школи вимагає творчої активізації навчального процесу та всебічного впровадження інноваційних методик у систему підготовки спеціалістів вищого рівня. Стає очевидним необхідність удосконалення викладання спеціальних дисциплін, впровадження у навчально-виховний процес технологій, які сприяють підвищенню ролі наукового аналізу навчально-виховного процесу; його науково-методичного забезпечення, виявлення творчого потенціалу в навчальному процесі, застосування сучасних технічних засобів навчання. Пріоритетним завданням вищих навчальних закладів педагогічного спрямування на етапі інтеграції України до європейського освітнього простору стає підготовка вчителя нової генерації. Позашкільним закладам освіти потрібні педагоги, які уособлюють яскраву творчу індивідуальність, здатну забезпечити максимальну реалізацію творчого потенціалу вихованця, а це характерно для вчителів мистецьких дисциплін, зокрема вчителів хореографії.

Підготовка сучасних фахівців-хореографів передбачає формування міцної теоретичної бази знань, широкого спектру практичних умінь та навичок, необхідних у майбутній професії. Вона має комплексну структуру, будується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної та творчої функцій навчання [4, с. 156].

Професійна підготовка вчителя в Україні здійснюється у вищих педагогічних закладах освіти I – IV рівнів акредитації. Аналіз психологічної та педагогічної літератури свідчить про те, що дослідженню проблеми професійної підготовки вчителя приділяється належна увага зокрема, таким її аспектам, як: теоретичні й методичні основи підготовки вчителя; підготовка вчителя до творчої професійної діяльності; розвиток особистості вчителя у процесі професійної підготовки; загальнокультурний розвиток особистості вчителя.

Професійна хореографічна підготовка фахівців-хореографів у системі педагогічної освіти здійснюється за навчальним планом, укладеним відповідно до державних стандартів та з урахуванням нормативних актів, рекомендацій Міністерства освіти і науки України. На основі навчальних планів щорічно формуються робочі навчальні програми на рік. Вони складаються по курсах й семестрах, з чітким розподілом годин, відведених на вивчення дисципліни, видами занять, тижневим навантаженням.

Головною метою хореографічної освіти є підготовка педагога-хореографа нового покоління, педагога-гуманіста, хореографа-універсала, який володіє рядом необхідних професійних компетенцій, гармонійно розвинен в духовному, інтелектуальному та фізичному плані.

У змісті фахової підготовки майбутнього вчителя-хореографа важливе місце посідає комплекс предметів, що дозволяють опанувати теорію і методику викладання танців різних стилів і ґатунків. Важливою складовою цієї підготовки стає опанування основ діяльності керівників дитячих хореографічних колективів. Дослідження сучасних особливостей цієї діяльності виявило значну трансформацію методичних, виховних та керівних функцій хореографа – керівника дитячого творчого об'єднання. Він повинен вільно володіти педагогічними прийомами та методами викладання хореографічного мистецтва, знати специфіку балетмейстерської роботи, а також застосовувати ефективні методи організації й управління аматорським колективом.

Комплексний характер професійної підготовки майбутнього учителя хореографа передбачає вивчення студентами цілого спектру спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Основними серед профільних дисциплін є «Теорія і практика класичного танцю», «Теорія і практика народного танцю», «Методика викладання хореографії», «Мистецтво балетмейстера», «Сценічне оформлення танцю», «Теорія і практика сучасного танцю».

У ході дослідження була розглянута структура хореографічної підготовки майбутніх вчителів в системі педагогічної освіти, яка передбачає різноманітні форми організації навчально-пізнавальної діяльності студентів. Серед них найбільш використовуваними є лекція,

практичне заняття, самостійна та індивідуальна робота студентів, консультації, реферати, курсові роботи, а також педагогічну практику [1, с. 72].

Сучасна лекція з дисципліни хореографічного циклу висвітлює основні теоретичні засади курсу, спрямована на збагачення студентів новітньою науковою інформацією, а також дає установку на самостійну роботу, аналіз і навчальний пошук [2, с. 216]. Вона дає можливість майбутньому педагогу-хореографу знайомитися з науково вивіреними, сучасними ефективними фаховими методиками, знати теоретико-методологічні підходи й методичні основи викладання хореографічних дисциплін, засвоювати точно визначені наукові терміни хореографічних понять. У процесі лекції не тільки відбувається знайомство з основними теоретичними засадами дисциплін хореографічного циклу, але й передусім формується база для подальшого засвоєння практичного матеріалу.

Практичні заняття як форма організації навчально-пізнавальної діяльності студентів тісно пов'язані з лекційними заняттями та є їх логічним продовженням. Тематика практичних занять упорядкована відповідно до змісту лекційного курсу і спрямована на закріплення знань, отриманих на лекційних заняттях та під час самостійної роботи. На практичних заняттях відбувається розвиток координаційних прийомів, музикальності й виразності виконання, студентам також пропонується ознайомлення з методикою вивчення хореографічних фігур, з'єднань та композицій, принципами побудови окремих частин уроку. Вони спрямовані на формування у студентів уміння використовувати сучасні технології навчання у процесі викладання дисциплін хореографічної спрямованості, методично правильно пояснювати теоретичний танцювальний матеріал курсу та складати танцювальні композиції з основних елементів та з'єднань фігур. У цілому, важливою умовою ефективності практичних занять є така організація діяльності студентів, яка б стимулювала їх до подальшої поглибленої самостійної роботи, активізувала їхню розумову діяльність.

Індивідуальна робота відкриває додаткові можливості для вивчення кожного студента, його інтересів, потенціалу, рівня підготовки, ставлення до предмету. Тематичний зміст індивідуальних робіт формується з урахуванням потреб студентів, які виявили слабкі теоретичні знання з певних тем, розділів курсу чи бажають їх поглибити. Ця форма організації навчально-виховного процесу дозволяє педагогу працювати зі студентами, враховуючи рівень їх хореографічної підготовки та індивідуальні особливості (фізичні, фізіологічні, психологічні), добирати методи і прийоми навчання з урахуванням цих особливостей. Виконання індивідуальних завдань передбачає роботу з такими інформаційними джерелами як бібліотеки, комп'ютерні навчальні технології, Internet.

Важливою формою організації навчання у вищій школі є самостійна робота студентів, яка передбачає поглиблене вивчення теоретичного та практичного матеріалу, вдосконалення професійних умінь та навичок, сформованих під час аудиторних занять. Організація самостійної роботи студента має носити творчий і пошуковий характер, спрямовуватися на постійну самоосвіту та самовдосконалення. Результати пошукової діяльності студентів-хореографів у процесі самостійної та індивідуальної роботи найчастіше презентуються у вигляді наукових доповідей, повідомлень, рефератів, тематика яких упорядкована у відповідності з навчальною програмою курсу.

Для дисциплін практичного спрямування (зокрема, «Теорії і методики класичного танцю», «Теорії і методики народного танцю», «Мистецтва балетмейстера», «Методики викладання хореографії») характерною є також підготовка відеоматеріалів, які презентують власні творчі доробки студентів, – самостійно створені танцювальні композиції, записи фрагментів уроків, постановочні роботи. Така форма звітності дає можливість викладачу об'єктивно оцінити рівень засвоєння студентом навчального матеріалу, конструктивно проаналізувати його методичні й технічні помилки, недоліки та досягнення виконавської майстерності. Застосування інформаційних технологій на заняттях при підготовці майбутніх спеціалістів – хореографів сприяє важливому підвищенню рівня пізнавальної самостійності, високому ступеню наочності й безперервному самоконтролю, засвоєнню знань та умінь, формуванню необхідних професійних компетенцій. Сучасні педагогічні програмні засоби дають можливість втілювати в практику індивідуалізацію професійного навчання. Використання на заняттях технології мультимедіа сприяє підвищенню якості професійної підготовки за рахунок поєднання всіх можливих впливів на студентів одночасно графіки, тексту, звуку і зображення.

Фахова підготовка педагогів-хореографів є складним довготривалим процесом, що вимагає не лише досконалого професійного оволодіння технічною майстерністю, але й засвоєння методик викладання дисциплін хореографічного циклу, формування загальнопедагогічних та спеціальних умінь. Забезпечення високого рівня професійно-практичної підготовки майбутніх учителів безпосередньо пов'язане з організацією педагогічних практик різних рівнів (навчально-методичних та безперервних виробничих).

Загальною метою педагогічних практик з хореографії визначається комплексна професійна підготовка студента до хореографічної роботи у системі загальної та позашкільної освіти. Відповідно до профілю хореографічної підготовки та перспектив майбутньої професійної діяльності студентів надається можливість вибору бази проходження

практики, а також комплексу завдань з хореографічних дисциплін, які він виконуватиме під час проходження практики [3, с. 2 – 4].

Таким чином, професійна підготовка майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти потребує системного, цілеспрямованого підходу. Обов'язковими вимогами до будь-якої форми організації навчально-пізнавальної діяльності студентів є: відповідність змісту навчальної програми та логіці вивчення дисципліни; дотримання мети та завдань реалізації навчальної, виховної та розвивальної функцій освіти у процесі опанування знань; формування у студентів здатності до самостійної роботи, розвитку їх особистісних якостей. Під професійно-педагогічною підготовкою майбутнього вчителя хореографії ми розуміємо процес формування особистості майбутнього вчителя у науково-дослідній і науково-практичній роботі, розвитку у нього педагогічних здібностей, психолого-педагогічних знань, педагогічного такту, педагогічної техніки, педагогічного оптимізму, практичних педагогічних вмінь та навичок, гуманних загальнолюдських цінностей, серед яких головною є доброта, що втілюється передусім у любові до дітей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти / Т. О. Благова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту. Вип. 50. Педагогічні науки. – Житомир, 2010. – С. 72 – 76.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – СПб. : Лань, 2001. – 158 с.
3. Педагогічна практика з хореографії для спеціалізації 6.010102 «Початкове навчання та хореографія» / укл. С. М. Краснова. – Миколаїв, МДУ, 2009.
4. Тригуб С. В. Творча та організаційна діяльність керівника дитячого хореографічного колективу в загальноосвітній школі / С. В. Тригуб // Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи : зб. наук. пр. – Київ – Суми : СумДПУ, 2004. – С. 155 – 162.

УДК 793.3:37

**А. В. Фомкин,
г. Санкт-Петербург**

РЕФОРМИРОВАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ 1994 – 2011 ГГ.: ИТОГИ ПЕРВОГО ЭТАПА

Фактической точкой отсчета в реформировании хореографического образования стало принятие Госдумой РФ Федерального закона «Об образовании», где впервые были введены государственные образовательные стандарты как гарантии качества образования и единства образовательного пространства. К настоящему времени в России

разработано три поколения стандартов: 1 поколение (ГОС-1) – 1995 – 2000 годы, 2 поколение (ГОС-2) – 2002 год, 3 поколение (ФГОС-3) – 2010 – 2011 годы. Второе поколение завершает свое действие, на программы третьего поколения в этом году приняты первые студенты.

В системе культуры и искусства введение стандартизации первоначально натолкнулось на значительное сопротивление, в основе которого лежала идея о том, что результат образования в данной сфере не может быть прогнозируем, проверяем и, в целом, управляем. И поэтому первые два поколения стандартов фактически являются расширенным описанием типовых учебных планов конца 1980-х годов. На этом фоне стандарты третьего поколения стоят особняком.

В их основе новая – компетентностная – методология, означающая известный возврат к продуктивным идеям советской высшей школы и диалоге с концепциями, разрабатываемыми в рамках Болонского процесса. Под компетенцией понимается способность применять знания, умения и личностные качества для успешной деятельности в определенной области. В целом, разработка методологии стандартов третьего поколения базировалась на следующих принципах:

- *преемственность* – для обеспечения сохранения содержания, традиций, фундаментальности, качества исторически сложившихся форм и принципов образования в области хореографического искусства;
- *постепенность* – для возможности корректировки стандартов и их адаптации в зависимости от дальнейшего развития реформы образования;
- *узнаваемость* – для создания условий и механизмов узнавания и признания российского образования в Болонском процессе;
- *конкурентоспособность* – для создания условий существования российской системы ВПО на мировом рынке образовательных услуг;
- *участие в разработке работодателей* и в связи с этим: формирование терминологической базы направления «хореографическое искусство», содержательное разведение областей в области хореографического искусства, анализ тарифно-квалификационных характеристик, приведение перечня квалификаций в стандартах в примерное соответствие с наименованиями ключевых должностей в области хореографии;
- *компетентностный подход* – выявление актуального состава компетенций в области хореографического искусства;
- *студентоцентрированное обучение* – обеспечение допустимой свободы учебных заведений в формировании программ, создание механизмов контроля качества и системы оценок при процедурах аттестации, разработка оценочных средств;
- *кредитно-модульная структура* и введение системы зачетных кредитных единиц;

– создание условий для введения приложения к диплому европейского образца.

Какие же уровни образования и программы имеются сегодня в хореографическом образовании России?

Среднее профессиональное образование (СПО)

Перечни специальностей СПО 1990-х годов восходят к принципам типовых учебных планов советского времени. В области хореографии с середины 1990-х закрепились одна специальность «Хореографическое искусство» с квалификациями «артист балета» и «артист ансамбля народного танца». Подготовка по данной специальности ведется на основе двух образовательных стандартов: базового (2000 г.) и повышенного (2004 г.) уровней. В стандарте повышенного уровня квалификация «артист ансамбля народного танца» названа «артист ансамбля». Произошедшие в последние годы сдвиги в системе образования нашли отражение в новом Перечне специальностей среднего профессионального образования, утвержденном приказом Минобрнауки России. Ключевым отличием данного проекта от Перечней прошлых лет является разведение некогда единой специальности «Хореографическое искусство» на две специальности:

Шифр	Наименование	Код	Квалификация (степень)
070302	Искусство балета	51	артист балета
		52	артист балета, преподаватель
070304	Искусство танца (по видам: народный, бальный, современный)	52	артист балета танцевального коллектива (ансамбля), преподаватель

Высшее профессиональное образование (ВПО)

В соответствии с действующим Перечнем направлений подготовки (специальностей) в системе ВПО в настоящий период действует следующая система стандартов второго поколения в области хореографического искусства:

Шифр	Наименование	Код	Квалификация (степень)
070300	Хореографическое искусство	68	Бакалавр Магистр
070301	Хореографическое исполнительство (специалист)	65	– артист балета, педагог-репетитор
070303	Искусство хореографа	65	– балетмейстер-

	(спеціаліст)		постановщик – хореограф – хореограф балета на льду
070304	Педагогика балета (спеціаліст)	65	– педагог балетмейстер – педагог бального танца
070305	История и теория хореографического искусства (специалист)	65	– балетовед – менеджер исполнительских искусств

В России в последние десятилетия развивались две ветви высшего профессионального образования: непрерывная подготовка дипломированных специалистов (срок обучения, как правило, 5 лет) и ступенчатая, обеспечивающая реализацию образовательных программ с присвоением выпускникам степени (квалификации) «бакалавр» (срок обучения 4 года) и «магистр» на базе бакалавриата (срок обучения 6 лет, включая время обучения в бакалавриате).

Решением академического сообщества, представленным на заседании УМО в 2010 году, в системе хореографического образования России упразднены специальности, место которых заняли направления подготовки бакалавров и магистров. В настоящее время перечень направлений подготовки высшего профессионального образования в области хореографии имеет следующий вид:

Шифр	Наименование	Код	Квалификация (степень)
070000	Искусство	68	Магистр (3 года)
071200	Хореографическое искусство	62 68	Бакалавр (4 года) Магистр (2 года)
071300	Хореографическое исполнительство	62	Бакалавр (3 года)
073900	Теория и история искусств	62 68	Бакалавр (4 года) Магистр (2 года)

ФГОС ВПО уровня бакалавриата предусматривает значительную свободу вузов в формировании основных образовательных программ за счет 50% объема вариативной части. Кроме того, в качестве основного методологического принципа при разработке избрана модульная структура. Это позволило при проектировании стандарта существенно расширить количество программ – профилей – в основной образовательной программе в сравнении со стандартами 1 и 2 поколений, а

также избежать чрезмерной регламентации в содержании стандарта. Однако частичная регламентация сохраняется за счет введения следующего (открытого) перечня профилей. В качестве примера – список профилей бакалавриата по направлению подготовки 071200 «Хореографическое искусство»:

- Профиль 1 «Педагогика балета»
- Профиль 2 «Педагогика народного танца»
- Профиль 3 «Педагогика современного танца»
- Профиль 4 «Педагогика бального танца»
- Профиль 5 «Педагогика истории и теории хореографии»
- Профиль 6 «Искусство балетмейстера»
- Профиль 7 «Искусство балетмейстера-репетитора»
- Профиль 8 «Менеджмент исполнительских искусств»
- Профиль 9 «Танцевально-эстетическая педагогика»
- Профиль 10 «Хореографическая педагогика в спорте»

Список профилей бакалавриата по направлению подготовки 071300 «Хореографическое исполнительство»:

- Профиль 1 «Артист балета»
- Профиль 2 «Артист балета, преподаватель»
- Профиль 3 «Артист коллектива народного танца»
- Профиль 4 «Артист коллектива современного танца»
- Профиль 5 «Артист коллектива эстрадного танца»

ФГОС третьего поколения уровня магистратуры предусматривает еще более значительную свободу вузов в формировании основных образовательных программ за счет 70% объема вариативной части.

Таким образом, в прошедшие годы была создана новая нормативно-методическая база хореографического образования в России, начат прием на новые программы. Каков будет практический результат этого процесса, покажет время.

УДК 793.3

*Л. Ф. Хоцяновська,
м. Київ*

ДОСВІД ШКОЛИ ГРЕТ ПАЛУККИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ НАВЧАННІ

Сучасна сцена пред'являє особливі вимоги до танцівника, перша з них – універсальність. Більшість театрів в усьому світі мають у своєму репертуарі й балети класичної спадщини, і кращі зразки модерних балетів, неокласичні та постмодерні вистави, експериментальні твори сучасних

балетмейстерів. Танцівник сьогодення, щоб бути затребуваним, має володіти як технікою класичного танцю, так і техніками танцю модерн, бути обізнаним у сучасних стилях хореографії та готовим до експериментів. Система виховання танцівника має поєднувати різні напрями хореографічного мистецтва. У вітчизняній педагогіці такий досвід є недостатнім – сформовані поважні традиції викладання класичного та характерного танцю, а система викладання новітніх напрямів хореографії у вищій школі перебуває у стані становлення. Також важко визначити оптимальну міру того та іншого. Тому виправданим є звернення до здобутків у цій сфері інших навчальних закладів у різних країнах.

Цікавим прикладом подібної співпраці може слугувати взаємообмін методикою викладання сучасного і класичного танцю між Академією російського балету імені А. Я. Ваганової та Дрезденською вищою школою танцю Грет Палукки. Саме за її ініціативою у 70-х роках ХХ ст. розпочалася ця співпраця. Згадані балетні школи мають традицію проведення спільних міжнародних літніх курсів, підготовки концертних програм, що поєднують виступи вихованців обох навчальних закладів. Уже кілька років студентам Вагановської академії викладається танець модерн. Німецькі ж колеги переймають безцінний досвід російської класичної хореографічної традиції.

Школа Грет Палукки була заснована 1925 р. як школа виразного танцю – жанру, видатною представницею котрого була сама танцівниця. Навчатися хореографії Палукка розпочала у Дрезденській опері в класі Хайнріха Креллера. По закінченні школи вона продовжила навчання балету у мюнхенському Національному придворному театрі. Той факт, що Грет Палукка розпочинала свій шлях у мистецтві хореографії саме з класичного танцю є не звичним для представника виразного танцю. Зазвичай вони не мали класичної хореографічної освіти (а іншої на той час взагалі не існувало у сфері танцю), і були супротивниками балету у будь яких його проявах. Вважаємо, що саме класичний тренаж допоміг розвинутись природним даним Грет Палукки. Судячи зі світлин та описів її виступів очевидцями, танцівниця була наділена гнучкістю, великим танцювальним кроком, високим стрибком та апломбом. Ці якості у сукупності з її природним бурхливим темпераментом та легкою радісною танцювальною манерою виділяли Грет Палукку серед інших представників модерн-танцю. «Я уявляю собі Палукку танцюючою квіткою, що розкривається у стрибку. В той час як інші здебільшого танцювали на підлозі, вона виконувала свої танці у повітрі. Вона була невагома» – так розповідала про Грет Палукку Лені Ріфеншталь, її співучениця [2]. Особливою популярністю користувались технічні імпровізації танцівниці, і техніку Палукки її сучасники вважали віртуозною.

Звернення Грет Палукки до нового танцю зумовлене розчаруванням штампами і бездушністю балетної техніки, розбіжністю між тим, чому її учили, та ідеальними уявленнями молодої танцівниці про мистецтво хореографії. «Гуру танцю» для Палукки стала славетна Мері Вігман. «Важко передати новому поколінню, чим була для нас у ті роки Вігман», – згадувала Палукка [1, с. 45]. З 1920 по 1924 р. Грет Палукка стала улюбленою ученицею Вігман. Зі свого боку Мері Вігман побачила у танцівниці артистку, близьку їй за духом, «що володіла вражаючим темпераментом та дивовижним хистом до стрибків, котрі навряд чи у кого ще можливо спостерігати» [Там само]. Уже з 1924 р. Палукка виступає з власними постановками у соло-програмах. Цього ж року вона проводить набір молодих людей до групи виразного танцю, а наступного 1925-го відкриває у Дрездені школу із філіями у Штудгарті та Берліні. Окрім техніки та малюнка танцю в школі викладались теоретичні дисципліни. Мета навчання – вказати кожному учню шлях до власного індивідуального вираження через танець.

Як і більшість діячів культури, що не пристали до співпраці з нацистами, Г.Палукка зазнала утисків у роки гітлеризму: заборона концертних виступів та викладацької діяльності, закриття школи 1939 р. Під час бомбардувань Дрездена загинув весь матеріальний фонд навчального закладу, цінне зібрання книг, концертні костюми, ноти.

У липні 1945 р. Грет Палукка знову розпочинає викладання. Вона винаймає приміщення у приватних будинках з великим садом, де і проводить свої заняття. Кошти, отримані від виступів, ідуть на відновлення школи. Грошова реформа 1948 р. виявляється згубною для подібної «фінансової моделі», що примушує Палукку шукати нову, більш надійну матеріальну базу. 1 квітня 1949 року Школа Грет Палукки стає державним навчальним закладом зі статусом спеціального училища художнього танцю і строком навчання три роки. Зміст та структуру освітнього процесу визначала сама Грет Палукка. Випускники школи отримували диплом за спеціальностями танцівник, педагог, режисер танцю.

Орієнтація НДР на Радянський Союз призводить до кардинальних змін у царині танцю і танцювальної педагогіки. За проханням включити класичний танець до програми навчання йде вказівка зробити цю дисципліну основною. Відсуненню нового художнього танцю на другий план Палукка намагається протистояти усіма можливими способами: залишає Школу (1952), відкликає своє ім'я (1953), навіть насмілюється погрожувати втечею на Захід (1959) [2]. Протистояння закінчується згодою про введення індивідуальної програми у Школі Палукки, що включає навчання новому художньому танцю урівні з класичним.

1954 року термін навчання подовжують на два роки, 1961-го – ще на два. Відтепер у школі розпочинають учитись з дванадцяти років.

1957-го року на Бастіонній площі Дрездена відбудовується нове приміщення школи із затишними класами, залом для виступів. До школи примикає будівля інтернату для учнів.

Грет Палукка ставила собі за мету ростити художників-мислителів. У її школі велика увага приділяється моральному боку становлення митця. Як артистка, Палука не ставила самоціллю техніку танцю, якою б віртуозною вона не була, хоча сама артистка вирізнялась майстерним володінням тілом, високою технікою танцю на межі з акробатикою. Для неї «танцівник – людина, яка глибоко відчуває те, що радує або непокоїть його аудиторію; людина інтелектуальна, різнобічно освічена, яка цікавиться усім новим, що створюється у літературі, театрі, кіно і телебаченні» [1, с. 46]. І у своїй школі Палукка намагалася підпорядкувати виховання майбутніх танцівників саме цій меті.

У репетиціях, уроках Грет Палукка була вимогливою як до себе, так і до своїх учнів – не дозволяла працювати упівсили. «Необхідно було «витанцювати» із себе все до останньої краплі – це було критерієм. Вона відразу відчувала, якщо ти танцював упівсили», – згадувала Ханне Вандтке, випускниця школи Грет Палукки, професор і, у 1993 році – художній керівник Школи.

Паритет класичного і сучасного танцю, увага до морального та інтелектуально розвитку особистості, вимогливість у щоденній праці – ось ті засади, що зробили сьогодні Дрезденську вищу школу танцю імені Грет Палукки одним із найповажніших закладів хореографічної освіти у Європі, що має восьмидесятип'ятилітній досвід роботи, та із стін якого вийшло не мало самобутніх виконавців, хореографів, режисерів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Новодворская И. ...Из последних могикан / И. Новодворская // Балет. – 1993. – № 5 – 6. – С. 45 – 46.
2. Школа Грет Палукки – высшая школа танца [Електрон. ресурс]. – Режим доступу :
http://www.arteria.ru/tanz_theater/left12.htm
3. <http://www.kommersant.ru/daily/1993/055/00037666.htm>
4. Страницы московской театральной жизни [Електрон. ресурс]. – Режим доступу :
<http://www.theatre.ru/news/2003/10/10/>

ПРОБЛЕМИ БАГАТОСТУПЕНЕВОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ВПРОВАДЖЕННЯ БОЛОНСЬКОЇ СИСТЕМИ

Нові підходи до організації всіх сфер суспільного життя згідно з принципами гуманітарної політики, розробка й практична реалізації якої є однією із пріоритетних напрямів діяльності державної влади, переводять у розряд першорядних завдання трансформації гуманітарної освіти, приведення її у відповідність із досягненнями вітчизняної і світової науки, культури, соціальної практики. Як зазначено в одному з програмних документів ЮНЕСКО, «діяльність у галузі вищої освіти сьогодні повинна здійснювати під трьома девізами, які визначають її роль і функції на місцевому, національному і міжнародному рівнях: відповідність вимогам сучасності, якість і інтернаціоналізація».

В Україні хореографічна освіта в цілому і вища зокрема зазнала суттєвих змін. Створена й інтенсивно розвивається система підготовки педагогів-хореографів у педагогічних і гуманітарних університетах. Один з найстаріших мистецьких вищих навчальних закладів Київський державний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого здійснює підготовку балетмейстерів для українських театрів опери і балету. Серйозних трансформацій зазнала підготовка фахівців у колишніх інститутах культури.

Визначені пріоритети хореографічної освіти. Орієнтація переважно на традиційні для даного фаху форми і методи проведення спеціальних занять часто мають своїм наслідком визнання виконавський навичок і фахових знань основним показником якості навчання. Але сьогодні пріоритетним напрямом підготовки спеціалістів з вищою освітою стають не знання і вміння як такі, а розвиток особистості і формування громадянина, здатного самостійно мислити і діяти. Ця обставина визначає зміст завдань, які постають перед сучасною освітою. Переосмислення життєвих реалій, систематизація одержаних знань і узагальнення набутого досвіду мають знайти наукове обґрунтування з подальшим впровадженням в практичну діяльність.

Прийняття міжнародним співтовариством ряду документів стосовно функціонування міжнародної сфери визначили умови входження України в міжнародний освітній простір, що й зумовило необхідність введення ступеневої освіти. У цьому напрямку хореографічна освіта вже має певні напрацювання. Узгоджений за всіма критеріями освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавра, оскільки базується на масиві напрацьованих знань і

умінь; розроблені ОКХ, ОПП, тобто державні стандарти, відповідно до яких здійснюється підготовка бакалаврів і магістрів.

Поряд із цим перед хореографічною освітою постає низка проблем, які охоплюють усі етапи підготовки фахівців і, на нашу думку, потребують консолідації всіх зацікавлених сторін.

Перша проблема полягає в тому, що система вступу до ВНЗ, тобто практика подачі сертифікатів, значною мірою зменшує шанси тієї частини молоді, які мають достатній рівень фахової підготовки, але за сумою балів не витримують конкурсу. Проте в такій практиці відбору абітурієнтів є певний позитив, який полягає в тому, що до навчання долучаються учні з достатнім інтелектуальним потенціалом, що в свою чергу дає можливість викладачам на цьому підґрунті в процесі навчання сформувати у студентів виконавські навички, значний професійний капітал як сукупність інтелектуального, художнього, творчого мислення.

Але виконання таких завдань потребує узгодження і наступність навчальних планів вищих навчальних закладів I – II рівня акредитації з відповідними планами університетів. Сутність даної проблеми полягає, на нашу думку, в тому, що програми цілого ряду фахових дисциплін на різних рівнях навчання ідентичні і в перспективі передбачають дублювання. Це хоч і забезпечує розвиток виконавської майстерності, але гальмує розвиток художнього мислення і не сприяє розвитку творчого потенціалу.

Крім того, при вступі на III курс за напрямком «Сучасна хореографія» абітурієнти-випускники училищ і коледжів втрачають можливість опанування цілим рядом фахових дисциплін відповідного напрямку, вивчення яких передбачено програмами I – II курсів. У зв'язку з цим доцільним була б підготовка фахівців сучасної хореографії у вищих навчальних закладах I рівня акредитації.

Випускники коледжів і училищ культури мають право вступу на III курс, але виключно на контрактну форму навчання, що при нинішніх соціальних негараздах ускладнює, а в окремих випадках унеможлиблює отримання вищої освіти значною частиною талановитої молоді.

Відповідно до Лісабонської конвенції значного поширення в Україні набула в останні роки підготовка магістрів. На сьогоднішній день цей освітньо-кваліфікаційний рівень спрямований на підготовку науковців, здатних виявляти проблему, досліджувати її і визначати шляхи вирішення. І ось тут постає одна з найгостріших проблем, пов'язана з тим, що хореографія як галузь переважно практичного спрямування протягом багатьох років потребувала розробки і удосконалення методики фахових дисциплін. Це сприяло підвищенню виконавського рівня, але відсувало на другий план розробку стратегії наукових досліджень в галузі хореології як науки, що об'єднує в собі історію, теорію, критику. Навіть на державному

рівні відсутні офіційні структури, які б опікувались проблемами розвитку хореографічного мистецтва. В таких умовах магістерські дослідження, які повинні були б розглядати різноманітні аспекти вітчизняної хореографічної культури в переважній більшості являють собою роботи, значні за обсягом, але неглибокі за змістом.

У зв'язку з цим було б доречним визначити хореологію як самостійний напрямок наукових досліджень, визначити його стратегію, що сприяло б подальшому розвитку теорії і практики хореографічного мистецтва.

Такий алгоритм підготовки хореографів забезпечить підвищення якості підготовки фахівців, які володітимуть інтелектуальним, професійним, творчим потенціалом адекватним сучасним процесам розвитку суспільства.

УДК 793.3:377

*Л. О. Черкес,
м. Мелітополь*

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ ПРИ НАВЧАННІ В УЧИЛИЩІ КУЛЬТУРИ

У даний час спостерігається зростання потреби в обдарованих, творчо налаштованих педагогах, які не тільки глибоко розуміють педагогічні завдання мистецтва в суспільстві, але й володіють необхідними професійними навичками роботи з творчим колективом, без чого неможливий подальший розвиток такої затребуваної області художньої освіти, як область хореографічного мистецтва. У світі нових завдань зростає роль професійних вищих навчальних закладів I – IV рівнів акредитації, що готують керівників танцювальних колективів, викладачів хореографічних дисциплін. Від того, як будуть підготовлені випускники ВНЗ до виконання своїх професійно-педагогічних обов'язків у роботі з хореографічним колективом, якими творчими та педагогічними теоріями та методами вони оволодіють у процесі навчання, буде залежати ефективність і якість навчального процесу в школах мистецтв, хореографічних школах, ансамблях і студіях. Тому підготовка спеціаліста в системі вищої професійної освіти повинна бути орієнтована, насамперед, на формування і розвиток специфічних професійних компетенцій майбутнього керівника аматорського хореографічного колективу.

Повноцінне формування компетентностей можливе лише за умови запровадження компетентнісного підходу до навчання, під яким

розуміється спрямованість усього освітнього процесу на формування й розвиток компетентностей особистості, вибір відповідного змісту навчання, його організації та способу оцінювання результатів і якості.

Компетентнісний підхід в освіті – це відповідь на вимоги часу. Динамічні зміни життя, постійне оновлення інформації зумовлюють потребу в членах суспільства – фахівцях, які здатні оперативного адаптуватися, навчатися протягом життя, безперервно розвиватися.

Зміст освіти може бути реалізований через певні методи навчання. До цього переліку з повним правом мають бути долучені: пошукові та дослідницькі методи навчання, які передбачають самостійну активну діяльність студентів, задіяння та розвиток їх творчого потенціалу, уміння самостійного опрацювання додаткових джерел, комунікативні (особливо при роботі в групі) та організаційні вміння.

Вимоги сьогодення до спеціаліста з хореографії дуже високі. У нашій країні проходить багато різноманітних конкурсів, фестивалів з класичної, народної і сучасної хореографії, проводяться телевізійні танцювальні шоу-програми.

Усі ці мистецькі проекти викликають зацікавленість молоді й бажання дітей займатись танцями. Перед педагогами постає завдання – виховання сучасного, компетентного спеціаліста-хореографа, який здатний вирішувати різні творчі завдання.

Якщо говорити про специфічні професійні компетенції педагога-хореографа, керівника творчого колективу, то, при всій різноманітності спеціальностей в області хореографічного мистецтва, всі вони припускають наявність загальних і вузькопрофесійних компетенцій. До загальних компетенцій ми можемо віднести компетенції, що торкаються питань організаційної, педагогічної, навчально-тренувальної, постановочно-репетиційної та концертно-виконавської діяльності керівника хореографічного колективу з урахуванням його професійної та творчої специфіки. До вузькопрофесійних компетенцій ми відносимо методичну компетенцію, що включає в себе і традиційні, й інноваційні методики та технології з вивчення техніки, стилю, манери виконання основних елементів різних видів танцю: народно-сценічного, класичного, українського, історико-побутового, бального, модерн, джаз-танцю та інших сучасних напрямків.

Не можна обійти стороною й емоційну компетенцію майбутнього педагога-хореографа. Саме емоції, або емоційний інтелект, як великий природний пласт в арсеналі кожної людини є найголовнішою характеристикою людської особистості і надають можливість майбутньому педагогу змусити «працювати» їх на здійснення завдань, поставлених у процесі творчої діяльності в аматорському колективі. Зазначена компетенція проявляється в умінні керівника встановити емоційний

контакт з усім творчим хореографічним колективом і з кожним окремим учасником, створити на заняттях атмосферу взаєморозуміння і довіри, вибрати потрібний тон і форму спілкування, керувати почуттями та думками учнів і, не в останню чергу, своїми, тобто залишати всі свої емоційні проблеми за межами колективу і не показувати їх учасникам. Виправлення помилок повинно вестися в коректній формі, без зайвих емоцій, об'єктивно, отримані результати повинні відповідати істинному стану речей. 80% успіху в житті забезпечує саме емоційний інтелект. Емоційний інтелект ми розглядаємо як компонент психологічної компетентності фахівців культури і мистецтва, що випускаються вузами. Для підготовки педагога-хореографа це особливо важливо, тому що під «емоційним інтелектом» розуміються: здатність до самомотивації, стійкість до розчарувань, контроль за власними емоційними спалахами, вміння відмовитися від задовольень, регулювання настроїв і вміння не давати переживанням заглушати здатність думати, співпереживати, сподіватися. Природно, вище названі компетенції не єдині. Вони та багато інших дозволяють студентам у процесі навчання сформуванню професійну готовність до роботи з хореографічним колективом.

Сьогодні стрімко набирають обертів процеси інтеграції та глобалізації. У цих умовах висуваються нові вимоги до особистості педагога, головним надбанням якої повинні бути загальнолюдська культура і загальнолюдські цінності особистості. Тому, поряд із професійним становленням і вдосконаленням, необхідне формування в сучасного фахівця соціокультурної компетентності. Важливим компонентом професійної освіти стає особиста культура випускника. Вища освіта перестає бути лише професійною, вона стає елементом загальної культури людини. На мій погляд, соціокультурна компетентність є невід'ємним атрибутом сучасної освіченої людини, а отже, повинна виступати важливою складовою професійної підготовки майбутнього фахівця культури і мистецтва. Таким чином, розвиток професійної компетенції означає підготовку фахівця, здатного досліджувати й проектувати свою діяльність, який вміє думати і діяти у професійній області незалежно від чужої волі, обставин, самостійно здійснювати вибір і приймати відповідальні рішення, ставлячи цілі і виробляючи свої індивідуальні стратегії.

Спираючись на галузеві стандарти вищої освіти і освітньо-кваліфікаційну характеристику молодшого спеціаліста – артиста балету, викладача початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, керівника аматорського хореографічного колективу (за видами мистецтв) та аналізуючи їх, можна зробити висновок: щоб досягти успіху в навчанні і стати професіоналом своєї справи студенти повинні багато працювати і над вивченням професійно-орієнтованих дисциплін, і над цілим рядом

предметів, які формують загальнокультурну особистість, котра володіє соціально-особистісними, загальнонауковими, інструментальними, загальнопрофесійними і спеціалізовано-професійними компетенціями.

Хореографічне відділення Мелітопольського училища культури було засновано в 1967 році і завжди користувалося авторитетом. Серед випускників відділення заслужені артисти України, заслужені працівники культури України, артисти професійних танцювальних ансамблів, викладачі ВНЗ культури I – IV рівнів акредитації, керівники народних художніх хореографічних колективів. Багато випускників працюють у галузі хореографії в Україні та за її межами. На відділенні працюють шість досвідчених викладачів. Серед них – чотири випускники нашого училища різних років, які передають новим поколінням найкращі традиції, навчають любити свою професію. Викладачі хореографічного відділення займаються підготовкою кваліфікованих компетентних спеціалістів і вихованням всебічно-розвинених особистостей, здатних працювати в сучасних умовах.

На відділенні працюють три зведених ансамблі: народний ансамбль танцю «Запорізькі обереги» – керівник: заслужений працівник культури України, викладач-методист В. А. Чміль; ансамбль народного танцю «Червона калина» – керівник: викладач-методист М. А. Себестіянський; ансамбль сучасного танцю «Starlight» – керівник: відмінник освіти України, викладач вищої категорії О. А. Тарасова. Усі колективи беруть активну участь у культурно-мистецьких заходах училища, міста й області. Також вони є учасниками і переможцями різних міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсів з хореографії. Займаючись в ансамблях, студенти набувають досвід роботи з колективом, удосконалюють свої практичні навички і вміння, придбані на дисциплінах спеціального циклу, працюють над трюками, технічними прийомами, акторською майстерністю і т. д.

Компетенції випускника-хореографа училища культури

Соціально-особистісні:

1. Розуміння та сприйняття етичних норм ділового спілкування.
2. Розуміння необхідності та дотримання норм здорового способу життя.
3. Здатність учитися, здатність до критики й самокритики.
4. Креативність, адаптивність, комунікабельність, наполегливість у досягненні мети, толерантність.
5. Турбота про якість виконуваної роботи.

Загальнонаукові:

1. Базові уявлення про основи філософії, педагогіки, психології, що сприяють розвитку загальної культури.

2. Базові знання історії, економіки й права та вміння використовувати їх у професійній і соціальній діяльності.

3. Базові уявлення з фундаментальних розділів анатомії людини в обсязі, необхідному для використання в обраній професії.

4. Базові знання в галузі технічних засобів навчання і сучасних інформаційних технологій.

5. Базові знання фундаментальних наук в обсязі, необхідному для засвоєння загальнопрофесійних дисциплін і використання в галузі професійної діяльності.

6. Базові знання в галузі історії мистецтв, музичної літератури, музичної грамоти.

7. Базові знання з економіки та організації діяльності управління виробничим процесом.

Інструментальні:

1. Здатність до письмової й усної комунікації рідною мовою.

2. Мовленнєва компетентність, володіння іноземною мовою.

3. Навички роботи в комп'ютерних мережах та використання Інтернет-ресурсів.

4. Дослідницькі навички.

5. Володіння навичками управління інформацією.

Професійні компетенції

Загальнопрофесійні:

1. Базові уявлення про різноманітність мистецтва хореографії, розуміння значення його впливу на розвиток особистості і суспільства.

2. Базові уявлення про загальну історію мистецтв, сучасний розвиток хореографічного мистецтва та його місця в системі розвитку людства.

3. Базові знання з галузі хореографії, педагогіки, психології.

4. Знання основ хореографічної техніки; здатність застосовувати на практиці прийоми танцювальної техніки з класичного, народно-сценічного, історико-побутового, сучасного танців у професійній діяльності.

5. Базові уявлення про закономірності загального й індивідуального підходу до створення художнього танцювального образу (твору).

6. Розуміння соціальних наслідків своєї професійної діяльності, здатність планувати й реалізовувати відповідні заходи.

7. Базові знання основ законодавства України в галузі культури і мистецтва, безпеки життєдіяльності та охорони праці й уміння їх використовувати у професійній та соціальній діяльності.

Спеціалізовано-професійні компетенції:

1. Здатність використовувати професійно-профільовані знання в галузі хореографії для створення художнього сценічного образу (твору).
2. Здатність використовувати теоретичні знання і практичні навички звукового та художнього оформлення танцю, гриму, музичної грамоти для виконання комплексу робіт в галузі професійної діяльності.
3. Здатність використовувати професійно-профільовані знання з акторської майстерності та хореографічного тренінгу для створення художнього сценічного образу (твору).
4. Здатність використовувати професійно-профільовані знання і практичні навички з історії різних видів мистецтв, музичної літератури, майстерності актора для створення художнього сценічного образу (твору).
5. Здатність використовувати професійно-профільовані знання і практичні навички з класичного і народно-сценічного танцю, історико-побутового і сучасного танцю, композиції і постановки танцю для постановки танцювальних номерів.
6. Здатність використовувати теоретичні знання і практичні навички з педагогіки, психології, методики викладання хореографії, методики керівництва хореографічним колективом у галузі професійної діяльності.
7. Здатність використовувати знання, уміння і навички щодо добору репертуару, обладнання, устаткування та матеріалів у галузі професійної діяльності.
8. Здатність використовувати знання, уміння і навички в галузі хореографії для вирішення завдань щодо підготовки і участі в конкурсах, показах, творчих виступах, концертах, спектаклях тощо.
9. Здатність використовувати вміння і навички, набуті у процесі всіх видів практик (педагогічна, керівника творчого колективу, сценічна, виробнича) для вирішення виробничих завдань у галузі професійної діяльності.
10. Здатність практично використовувати технічні засоби та комп'ютерні технології (на рівні користувача) у галузі професійної діяльності.
11. Здатність використовувати інформаційні технології для реалізації практичних завдань у галузі професійної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голдридж О. С. Методика роботи з хореографічним колективом / О. С. Голдридж. – Л. : Каменярь, 2002. – 64 с.
2. Давидова В. Компетентнісний підхід до організації навчання та формування в молоді ключових компетентностей / В. Давидова // Освіта. Технікум. Коледжі. – 2007. – № 3 (18). – С. 11 – 12.
3. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом / С. Л. Зубатов. – К. : Ін-т підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. – 100 с.

4. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / під заг. ред. О. В. Овчарук. – К. : К. І. С., 2004. – 112 с.
5. Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали наук.-практ. конф. (23 – 25 берез. 2011 р., м. Луганськ). – Луганськ, 2011. – 674 с.
6. Нові технології навчання : наук.-метод. зб. – 2010. – Вип. 63. – 117 с.
7. Організація навчально-виховного процесу. З досвіду роботи ВНЗ І – ІІ рівнів акредитації. – 2011. – Вип. 17.
8. Освітньо-кваліфікаційна характеристика молодшого спеціаліста. – К., 2008.
9. Словарь иностранных слов / С. М. Локшина. – 14-е изд., испр. – М. : Рус. яз., 1987. – 608 с.

УДК 793.3:372.8

**Т. М. Чурніта,
м. Київ**

ДЖЕРЕЛА З МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Цінним внеском у теорію викладання класичного танцю є праця професора А. Я. Ваганової «Основы классического танца», яка вийшла друком у 1934 році. Ця праця мала численні перевидання не тільки на батьківщині, але й за кордоном [4].

Агрипіна Яківна Ваганова (1879 – 1951) – балерина імператорського балету, викладач класичного танцю в балетній школі, основоположниця нової методики танцювальної освіти. Вона авторка першої книги про науку класичного танцю, теоретик та натхненний практик у балетній педагогіці.

А. Я. Ваганова – перший професор хореографії, народна артистка РРФСР, вихователька видатних артистів кількох поколінь балетного танцю.

За 30 років викладацької діяльності в Ленінградському хореографічному училищі А. Я. Ваганова відібрала, переглянула та систематизувала цінне в танцювальному мистецтві, осмислюючи мистецьке явище з позиції сучасного художника.

Новим у методиці А. Я. Ваганової є концепція навчального процесу, значна ускладненість екзерсису, яка підпорядкована відпрацюванню осмисленого підходу до кожного руху.

Навчально-методичний посібник «Азбука классического танца» було надруковано в 1964 році, тобто тридцять років після підручника А. Я. Ваганової. Викладачі Ленінградського хореографічного училища Н. П. Базарова і В. П. Мей узагальнили та систематизували досвід методики викладання класичного танцю. Розрахована праця на аматорів, котрі засвоїли основи початкового курсу, а також корисна для викладачів хореографії [1].

Автори книги аналітично простежили кожний рух, положення або позу, поділивши їх на складові частини, а далі поєднавши в одне ціле, відтворили образ руху з вичерпною мотивацією правил виконання. Відтак вперше в навчальному посібнику викладачі систематизували набутий досвід, але вони не прагнули проаналізувати художній зміст рухів або комбінацій.

У праці Н. П. Базарової «Классический танец» розроблено методику викладання класичного танцю в четвертому та п'ятому класах балетної школи – середньої ланки в системі спеціальної хореографічної освіти [2].

Неабияке значення в навчанні відіграють середні класи. Саме в цей час учні засвоюють нові темпи адажіо та алегро, техніку рухів з обертаннями, вводяться стрибки, заноски, розпочинається вивчення турів великих поз. Формуються м'язи, виконання набуває художнього забарвлення та виразності. Учні відпрацьовують професійні навички, необхідні для подальшої еволюції техніки виконання.

Проблемам викладання класичного танцю, систематизації досвіду присвячений підручник «Школа классического танца» В. С. Костровицької та О. А. Писарєва.

Ця праця складена відповідно до навчальної програми чоловічого та жіночого класичного танцю, розширює рамки методичного матеріалу [8].

Підручник за своєю будовою нагадує книгу А. Я. Ваганової «Основы классического танца», але на відміну від попередніх праць, у підручнику розглядається кожний рух у його еволюції, від початкової до закінченої форми, різні варіанти рухів. Підручник охоплює методику класичного танцю всього курсу навчання жіночих та чоловічих класів хореографічних училищ, відзначено їх взаємозбагачення.

Автор книги «Классический танец. Школа мужского исполнительства» – М. І. Тарасов – видатний танцюрист, педагог, який присвятив понад 50 років російському класичному балету. Ця праця досліджує проблеми чоловічого танцю, розповідає про складний процес виховання танцюриста, пояснює педагогічний аспект. У книзі йдеться не лише про навчання танцювальної техніки, а й акцентується на необхідності розвивати внутрішню техніку, артистизм, що згодом дозволить сьгоднішнім аматорам виконувати на сцені танок музично, реалістично, у стилі та характері певної епохи, народу [10].

Книга складається з двох частин. У першій – визначено мету та завдання школи класичного танцю, її сутність, напрямки, елементи. Друга частина присвячена прийомам та рухам, що використовують школи класичного танцю, а також методиці їх засвоєння.

Навчальний посібник «Классический танец» В. А. Зв'язочкіна складено за матеріалами книг провідних російських педагогів-хореографів з методики класичного танцю, які здавна є визнаними зразками в цьому

розділі хореографічної педагогіки [6].

Відмінною рисою даного посібника є те, що в ньому вперше послідовно з I по VIII семестр і в повному обсязі (відповідно до «Програми», схваленої на кафедрі хореографічного мистецтва Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок) представлено весь процес проходження студентами навчального матеріалу.

Слід також підкреслити, що за основу цього навчального посібника взято методика петербурзької балетної школи.

Порівняно з попередніми підручниками, що, у першу чергу, призначені для професіоналів балету, які отримали або бажають отримати спеціальну хореографічну освіту, книгу В. А. Зв'язочкіна рекомендовано для студентів коледжів і вузів мистецького спрямування.

Підручник «Методика викладання класичного танцю» – перша фундаментальна праця вітчизняного педагога-хореографа Л. Ю. Цветкової. Він вийшов друком у 2005 році українською мовою й розрахований на студентську та педагогічну аудиторію. Книга стала практичним посібником у процесі викладання курсу в середніх, спеціальних і вищих навчальних закладах відповідного профілю, а також допомагає в оволодінні дисциплінами студентам хореографічних спеціалізацій, керівникам аматорських хореографічних колективів [11].

На відміну від попередніх книг з методики класичного танцю, підручник Л. Ю. Цветкової складено з урахуванням терміну навчання зі спеціальності в межах вузівської програми. Уміщений в ньому навчальний матеріал згрупований з огляду на його поетапне засвоєння й викладений у послідовності, що забезпечує реалізацію принципу наступності в оволодінні фаховими знаннями.

Підручник складається з двох розділів.

Позитивним, на наш погляд, є те, що запропонований матеріал подається на кожний рік навчання. Такий підхід значною мірою полегшує підготовку до занять і викладачам, і студентам. Винятком є тільки перший рік навчання, який відрізняється своєю структурою. Перший рік навчання авторка поділила на семестри (1, 2), зважаючи тим самим на адаптаційну складність першого року навчання.

Книга «100 уроків класического танца» В. С. Костровицької вирізняється з поміж інших посібників. Це збірник прикладів проведення уроків для всіх класів хореографічних училищ з восьмирічною програмою навчання [9].

У книзі йде мова про методику побудови уроків класичного танцю.

Оскільки в молодших і середніх класах закладаються основи балетної освіти, засвоюється техніка рухів, – автор приділяє увагу саме цьому етапу хореографічної освіти. Тому книга складається з дев'яти уроків для першого класу, восьми – для другого – п'ятого, чотирьох – для шостого –

восьмого. Крім того, у посібнику легко відшукати 47 прикладів екзерсису на пальцях.

Так, для першого класу і першого півріччя другого пропонується засвоєння всіх програмних рухів; музичні долі і зміна музичного темпу – показних ступеня техніки виконання рухів.

З другого півріччя другого класу окремі рухи поєднуються в комбінації: спочатку прості, а далі більш складні. У наступних класах – першому півріччі запроваджуються ускладнені комбінації, які складаються з рухів засвоєних у минулому навчальному році, які у другому півріччі теж включаються в комбінації.

У середніх та старших класах розподіл рухів на музичні долі не застосовується, як правило, автор лише нагадує кількість тактів (здебільшого в адажіо та алегро).

У прикладах автор виклав послідовність вивчення рухів, вказав необхідну кількість тренувальних занять, комбінацій.

Головна мета посібника – допомогти молодим педагогам-хореографам у самостійному складанні методики уроків та навчальних програм.

У посібнику С. М. Головкиної «Уроки классического танца в старших классах» розглядаються методичні засади побудови та проведення уроків класичного танцю [5].

В одному з розділів книги – «Принципи запису уроків» – привертає увагу педагогів- хореографів запропонований автором запис шести уроків класичного танцю для учнів старших класів хореографічного училища. Логічно побудовані навчальні комбінації в повному обсязі охоплюють програмний матеріал і, без сумніву, є корисним джерелом для педагогів-хореографів, студентів хореографічних відділень вищих навчальних закладів.

Методичний посібник «Первые шаги», в якому зібрано 100 уроків класичного танцю, є результатом спільної праці педагогів Л. Р. Зіхлінської та В. П. Мей. Він адресований молодим викладачам, які тільки починають свою педагогічну діяльність на теренах класичного танцю в хореографічних училищах. У посібнику послідовно представлено уроки першого року навчання у відповідності з програмою хореографічних училищ. Автори розкривають процес виховання професійних навичок у балетному класі впродовж першого року навчання, оскільки вважають, що від цього залежать подальші успіхи учнів в освоєнні мистецтва танцю [7].

Серед допоміжної літератури для студентів варто відзначити книгу Г. О. Березової «Класичний танець в дитячих хореографічних колективах», в якій подано методичні поради навчально-тренувальної і виховної роботи в дитячих балетних студіях, виписано вправи класичного тренажу, подано етюди та орієнтовний репертуар для занять кожного року навчання [3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Базарова Н. П. Азбука классического танца : учеб.-метод. пособие / Н. П. Базарова, В. П. Мей. – М. ; Л. : Искусство, 1983. – 207 с.
2. Базарова Н. П. Классический танец : учеб. пособие / Н. П. Базарова. – Л. : Искусство, 1975. – 184 с.
3. Березова Г. О Класичний танець у дитячих хореографічних колективах: навч. посібник / Г. О. Березова. – К. : Муз. Україна, 1977. – 256 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца : учеб. пособие / А. Я. Ваганова. – 9-е изд. – СПб. : Лань, 2007. – 192 с.
5. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах : учеб. пособие / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1989. – 160 с.
6. Звездочкин В. А. Классический танец : учеб. пособие / В. А. Звездочкин. – Ростов-н/Д. : Феникс, 2003. – 416 с.
7. Зихлинская Л. Р. Первые шаги. Примеры уроков для молодых педагогов профессиональных хореографических училищ : практ. пособие по методике преподавания классического танца в мл. классах (первый год обучения) / Л. Р. Зихлинская, В. П. Мей. – К. : ЛОГОС, 2003. – 360 с.
8. Костровицкая В. С. Школа классического танца : учеб. пособие / В. С. Костровицкая, А. А. Писарев. – Л. : Искусство, 1976. – 272 с.
9. Костровицкая В. 100 уроков классического танца : учеб.-метод. пособие / В. С. Костровицкая. – Л. : Искусство, 1972. – 262 с.
10. Тарасов Н. И. Классический танец : учеб. пособие / И. И. Тарасов. – М. : Искусство, 1971. – 495 с.
11. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Ю. Цветкова. – К. : Альтерпрес, 2005. – 324 с.

УДК 792.8+396

**О. М. Шабаліна,
м. Луганськ**

**ВІД ТАНЦЮ ЕКСПРЕСІВНОГО
ДО ТАНЦЮ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО**

Підвищена й підкреслена виразність, неприйняття будь-якої гармонії, урівноваженості, стійкості та суворості форм, використання природності й антиприродності, навіть винайдення краси потворного – усе це особливості творчого пошуку, що стають нормою експресіоністичного мистецтва, яке створює підвалини модерного танцю європейської школи початку ХХ ст. Для багатьох жінок театральний танець другої половини ХХ ст. став підозрілим, оскільки танець – мистецтво чистої фізичної присутності, у якому жінки найбільше дорівнюються власним тілам. Провідні в постмодерному танці жінки прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює використання розмовної мови в постмодерному танці та виникнення нової концепції як засобу

висвітлення соціальних, суспільних, національних, культурологічних проблем.

Танець М. Вігман (1886 – 1973) виник на інстинктах та емоціях і має розглядатися в контексті німецького експресіонізму, у межах якого досяг розквіту. Учений і філософ Конрад Філдер говорив з цього приводу: форма робіт «виростала з їх змісту, ідей, а мистецтво було результатом унікальної артистичної індивідуальності, візуального сприйняття, що дає вільну форму відбірковій енергії». Ці думки дуже наближаються до власних висновків М. Вігман, котра віддавала танцівникові-хореографу право повірити власним почуттям і сприйняттю дійсності та перетворити їх у видиму експресію, «він має вміти пояснити й визначити свій власний досвід у житті танцю» [3, с. 249].

Дору Хойер (1911 – 1968) можна поставити поруч із такими відомими танцівниками і балетмейстерами, як Мері Вігман, Грета Палука, Меріан Вогельсанд, Курт Йосс та Джін Вейдер. На відміну від сучасників, Д. Хойер зникла з танцювальної історії тому, що не належала до жодної школи або театру. Це – великий недогляд, тому що Д. Хойер є однією з найвідоміших соло-танцівниць з 1930-х по 1960-і рр. Її сольні танці були занадто індивідуалістичними. Знадобилося близько 20 років існування німецької хореографії, щоб заново відкрити хореографію Д. Хойер. Дві сучасні танцівниці модерну Сюзан Лінке й Аріла Зігерт відновили її “Афектос Гуманос”.

Видатною постаттю в новому танцювальному мистецтві була Біргіт Окесон (1908 – 2001). Подібно до Бріджит Кулберг, Б. Окесон сприймала танець від піонерів цього напрямку в Німеччині – навчалася в школі М. Вігман у 1929 – 1931 рр., а дебютувала в паризькому театрі “Colombier” 1934 р. Шведські дансологи називають її «ліричним голосом сучасного шведського танцю». Вона воліла до повільних танцювальних темпів і підпорядковувала танець найперше ритму, маючи на увазі не дотримання метрономічних вказівок, а візуальне бачення форм, які ритм завдає рухові. Завдяки тривалим і безкомпромісним пошукам сутності танцю, вона розвинула самобутній хореографічний стиль, переважно в сольних виступах, що були надзвичайно просунутими і водночас майже архаїчно скульптурними. Наприкінці 1960-х рр. вона почала вивчати танець в Африці й надрукувала глибоке дослідження “Джерельна маска” (1983) про танцювальну культуру цього континенту. Як вважають дослідники, успіх цього видання пояснюється не тільки завдяки багатству документальних свідчень і ретельному аналізу африканських танцювальних традицій, що знаходилися на межі знищення. Б. Окесон спромоглася знайти пояснення специфіки африканського танцю, незалежно від західних поглядів на культуру. З розвитком постмодернізму

в танцювальному мистецтві Швеції зросло усвідомлення ролі Б. Окесон, котру ще більше почали вшановувати як піонерку цього напрямку.

Певна зміна танцю, особливо в Німеччині, мала місце протягом 20 років. Переглянутий спосіб терпсихорального вираження назвали “модерн танцем” на противагу “класичному танцю” в балеті. Однак часи змінювалися. Війна змінила життя, страждання призвели до руйнування ідеалів краси. Старі й зламани традиції не могли залишатися стійкими в цей жахливий період. Молодь, що шукала духовного звільнення, руйнувала те, що стало постійним, і встановлювала свої власні духовні й матеріальні вимоги.

Змінюється форма композицій “театру танцю”, які Піна Бауш (1940 – 2009) уже не будує за класичною аристотелівською схемою: початок, основна частина, кінець [5]. Балетмейстери “театру танцю” не використовують дидактичність у подачі матеріалу, глядач має сам робити висновки. Узагалі глядач – активний учасник вистав театру танцю та автори, перш за все, розраховують на його розуміння, емоційну реакцію (коли остання не виявляється, це також важливий чинник у взаєморозумінні).

Сюзан Лінке (1944) хвилювали екзистенціальні проблеми, ніж суспільна мотивація. Перші сольні танцювальні твори С. Лінке пов’язані з темою жіночої долі, що також поєднало її практику з найхарактернішими композиціями післявоєнного танцтеатру. Повнометражна робота С. Лінке “*Ruhr-Ort*” – це найвиразніша в хореографічному плані робота С. Лінке, яку виконують три танцівники і три актори, що реалістично відтворюють фізично, а з часом і морально спотворені долі робітників, чия виснажлива праця розписана по годинах з перервою на обід. Якщо в сольних роботах С. Лінке досліджує світ жінок, переважно домогосподарок, то в “*Ruhr-Ort*” панує чоловічий танець з відчаєм і співчуттям. С. Лінке створила повторювані, механічні рухи, у яких виконавці орудують справжніми 35-фунтовими ковальськими молотами, перетаскують важкі сталеві шматки, біжать на місці в нікуди, відбиваючи ритм сталевими підковками на черевиках та отримують душ і чистий одяг як найбільшу винагороду.

Для Райнхільд Хофман мова театру танцю – це тілесна мова, що наближує її стиль до П. Бауш та водночас виокремлює з-під впливу останньої. Наприклад, вона не роздрібнює рухи, як П. Бауш, а намагається інтегрувати їх у подібні за сенсом та значенням фрази. Це збагачення хореографічної мови є пріоритетним у розвитку німецького театру танцю, особливо в 1970-і рр.

На європейській сучасній танець у 1970 – 80-і рр. вплинула Каролін Карлсон (1943), хоча критики більше захоплювалися її виконавським стилем, а не балетмейстерським хистом. Стосовно новітнього танцю Франції К. Карлсон відчутно дистанціювалася від

формотворчості свого вчителя А. Ніколая, експресивних рухів Х. Хольм та М. Вігман, хоча їх виразні прийоми із достатньою наочністю відчутні в репетиційній роботі. Особливо це стосується процесу імпровізації, як засобу саморозуміння та щирого висловлення експресії почуттів.

Танець має візуалізувати світ, наголошує Карін Сапорта (1950) та використовує відеозображення для активізації власного бачення світу. Вона не приймає в американському модерному стилі ідею про те, що танець має бути природним рухом тіла. «Насправді, – слушно зауважує К. Сапорта, – починаючи з того моменту як людина стала танцювати для публіки (або для Бога), її жести втратили природність. Рухи, наполягає вона, таке ж складне явище, як думка, і також вимагає інтелектуальних зусиль» [2, с. 10]. Іншим впливовим чинником її хореографії було мистецтво японського театру було, побудоване на філософії дзен-буддизму. Саме в цьому вченні К. Сапорта шукала відповідь на численні важливі для сучасного танцю питання: як керувати тілом, щоб знайти та висловити власне “я”, аналізуючи підсвідомість. Результатом пошуку в просторі та часі і зіставлення різних пластів світової культури були її оригінальні композиції: “Наречена з дерев’яними очима” (1988) – ностальгічна поема з присвяченням матері, “Бики Хімени” (1989) – пошуки власного коріння в іспанському “напрямку”, вистава “Кармен” (1992) – дивне поєднання японського було й іспанського фламенко. Для хореографії К. Сапорта характерна повторюваність рухів та їх перерваність, механістичність. На думку постановниці, це надає відчуття напруженості, підсилює драматизм сценічних ситуацій. Проте найсуперечливішим у творчих постулатах К. Сапорта є ствердження, що “віртуозний рух, нехай навіть самоцільний, важливіший, ніж рух, сповнений сенсу” [1, с. 18].

Маргарета Осберг (1939) навчалася в Нью-Йорку 60-х років, коли саме зароджувався постмодерністський балет, стала його невтомним послідовником у Швеції та створила від 1965 р. близько тридцяти динамічних творів. До кращих досягнень М. Осберг належить композиція “The Pyramids (Піраміди)” (створена в 1979 р., після чого її компанія одержала саме таку назву). Ця постановка була почасти реконструйована у 2001 р. та викликала захоплення критики і глядачів. Вирішальним у визначенні сценічних видовищ М. Осберг є підпорядкування танцювального тексту законам тексту літературного (драматичного або поетичного, проте обов’язково філософського змісту). Композиція “Атлантика”(1989) була створена на основі книги М. Дюра (Duras) “Сині очі та чорне волосся”, “Перетворений рай” (1991) у жанрі трилер — на основі драми Х. Мюллера “Вибух пам’яті”. Згідно з цими ознаками М. Осберг відносить свої композиції до жанру хореографічного театру [3, с. 13]. Як і інші постмодерністи, вона не фіксує центр сцени, а розсіює

дію по всій її площині, роблячи акцент на автономному використанні виразних засобів. Літературні тексти, рух, освітлення, дизайн (з М. Осберг охоче працюють відомі шведські дизайнери), використання архаїчних ознак інших культур сплітаються в її виставах. У репертуарі театру, основу якого складають твори самої М. Осберг, поєднані різні жанри: хепенінг, перформанс, боді-арт [4]. Творчість М. Осберг стала взірцем і школою майстерності для багатьох молодих танцівників та хореографів, більшість з яких продовжили власний творчий шлях (Пер Юнсон, Б'єрн Елісон, Карін Райх, Богдан Шибер, Кристина Капріолі, Ева Лілья).

Традиції “інтелектуального танцю” відчутні у творчості італійки Кристини Капріолі (Carprioli), яка після навчання і роботи в хореографічних трупах США та Європи повернулася на батьківщину матері, у Швецію. Суперечки, чи є танець формою мистецтва й чи повинні виконавець і автор танцювальних композицій бути інтелектуалами або їх інтереси мають замикатися у сфері емоцій, є актуальними в спільноті шведських хореографів. К. Капріолі вирішує це питання на користь «танцюючого інтелектуала» та створює багаточасову хореографію. Її роботи є інтелектуальною розмовою, яка формується за допомогою тіла, часу та простору. Вони сповнені посилань на французьких філософів і психологію феміністок. Так, у виставі “Божевільна на горищі” (1997), оснований на романі Ш. Бронте “Джейн Ейр”, головна героїня також сприймалася як метафора ув'язненої в собі жіночності й сексуальності, яка не має виходу назовні. У 2001 р. К. Капріолі здійснила в Стокгольмському Будинку танцю акцію з провокаційною назвою «Рух – це Жінка» за участі філософів, політиків і соціологів, веде пошук у дослідницьких і проблемно-орієнтованих танцях. Вона – організатор тривалого фестивалю «Танці, що говорять», присвяченого бунтівній танцювальній культурі Нью-Йорку 1960-х рр. Реконструкція та обговорення елементів танцю, що вже відійшли до історії, допомагають розглядати їх крізь призму танцю сучасного.

Використання інстинктів та емоцій в експресіонізмі, мінімалізм, навіть танець в сидячих позах вели до традицій «інтелектуального танцю», відчутних у творчості жінок-балетмейстерів постмодерного танцю. Створення пластично-сміслових антиномій: чоловік – жінка, тіло – інтелект, натура – культура; зосередження на певних зорових, слухових відчуттях, поняттях свідомості, пам'яті, часу в незвичайних художніх ракурсах, приховання смислу за шаром значень та асоціацій; стереометричне використання простору сцени й нетрадиційних площадок, екранних проєкцій та розмовної мови доводять інтелектуальний досвід виконавця та балетмейстера ХХ – ХХІ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сапорта К. «Поиск красоты всегда бывает болезненным...» / Карин Сапорта ; беседу вела Е. Карасева // Балет. – 1994. – № 4. – С. 17 – 18.
2. Сапорта К. Классический танец – это яд / Карин Сапорта // Мариин. театр: Окно в Европу. – 1999. – № 11 – 12. – С. 10.
3. International Dictionary of Modern Dance. – Detroit ; New York ; London : St. James Press: Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. – 891 p.
4. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson; The Swedish Institute. – Swedish, 2003. – 48 p. : il.
5. Интервью с Пиной Бауш / Беседу вел Valerie Lawson. – Режим доступа : http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm. – Загол. з екрану.

УДК 792.82.071.2 (477)

Є. В. Янина-Ледовська,
м. Харків

**БАЛЕТНА ТВОРЧІСТЬ А. Ф. ШЕКЕРИ – ОСОБЛИВА
ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮ ТА ВАГОМІЙ ВНЕСОК У РОЗВИТОК
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Дослідження українського балетмейстерського мистецтва 70-х – першої половини 80-х років ХХ століття як складової національної хореографічної культури дає підстави стверджувати, що протягом означеного періоду відбувався складний процес утвердження, оновлення й збагачення виразової палітри провідних хореографів, зокрема П. Вірського, В. Вронського, М. Трегубова і молодого майстра А. Шекери.

Балетна творчість *Анатолія Федоровича Шекери* сьогодні згадується поряд з іменами таких танцюристів, як Петіпа, Баланчін, Григорович, Бежар, що змогло піднести українську хореографічну школу на новий рівень майстерності. Зберігаючи класичні традиції балету, він шукав та знаходив свою самотню виразну мову в танці. Окрім цього, завдяки наполегливій праці А. Шекери було створено балетну трупку Національної опери України, головним балетмейстером якої він був багато років, і яка сьогодні є найкращою у країні. [2]. Також А. Шекера переймався проблемами розвитку класичного балету в Україні, про що свідчать записи з особистого архіву балетмейстера, якого дослідниця Т. Поліщук називає не тільки теоретиком, але й філософом танцю. Сьогодні його щоденники, фрагменти записів, партитур мають велику цінність для хореографів та дослідників історії танцювального мистецтва. [4]. Досліджуючи проблеми стильової спрямованості українського балету, А. Шекера писав: «Призначення театру – гармонізувати життя, а не відображати його на побутовому рівні. Балет не може бути всеїдним, сприймати всі стилі та спрямування, що існують сьогодні, а має спиратися на вже відібрані

цінності, що існують у світовій практиці, і представляти собою основу – базу класичного спадку. Театр – це гармонія» [4].

Особливе значення для розвитку балетмейстерського мистецтва як визначальної галузі й рушійної сили поступу й оновлення хореографії мала плідна робота українських хореографів над втіленням симфонічних партитур композиторів-класиків ХХ століття, зокрема С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, які одержували на сценах столичного й обласних оперно-балетних театрів неординарні й оригінальні трактування, часто-густо випереджали за своїм новаторством їх рішення на московській та петербурзькій сценах. Саме цими рисами були позначені монументальні, багатопланові, наскрізь музикальні, підпорядковані завданню глибоко розкрити в танці образний зміст музичної драматургії балету, постановки «Спартака», «Попелюшки», «Стежкою грому», «Легенди про любов» і «Ромео і Джульєтти», здійснені видатним українським хореографом А. Шекерою на львівській, харківській та київській сценах.

Завдяки своїй багатогранній творчості А. Шекера зміг розширити межі балету. Своєю роботою він довів, що пластична мова володіє всім у хореографії. Він працював з кожним танцюристом індивідуально, шукав різні пластичні засоби, за допомогою яких можна розкрити образ героя. Талановитий викладач, він намагався розкрити в кожному танцюристові індивідуальність, фантазію, завдяки чому кожен виконавець, навіть не змінюючи хореографічної цілісності постановки, робив кожную виставу несхожою на іншу. Оцінюючи стан хореографічної школи свого часу, А. Шекера писав: «Нас постійно відносять до якихось стилів чи напрямків, кажучи, що це авангард – новітнє слово у балеті. Я ж вважаю, що наша хореографічна школа сильна своїми традиціями і саме цим цікава всьому світові» [4].

А. Шекера став лідером покоління балетмейстерів-шістдесятників і слідом за Ю. Григоровичем відкрив на сценах оперних театрів України широкий шлях узагальнено-метафоричній танцювальній образності, сміливим постановочним формам й оновленій лексиці, що синтезувала елементи класики, народного й модерного танцю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / С. А. Легка. – К., 2003. – 20 с.
2. Поліщук Т. На языкe Анатолия Шекеры / Т. Поліщук // День. – 2008. – № 209. – 18 листоп. – С. 1.
3. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр (1925 – 1975) / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1975. – 222 с.
4. Поліщук Т. «Горючий материал» Анатолия Шекеры / Т. Поліщук // День. – 2002. – № 86, 17 мая .

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антошевська Наталія Йосифівна, студентка Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Благова Тетяна Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна)

Бортник Катерина Віталіївна, викладач Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Галушкіна Любов Яківна, викладач ЦК «Хореографія» коледжу Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Герц Ірина Іванівна, заслужений працівник культури України, доцент, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Горголь Віталій Петрович, майстер спорту України зі спортивних танців, магістр хореографії, асистент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна)

Горголь Петро Степанович, заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна)

Гуляева Олена Олегівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Журавльова Анастасія Володимирівна, старший викладач кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Клюєва Сніжана Дмитрівна, кандидат філософських наук, приват-доцент, старший викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Макарова Ірина Іванівна, викладач кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Мележик Наталія Геннадіївна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мельник Валентина Іванівна, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мова Людмила Вікторівна, кандидат психологічних наук, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, керівник Центру психології руху та творчого самовираження «Maluma&Takete» (м. Київ, Україна)

Муралов Сергій Володимирович, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Негода Людмила Леонідівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Нечитайло Володимир Степанович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Ніязкулова Дар'я Олексіївна, викладач кафедри народно-сценічної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Островська Карина Володимирівна, доцент, завідувач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Підлипська Аліна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Пісклова Ірина Сергіївна, викладач Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Плахотнюк Олександр Анатолійович, асистент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, викладач-методист хореографічних дисциплін Львівського державного училища культури і мистецтв (м. Львів, Україна)

Поборцева Тетяна Олександрівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Погребняк Марина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна)

Поздняков Олександр Олександрович, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Попов Костянтин, студент 4 курсу Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Потьомкіна Ольга Миколаївна, відмінник освіти України, завідувач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Рехліцька Алла Євгенівна, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри класичної хореографії та методики викладання Херсонського державного університету (м. Херсон, Україна)

Решетняк Ольга Родіонівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Рибалко Галина Жоржівна, викладач кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Розіна Олена Феліксівна, викладач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Сало Роман Богданович, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Семенова Наталія Миколаївна, старший викладач кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Сорокіна Ірина Олексіївна, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Тарасюк Анастасія Миколаївна, викладач Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського (м. Миколаїв, Україна)

Фомкін Олексій Вікторович, кандидат педагогічних наук, доцент, проректор з навчально-методичної роботи Академії російського балету імені А. Я. Ваганової (м. Санкт-Петербург, Російська Федерація)

Хоцяновська Людмила Францівна, заслужена артистка України, доцент кафедри класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Цветкова Лариса Юрївна, професор кафедри народної хореографії, декан факультету режисури і хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Черкес Людмила Олександрівна, голова предметно-циклової комісії хореографічних дисциплін, викладач вищої категорії

КЗ «Мелітопольське училище культури» Запорізької обласної ради
(м. Мелітополь, Україна)

Чурніта Тетяна Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри класичної хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Шабаліна Олена Миколаївна, доцент кафедри хореографічного
мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв
(м. Луганськ, Україна)

Янина-Ледовська Євгенія Вікторівна, старший викладач кафедри
сучасної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків,
Україна)

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

*ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ*

**МАТЕРІАЛИ
II ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

17 – 18 листопада 2011 р.

Відповідальний за випуск:

О. М. Потьомкіна

Технічний редактор – Н. В. Колотовкіна

Комп'ютерний макет – К. В. Токар

Дизайн обкладинки – С. В. Вейда

**За достовірність викладених фактів, цитат
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 26.10.2011. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.

Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 10.

Тираж 100 пр. Зам. № 148.

Видавництво

Луганського державного інституту культури і мистецтв

91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 2686 від 15.11.2006 р.

Тел.: (0642) 59-02-62.