

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

***ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА  
ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ***

**МАТЕРІАЛИ  
ІІІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ**

**5 – 6 грудня 2013 р.**

**Луганськ**

**УДК 793.3**  
**ББК 85.32**  
**П78**

**Проблеми** розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 5 – 6 груд. 2013 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. – 135 с.

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

Для викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів ВНЗ культури і мистецтв.

**УДК 793.3**  
**ББК 85.32**

**Проблемы** развития современного хореографического искусства и пути их решения : материалы III Всеукр. науч.-практ. конф. (Луганск, 5 – 6 дек. 2013 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2013. – 135 с.

В материалах сборника отражены актуальные проблемы современного хореографического искусства. Рассмотрены проблемы изучения и распространения передового педагогического опыта в высших учебных заведениях культуры и искусств.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов вузов культуры и искусств.

**УДК 793.3**  
**ББК 85.32**

**Відповідальний редактор:**

В. Л. Філіппов

**Редакційна колегія:**

І. М. Цой,  
О. М. Потьомкіна,  
Н. В. Колотовкіна,  
Н. М. Чернуха

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
(протокол № 3 від 27 листопада 2013 р.)

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

**Відповідальний за випуск:**

О. М. Потьомкіна

© Луганська державна академія  
культури і мистецтв, 2013

**ЗМІСТ**

<i>Горгодзе Л. Г.</i> Проблема формирования устойчивых танцевальных пар.....	5
<i>Гуляєва О. О.</i> Творчий шлях Народного ансамблю класичного танцю «Сонечко» (Палац дітей та юнацтва «Радість» Артемівського району міста Луганська).....	10
<i>Короленко М. Ю.</i> Сравнительный анализ балета «Весна священная» хореографов Вацлава Нижинского и Пины Бауш.....	15
<i>Коткова Т. А.</i> «Contemporary dance» – направление современной хореографии.....	19
<i>Крипчук М. В.</i> Процес семіозису хореографічних засобів виразності в сучасному театралізованому видовищі.....	25
<i>Кулиш А. Н.</i> К определению понятия «национальный характер».....	30
<i>Латишева Т. В.</i> Особливості формування національної самосвідомості студентів засобами українського народного танцю.....	35
<i>Мартиненко О. В.</i> Контактна імпровізація з предметами як засіб розвитку творчої активності молодших школярів.....	40
<i>Мележик Н. Г.</i> Формування професійних навичок майбутнього фахівця-хореографа на заняттях з ансамблю в умовах ВНЗ.....	45
<i>Мельник В. І.</i> Особливості українського народного костюму Луганської області.....	48
<i>Мерлянов М. В., Мерлянова О. А.</i> Вплив різних народностей на хореографічне мистецтво Миколаївщини.....	52
<i>Муралов С. В.</i> Физиологическая активность и процесс обучения в хореографии.....	57
<i>Овчинников А. В.</i> Дихання як фундаментальний аспект вивчення технік сучасного танцю.....	64
<i>Островська К. В.</i> Зразки народної хореографії та їх роль у вихованні майбутніх балетмейстерів.....	67
<i>Пісклова І. С.</i> Культ води в танцювальному фольклорі слобожан.....	72
<i>Плахотнюк О. А.</i> Театральне мистецтво і джаз-танець.....	75
<i>Погребняк М. М.</i> Театр сучасного танцю ХХ ст.: генеза, естетико-теоретичне підґрунтя та визначення поняття.....	80
<i>Потьомкіна О. М.</i> Аналіз творчої діяльності Народного ансамблю танцю «Веселка» (Старобільський районний будинок культури імені Т. Г. Шевченка).....	88
<i>Ремжина С. А.</i> Традиции придворной светской культуры XVIII века.....	91
<i>Рослякова Е. А.</i> Развитие психических процессов у будущих специалистов-хореографов.....	94
<i>Русаков К. С.</i> Исследование пространственных форм в танце.....	

**ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО  
МИСТЕЦТВА ПІА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ**

---

Рудольфа фон Лабана.....	100
<b>Сорокіна І. О.</b> Творчий шлях Народного ансамблю пісні і танцю «Луганські візерунки» (Коледж Луганської державної академії культури і мистецтв).....	102
<b>Триколенко С. Т.</b> Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен».....	106
<b>Трускалова С. М.</b> Полікультурне виховання учнів засобами народно- сценічного танцю.....	109
<b>Шабалина Е. Н.</b> Инсталляция и хореография.....	112
<b>Шевчук А. С.</b> Формування етнокультурної компетентності майбутніх фахівців-хореографів засобами національно спрямованого спецкурсу.....	117
<b>Шилова Л. М., Семенова Н. М.</b> Метод одного РАС як принцип побудови уроку класичного танцю.....	123
<b>Шухардина Т. Ю.</b> Сюжетный танец и пути его решения.....	128
<b>Відомості про авторів.....</b>	<b>134</b>

## **ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ УСТОЙЧИВЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПАР**

Бальные танцы в последнее время стали невероятно популярны. Ведь это удивительно красивое зрелище и в то же время – острая спортивная борьба. Притягательность бального танца – в его психологии, в отношениях между мужчиной и женщиной. Во время танца раскрываются многие стороны межличностных отношений, оформленные красивой музыкой и великолепными костюмами. Это своеобразная игра. Как и при занятиях любым другим видом спорта, личность спортсмена-танцора формируется под влиянием этого вида спорта. Происходит процесс самопознания и самосовершенствования, развивается воля, уверенность в себе. В момент соревнования (конкурса) немаловажное значение имеет не только профессиональная подготовка танцора, но и такие факторы, как эмоциональная устойчивость, умение управлять собой, взаимопонимание партнеров в танцевальной паре. Одним из залогов успешной танцевальной карьеры являются прочные отношения в паре, поскольку не секрет, что пара, которая долгое время танцует вместе, показывает лучшие результаты в силу «станцованности», высокого уровня взаимопонимания, как простого, человеческого, так и профессионального – лучшего чувствования партнера.

В танцевальной паре партнеры объединены общим делом и целью, проводят вместе достаточно много времени, узнают достоинства и недостатки друг друга, стремятся получать радость от общения друг с другом и в то же время нередко конфликтуют в процессе совместной работы. Эти психологические аспекты являются общими для танцевальной и супружеской пары.

История бальных танцев полна трагических и комичных ситуаций, многие из которых связаны с выбором партнеров и партнерш. Решение этой проблемы включает в себя два этапа. Первый – это начальное формирование пар с активным участием и инициативой тренера – преподавателя. Здесь может быть использована методика формирования пар на основе индивидуального приоритетного выбора с введением ряда ограничений, таких как возраст, рост, вес, золотое сечение, уровень

класности, свойства темперамента (меланхолик, холерик, флегматик, сангвиник), свойства личности и т. д.

Существующая методика комплектования пар опирается, главным образом, на педагогический опыт тренеров и далеко не всегда эффективна, поскольку на практике возникают осложнения в психологическом плане между партнерами, что снижает эффективность их совместной деятельности. Многие тренеры полагают, что сплоченность приходит сама собой в процессе длительных совместных занятий, когда партнеры постепенно привыкают друг к другу и стараются больше полагаться на мнение тренера, чем на свои эмоции и некоторые возможные несоответствия в отношениях между собой. Однако существуют показатели, которые следует учитывать при формировании пары для экономии времени, сил, а также повышения эффективности занятий. Они во многом определяют уровень срабатываемости пары.

При комплектовании танцевальных пар сочетание партнеров, обладающих схожими показателями нервных процессов, будет являться оптимальным. При этом, прежде всего, наиболее благоприятным для совместной деятельности будет сочетание средних показателей по силе, подвижности и уравновешенности нервных процессов. По признаку «экстраверсия-интроверсия», с точки зрения человеческого взаимодействия, существует две основные точки зрения. Рассматриваются гетерогенные (неоднородные по составу) и гомогенные (однородные) сочетания партнеров. Наиболее благоприятным является гетерогенное сочетание партнеров-танцоров по типу «экстраверт-интроверт». Танцоры срабатываемых пар обладают специфическим комплексом индивидуально-психологических особенностей, определяющих психологическую совместимость партнеров: средними показателями нервных процессов (сила, подвижность, уравновешенность), умеренным и низким уровнями личностной тревожности, хорошим самоконтролем, уверенностью в себе, эмоциональной стабильностью, склонностью к сотрудничеству. При комплектовании пар в спортивных бальных танцах следует учитывать показатели, отражающие соматические характеристики (длина тела, масса тела, телосложение), физические качества (гибкость, координационные способности), индивидуально-психологические особенности личности танцоров (силу, уравновешенность, подвижность нервных процессов,

экстраверсию-интроверсию, нейротизм), уровень личностной тревожности и стремление к проявлению лидерства во взаимоотношениях с людьми.

Второй этап решения этой проблемы включает временной фактор – динамику отношений, конфликты, их глубину и продолжительность, устойчивость пары, изменения личностной направленности. Здесь уже инициатива должна быть в руках психолога. Использование им результатов тестирования партнера и партнерши, динамика изменения их личностных структур и характеров, их взаимоотношения должны позволить ему прогнозировать возможные конфликты, вместе с танцорами искать выход из создавшихся, порой критических, ситуаций.

Выделим некоторую понятийную плоскость проблемы. Это, в первую очередь, поиск соответствия партнера и партнерши по типу нервной системы, темперамента. Здесь нет данных об устойчивости, но гипотетически можно утверждать, что, например, два холерика будут неустойчивы, а два флегматика – самая устойчивая пара.

Более высокий уровень устойчивости связан с качествами личности и направленностью в развитии личности партнера и партнерши. И, наконец, самое главное, на что ни одна психологическая теория не может дать ответа: партнер и партнерша должны нравиться друг другу. Пары создаются обычно на долгий срок, иначе это не имеет смысла, а зависят партнеры друг от друга гораздо больше, чем муж и жена в браке.

Между тем тренеры ставят в пару юных спортсменов, руководствуясь отнюдь не психологическими критериями – или психологическими в последнюю очередь. На первый план здесь выходят физические данные молодых людей, то, как они смотрятся вместе, а насчет психологии... обычно говорят: «Стерпится – слюбится». Происходит же это далеко не всегда. Между тем команда в идеале (а спортивная пара – та же команда) должна функционировать как единый организм, и для этого между ее членами должны существовать определенные отношения. Мало подходить друг другу физически и одинаково владеть техникой – нужно еще отвечать определенным психологическим критериям. Необходима определенная согласованность между партнером и партнершей.

Под согласованностью понимается некоторое чувствование партнеров друг друга, разделение лидерских позиций по обоюдному согласию. То есть, когда один берет на себя лидерство, а другой совершенно комфортно себя чувствует в роли ведомого. В согласованной паре двое смотрят, как говорят, в одну сторону, у них общее отношение к

успеху, конфликты носят конструктивный характер, и пошло повышение результативности. Они не тратят время на выяснения отношений, поэтому при минимуме эмоциональных затрат достигают максимально возможного успеха. В несостоявшейся паре причиной повышенной конфликтности может быть борьба за лидерство либо, наоборот, нежелание брать на себя лидерские функции обоих спортсменов.

Каждый из партнеров может быть прекрасным человеком и великолепным спортсменом, но, к сожалению, это еще не гарантия того, что они могут выступать вместе.

Например, нельзя ставить в одну пару двух лидеров. Когда в семье и муж и жена обладают такими качествами, то у них постоянно идет борьба за ведущее, доминирующее положение, и семья распадается. То же самое происходит и в спортивной паре. Она никогда не достигнет заветных высот, если один из партнеров добровольно не уступит другому высоты командные. Спортивные танцы – это, пожалуй, единственное в наше время занятие, где мужчины все еще сохраняют ведущие позиции. Причем в буквальном смысле: они ведут за собой партнершу, они – лидеры. А что такое лидер? В житейском понимании – это человек, каждое слово которого воспринимается как истина в последней инстанции, и которого слушаются беспрекословно; любое неповиновение жестоко наказывается.

Бальные танцы – пожалуй, единственный парный вид спорта, в котором участников объявляют, называя первым имя партнера и уж потом – партнерши. Что это, традиция? До недавнего времени, например, и в Англии женщина на паркете вообще не имела своего лица: «Такой-то со своей партнершей» Традиции живы – все, кто имеют хоть какое-то отношение к спортивным танцам, знают, что многократный чемпион мира шотландец Донни Бёрнс также многократно доводил до слез свою партнершу Гейнор Фейвейзер и никогда не стеснялся делать ей при свидетелях резкие замечания. Интересно, берут ли наши танцоры пример со знаменитости или просто такая атмосфера царит в большинстве клубов? Атмосфера, в которой большинство партнеров могут не только словесно оскорбить и унижить ту, которая должна быть их Прекрасной Дамой, но даже ударить ее. Мои собеседницы уверяли, что на такое способны даже мальчишки из самых культурных и интеллигентных семей. Конечно, мужчина, бьющий женщину, – это не правило, но, увы, не редкое исключение. Однако дискриминация проявляется и в других формах.



Например, в некоторых клубах партнерша вообще не имеет права голоса. Разговаривать с тренером может только партнер, он же делает замечания партнерше, а она не должна спорить. Если же у нее другое мнение, то она должна держать его при себе. И, разумеется, никакой инициативы. Говорят, такое положение вещей характерно для всех итальянских клубов без исключения, но нередко оно наблюдается и у нас. Дело в том, что женщина-лидер несет в себе много мужских черт. Впрочем, истинные спортсменки вообще по определению не могут быть чересчур женственными, потому что они настроены на соревнования, на успех и победу. В спорте слабые, незащитные, жалеющие себя женщины обычно не идут выше первого разряда. Однако партнерша с превалирующими мужскими качествами в состоянии затмить партнера, и тогда отсутствие гармонии в паре, а соответственно, и в танце будет заметно посторонним наблюдателям.

Какие отношения должны быть между партнерами? Логично предположить, дружеские и доброжелательные. Так ли это?

Когда между партнерами нет не физической, а высшей, я бы сказала, духовной гармонии, они не получают удовольствия от танца, он становится тяжелой работой. Это подсознательно улавливают зрители и судьи. И кроме того, психологически тяжело провести свой не столь долгий творческий путь рядом с человеком, который внушает тебе неприязнь. Лучше всего, когда выступают вместе брат и сестра. Братья и сестры обычно дружат. Вообще, идеальная танцевальная пара – там, где танцоры приятны друг другу и отношения у них дружеские. Дружат, но не любят. Сильное сексуальное влечение, как ни странно, часто мешает. Очень важно, чтобы в группе или коллективе создавались ровные дружеские отношения, т. е. члены группы должны быть психологически совместимыми. В случае психологической несовместимости поведение одних может вызвать отрицательную реакцию у других членов коллектива, развивается отчужденность, взаимное непонимание и могут возникать конфликты.

Анализ специальной литературы позволил установить, что гармоничное взаимодействие партнеров в спортивных бальных танцах, высокий уровень срабатываемости и совместимость по индивидуально-психологическим особенностям личности танцоров имеют решающее значение в достижении высоких результатов на соревнованиях. Большую

роль в створенні устійливої пари играють спільні дії партнерів, участь тренерів і батьків.

Танець – це не тільки рухи під музику, танець – це філософія пристрасті, історія любові. В той момент, коли почуття переповнюють серце, емоції переповнюють душу, народжується справжній танець. Музика поглинає все, кожен аккорд зачіпає струни душі і перетворюється в рухи, повні почуттів, грації і краси. І тоді здається, що все навколо живе тільки музикою.

**УДК 793.3**

*О. О. Гуляєва,  
м. Луганськ*

**ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ  
КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ «СОНЕЧКО»  
(ПАЛАЦ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА «РАДІСТЬ»  
АРТЕМІВСЬКОГО РАЙОНУ МІСТА ЛУГАНСЬКА)**

Сучасне прагнення духовного відображення та гуманізації хореографічної культури пов'язане зі зверненням до культурної спадщини минулого і усвідомлення духовних традицій свого народу. Одні з найважливіших завдань громадянськості – зберегти й розвинути надбання, які складають гордість національної культури в усіх її видах, напрямках та проявах.

Художня творчість у різних проявах займає місце в духовному, моральному вихованні дітей, підлітків та молоді. Художньо-творчі колективи хореографічної спрямованості є одним з найпопулярніших і найзатребуваніших суспільством напрямів дозвільної діяльності, додаткової освіти та професійної орієнтації дітей та молоді. Останніми роками цікавляться вивченням та збереженням історико-культурної спадщини Луганщини.

*Мета роботи полягає в тому, щоб простежити процес становлення та творчого розвитку Народного ансамблю класичного танцю «Сонечко» – одного з яскравих художньо-творчих аматорських колективів Луганської області.*

Значний розвиток класичного танцю, його теоретична розробленість, виконавський рівень другої половини ХХ століття сприяли розвитку самодіяльних ансамблів класичного танцю України.

Класичний балет – це не просто танець, це – спосіб життя, особлива категорія почуттів. Жоден з наявних видів танцю не вимагає такої самовіддачі і такої праці, як балетне мистецтво. Навчитися робити витончені па – занадто мало. Дитина має щодня зростати як особистість. Без здатності до глибокого сприйняття музики і сенсу кожного руху ніколи не вийде ні справжнього образу, ні танцю. У цій єдності зовнішнього і внутрішнього і закладено неповторна сила впливу класичного балету на глядачів [1; 2].

Аналізуючи творчий шлях ансамблю «Сонечко», можна сказати, що хореографічна освіта як основна діяльність аматорського колективу – це тривалий етап навчання від азів до професійного виконання. В ансамблі звертають ретельну увагу на оволодіння основами класичного танцю, які є підґрунтям для подальшої сценічної практики. Діти крок за кроком опановують основи класичного танцю, пальцевої техніки, класичного дуету, вивчають варіації та фрагменти з балетів.

Важливою метою творчого процесу є процес навчання. Уроки класичного танцю – це незвичайно трудомістка й складна навчальна робота, яка потребує багаторазового усвідомленого повторювання вправ, відпрацювання хореографічного матеріалу, виховання виконавської культури учнів.

Танцювальний колектив «Сонечко» народився у вересні 1983 року. Керівником ансамблю стала педагог, балетмейстер Наталія Михайлівна Удовенко. Наталія Михайлівна – учениця випускника Ленінградського хореографічного училища ім. А. Я. Ваганової В. В. Бойченка. У своїй роботі з учнями вона використовує досвід та методики роботи викладачів школи хореографічної майстерності Вадима Пісарєва та Київського державного хореографічного училища, у яких стажувалася з педагогічної майстерності.

Ансамбль отримує своє поетичне ім'я «Сонечко» як символ світла, розквіту, щирих почуттів. У вихованців колективу з'являється чудова можливість виразити та втілити творчі пошуки через класичний танець.

За 30-річний період роботи Н. М. Удовенко виробила власну методику роботи з колективом, яка полягає в системності організації навчального процесу, поступовості вивчення хореографічного матеріалу,

диференційованого підходу до різних вікових груп та формування репертуару.

Уперше юні учасники ансамблю вийшли на сцену 1984 року на міський огляд будинків піонерів і школярів м. Ворошиловград. Постановка різножанрових танців, новизна й цікавість репертуару привернули увагу учнів шкіл міста до творчого колективу. Уже до кінця року їхня кількість становила понад сто осіб.

Репертуар ансамблю був складений з героїко-патріотичного твору «За Радянську владу», великої класичної композиції «Святковий вальс» на музику М. Дунаєвського, «Вальсу квітів» з балету П. І. Чайковського «Лускунчик».

Навесні 1986 року на обласному огляді хореографічних колективів позашкільних закладів «Сонечко» був визнаний одним з найкращих в області, який має своє індивідуальне обличчя, вибравши свій шлях – «великий балет».

У квітні 1988 року учасники ансамблю виїхали в Угорщину із звітно-показовою програмою, де виступали на різноманітних сценічних майданчиках.

За високі результати, що були виявлені у творчій роботі, активну участь в обласних, міських, районних заходах, колектив неодноразово нагороджувався багатьма грамотами і дипломами районних, міських, обласних і республіканських відділів освіти і культури.

Репертуар перших років складався з маленьких класичних творів на музику вітчизняних та зарубіжних композиторів, фрагментів з балету П. І. Чайковського «Лускунчик». Окрім класичних творів, ансамбль мав у програмі народні, естрадні і характерні танці.

У квітні 1990 року за активну участь в культурному житті міста Луганська і Луганської області, за пропаганду класичного танцю, високий професійний рівень підготовки ансамблю «Сонечко» було присвоєно звання почесне «Самодіяльний зразковий ансамбль танцю».

Навесні 1995 року «Сонечко» подарував юним та дорослим глядачам м. Луганська велику концертну програму «Вечір балету». Головною окрасою концерту стала хореографічна новела на музику К. Сен-Санса «Лебідь».

Ансамбль завжди був бажаним колективом на різних заходах Луганської області та за її межами. Він дарував глядачам насолоду

естетики і краси хореографічного мистецтва. Засоби масової інформації приділяли особливу увагу єдиному у своєму напрямі, ансамблю класичного танцю, були видано ряд статей, а також відзнято кілька фільмів про колектив: «Балет!», «Різдво в Сонечка». Було знято фільм-балет «Лускунчик», який мав великий успіх у юних телеглядачів Луганщини.

Яскравим творчим досягненням учасників і керівника ансамблю стала постановка в 1998 р. одноактного балету «Шопеніана» на музику Ф. Шопена, хореографія М. Фокіна, фрагменти якого були представлені на дитячих і молодіжних балетних зустрічах у м. Люблін (Польща). Окрім танців з балету «Шопеніана», програму виступів складали уривки спектаклів класичної спадщини: «Лускунчик», «Лебедине озеро» П. Чайковського, мініатюра «Лебідь» М. Фокіна на музику К. Сен-Санса.

Усі балетні постанови та хореографічні мініатюри, створені за музикою композиторів-класиків та музикою сучасних авторів, несуть в собі ідейну насиченість ансамблю та достатньо високий виконавський рівень. Цікаві нетрадиційні постановки, атмосфера духовного збагачення, емоційного піднесення, що панують під час виступів учасників колективу, викликають справжню зацікавленість глядачів. Вишукані балетні костюми, витончені рухи артистичних й талановитих виконавців створюють на сцені атмосферу гармонії, естетичної насолоди.

Слід зазначити, що серйозна навчально-тренувальна робота, ретельна праця над добором репертуару, активна концертна діяльність колективу сприяли творчому зростанню ансамблю.

За високий виконавський рівень та майстерність юних виконавців, за пропаганду класичного танцю та музики «Сонечко» постійно нагороджувався грамотами й дипломами районних, міських, обласних і республіканських відділів освіти і культури.

У липні 1998 р. на підставі експертної комісії відділення Науково-методичної Ради з питань гуманітарної освіти та виховання Міністерства освіти України, відзначаючи високу виконавську майстерність, художній рівень репертуару, досягнення у вихованні національної самосвідомості, значні здобутки в художньо-естетичному вихованні учнівської молоді, пропаганду танцювального мистецтва наказом Міністерства освіти України присвоєно ансамблю класичного танцю «Сонечко» звання «Народний художній колектив».

Наталії Михайлівні вдалося створити стабільно діючий колектив, який є дуже популярним серед дітей та молоді м. Луганськ. Вона виявила

найкращі якості талановитого викладача й керівника, її відрізняє індивідуальний підхід до учнів, чітка організованість занять, особливий емоційний настрій. За високі показники в роботі керівник ансамблю Н. М. Удовенко нагороджена дипломом I-го ступеня редакційної колегії журналу «Радянський балет» (1988 р.), медаллю лауреата другого всесоюзного фестивалю народної творчості, дипломами Першого та Другого оглядів народної самодіяльності (1999, 2001 рр.).

За роки свого існування колектив став невід'ємною частиною життя кожної дитини. Під час занять гармонійно розвиваються танцювальні та художньо-творчі здібності учнів, що дає можливість дітям чітко та виразно виконувати різноманітну концертну програму ансамблю.

На репетиціях ансамблю велику увагу приділяють таким важливим складникам хореографічного мистецтва, як культура виконання, емоційно-образний стан класичного танцю, технічна майстерність.

Така ретельно дібрана система виховання юних танцівників дає можливість поглиблено навчати класичного танцю, і годувати дітей, які бажають професійно навчатися в середніх та вищих навчальних закладах культури. Багато вихованців ансамблю обрали хореографію своєю професією. Серед них Євген Дєточка та Вадим Неізнєстний – артисти балету Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру. З хореографічною педагогікою пов'язала своє життя Олена Володимирівна Рослякова, яка нині працює в коледжі Луганської державної академії культури і мистецтв.

З 2013 року колектив очолює колишня солістка Анна Тарасенко, яка здобула хореографічну освіту та повернулася працювати до рідного колективу.

Надбанням репертуару колективу стали понад 30 хореографічних постановок. Насамперед, це постановки класичного репертуару, поставлених викладачами ансамблю з урахуванням індивідуальних особливостей і можливостей виконавців. На думку навіть найвимогливіших фахівців, хореографічна підготовка, виконавська майстерність і техніка учасників ансамблю «Сонєчко» достатньо високі.

На сьогодні в ансамблі займаються понад 80 дітей різного віку, працює підготовча група і три групи основного складу. Протягом багатьох років програму ансамблю змінюють і доповнюють яскравими хореографічними творами сучасної тематики.



«Сонечко» завжди зайнято активною концертною діяльністю, є постійним учасником святкових концертів міського та обласного рівнів; ансамбль був неодноразовим лауреатом усеукраїнських та міжнародних конкурсів («Білий лелека», 2011 р., м. Дніпропетровськ; «Зіркова планета», 2011 і 2013 рр., м. Судак та ін.). Вихованці ансамблю весь вільний від занять у школі час віддають мистецтву балету, і головне, що підкупує в кожному їх танці, у кожному русі – це гармонія музики та особливої пластики класичної хореографії.

Народний ансамбль класичного танцю «Сонечко» зробив вагомий внесок у розвиток аматорського хореографічного мистецтва Луганщини.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Народний ансамбль танцю «Сонечко» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://city4kids.com/dance-schools/>
2. Народный художественный коллектив, ансамбль классического танца «Солнышко» отмечает свой 30-летний юбилей [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gorod.lugansk.ua/>

**УДК 792.8**

***М. Ю. Короленко,  
г. Луганск***

### **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БАЛЕТА «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» ХОРЕОГРАФОВ ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО И ПИНЫ БАУШ**

«Весна священная» (фр. Le Sacreduprintemps) — балет русского композитора Игоря Стравинского, премьера которого состоялась 29 мая 1913 года в театре Елисейских Полей в Париже. Автор декораций и костюмов — Николай Рерих, хореограф — Вацлав Нижинский, импресарио — Сергей Дягилев.

В основу замысла «Весны священной» лёг сон И. Стравинского, в котором он увидел древний ритуал: молодая девушка в окружении старцев танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и погибает.

Постановка хореографии давалась В. Нижинскому непросто. Будучи одарённым танцовщиком, он, занявшись постановкой балета, столкнулся с

собственным неумением ясно выражать свои мысли и излагать коллегам-артистам своё (и дягилевское) видение того, что должно происходить на сцене. Поставить «Весну священную» стоило ему, равно как и Стравинскому с Дягилевым, немало труда, что, впрочем, совершенно не оценила публика. Во время премьеры балета, которая состоялась 29 мая в театре Елисейских Полей, в Париже зрители пришли в такое негодование от музыки И. Стравинского, что освистали балет, и не уделили должного внимания оригинальности и сложности хореографии на тему языческих обрядов. Та же самая реакция, но несколькими годами позже ожидала другого выдающегося хореографа — Пину Бауш. На премьере в Вуппертале случился скандал, зрители выскакивали из зала, громко хлопая дверями. Свою «Весну священную» Пина Бауш предъявила миру в декабре 1975-го.

Балет Игоря Стравинского, поставленный в Париже Вацлавом Нижинским в 1913 году, провалился на первом же представлении. Музыка, хореография, декорации – все было сделано вопреки привычным для публики канонам. Впрочем, автор декораций и костюмов Николай Рерих уже тогда был уверен: рано или поздно работу оценят.

Главную тему «Весны священной» композитор излагает следующим образом: «Светлое Воскресение природы, которая возрождается к новой жизни, воскрешение полное, стихийное воскрешение зачатия всемирного».

Дабы передать «варварский» дух далекой древности, Игорь Стравинский дерзко использовал прежде неслыханные созвучия, невероятные ритмы, ослепительные оркестровые краски. Вацлав Нижинский в балете положил в основу танцев резкие прыжки, взмахи, топчущие движения, которые своей неуклюжестью вызывали представление о чем-то диком, примитивном. Гениальный танцовщик создал для этого спектакля авангардную хореографию, где группы танцующих двигаются в синхронных конвульсиях, словно замороженные надвигающейся вселенской катастрофой, заложив тем самым основы танца XX века. Хореография Вацлава Нижинского еще долго оставалась не признанной и не понятой, лишь со временем пришло осознание той революции, которую он совершил своими постановками в танце.

Пина Бауш по-своему представила зрителю «Весну священную». Эту «Весну» смотреть трудно. Ведь нужно попытаться одновременно охватить взглядом все манипуляции сложно устроенного кордебалета (он в разных



углах сцены может показывать разное и с разными смыслами, но одновременно). Захватывающие «сражения» солистов друг с другом и с самими собой — все эти удары локтем самому себе в живот, резко вскинутые головы, мелкое дрожание грудной клетки, кулаки, зажатые меж согнутых коленей, тяжелый ритмический топот, обращенные к небу взмахи рук, скомканные в ладонях подошвы платьев, колченогие приседания... Даже тяжелое дыхание, отверстый в немом крике рот и вытаращенные глаза — они входят в выразительный набор. Бауш как истая модернистка не скрывает, а, наоборот, подчеркивает физическое усилие в танце — это как раз и нужно ей для передачи усилия (или бессилия) внутреннего.

В постановке Нижинского тяжелые, многослойные костюмы. Громоздкая обувь на тесемках, которые постоянно путаются. Гримеры запасаются шпильками — крепят косы, клеят усы и бороды, чтобы не слетели от быстрых, резких движений. Рубашки язычников кроваво-красные или целомудренно-белые, и уже в декорировании эти краски смешиваются, дополнены желтыми и зелеными, образуя геометрические фигуры, кресты и змейки. Лицо каждого участника действия часто выбеленное, на щеках молодых женщин — красные треугольники румянца, длинные черные сплетенные косы (так эффектно, когда во время экзальтированных танцев они тонкими змейками разлетаются и на мгновение зависают в воздухе). Их фигуры иногда напоминают древнегреческие изображения, их танцы — смесь славянских хороводов, ритуальных движений народов Крайнего Севера и марионеток примитивных кукольных театров.

В результате эта тяга к экспрессивности образует завораживающее, почти магическое действо.

«Если декорации Рериха очаровывают глаз красками, то постановка Бауш (декор — Рольф Борзик) — полумрак и засыпанная коричневой землёй сцена. Разнообразие и красота костюмов в постановке В. Нижинского превращается в бело-коричнево-чёрные простейшие одежды у П. Бауш, с одним пронзительным алым пятном сарафана у Избранной. Настоящая земля, мало-помалу оставляющая свои следы на лицах, торсах и одеждах исполнителей. Пина Бауш поставила свой спектакль в стиле гиперреализма, незнакомом тогда ни балетной, ни драматической сцене. Пол был усыпан настоящей землей — всамделишные, не эстетизированные конвульсии сотрясали взмокших,

перепачканных, растрепанных артистов, терявших на глазах человеческий облик. ... Никакого отношения к славянской культуре, В. Нижинскому и прочему.

В пластике балета русского хореографа господствовал сложный и вместе с тем примитивный рисунок. Ноги, вывернутые носками внутрь, прижатые к телу локти, «деревянность» скачков, лишенных полетности романтического танца, — все передавало стихийно-первобытный пляс массы, желающей не оторваться от земли, а, напротив, слиться с ней. «В этом балете, — если только балетом его можно назвать, властвует не па, а жест, — отмечал один из критиков. — И жест — длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный» [2].

Стилизованная архаика пластики с ее напряженной скованностью способствовала колоссальному нагнетанию экспрессии. Нижинскому удалось создать хореографию, полностью соответствующую новаторской музыке, максимально выражающую чувство. Привычная симметрия балета была нарушена, в композиции господствовала асимметричность, притом удивительно искусная. Нижинский совершил смелый прорыв в будущее балетного искусства, открыл утвердившийся позднее стиль экспрессионизма и принципиально новые возможности пластики. Танцовщик, будучи человеком талантливым и незаурядным, своей постановкой балета «Весна священная» открыл путь к современному танцу [1].

Техника танца Пины Бауш была основана на физических законах динамического движения тел: смене центра тяжести, инерции падения, работе различных групп мышц. Откровением выглядели манипуляции с кордебалетом: хореограф превращала это коллективное тело то в орудие воздействия на зрителя, то в элемент сценического оформления, то в самостоятельного игрока.

В основе «Весны священной» Нижинского — жертвоприношение. Разговор языческого племени с темными богами. Готовность платить за солнце, дождь, большой урожай жизнью самой красивой девушки. Содержание «Весны священной» Нижинский объясняет следующим образом: «Светлое Воскресение природы, которая возрождается к новой жизни, воскрешение полное, стихийное воскрешение зачатия всемирного». Усыпав сцену настоящей землей и вернув спектаклю Избранницу (она, как и в первой постановке Стравинского — Нижинского, в финале балета

падає замертво після екстатичного сольного танця), Пина Бауш, однак, зробила спектакль не про циклічність природи, не про її пробудження і відродження — про смерть. Ужас пронизує цей спектакль, саспенс якого тримається на довгому і неперервному виборі жертви. Меткою всієї очікуваної смерті стає червона стріпка: її перекидають з рук в руки, ніби отруйну змію, чи не всі жінки «Весни».

В цьому році балет «Весна священна» відзначає свій 100-літній ювілей балет, викликавши в своє час скандал. Сьогодні ж «Весна священна» стала мрією кожного хореографа — кожен хоче поділитися своїм баченням партитури Стравинського. Але і оригінальна постановка В. Нижинського була відреставрована і, незважаючи на свій «вік», актуальна і сьогодні.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Нижинська Р. Вацлав Нижинський / Р. Нижинська. — М. : Терра, 2004. — 389 с.
2. Режим доступу :  
<http://www.bestpeopleofrussia.ru/persona/Vaclav-Nijinskiy/bio/>

**УДК 793.322**

*Т. А. Коткова,  
г. Херсон*

#### **«CONTEMPORARY DANCE» – НАПРАВЛЕННЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

Це напрямлення в танці сформувалося в кінці ХХ – початку ХХІ століття на основі американського і європейського модерну і постмодерну. Але вже «піонери» сучасного танцю, Айседора Дункан і Марта Грехем, шукали легкості руху – більшої текучості, природності і різноманітності. Це напрямлення танцювального мистецтва правильніше сприймати як театр танцю, коли танцюрист, як справжній актор, накопичує всередині себе енергію, думки, емоції, а потім передає їх глядачеві через рух – розмову свого тіла. Але для цього, щоб накопичити, необхідно зануритися в себе, а для цього – пізнати себе.

У напрямлення сучасної хореографії, є два названня, що склалися історично: contemporary (термін, запропонований для

обозначения европейского современного танца) и постмодерн (термин, предложенный Ивонной Райнер для обозначения американского направления). Хореографический язык «contemporary dance» основывается одновременно и на западном (классический танец, модерн-джаз танец), и на восточном (цигун, тай цзи цюань, йога) искусствах движения. Истоки возникновения этих двух подходов различны. Западное искусство движения возникло как искусство танца, а восточное – как искусство самообороны или духовных практик. А. Архангельский так пишет о contemporary dance: «Современный танец – это плавильный котел, в котором собраны все пластические приемы, которые накопило человечество» [1].

«Contemporary dance» – это направление, требующее понимания и осознания того, как тело устроено, как оно движется, как поддержать и направить возникнувший импульс. Можно выделить следующие основные техники и методики, используемые в этом направлении танца: техника Фельденкрайса, Александера (Alexander Technique), Сьюзан Кляйн (Klein Technique), Рудольфа фон Лабана, техники йоги, релиза (release technique), Skinner Releasing Technique, Bodymind Centering, техники импровизации, контактной импровизации. Эти техники помогают создать в теле центр внимания. Можно сказать, что contemporary dance, среди прочего, фокусируется на формировании навыков сенсорного, кинетического осознания, что дает возможность использовать естественные ресурсы тела в танце (сбалансированное использование мышц вокруг суставов, налаживание связей между центром тела и конечностями, дыхание, оправданное напряжение, перераспределение веса тела и т. д.).

«Contemporary dance», по моему мнению, можно отнести к формам современных практик, которые имеют большое значение не только для телесно-физического развития человека, но и для психологического и личностного роста и развития человека. Во время занятия, помимо физического тренинга (изучение и совершенствование технических форм), в процесс включаются более глубокие аспекты развития человека. Эти аспекты взаимосвязаны и неотделимы друг от друга.

Изучение и развитие телесного строения человека:

- мышцы, связки, скелет, их расположение и взаимодействие;
- кинетика взаимодействия частей тела в пространстве и их взаимовлияние;

- взаимоотношение тела человека с пространством и окружающим миром.

Биологическая и психологическая сущность человека:

- изучение энергетических внутренних и внешних форм через освоение дыхания, взаимодействие дыхания и движения тела, влияние дыхания на характер движения и энергию тела;

- взаимодействие с пространством через взгляд, сознание и тактильные ощущения;

- изучение и познание взаимодействия двух и более тел в контакте друг с другом и в пространстве (работа с партнером);

- владение и варьирование эмоциональным уровнем, путем погружения в осознанную психологическую и физическую форму существования в движении, статике и взаимодействии.

На мой взгляд, формирование осознанности – это одна из важных черт рассматриваемого направления, составляющая его психологический аспект. Быть осознанными в своих действиях, поступках, уметь контролировать и регулировать свое эмоциональное состояние, быть внимательным к себе и к тому, что происходит «здесь и сейчас» – это одни из тех навыков, которые необходимы личности для гармонического, творческого существования. Быть осознанным, эффективным и гармоничным в танце – значит понимать, как устроено тело, как можно эффективно использовать его в движении, понимая основные принципы, осознавать важность дыхания в движении и, естественно, применять все это на практике.

Кроме того, в «переводе» на психологический язык осознанность – это основа саморегуляции, а значит, мы действительно учимся быть не только более чувствительными к себе и пространству наших отношений, но и управлять ими. Общими приемами всего разнообразия методик по саморегуляции являются следующие:

- состояние мышечного расслабления;

- управление ритмом дыхания;

- выработка и активизация представлений и чувственных образов (зрительных, слуховых, тактильных и др.);

- развитие способности к концентрации внимания.

Навык регуляции напряжения-расслабления необходимых групп мышц в том или ином движении является одним из базовых моментов contemporary dance. Поэтому, рассматриваемый прием трансформируется

из обучения просто мышечному расслаблению, в обучение сознательного использования мышечного расслабления и напряжения. Обретению этого навыка способствует как минимум два момента:

- осознание различий в функциях, которые призваны выполнять позвоночник и мышцы (противостояние силе тяготения – функция скелета, совершение движений – функция мышц);

- сознательное регулирование напряжения-расслабления соответствующих групп мышц в движении.

Рассмотрим некоторые упражнения, в которых происходит формирование навыков осознанного использования мышечного расслабления и напряжения.

Осознанное расслабление – важная составляющая всевозможных прыжков. Так как прыжок совершается за счет работы мышц ног, то для эффективности движения важно оставлять мышцы верхней части тела расслабленными. Достичь такого распределения напряжения-расслабления можно, например, следующим образом. Мы учимся осознанно расслаблять ту или иную часть тела в состоянии покоя, запоминая ощущения, возникающие при этом, и потом применяем это умение в динамике.

Выполняя элементы, связанные с удерживанием веса тела на руках, когда голова из верхнего яруса перемещается в нижний, или с переворотами, когда тело оказывается «оторванным» от пола, также важно владеть навыками осознанного напряжения, расслабления мышц. Это связано с тем, что выполнение указанных элементов, вызывает, как правило, страх. Страх создает естественную реакцию в теле – напряжение, которое проявляется в блокировании суставов (выпрямленные локтевой, коленный суставы). Владея навыками осознанного расслабления, человек может быстрее справиться с возникающим страхом, т. к. осознает свои телесные реакции и умеет регулировать их (расслаблять мышцы, включать в работу суставы).

Дыхание играет важную роль в движении и управлении им. Поэтому внимание, уделяемое регулированию дыхания, также является важным аспектом формирования осознанности.

Упражнения, связанные с интенсивной физической работой (подкачка разных групп мышц), стрейчинговые комплексы упражнений. Как правило, выполнение таких упражнений сопровождается сбиванием ритма дыхания (дыхание задерживается, становится неглубоким). В



процессе выполнения таких упражнений необходимо дать возможность реально ощутить как налаживание спокойного ритма дыхания, в котором сохраняются ритмичные его фазы, способствует эффективной работе и как с помощью глубокого дыхания можно сознательно расслаблять напряженные участки тела. Такая практика помогает удерживать осознанность и центр внимания в теле, помогая эффективно выполнять указанные упражнения.

Быстрые, ритмичные или наоборот медленные движения, движения, связанные с зависанием (при прыжках, при поддержках на руках), также нуждаются в правильном дыхании и способствуют формированию навыков управления ритмом дыхания.

Внимание, уделяемое дыханию, приводит к тому, что в процессе занятий приходит осознание важности его регулирования. Приходит понимание, что задержка дыхания и напряжение неразрывно связаны, так что, отпуская дыхание, углубляя его, мы помогаем своему телу стать мягче, свободнее, расслабленнее. В психологическом аспекте осознание и регуляция своих дыхательных паттернов способствует эффективной жизнедеятельности и поддержанию физического и психического здоровья [2].

Таким образом, «modern dance» сформировался как самостоятельный танец, а «contemporary dance» как направление современного танца. Искусство «contemporary dance» не отражает реальной действительности, оно передает лишь чувственный мир человека в его взаимоотношении с миром внешним. Очень часто это искусство так и называют блужданием в потемках человеческого подсознания, или искусством художественного замыкания. Ведь «contemporary dance» – искусство глубоко личностное, оно идет от субъективного опыта хореографии, от его личных переживаний, отсюда, сколько хореографов – столько и вариантов [3, с. 46].

Совершенно другим в новом искусстве становится и роль исполнителя, а также его взаимоотношения с постановщиком. Так как это искусство глубоко личностное, то исполнитель перестает быть просто интерпретатором идей постановщика, он неизбежно становится его соавтором, а это значит, он обязательно должен быть личностью. Дело в том, что актер в данном случае не изображает кого-то из себя. Здесь каждый танцует себя самого, ведь «contemporary dance» не столько хореография, сколько философия.

Иными словами, contemporary dance, «передает субъективный человеческий опыт, причем чаще всего тот, который еще не осознан самим человеком, а существует лишь на уровне подсознания. Каждое движение точно направленно к центру человеческого сознания. По характеру он приближен к бытовой, обыденной пластике, а потому его очень трудно назвать хореографическим в привычном, классическом понимании. Пластический язык спектаклей не имеет той строгой регламентации, которая свойственна танцу классическому. В этом смысле «contemporary dance» более индивидуализирован, чем традиционный».

Ассоциативность – это особенность «contemporary dance». Здесь никто не объясняет зрителю, что он видит. Нельзя даже приблизительно точно сказать, «о чем» или «про что». Есть идея спектакля, но походи разбери, что означает, когда она и он катают по сцене апельсины. О чем – это ты должен понять сам. Или не понять [4].

Контактная импровизация неотъемлемый элемент спектаклей в стиле «contemporary dance». Все происходит «сейчас», без выстроенных заранее эпизодов. Зритель тоже может участвовать в таких спектаклях, они зачастую начинаются ранее, чем создатель попадает в зрительный зал. Сами исполнители не обязательно должны иметь хорошую хореографическую подготовку, достаточно внутреннего состояния, соответствующей обстановки царящей в зале, которая зачастую задается самими исполнителями.

Основываясь на вышесказанном, можем сделать вывод, что занятия contemporary dance учат быть осознаннее, удерживать центр внимания в теле, быть чувствительнее к себе, саморегуляции. Исходя из предположения о том, что телесные ощущения являются индикатором эмоциональных состояний, можем утверждать, что занятия по contemporary dance способствуют приобретению навыков как телесной, так и эмоциональной саморегуляции. Другими словами, это направление современной хореографии, среди прочего, может быть полезным в психологическом смысле, как практика телесного, эмоционального осознания и как практика, помогающая приобрести навыки психической саморегуляции.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Архангельский А. Балет без правил [Электронный ресурс] / А. Архангельский // Огонек. – 2005. – № 20. – Режим доступа : [dance-net.ru]
2. Архангельский А. Contemporary dance может стать грандиозной обучающей программой для «работы» с миром [Электронный ресурс] / А. Архангельский // Огонек. – 2005. – № 21. – Режим доступа : ([dance-net.ru ])
3. Вольфович Т. Contemporary ego / Т. Вольфович // Новый балет. – 2004. – № 5. – С. 46.
4. Петрова В. Поговорим о... Что есть хореография в век технологий / В. Петрова // Нов. балет. – 2004. – № 5. – С. 47.

**УДК 792.09:793.3**

***М. В. Крипчук,  
м. Луганськ***

**ПРОЦЕС СЕМІОЗИСУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ  
ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ В СУЧАСНОМУ  
ТЕАТРАЛІЗОВАНОМУ ВИДОВИЩІ**

Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. ознаменувалися бурхливими процесами в галузі культури і мистецтва. Не оминули вони і театрального мистецтва, зокрема театралізованих масових дій. Але йдеться не просто про виникнення чогось нового і його простого арифметичного додавання до того, що вже давно склалося. Процеси ці часом настільки суперечливі, що швидше заперечують одне одного, а не поєднуються разом. Звичайно, розвиток культури і мистецтва, особливо в часи докорінних змін, настільки складні, що важко визначити шкалу цінностей, на яку орієнтується той чи інший митець. На цей час одним з важливих питань постає переосмислення та використання засобів художньої виразності, пошук нових виразних можливостей у мистецтві, зокрема театральному мистецтві.

Хореографія й пластика на сучасному етапі є одним з найбільш виразних засобів побудови символічного образу масового театралізованого видовища, отже сукупність знаків, які несуть форми цих видів, складає семіотичність видовища. Під семіотичністю розуміємо «науку про комунікативні системи і знаки, якими в процесі спілкування користуються

люди (і не лише люди, але й тварини чи машини)» [2, с. 8]. Одним із засновників цієї науки є Ч. Пірс, який, на жаль, не запропонував цілісної системи семіотики. Досліджуючи культуру з точки зору знаковості, її символічної організації, автор універсальної семіотичної теорії і методології Ю. Лотман, трактує ці процеси, як «семіосферу» в межах семіотичної культури, яка включає в себе весь комплекс знакових систем (вербальних, жестових, іронічних, образних, формалізованих).

Семіотика нині розробила універсальний дослідницький інструментарій, який можна застосувати до будь-якої конкретної мови чи знаку. Одиницею аналізу в такому разі стає знак.

У видовищі знак-символ знаходиться з об'єктом у специфічному асоціативному зв'язку. За Ч. Пірсом, знак-символ – це «знак, що відсилає до об'єкта, який він означає в силу певного закону, як правило, за асоціацією загальних ідей, яка визначає інтерпретацію символу шляхом референції з цим об'єктом» [6, с. 140]. Одне з фундаментальних положень семіотики Пірса полягає у визначенні знака. Він стверджує, що «знак є деяке А, що означає деякий факт чи об'єкт В для деякої інтерпретуючої думки» [Там само, с. 346]. Якщо відношення знака до об'єкту умовне, то такий знак називають символом. Символ, на думку Пірса, здійснює свою функцію незалежно від будь-якого фактичного зв'язку з ним. Зв'язок символу і об'єкта засновано на інтелектуальній чи інстинктивній домовленості про прийняття даного символу у якості представника свого об'єкту. Психологічне пояснення цьому зв'язку Пірс вбачав у силі звички, яка асоціює символи з їх значенням.

Специфіку знакових творів мистецтва автор знаходив у їхній експресивності і виразності. Значущий ефект знака, безпосередній результат його дії названий «емоційною інтерпретантою». Вона властива іконічним знакам. На основі емоційної інтерпретанти можуть виникати логічна чи енергетична інтерпретанти, значущі ефекти яких зводяться до думки і дії. Саме в такому тлумаченні Пірс оголосив інтерпретанту «значенням» знаку. І саме тут знаходить пояснення прагматичний «принцип Пірса»: значення знаку визначаються тими наслідками, які воно викликає. Вплив знаку у вигляді дії і почуття відбувається за загальним правилом.

Якщо аналізувати театральні співвідношення знаків, необхідно згадати дослідження теоретика семіотики Ч. Морріса. Його заслуга полягає

в систематизації процесів семіозису. У своїй роботі «Основи теорії знаків» Морріс позначає (і це розмежування прийняте в сучасній лінгвістичній філософії) три сфери функціонування знаку: синтактика – сфера внутрішніх відносин між знаками; семантика – відношення між знаками та їх об'єктами; прагматика – відношення між знаками і тими, хто ними користується.

Явище семіозису вчений визначає так: «Процес, в якому щось функціонує як знак, можна назвати семіозисом» [5, с. 39]. У семіозисі функціонуючими виділяються три компоненти: 1) знаковий засіб (те, що виступає як знак); 2) десигнат (те, на що вказує знак); 3) інтерпретанта (вплив, через який відповідна річ опиняється для інтерпретатора знаком)» [Там само, с. 39].

Якщо компоненти процесу семіозиса проектувати на сферу функціонування танцювальних рухів, то можна сказати, що роль знака тут виконує системна форма танцювального руху, що десигнатором мають бути або форми й значення руху людини, або якийсь певний аспект їхніх якостей, що інтерпретанту повинна складати навичка (досвід) режисера чи балетмейстера, яка дозволяє так чи інакше художньо-образно бачити і інтерпретувати специфічну форму танцювального руху. Інтерпретаторами в такому разі є режисери, мистецтвознавці і глядачі, а виконавці включені до складу танцювального руху, до складу «знака» і інтерпретуються (усвідомлюються) як невід'ємна частина художньої форми. При цьому слід підкреслити дуже важливий момент в розумінні природи танцювального руху-знаку. Ч. Морріс про нього пише так: «Властивості знаку, десигнату і інтерпретанти – це властивості реляційні, набуті об'єктами у функціональному процесі семіозису» [Там само, с. 40]. Іншими словами, якщо нема процесу семіозису, його основних компонентів, то танцювальний рух неможливо вважати знаком, реальні рухи людини не є десигнатором, а режисер і балетмейстер не мають відношення до інтерпретаторів, які мають навичку художньо-образного усвідомлення танцювальних рухів. В зв'язку з цим цілком логічно напрошується висновок, що семіотика як наука про мови і знакові системи, «вивчає не якийсь особливий ряд об'єктів, а звичайні об'єкти в тій (і тільки в тій) мірі, в якій вони беруть участь у семіотиці» [Там само, с. 40]. Звідси зрозуміло, що танцювальний рух, відображена в ньому дійсність, інтерпретаційні навички і інтерпретатори можуть в собі нести мовні функції, а можуть і не нести їх. Але, як показує практика існування хореографічного мистецтва, і

фахівці танцю, і глядачі розглядають танцювальний твір з його змістовного, інформаційно-комунікативного боку. Тобто процес семіозису виразних засобів танцю стихійно чи свідомо завжди має місце і в творчості, і при сприйманні його форм. Ч. Морріс пропонує розглядати бінарні відношення між трьома компонентами: знаком, десигнатом, інтерпретатором.

При цьому відношення між знаком, танцювальним рухом і десигнатом ми поки що вважаємо форми реальних рухів людини чи якийсь аспект їхніх властивостей. Цей процес вчений визначає як семантичний вимір прогресу семіозу, який складає предмет семантизму. Відношення знаку (танцювальний рух) і інтерпретатора (балетмейстер, режисер, глядач) визначають прагматичний вимір процесу семіозису і складають предмет такої дисципліни семіотики, як прагматика.

Відношення знаку (танцювальний рух) до іншої мови (костюму, музики, звуку) визначають третій вимір процесу семіозису, який називають синтактика. Безперечно, ці три виміри знаходяться у певному взаємозв'язку і єдності. Вони відносно відокремлюються у пізнанні для того, щоб глибше проникнути у своєрідну природу того чи іншого знаку чи мови.

У межах дослідження нашим завданням є семантичний вимір семіозису танцювальних рухів. Аналізуючи творчий процес, можна дійти висновку, що саме системна форма танцювального руху визначає відображений в цій формі об'єкт дійсності. Сам же процес відображення відбувається не як пряме перенесення цілісних форм дійсності в танець, а як відображення творче, яке перетворює форми і духовні значення дійсності. Але поряд з цим важливо відмітити, що своєрідність знакової форми танцю ґрунтується на аспектному баченні і втіленні в танцювальному мистецтві аспектного бачення реальних рухів людини. Іншими словами, типові системні форми танцювальних рухів є «переробленими» свідомістю людини формами реальних рухів людини. А цей об'єкт відображення потрібно шукати не в формах реальних рухів людини, а у співвідношенні форм танцювальних рухів і об'єкту в реальних рухах людини, тобто шукати механіку самого відображення (умовного чи безумовного). При цьому не варто забувати, що реальний рух тіла людини є також об'єктом відображення і для інших видів художніх рухів (пантоміма, скульптурні та акторські сцени). У цих випадках лише

змінюється аспект бачення реального руху: у пантомімі виділяються з реальних форм контактні властивості й значення, у мистецтві актора – психічні форми, у скульптурі – форми руху тіла.

Слід звернути увагу на те, що бачення цілого в різних аспектах і усвідомлення єдиної виразної палітри реальних рухів людини властиве кожному. Більше того, це бачення цілого через один (кінетичний) бік. Звідси впливає розуміння предмету танцювального мистецтва.

Зрима мовна форма танцювального руху є типовою системною організацією виразних засобів, з певною сумою виразних елементів з постійною структурою і системоутворювальними властивостями. Кожен танцювальний рух є невербальним і безумовним знаком, який створює систему специфічної мови танцю. Танцювальний рух, як знак, є не простим і односкладовим знаком, а як і сама виразна форма, складним, рухливим і за своєю формою і за змістом. Все це знаходить своє відображення при створенні знаково-символічної конструкції театралізованого видовища.

Відомий французький експериментатор балету М. Бежар у своїх пошуках акцентував увагу на тому, що танець завжди буде видовищем образним, тому що «люди потребують образів, потребують емоцій, ліризму. Танець дозволяє поєднати естетичну насолоду з емоційною. Мінімум пояснень, мінімум фабули і максимум почуття» [1, с. 93].

Часто мистецтво хореографії називають «живим живописом», «живою скульптурою», але мистецтво хореографії можна назвати і «зримою музикою» [3, с. 96].

Хореографічній композиції, як справжньому театральному мистецтву, підвладний показ малого і великого водночас. У танці світ узагальнений виражається через конкретне життя певної людини.

При постановці масового театралізованого видовища, слід особливо уважно ставитися до пластико-хореографічних рішень більшості масових сцен. Відповідно «поєднуючи і чергуючи їх певним, залежним від наскрізної дії чином, користуючись найчастіше асоціативним «рядом», режисер не тільки створює пластичну динаміку вистави, не лише надає останній певний темпоритм, але й вибудовує її (пластику), у повній відповідності зі змістовним і образним рішенням кожного епізоду і всієї вистави» [4, с. 462].

Режисерська діяльність при створенні сценічного образу в масовому театралізованому видовищі визначається і спрямовується знаннями.

Відповідно, результати, які ми отримали під час дослідження, є певним, як ми вважаємо, здобутком у галузі знаковості пластики і хореографії, а тому будуть, безперечно, сприяти більш повному і точному баченню і поштовхом до творчості в сфері режисури масових видовищ. Знання ж питань семантики зробить свій внесок не лише в розвиток режисерської свідомості, але й вплине на розвиток самої режисерської практики.

Так, за допомогою суто наукових знань, режисери зможуть не лише точніше відбирати і вибудовувати виразну палітру окремого епізоду чи тематичного блоку, але й свідомо створювати образний світ театралізованого видовища в цілому.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого : мемуары / М. Бежар. – М. : Союзтеатр, 1989. – 237 с.
2. Лотман Ю. Избр. ст. : в 3 т. : статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. Лотман. – Таллин: Александра, 1992 – . – Т. 1. – 1992. – 480 с.
3. Мовчан Л. В. Хореография в театраллизованном представлении и работа режиссера с балетмейстером : учеб. пособие / Л. В. Мовчан. – М. : Издат. дом МГУКИ, 2005. – 96 с.
4. Рубб А. А. Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть / А. А. Рубб. – М. : ВК, 2004. – 604 с.
5. Семиотика : сб. ст., переводы / сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова ; коммент. Ю. С. Степанова, Т. В. Булыгиной. – М. : Радуга, 1983. – 636, [1] с. ил., табл.
6. Peirce Ch. Ecrits sur le signe (textes choisis) / Ch. Peirce ; présentation et traduction G. Deledalle. – Paris : Seuil, 1978. – 492 p.

**УДК 781.7+78.03**

***А. Н. Кулиш,  
г. Луганск***

### **К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР»**

Сложная диалектическая взаимосвязь музыкальной культуры и явлений национальной идентичности предстают предметом научных исследований фольклористов, теоретиков и историков музыки,

---

МАТЕРІАЛИ ІІІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ



композиторов и исполнителей, социологов, философов и психологов вот уже более двух столетий. Последние десятилетия отмечены в этом плане новыми подходами как со стороны музыкальной науки и практики, так и со стороны системных открытий в теории наций, получившей название нациологии (теории наций) [2], а также «живых» процессов внутри самих наций и в их взаимодействии. Национальная идентичность проявляет себя в музыке через различные виды, жанры, стили, направления, средства выразительности, выявляя подчас неуловимые, но узнаваемые черты национального характера. Музыкальная культура, в свою очередь, может ощутимо влиять на процессы национальной идентичности, национального самосознания, что подтверждают несовпадающие по типу и времени культурные артефакты различных национальных общностей. В условиях современной глобализации, в качественно новых условиях, отмечается высокая динамика этнонациональных процессов, диалектического взаимодействия категорий национального и интернационального. В пространстве глобализированного мира претерпевает значительные изменения и диалектика музыки и национального. Для анализа подобной ситуации без рассмотрения основных положений «теории нации» в культуре не обойтись.

Национальный фактор сегодня выражается в науке на уровне понятий «национальная идентичность», «национальный образ (картина) мира», «национальная идея», «национальный менталитет», «национальный характер», «этнокультурный стереотип», некоторые другие, наконец, «национальный музыкальный стиль». Характерно, что сложнейшие революционные процессы в музыкальной культуре и национальном вопросе актуализировались параллельно, в последние два столетия [2, с. 1 – 2].

Возникновение наций в XVI – XVII вв. привело к бурным темпам роста национального самосознания, формированию национального характера. Сегодня в литературе «существуют более ста определений наций, хотя возможно привести не менее сотни утверждений известных ученых в области этнополитики, что определение нации вообще невозможно дать» [7]. Подобные терминологические совпадения или несоответствия возникают и на уровне производных от нации понятий. Так, «пересекаются» «модные» в последнее время понятия «национальная картина мира» и «национальный образ мира», «модель мира», которые, впрочем, В. Артеменко выстраивает в четкую

иерархическую систему: в рамках триады «общее – особенное – единичное» понятия выглядят как «модель мира – образ мира – картина мира». Обозначение «картина мира» нашло применение в разных сферах деятельности (научной, профессиональной, бытовой); оно актуально и для музыкальных исследований (А. Демченко). Соответственно национальная картина мира складывается на основе системы образов, в которой отражается взгляд нации на окружающий мир и на себя в конкретно-исторических условиях, включая представления, выраженные как в самосознании нации, так и в суждениях о ней других народов. Принципы претворения национального образа мира опираются на национальные идеи и ментальные структуры сознания. **Национальная идея** играет значительную роль в формировании национального образа мира большинства народов (прежде всего, славянских). Именно в ней находят воплощение важнейшие аспекты проблематики национального. Г. Шпак усматривает сам феномен подобной идеи в древнегреческом «*idea*», переводимом как «понятие», «представление», а сформировавшееся понятие «национальной идеи» определяет как «систематизированное комплексное обобщение национального самосознания, т. е. как категорию исторического, философского, политического и этнического характера» [9, с. 18]. Собственно, **менталитет** (от лат. «*mens*», «*mentis*» – ум, мышление, рассудительность, образ мыслей, душевный склад) – одно из ключевых понятий национального – имеет большой диапазон трактовок. Сегодня они обращены к этнической целостности, эпохе (И. Хейзинга, М. Бахтин, А. Гуревич), социальным сообществам (Ж. Дюби и Ф. Бродель), возрастным и профессиональным группам. Понятие менталитета оказывается соотносимым с понятиями духовного опыта, мировосприятия, самосознания, картины мира и выражает характерное для народа в целом качество духовно-душевной жизни, закрепленное в традиции. Таким образом, понятия менталитета и национального характера часто используются как синонимичные, но на самом деле не совпадают.

Первоначально в описательном значении понятие «национальный характер» использовалось в литературе о путешествиях с целью передать образ жизни народов [4, с. 305]. В дальнейшем авторы подразумевали темперамент, личностные черты, ценностные ориентации, отношение к явлениям, событиям и т.п. Сегодня в науке обсуждается как само понятие, так и конкретное содержание национального характера. Национальный



характер представляет собой, прежде всего, определенную совокупность эмоционально-чувственных проявлений, выражаясь в первую очередь в эмоциях, чувствах и настроениях – в подсознательных, во многом иррациональных способах эмоционально-чувственного освоения мира, а также в скорости и интенсивности реакций на происходящие события» [7]. Национальный характер тесно связан с явлением **национальной идентичности**. Последняя обусловлена потребностью человека в осознании своей принадлежности к определённой группе. Термины «идентичность» (от латинского «idem» – тождественный), «кризис идентичности» предлагает в 1940-е годы в своих концепциях Эрих Эриксон. Во второй половине XX века термины становятся популярными, прежде всего, ввиду «глобализации человеческой жизнедеятельности, осознания собственной сопричастности к глобальным проблемам, изменения в программе самореализации, достижения полной независимости, творческого раскрепощения» [3]. Неразрывность идентичности и **памяти** отмечал еще Дж. Локк [5, с. 388]. Не случайно концепты памяти и идентичности практически одновременно стали ключевыми понятиями современного социально-гуманитарного знания.

Сознание совместного прошлого сплачивает группу эмоционально – в этом смысле музыка оказывается той идеальной формой, которая структурирует память и конституирует коллективную идентичность народа, этноса.

Стоит отметить важный момент: показательным и весьма характерным для постсовременной культуры примером того, как «на базе социально признанных категоризации и генерализаций конструируется образ памяти, играющий решающую роль в построении идентичности», является практика создания культурных идентичностей на основе *образа травмы* – «революции и радикальные реформы, экономические кризисы, терроризм, свержение политических лидеров, распад государства и т. д.» [1, с. 67 – 68]. Травма и триумф, как отмечает Б. Гизен, конституируют «мифомотор» идентичности (и памяти). Они «представляют крайние границы опыта и предельный горизонт для самоопределения коллективного субъекта, также как рождение и смерть дают предельный горизонт для экзистенциального опыта индивида» [10]. С этой точки зрения национальная идентичность выражается в художественных формах, и не только в мифологическом мышлении, но и в конкретных его жанровых разновидностях. Ученые отмечают, что «в основном проблема

національної ідентичності і в отечественній, і в зарубіжній літературі представлена як «вопрос о национальном характере» [3]. Поняття пов'язані між собою теснейшим образом. Гаджиев вважає, що національна ідентичність включає в себе середі множинства компонентів національний характер. Е. Назайкинський в процесі формування національного характеру бачить домінуючу роль во «взаимодействии двух сил – интегрирующей и дифференцирующей», причём їх співвідношення постійно змінюється [6, с. 49]. При розгляді національного стилю в музикальному мистецтві вчені виділяють, передусім, соціально-культурні і психологічні фактори, фольклорні аспекти, музикально-мовні параметри. Національний стиль – одна з провідних сфер проявлення національного. Одно з найбільш повних визначень національного стилю в музиці дано професором С. В. Тышко: «Національний стиль в музиці – це корекція індивідуального і історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесах адаптації і генерації стилевих ознак, заснована на системі відбору, накоплення і синтезу стійких ознак фольклорної і професійної музики народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музикальних культур, фіксує перехід явищ національного менталітету і національної духовної культури в конкретну систему засобів музикальної виразності» [8, с. 8]. Дослідник вказує на подвійну природу національного стилю, який направлений як зовні, так і всередину національної культури. Справді, дана опозиція і виражає процеси обособлення і взаємодії різних національних культур. Перехід загальнокультурного контексту в систему виразних засобів проявляється в національному стилі як кристалізація явищ духовної життя етносу – менталітету, історичних і культурних традицій – в комплексі засобів музикальної виразності. В останнє час достатньо активно використовується і термін «музикальний менталітет», який, в тому числі, і національні особливості музикальної культури. Як фактор національного стилізаційного процесу, менталітет, в першу чергу, є гарантом цілісності національного стилю і стійкості його ознак. Формування і розвиток національного музикального стилю є

важної складовою більш широкою теми музичного стилізація.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вахтель Л. Формирование основ эстрадного исполнительства у учащихся-аккордеонистов на начальном этапе обучения : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» / Т. А. Васильева. – М., 2007. – 20 с.
2. Грабовський В. С. Музична культура в контексті націоналізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / В. С. Грабовський. – Л., 2012. – 19 с.
3. Заковоротная М. В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты [Электронный ресурс] / М. В. Заковоротная. – Ростов-н-Д. : Изд-во Северо-Кавказ. науч. центра высшей школы, 1999. – Режим доступа : <http://rudocs.exdat.com/download/docs-267237/267237.doc>
4. Кон И. Социологическая психология / И. С. Кон. – М. : Моск. психол.-соц. ин-т ; Воронеж : Изд-во НПО «МОДЭК», 1999. – 560 с. – (Серия «Психологи отечества»).
5. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении / Дж. Локк // Локк Дж. Сочинения : в 3 т. / Дж. Локк ; пер. с англ. А. Н. Савина. – Т. 1. – М., 1985. – 560 с.
6. На путях к Югославии: за и против. Очерки истории национальных идеологий югославских народов. Конец XVIII – начало XX вв. – М. : Индрик, 1997. – 396 с. – (Библиотека Института славяноведения и балканистики).
7. Ольшанский Д. Основы политической психологии : учеб. пособ. для вузов / Д. В. Ольшанский. — Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – 496 с.
8. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере / С. В. Тышко. – Клев : Музинформ, 1993. – 117 с.
9. Шпак Г. Угорська національно-релігійна ідея в хоровій творчості Ф. Ліста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Г. Шпак. – О., 2012. – 20 с.
10. Giesen B. National Identity as Trauma: The German Case / Giesen B. // Myth and Memory in the Constructuon of Community / Ed. by B. Strath. – Bruxelles , 2000.; Giesen B. Triumph and Trauma. – L., 2004. – S. 14 – 18.

УДК 793.31:377.6

**Т. В. Латишева,  
м. Луганськ**

#### **ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ СТУДЕНТІВ**

## **ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

В умовах глобалізаційних та націєтворчих процесів особливо гостро стоїть проблема збереження національної культури українців, їх традицій і звичаїв як титульної нації. Тому сьогодні одним із головних завдань є формування національної самосвідомості, зокрема й засобами українського народного танцю. Основні завдання та пріоритетні напрями по формуванню національної самосвідомості визначені Державною національною програмою «Освіта» (Україна ХХІ століття), у якій зазначається, що «національне виховання є одним із головних пріоритетів, органічною складовою освіти... Національне виховання спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури» [3, с. 4].

Підсумком процесу національного самовизначення людини є усвідомлення себе як суб'єкта певної національної спільноти.

Звернення до витоків народного життя, творче використання у роботі скарбів народної мудрості, духовності, ідейного потенціалу нашого суспільства – ось всі ті дієві чинники, які забезпечать формування особистості громадянина незалежної держави України.

Вище викладені чинники вимагають нових підходів до проблеми формування національної самосвідомості молоді, які, в свою чергу, передбачають удосконалення змісту, форм та методів виховання студентів, залучення їх до творчого самовираження та збагачення їхнього національно-культурного досвіду у хореографічних колективах. Форми і методи навчання і виховання мають будуватись на засадах гуманізму, з урахуванням багатовікової історії народу, на основі його національно-культурних особливостей і традицій, збагачених ідеалами та нормами загальнолюдських цінностей. Адже якщо людина байдужа до національних надбань свого народу, у неї немає національних орієнтирів, то вона поступово втрачає зв'язок з Батьківщиною. Тому сьогодні вкрай важливо будувати процес виховання молодих хореографів на підвалинах відродження національної самосвідомості, поваги до надбань та традицій українського народу, задоволення національно-культурних запитів,

зокрема й на уроках з українського танцю, на яких пропагується, відроджується та зберігається культура українського народного танцю.

Особливістю формування національної самосвідомості засобами хореографії є те, що український народний танець сприяє формуванню основних компонентів духовного світу особистості: національної психології, мислення, характеру і темпераменту, свідомості та самосвідомості; народної моралі й етики, естетики, правосвідомості; реалізації природних нахилів. В ньому великою мірою розкривається характер народу, в його художніх формах відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту і праці, використовується народний одяг та інші атрибути щоденного вжитку.

Павло Вірський писав: «Українські народні танці, запальні і ліричні, нестримні, повільні, полонили весь світ. У них яскраво виявляється характер, висока і самобутня культура нашого народу» [5, с. 5].

Отже, український народний танець може бути засобом формування самосвідомості майбутніх хореографів, якщо їх діяльність буде базуватися на прикладі народних звичаїв і традицій народу, що передаються споконвіку з покоління в покоління.

Основними теоретичними працями щодо українського народного танцю залишаються напрацювання В. Верховинця, А. Гуменюка та К. Василенка. Слід зазначити, що нині народний танець активно досліджується в кожному регіоні України: В. Тітов «Танці Поділля» (Харків, 2000), А. Нагачевський «Побутові танці канадських українців» (Київ, 2001), Б. Стасько «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» (Івано-Франківськ, 2004), Б. Кокуленко «Там, де "Ятрань"...» (Київ, 2006), Г. Кожолянко «Духовна культура українців Буковини» (Чернівці, 2007).

Загальновідомо, що танець – це вид мистецтва, який є видом синтетичної народної творчості, в якому поєднується поезія, музика і хореографія.

Функціями народного танцювального мистецтва як складової поліфункціональної системи культури є: естетична, пізнавальна, інформаційна, оцінювальна, комунікативна, регулятивна, соціалізуюча, семіотична, гедоністична, інтегративна. У свою чергу, ці функції активно взаємодіють між собою в процесі творення і споживання людиною (суспільством) культурних цінностей.

Взірцем української народної хореографії є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського. Його

основною метою є збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців та нових хореографічних мініатюр і великих полотен із минулого та сучасного життя українців [4].

Спираючись на народні традиції, П. Вірський у свій час створив три концертні програми, до яких увійшли яскраві хореографічні композиції: «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Повзунець», «Ми пам'ятаємо» та ін. Зараз в Україні працюють сотні професійних колективів та десятки тисяч аматорських хореографічних колективів.

Це, зокрема, такі колективи, як Заслужений ансамбль танцю «Ятрань» (Кіровоград), «Дніпро» (Дніпродзержинськ), «Дарничанка» (Київ), «Галичина» та «Юність» (Львів), «Юність» (Запоріжжя), «Світанок» (Херсон) та багато ін. Це означає, що аматорське народне хореографічне мистецтво в незалежній Україні розвивається, але, на жаль, в більшій мірі пропагується за межами нашої країни.

У розвитку національної самосвідомості дитини і зрілої особи дослідник О. Вишневський виділяє три періоди:

– етап раннього етнічного самовдосконалення (на основі народних звичаїв і обрядів);

– етап національної самосвідомості, протягом якого формується почуття національної гідності та історичної пам'яті (припадає переважно на підлітковий вік). До факторів відродження історичної пам'яті належить все, що відбиває історичний шлях нашого народу, його боротьбу за волю – це мова, пісня й танець, народно-сценічний одяг тощо. Для формування почуття національної гідності величезне значення має висвітлення правдивої історичної культури нашого народу, повернення його культурних надбань;

– етап громадського самоусвідомлення, коли людина усвідомлює, що бути націоналістом – значить любити свою націю, бути патріотом – значить любити свою Батьківщину [2].

Усі етапи мають безпосереднє відношення до українського традиційного танцю, оскільки у ньому знаходили своє відображення героїзм боротьби, радість праці, ігри, пов'язані з різними порами року, ліричні мотиви. Зв'язок танцю з трудовими процесами, культовими обрядами, побутом обумовив його вплив на становлення національного характеру і способу життя,



формування етичних і естетичних ідеалів народу. З часом цей зв'язок втратив безпосередній характер і хореографія перетворилась на один із видів художньої творчості, що розвивається на власній основі і створює власні традиції. У формуванні національної свідомості студентів велике значення мають бесіди, пов'язані з історичним минулим народу, його музикою, літературою, образотворчим мистецтвом тощо.

Українська народна музика також нерозривно пов'язана з традиційним українським танцем і несе в собі, так само, як і танець, генетичний "корінь" нашого народу (звичаї, традиції, обряди), формує національну гідність та самосвідомість, прививає любов до національного мистецтва.

Видатний хореограф, та фольклорист В. Верховинець писав: «Коли музика – справжній артист, то він примусить кожного танцюриста вести танець бажаним темпом. Танцюрист, з свого боку, також поведе танець красиво, принадливо: його рухи будуть ясні і пластичні, їх легко можна буде перейняти і вивчити іншому» [1, с. 8].

Формування національної самосвідомості майбутніх хореографів є важливою складовою навчально-виховного процесу. І саме український народний танець є потужним фактором відродження духовності і гуманізації суспільства. Він володіє значним потенціалом формування творчої активності майбутніх спеціалістів-хореографів, задоволення їхніх потреб у вивченні національних традицій та звичаїв. Таким чином, народний танець впливає на формування національної самосвідомості студентів.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
2. Вишневський О. Сучасне українське виховання / О. Вишневський. – Л., 1996. – 233 с.
3. Національна доктрина розвитку освіти в Україні у XXI столітті // Вісн. Київ. обл. держ. адміністрації. – 2002. – № 8. – С. 4.
4. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського // Мистецький Олімп України / авт.-упоряд. В. В. Болгов. – К. : Укр. вид. консорціум : [б. в.], 2008 – 2009. – 423 с.
5. Українські народні танці / за ред. А. І. Гуменюка і П. П. Вірського. – К. : Наук. думка, 1969. – 615 с.

УДК 373.31:793. 31

*О. В. Мартиненко,  
м. Бердянськ*

### **КОНТАКТНА ІМПРОВІЗАЦІЯ З ПРЕДМЕТАМИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

Розвиток хореографічного мистецтва, поява та популяризація нових танцювальних напрямів дає можливість насичувати хореографічну роботу з дітьми новим змістом, робити заняття більш цікавими та плідними. Особливого попиту в останні часи набуває використання в практиці роботи дитячих хореографічних колективів елементів контактної хореографії, яка базується на імпровізації, розкритті творчого потенціалу дитини через пізнання можливостей свого тіла, засвоєння простору та тілесного контакту з іншими.

Як відомо, імпровізація – первинний та самий давніший вид творчості. Вона є невід’ємною часткою повсякденного життя людини. Імпровізація (від франц. *improvisation*, італ. *improvvisazione* та лат. *improvisus* – непередбачений, миттєвий, несподіваний) – це створення художнього твору під час його виконання.

Проблема імпровізації, у тому числі і в хореографії, розглядалася Г. Богдановим, Ю. Глущенко, І. Дубник, А. Клімовим, Д. Лівшицем, С. Мальцевим, С. Раппопортом, Н. Скрипниченко, Г. Товстоноговим, Л. Шаміною та іншими. Імпровізація поєднує сучасні танцювальні техніки: традиційну М. Фокіна – імпровізація з використанням класичного танцю та вільної пластики; дунканівську А. Дункан – імпровізація від внутрішнього настрою, постмодерністську – імпровізацію В. Форсайта з деконструктивними експериментами, контактну імпровізацію С. Пекстона – імпровізацію з партнером, імпровізацію звільнення.

Контактна імпровізація – це форма танцю, яка дозволяє двом або декільком партнерам вести тілесний діалог на невербальному рівні, граючись з силами гравітації, інтеграції, використовуючи один одного як опору та засіб творчої самореалізації. Цей вид танцювального мистецтва заснований у 1972 році Стівом Пекстоном останнім часом набуває все



більшої популярності серед викладачів хореографії та танцювальних терапевтів.

Наукові дослідження цієї проблематики обмежені. У працях більшості авторів (В. Пастух, Т. Кохан, Л. Васильєва, В. Романко, Д. Бернадська, Д. Шаріков, М. Шкарабан та ін.) розкривалися окремі танцювальні форми модерністського, імпресіоністичного танцю, музичні форми джазу, року, а також балетмейстерське мистецтво в Україні початку ХХ ст. Контактна хореографія розглядається в працях науковців поверхово, лише як форма сучасної хореографії ХХ століття, засіб для творчого самовираження танцівників та пошуку нових танцювальних тенденцій. Методична основа контактної імпровізації, особливості її застосування в роботі хореографічних колективів в наукових працях не висвітлювалася. Разом з тим, широкого розповсюдження на Україні набули майстер-класи з контактної хореографії, які проводять спеціалісти за методиками С. Пекстона.

*Мета* нашого дослідження полягає у розробці та експериментальній перевірці ефективності впровадження предметів у зміст занять контактною імпровізацією дітей основного рівня навчання.

Дені Лепкофф визначив контактну імпровізацію як вид парного танцю, який створює схему для спостереження того, як працюють рефлекси тіла і уроджена здібність нашого тіла відповідати на торкання партнера та підлоги [2]. Контактна імпровізація це приклад того, як відкриваються можливості індивідуального сприйняття: чуттєвість, свідомість, здібність відповідати та бути гармонійним із собою та в комунікації з партнером. Під час контакту змінюється фокус уваги, відбувається отримання нової інформації, відкриваються нові тілесні можливості, танок твориться виконавцями контактних вправ відразу.

Взагалі, контактна імпровізація – це танок вільної людини, який несе в собі радість та внутрішнє розкріпачення, це танок радості та спонтанної гри простору, це танок без меж, в якому не має значення не ріст, не вага, не комплекція, не вік, не фізичні навички. Такі характеристики дають підставу для активного застосування танцювальної імпровізації в практиці роботи дитячих хореографічних колективів. По-перше, тому що саме гра, свобода простору, бажання задовольняти свої рухові потреби в контакті з іншими, які виражаються падіннями, кружлянням, стрибанням, катанням дітей по підлозі характерні та природні для дітей. По-друге – діти завжди

проявляють бажання фантазувати, створювати нове і отримують від цього задоволення.

Впровадження в практику роботи з дітьми початкового рівня навчання (молодший шкільний вік) методів контактної хореографії дозволило нам визначити спектр навчально-виховних завдань, які дозволяють всебічно розвивати дитину: розкриття творчого та фізичного потенціалу, визволення від скутості та невпевненості у собі; розвиток творчих здібностей, вміння застосовувати знайомі технічні елементи у новому танцювальному контексті, вигадувати нові танцювальні пози і рухи, підпорядковуючись можливостям власного тіла; розвиток комунікативних здібностей, завдяки усвідомленню можливостей власного тіла та тіла партнера; розвиток гнучкості, музикально-рухової координації, почуття ритму, сили та еластичності різних груп м'язів; розвиток відчуття ваги, інерції та балансу, вміння розслаблятися та визволятися від зайвої м'язової напруги, вміння довіряти партнеру, запобігати рухових штампів та механічно вивчених рухів; розвиток емоційної сфери, можливості вільно виражати свої емоції та почуття, отримувати задоволення від сумісної творчості; виховання культури спілкування, поважного ставлення до учасників творчого процесу [3].

Багаторічний досвід роботи керівником Народного ансамблю естрадного танцю «МарЛен» Центру дитячої та юнацької творчості дозволив виявити ефективність поетапного впровадження методів контактної імпровізації в роботу з дітьми: від засвоєння можливостей простору та вміння індивідуально імпровізувати у різних рівнях – через оволодіння варіантами контакту з партнером – до колективної імпровізації.

Інноваційними методами в нашій роботі ми вважаємо активне застосування контактних вправ з різними предметами (резинки та маленькі м'ячі). Процес навчання контактної імпровізації з кожним предметом проходив за принципом послідовності та доступності навчання: спочатку діти самостійно вчилися контактувати з предметом, засвоювали його можливості, техніку контактних рухів, потім засвоювали особливості одночасного контактування з предметом та партнером, причому кількість партнерів поступово збільшувалася і переходила на рівень колективної контактної імпровізації з одним предметом. Даним видам завдань ми відводили 20 – 30% часу в залежності від мети заняття та етапу навчання.

Експериментальна авторська програма основного рівня навчання передбачала поетапне введення в систему хореографічних занять різних предметів. Так, спочатку ми рекомендували дітям 6 – 8 років роботу з маленькими м'ячами. Для цього застосовували творчі завдання, спрямовані на вивчення кожною дитиною можливостей контакту з цим предметом («Я і м'яч», «Доріжка пригод», «Гра без рук», «Почуття» та ін.). Діти мали можливість в процесі одночасної колективної імпрровізації знаходити цікаві пози, місця контактів з цим предметом у різних рівнях. Одночасне виконання всіма дітьми того чи іншого завдання позбавляло від скутості та невпевненості. На початковому етапі ознайомлення з предметом ми не використовували оцінку діяльності дітей і не робили зауважень. Діти мали можливість творити і отримувати від цього задоволення. Ефективним, на наш погляд, було застосування різнохарактерної музики та завдань на передачу почуттів (радість, злість, боязнь та ін.).

Після отримання результатів впевненої роботи з маленькими м'ячами, ми включали завдання на пошук варіантів контактів двох партнерів з одним м'ячем (в різних рівнях, різними частинами тіла, з різними партнерами). На цьому етапі ми застосовували позитивну оцінку діяльності дітей, показ найбільш вдалих варіантів імпрровізацій. Фотографування творчого процесу активізувало роботу дітей, розвивало почуття змагання, бажання бути кращим. Найбільш вдалі моменти ми викладали на сторінках Інтернету (закрита група «Творча лабораторія») або робили фото презентацію і розміщували її на стенді колективу. Поступово в зміст занять ми включали групову або колективну імпрровізацію з одним м'ячем («Мурашник», «Чарівна крапля» та ін.). Виконання цих завдань сприяло емоційному розвантаженню дітей, формуванню поважливого ставлення до партнерів, розвитку творчої ініціативи тощо. Так, після двох років експериментальної роботи ми мали можливість урізноманітнити зміст хореографічних занять вправами індивідуальної, парної, групової та колективної імпрровізації з маленькими м'ячами.

На третьому році експерименту, ми запропонували дітям ознайомитися з можливостями імпрровізаційної роботи з резинками. У процесі навчання ми дотримувалися тієї ж послідовності, що й в роботі з маленькими м'ячами. Додатковою була організація конкурсу на кращий творчий етюд, який діти мали підготувати самостійно і презентувати його

членам журі (учасникам старшої групи колективу). Творчі роботи також включалися в зміст відкритих занять, які систематично проводяться нами для батьків та адміністрації установи.

Окрім творчих завдань у процесі експериментальної роботи нами також було розроблено та апробовано різні види навчальних вправ, які ми поетапно впроваджували в різні частини заняття: розігрів, крос-переміщення, партерні стрейчингові вправи та танцювальні комбінації. Після кожного етапу навчання з тим чи іншим предметом, засвоєння арсеналу танцювальних рухів та комбінацій, ми створювали концертні номери («Комахи» (маленькі м'ячі)), «Плутанка» (резинки)), у яких застосовували техніку роботи з тим чи іншим предметом, синхронне виконання рухів та елементи імпровізації. Результати нашого експерименту були оцінені на конкурсах та фестивалях сучасного танцю.

Результати дослідження доводять, що поступове введення в структуру уроків сучасного танцю елементів контактної імпровізації з предметами сприяє покращенню хореографічної підготовки дітей, задоволенню їх фізичних, художніх та комунікативних потреб, а також творчому прояву педагога, пошуку ним цікавих форм проведення хореографічних занять та створення танцювальних концертних номерів.

Перспективу свого дослідження ми вбачаємо у подальшому включенню в навчальний процес інших предметів (великі м'ячі, обручі, металеві трикутники та ін.), пошуку навчальних вправ та розробку змісту творчих завдань з предметами.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бирюкова И. В. Танцевально-двигательная терапия: тело как зеркало души / И. В. Бирюкова // Инф. бюл. – 2008 – № 4. – С. 3 – 9.
2. Руссу Н. В. Субъект-объективные основания импровизации как вида творческой деятельности в хореографии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.01 / Н. В. Руссу. – Кемерово, 2006. – 22 с.
3. Мартиненко О.В. Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом : навч. посібник / Олена Володимирівна Мартиненко. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – 232 с.

УДК 378.147:793.3

*Н. Г. Мележик,  
м. Луганськ*

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК  
МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ-ХОРЕОГРАФА  
НА ЗАНЯТТЯХ З АНСАМБЛЮ В УМОВАХ ВНЗ**

Сучасна вища мистецька освіта у контексті створення європейського освітянського та наукового простору повинна забезпечувати ефективну підготовку майбутнього фахівця-хореографа, зорієнтованого на особистісний та професійний саморозвиток, здатного плідно працювати в освітніх закладах різного типу. Вихід за рамки традиційного навчання й пошук найбільш ефективних шляхів й способів розвитку творчої особистості майбутнього фахівця можна вважати одним із пріоритетних завдань сучасної мистецької освіти. Зауважимо, що 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. Вищі навчальні заклади системи Міністерства культури та Міністерства освіти нашої країни надають можливість отримати кваліфікацію викладача чи вчителя хореографічних дисциплін, балетмейстера, артиста тощо. Комплексний характер професійної підготовки майбутнього фахівця-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 методика класичного танцю», «Теорія і методика народно-сценічного / бального / сучасного танцю», «Теорія і методика історико-побутового танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «Методика роботи з дитячим хореографічним колективом», «Ансамбль».

Саме за останню дисципліну навчального курсу піде мова. Назва цієї дисципліни варіюється в різних вищих мистецьких закладах, але суть від цього не змінюється. Дисципліна «Ансамбль», на нашу думку, є узагальненням та впровадженням у практику тих навичок, які студенти отримують на інших предметах спеціального курсу. Можливості та

значення дисципліни «Ансамбль» дуже значні. У процесі співтворчості викладач-студент-група, студенти не тільки вдосконалюють свою виконавську майстерність, вони отримують практичні знання з особливості керування колективом, досвід постановочної роботи, бо весь цей процес відбувається прозоро, на кожному занятті. Студент спочатку усвідомлює творчі завдання, що надає викладач (а частіше, це керівник творчого колективу), потім відпрацьовує все це разом із співкурсниками. В подальшому отриманий досвід закріплюється на практиці, де «моделюючи фрагмент практичної діяльності вчителя-хореографа, студенти розвивають свої фахові уміння та здібності, набувають педагогічного досвіду. Використанням методу мікровикладання забезпечує формування у студентів таких професійних якостей, як комунікативність, емпатія, педагогічна інтуїція, самовладання, педагогічний оптимізм. Важливо, щоб у практичній діяльності вони поєднувалися з глибокими теоретичними та фаховими хореографічними знаннями» [1, с. 4].

Під час занять з ансамблю, студент усвідомлює також складний процес постановочної діяльності, яку демонструє викладач-керівник колективу. Спостерігаючи за роботою викладача, студент отримує практичний зразок всіх етапів постановочної роботи від задуму до виступів на сцені. Як стверджує О. М. Пархоменко, «підготовка сучасних педагогів-хореографів передбачає формування міцної теоретичної бази знань, широкого спектру практичних умінь і навичок, необхідних у майбутній балетмейстерській професії. Вона має комплексну структуру, будується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної та творчої функцій навчання» [3, с. 85].

У процесі професійного навчання хореографа засобами дисципліни «Ансамбль» використовуються декілька специфічних дидактичних принципів:

**Принцип наочності та образності у навчанні.** У хореографії наочність пов'язана з конкретним показом руху чи комбінації з їх характеристикою і словесним поясненням.

**Принцип поєднання вербальних і невербальних компонентів навчання.** Показ в хореографії немислимий без словесного підкріплення. Під час тренувальних вправ, або постановки номеру викладач пояснює, розказує ідею номеру, характери діючих осіб.



**Принцип доступності.** Доступний – легкий для розуміння. У хореографії це означає поступове наростання навантаження в межах допустимого. Але принцип доступності передбачає постійне подолання труднощів, емоційного, інтелектуального, фізичного навантаження.

**Принцип систематичності.** Послідовне, поступове, безперервне навчання. Регулярність занять і логіка в подачі матеріалу – від простого до складного через прийоми: пояснення, показ, повторення, закріплення.

**Принцип взаємодоповнюваності особистісних підструктур.** Творча особистість – це динамічна система взаємопов'язаних біосоціальних підструктур і елементів, що діалектично взаємодоповнюють один одного. Повноцінне навчання має включати і так звані «граничні навантаження», що тренують біологічні та фізіологічні резерви організму.

**Принцип ампліфікації.** Принцип ампліфікації – технологічний принцип, що повідомляє про постійну об'єктивної необхідності вибудовувати яскраву зовнішню форму впливу, збільшуючи силу впливу через розширення засобів, у тому числі психофізичного апарату. Ампліфікувати – це трохи додати більше виразних засобів, ніж в повсякденній дійсності.

**Принцип «тут і зараз».** Враховуючи роль імпровізації в творчих пошуках балетмейстера, ми можемо сказати, що даний принцип основоположний в роботі педагога в процесі навчання студента-хореографа. Саме несподіванка рішення, сього хвилинне усвідомлення себе у творчому процесі – основні цілі навчання цієї творчої спеціальності.

**Принцип поля особистісного впливу** вказує на роль впливу особистості педагога на особистість учня. Даний принцип необхідно враховувати саме у творчих ВНЗ, коли основний профілюючий предмет ведуть досить відомі виконавці або хореографи, які мають високу популярність. Тому дуже часто їх суб'єктивна думка ставати вирішальним в оцінці результатів творчої діяльності студента.

**Принцип свободи вибору («ненасильства»).** Принцип свободи вибору («ненасильства») – технологічний принцип, що нагадує педагогу про право учня виробляти постійний вибір і про необхідність створювати для учня безперервну ситуацію, коли такий вибір він стане виробляти самостійно [2, с. 151 – 153].

Таким чином, можна стверджувати, що предмет «Ансамбль» як дисципліна ВНЗ, що використовує в повній мірі надані принципи, відіграє

важливу роль у формуванні творчої особистості та професійних якостей майбутнього фахівця-хореографа.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти / Т. О. Благова // Вісн. Житомир. пед. ун-ту. – 2010. – Вип. 50. Педагогічні науки. – С. 61 – 64.
2. Никитин В. Ю. Инновационный подход к профессиональному обучению балетмейстеров современного танца : монография / В. Ю. Никитин. — М. : МГУКИ, 2006. — 264 с. : ил.
3. Пархоменко О. М. Теоретичні аспекти формування балетмейстерських умінь майбутніх педагогів-хореографів / О. М. Пархоменко // Хореографічна та театральна культура України: педагогічний та мистецькі виміри : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. – К. : КНУКІМ, 2013. – 331 с.
- 4.

**УДК 793.31**

***В. І. Мельник,  
м. Луганськ***

### **ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМУ ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

Луганська область розташована на сході України, по обидва боки річки Сіверський Донець. Історично майже вся територія Луганської області є Слобідською.

На початку ХХ століття (1912 рік) у Катеринославській губернії, куди входила значна кількість земель сучасної Луганської області, мешкало таке етнічне населення: українці – 68,9%, росіяни – 17,27%, білоруси – 0,66%, євреї – 4,69%, німці – 3,83%, греки – 2,31%, турки й татари – 1,08%, болгари, серби, угорці, молдовани та інші – 1,26%.

Народний костюм українців Слобожанщини формувався в тісному зв'язку з природно-географічним середовищем, економічним напрямком господарювання, соціальною та національною структурою суспільства.

У Новийдарському районному краєзнавчому музеї є чимала колекція старовинного вбрання мешканців Луганської області. Значна кількість костюмів є традиційною та близькою до одягу Центральної України, але окремі експонати нагадують народний одяг південної Росії. Є в цій

колекції вбрання, яке носили на Лемківщині, а також російський сарафан. Для місцевого населення це не є дивиною, бо поряд з українськими селами розташовувались російські, сербські, німецькі та інші, ще й станиці Війська Донського. Люди спілкувались між собою як сусіди, переймали один в одного те, що їм здавалось прийнятним, у тому числі й в одязі. Неважко припустити, що до одного національного костюму міг бути доданий елемент з іншого. Існувало багато варіантів та своєрідних додатків до основного комплексу вбрання. Хоча основа національного костюму така сама, як і в Центральній Україні. Традиційний народний одяг мешканців Луганської області має багато відтінків і варіантів.

### **Жіночий костюм**

Обов'язковими елементами вбрання є сорочка, юбка, керсетка. Біла полотняна сорочка довжиною нижче коліна слугувала й натільним одягом. Горловина, густо призбирана й обшита вузькою смужкою тканини, застібалася на гудзик зі срібної монети. Розріз горловини розташовано посередині. Рукава суцільнокроєні, на вузькому манжеті, пришиті паралельно до станку. У більшості наших сіл рукава сорочки вишивали хрестом, рослинним та квітковим орнаментом. Зустрічаються вишивки й гладдю. Шили червоними й синіми нитками, червоними й чорними, білим по білому. Також є сорочки з рукавами, які мають на плечі прямокутну вставку з фабричного мережива, накладеного на кольорову ситцеву тканину. Поділ сорочки оздоблювали вишивкою або мережкою, яка виглядала з під поясного одягу .

Зверху на сорочку одягали широку юбку з фабричної шовкової тканини часто червоного (різноманітних відтінків) кольору, зібрану в складки на поясі. Поділ юбки оздоблювали нашивкою з мережива, стрічками з шовку та оксамиту. Юбки шили також з бавовняної тканини.

До верхнього одягу належить керсетка – коротка або нижче талії безрукавка, яку застібали на крючки. Її шили на підкладці, з атласу, сатину, репсу, бавовни. Крій міг бути в талію або прямий, на спині від талії робили складки. Поли та горловину керсетки оздоблювали стрічками, бісером, блискітками.

Верхнім одягом були «кохти» – своєрідні жакети, які застібались на гудзики. Їх шили на підкладці, яка могла бути тонкою або утепленою. «Кохти» були нижче талії, за кроєм – у талію або вільні, із вшивним рукавом, частіше без коміру, під горло.

Доповнювали святковий одяг запаска – фартух, головний убір, прикраси та взуття. Фартухи шили переважно з білої тонкої тканини, рясно оздоблювали вишивкою, мереживом, дрібними збірочками. Буденні фартухи були різного кольору.

Влітку взували чуреки, схожі на капці або постолі. Їх шили з тканини на шкіряній чи гумовій підшві. Носили також різноманітні черевики. У нашому регіоні жінки любили носити «ботінки», які шили зі шкіри на широкому підборі з підковками. Користувались популярністю й чобітки. Колір взуття частіше за все був червоний, чорний та жовтий.

Важлива частина святкового одягу – головний убір. Традиційні дівочі – вінки з живих або штучних квітів, чи пов'язка (шириною 4 – 14 см) з картону, обтягнутого оксамитовою тканиною, яка оздоблена бісером, блискітками, позаду зав'язували кольорові стрічки різної кількості. Волосся лишалось відкритим, його заплітали в одну або дві коси зі стрічкою. Жінки ретельно ховали волосся під парчевий або оксамитовий очіпок круглої форми, вишитий золотою або срібною ниткою, бісером, блискітками. Зверху очіпка любили одягати шовкову хустку, спеціально пов'язану. Хустки були різного розміру, з вовни або напіввовняні, барвисті, з китицями або бахромою, літом – з легких і світлих тканин. Хустки носили й дівчата. У нашому регіоні жінки також надягали кокошники, капори та чіпці.

У холодну пору року великі теплі платки напинали на голову й використовували як верхній одяг, носили також свитки та кожухи. На свята жінки любили вдягати намисто з коралів, бурштину, перлів, носили дукачі – прикраси з монет. До святкового оздоблення належать сережки зі срібла або міді з камінчиками.

### **Чоловічий костюм**

Основним чоловічим вбранням є штани та сорочка. Штани шили з синьої китайки з широкими холошами в чотири пілки. Пояс та холоші збирали на особливу мотузку – очкур.

Чоловічу сорочку виготовляли з білого полотна. Вона мала широкі рукава, які збирали на вузький манжет. Розріз горловини розташовано на середині. Комір був стоячим вузьким або відкладним і зав'язувався стрічками. Комір, усі груди або по краю грудей, оздоблювали вишивкою. Сорочку вбирали в штани, а пояс обгортали широким і довгим «кушаком».

На території Луганської області поширеним типом чоловічої сорочки були й «косоворотки» з тканини одного кольору та штани з більш вузькими холошами.

Зверху сорочки носили коротку жилетку. Одягали короткі свитки за коліно синього кольору. Часто вони були з кишенями, ззаду мали складки. Довшу свитку шили з білого або сірого сукна. Її носили й жінки. Дуже довгу свитку з грубого сукна, з капюшоном «кобеняком» або з великим коміром «відлогою», вдягали в дорогу або негоду. Взимку носили кожух.

На голову чоловіки надягали влітку солом'яні чи суконні брилі або картузи, взимку – шапки різного фасону. Більш поширеною була кругла та низька «сива шапка» з сірого баранчика.

На кінець XIX століття в робітничих селищах та містечках популярним стає чоловічий костюм «трійка» – штани, піджак, жилетка, який з часом активно використовують і селяни. Разом з «трійкою» в користування входить і шкіряний ремінь. Чоловіче взуття – чоботи з широкими халявками та черевики. Зустрічались чоловічі сандалії «чарухи» із жовтої шкіри зі складками навколо підшви. Носили також і постולי. Поширені були й «бурки» – високі шкарпетки, зшиті з тканини, з ватним прошарком, які взували в калоші. У великі морози носили валянки. «Бурки» та валянки взували й жінки.

З початком промислового освоєння краю стрімко зростає населення робітничих містечок. Більшою мірою це були українці з Правобережжя та Центру. Значну частку населення складали росіяни, мали місце й багато інших національностей, але в значно меншій кількості.

Якщо говорити взагалі, то побут, звичаї, одяг, пісні та танці є такі, як і в Центральній Україні. Це з одного боку. А з іншого боку – національні «домішки» слобожанського населення надали неповторного та яскравого колориту побуту, одягу, пісенній та танцювальній культурі Луганської області. Поява фабричної тканини, фабричних платків, оздоблення теж сприяло різноманітності народного одягу. Через це говорити про однорідність українського костюму Луганської області недоречно, а визначити якийсь один костюм, як основний, не можливо.

УДК 793.31 (477.73)

*М. В. Мерлянов,  
О. А. Мерлянова,  
м. Миколаїв*

## **ВПЛИВ РІЗНИХ НАРОДНОСТЕЙ НА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО МИКОЛАЇВЩИНИ**

Миколаївщина – чудовий, квітучий край, розташований на березі двох річок Південного Бугу та Інгулу, тому часто його називають Прибузьким краєм. З історії Південного Прибужжя відомо, що його заселення розпочалося більш ніж п'ятнадцять тисяч років тому. Останки поселень того часу знайдено близько селищ Анетовки Доманівського району та Пелагеевки Новобузького району.

Першими племенами, про які йде мова в історичних першоджерелах, були кіммерійці. Вони жили в Північному Причорномор'ї. На зміну їм прийшли скіфи, потім сармати, готи. В VII сторіччі до н.е. на території Північного Причорномор'я починають виникати давньогрецькі поселення: Борисфеніда – на сучасному острові Березань та Ольвія – біля с. Порутіно Очаківського району.

Античне місто-держава Ольвія (з грецької – «щаслива») представляла собою демократичну республіку з обмеженим рабовласницьким строем. У період розквіту Ольвії матеріальна та духовна культура були на дуже високому рівні. Значна частина населення була освіченою. Відомо, що в місті існував театр, в якому ставились трагедії і комедії. У них брали участь як свої професійні актори, музиканти, поети, так і запрошені.

У наш час Ольвія є античним містом-музеєм давньогрецької культури, яка знаходиться під охороною держави. Вона, як і інші держави Північного Причорномор'я, принесла на наші терена античну цивілізацію зі всіма її особливостями та досягненнями. Греки, як носії більш високої культури, вплинули, певною мірою на культуру та розвиток місцевих народів.

Знахідки архітектури, скульптури, прикладного мистецтва античних тем, які знаходять при розкопках в Ольвії, балетмейстери області використовують в своїй роботі. Прикладом можуть слугувати: хореографічна феєрія «Народження Афродіти» з репертуару народного ансамблю танцю «Миколаїв-Трицвіт» (керівники – Михайло та Ольга



Мерлянови), хореографічна сюїта «Фрески Ольвії» у виконанні театру танцю «Ритми планети» (керівники – Василь та Ірина Пак) та інші.

Протягом перших сторіч нашої ери територію краю поступово починають заселяти слов'янські племена. З історіографії відомо, що острів Березань знаходився на відомому шляху «із варяг у греки» та слугував базою для оснастки російських кораблів перед довгим переходом через Чорне море, яке в IX – XIII сторіччях називалося Російським морем. Але з середини XIV сторіччя територією сучасної Миколаївщини оволодіває Литва, а з 1475 року частина земель відходить Польщі, всю іншу територію завойовує Туреччина.

Слід зазначити, що з XVI сторіччя лівобережжя Південного Бугу стає тісно пов'язано з історією козацтва. Тривалий час робилися спроби встановити межу між Туреччиною та козацькими землями. І тільки в 1705 році було офіційно підтверджено та уточнено територіальний розподіл.

Запорізьке козацтво в той час ділилося на січових, які жили на Січі, та зимовних козаків, які жили в зимівниках, розташованих по лівому берегу Південного Бугу. У мирний час ці козаки обробляли землю, сіяли зерно, займалися скотарством, обробляли городи, влаштовували пасіки, полювали, ловили рибу, вели дрібну торгівлю і т. ін.

З часом із зимівників виникли та вирости сучасні села Миколаївщини: Олександрівка Вознесенського району, Баловне Новоодеського району, Володимирівка Казанківського району і багато інших. Це, в свою чергу, дало змогу стверджувати, що територія сучасної Миколаївщини довгий час була заселена запорізьким козацтвом, яке мало свою культуру, побут, традиції, звичаї. Все це відбилося у хореографічному мистецтві, яке у козаків завжди було оригінальне і неповторне. Танці характеризуються веселою, життєрадісною, трохи іронічною манерою виконання у жінок, гордістю та зухвалістю у козаків, які в мирний час дбали про сім'ю та господарство.

У репертуарі народного ансамблю «Миколаїв-Трицвіт» Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв (керівники – Михайло та Ольга Мерлянови) існує український народний танець «Бриньківський козачок». Номер створено на основі хореографічного фольклору, притаманного епосі зимовних козаків.

Як було раніше зазначено, у XVI ст. запорізькі козаки проживали на лівобережжі Південного Бугу. Але, під час Кримської війни, вони

вимушені були переселитися за пороги Дніпра, нині м. Запоріжжя. Пізніше частина з них переселилася на східний берег Азовського моря, де був створений Бриньківський Кош. Сьогодні Бриньківська станиця знаходиться на північному заході Кубані.

Музичним матеріалом використана кубанська фантазія на теми південноукраїнських козацьких мелодій. В основу танцювального номеру закладено гордість, навіть пихатість козаків та легкі, іронічні відносини між хлопцями та дівчатами

Але повернемося до історії виникнення та заселення Миколаєва. Тільки під час російсько-турецької війни 1781 – 1791 років, коли виникла необхідність в побудові бойових кораблів для Чорноморського флоту, за наказом Г.О. Потьомкіна у гирлі річки Інгул була закладена суднобудівна верф, яка у 1789 році стала іменуватися м. Миколаїв.

Після поразки Росії в Кримській війні 1853 – 1856 років Миколаїв перетворився з військово-морського у торгове місто.

При розбудові міста Миколаївщина почала заселятися різним людством. Кого тут тільки не було! Сюди переводили кріпаків з Центральної України, Росії, Білорусі. До них додавалися бродяги, втікачі серед селян та солдат. Велика кількість полонених турків прийняла російське підданство. Серед ремісників та торговців було чимало іноземців. Перш за все це вихідці з Польщі – поляки, ополячені українці, євреї, яких було особливо багато. Чимало в Миколаєві оселилося греків, німців, італійців, французів, англоман.

Все це не могло не вплинути на становлення та розвиток культурної спадщини Прибузького краю.

Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї, що вироблялися протягом багатьох століть і освячені віками. Але звичаї – це не відокремлене явище в житті народу, це втілені в рухи і дію світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми. А ці взаємини і світовідчуття безпосередньо впливають на духовну культуру даного народу, що, у свою чергу, впливає на процес постачання народної творчості. Саме тому народна творчість нерозривно пов'язана зі звичаями народу.

Як ми вже зазначали, Південь України за історичними умовами заселений багатьма народами, які переїхали сюди з різних куточків

Європи. Це такі народи, як болгари, греки, румуни, німці, чехи і молдавани, цигані, євреї, росіяни, татари та інші.

Протягом віків спілкування між цими народами наклало свій відбиток на національну культуру, на фольклорний матеріал. І хоча в цілому національна культура і фольклорний матеріал залишилися такими, якими вони зародилися в окремій народності, але кожен народ успадковував щось цікаве з народної культури, фольклорного матеріалу іншого народу. Тому і виникло таке споріднення національних культур на Півдні України, що відобразилося також в танцювальному фольклорному матеріалі.

Наприклад, болгари, які переїхали у 1842 році з Адріополя, тікаючи від турецької навали до Херсонської губернії, де в протоці річок Мокра Тернівка та Інгул, що в семи кілометрах від Миколаєва, спорудили селище під назвою Тернівка, не знали такого звичаю, як «Меланка», але, спостерігаючи за «Меланкою» українців, вони перейняли її основу: переодягання у звірів та домашніх тварин.

Якщо українці водили «Меланку» трьома групами: дівчата окремо, хлопці окремо та «козоводи» десь від семи до десяти хлопців, а потім, в кінці, збираючись в одній хаті, гуляли всі разом, то болгари, як сказано раніше, водили «Меланку» всі разом: і хлопці, і дівчата, і називали її не «Меланка», а «Маланка».

Болгари привезли з собою перед весільний звичай, який називається «На долнуто кладинче», що в перекладі означає «На нижній криниці», бо у кожного болгарина на кінці городу завжди стояла криниця, тому й така назва. Перед весіллям молода дівчина іде до нижньої криниці і вмивається холодною водою та причісує волосся. Молодий парубок ховається та спостерігає за дівчиною, побачивши його вона тікає: «Ти не тікай від мене, я і з матінкою твоєю балакав, я і з батьком твоїм вино пив». Цей звичай сподобався українцям і вони взяли за основу сюжет цього дійства та додали свою лексику українського танцю.

Цей фольклорний матеріал, але більш поширений, розповіла та показала дію обряду і танцювальні рухи у 1993 році мешканка с. Тернівка 1904 року народження Дар'я Недо. Матеріал був оброблений доповідачем Мерляновим Михайлом Васильовичем і увійшов до репертуару народного ансамблю танцю «Миколаїв-Трицвіт» МФ КНУКіМ у формі вокально-хореографічної композиції «На долнуто кладинче». На першому Всеукраїнському огляді-конкурсі фольклорних колективів у 1993 році в

м. Києві твір став переможцем, був записаний на відео і зберігається у фільмотеці доповідача.

На стику Миколаївської (Кривоозерський та Первомайський райони), Одеської (Любашівський район) і Кіровоградської (Гайворонський район) областей живуть українці, молдавани, росіяни та інші. Але цікаве це місце тим, що в обряді українського весілля, на якому обов'язково обираються з числа близьких родичів «Нанаш» і «Нанашка» (як почесні батьки), які стають розпорядниками весілля (перев'язують рушниками, хустками). Навіть українські страви мають молдавську назву. Наприклад, «бігузь» – тушкова капуста.

Танці на українському весіллі складаються з українських та молдавських рухів. Наприклад, на цьому весіллі побутує така пісня, яку і витанцьовують. Заспів український, а приспів молдавський:

Заспів: Дощ іде, дощ іде

Кум Гаврило десь іде.

Приспів: Тара-ра-ра й ра-ра

Заспів: Під пахвою кусок сала,

Щоб кума краще пристала

Приспів: Тара-ра-ра й ра-ра

Заспів: Кум кумі дуже рад,

Завів куму в виноград.

Приспів: Тара-ра-ра й ра-ра

Заспів: Їж кума котрі ягідки солодкі,

Котрі гіркі – для моєї жінки.

Приспів: Тара-ра-ра й ра-ра

На заспіві гості весілля виконують українські рухи: вихиляси, тинки, голубці, присядки тощо, а на приспіві виконують молдавські рухи: переступання, вибивання, доріжку плетену, виніс ноги вперед в attitude з прискоком тощо.

Підбиваючи підсумок, маємо зауважити, що Прибузький край об'єднував національні культури різних народів, що мешкають на цій території. Усі вони зберігають індивідуальність та самобутність, але проживаючи поряд, вони неодмінно впливають на культуру один одного і запозичують краще, найцікавіше.

## **ФИЗИОЛОГИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ И ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ В ХОРЕОГРАФИИ**

Процесс обучения хореографии является сложным процессом, складывается из определенных звеньев, имеет свой специфический характер, методику и методологию. Всякое действие имеет свои закономерности, законы и этапы развития.

Хореографы – исполнители должны обладать рядом определенных качеств, позволяющими им с помощью движения своего тела быть выразительными и понятными в изложении идеи, характера, мысли, сюжета танца. Одним из таких качеств является физическая подготовленность танцора – сила, гибкость, мышечное ощущение скоростная реакция, баланс, координация. Помимо этого, необходимым качеством танцора является степень развития его музыкально – ритмических способностей. Танец может быть сольным, в дуэтом или групповом исполнении, поэтому умение «чувствовать» партнера (партнеров) играет важную роль в технической и эмоциональной стороне исполнения танца. Эмоциональная устойчивость, адаптированность к высоким психологическим и физическим нагрузкам, состояние и показатели нейродинамических процессов, таких как память, внимание, восприятие является неотъемлемой частью хореографии. Особенности темперамента, эмоционально – волевой сферы, типологические свойства нервной системы – все это отражается на исполнительском мастерстве и делает исполнителя и его танец богаче, выразительнее, а значит доступнее для понимания.

Процесс обучения хореографии складывается из ряда этапов и звеньев. Это, прежде всего, процесс научения, т.е. познание того, к чему мы стремимся, процесс репетиции, тренировки изученного материала (хореографических движений, танцевальных композиций), процесс реализации работы (концертная деятельность, выступления на фестивалях, конкурсах).

Первым звеном во всяком процессе обучения, в том числе и в хореографии, является мотивация. Для начальных стадий обучения в хореографии характерна энергетическая мотивация. Она вытекает из

жизненной потребности человека в двигательной активности, переживании мышечной радости движения, приобретении красивой фигуры, силы, ловкости, исправления физических недостатков. Главной движущей силой являются неосознаваемые побуждения, в которых, однако, уже коренятся ростки будущих интересов и стремлений. Учащемуся еще не ясны цели и задачи деятельности. Эти побуждения либо угасают, либо наполняются смыслом – превращаются в стремления. Поэтому задачей преподавателя на этом этапе является определение интересов и правильное формирование их.

Очень часто у преподавателей и учеников возникает «замыкание» интересов только на результатах, а не на том, что и как предстоит сделать в процессе хореографического обучения для достижения желаемого результата. В случае такого «замыкания» преподаватель и обучаемый ведут бесполезную работу, что приводит к снижению результативности, поэтому для достижения цели необходимо преодолеть психологический барьер в понимании учебного материала.

В процессе обучения должны детерминировать познавательные, а еще лучше – творческие интересы.

Однако очень важно, учитывая желание ученика, не пойти на поводу у его желаний, а перестроить его желания и стремления соответственно целям и задачам процесса обучения.

Познавательная и смысловая мотивация является логическим продолжением начальной энергетической мотивации и отражает более высокий качественный уровень развития. Мышление танцора – это не только осуществление задуманного. Но и его предметная направленность, смысловая мотивировка, дающая ему посредством эмоций и чувств энергию для оптимального действия, достижения вершин мастерства оптимальным путем. Смыслообразующая функция мотивации относится к организации двигательной активности, мотив в ней – отражаемый предмет, предметное содержание, которое танцору предстоит познать, изменить или подчинить своей воле, сделать его регулируемым.

В живом человеческом движении мышцы – не только органы механической работы, но и органы познания, которые служат источником информации и всех событиях в действии. Поэтому мышечное чувство как отражение движений содержит два относительно самостоятельных образования – образ и мотив. Чувствование – образ в процессе развития



преобразується из м'язового почуття рухів, що містить інформацію о фізичних властивостях руху і ситуації дії, до рівня образних, смислових і символічних конструкцій мислення. Таким чином, відбувається перехід мотива – образу в мотив – ціль. Цей процес відображає ціль кожного дії, виконуваного на репетиції – отримати мінімальний приріст позитивних змін в системі рухів, вдосконалити здатності, що відповідають властивостям рухів. Використовуючи ці психофізіологічні основи, педагог – хореограф повинен чітко встановити на кожному занятті конкретну ціль, яку він хоче досягти і вміє донести її виконавцям.

Зачуваність рухів визначається не кількістю повторень рухів, а якістю повторення процесу рішення рухової задачі в змінюючихся умовах. В результаті цього образ дії набуває ореолу почуття [3, с. 30 – 31].

Живе рух – незвичайно складне утворення. Для побудови потрібного руху в конкретній обстановці необхідно постичи найскладнішу фізику просторової ситуації, узгодити її з тілесною біомеханікою, включити пізнавальні, емоційні і оцінювальні компоненти, побудувати в умі живе рух так, щоб досягти запланованого результату, вирішити рухову задачу з максимальним ефектом.

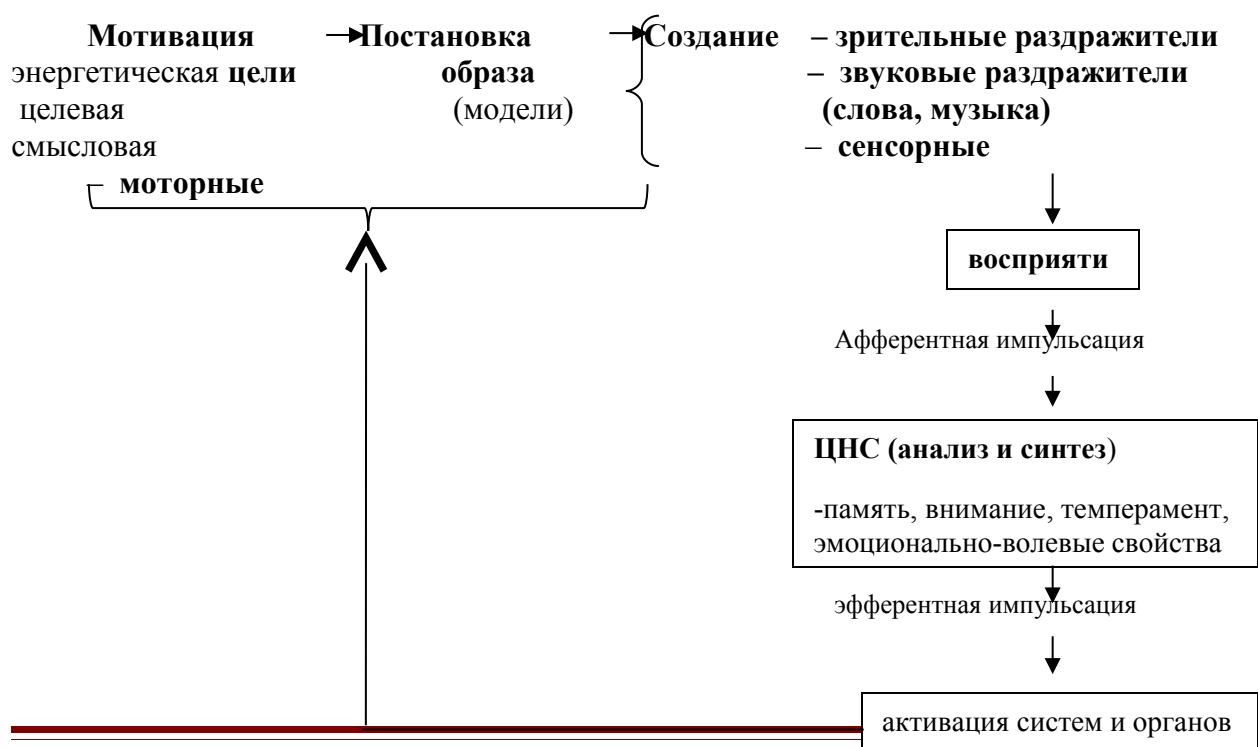
Виконуючи рухи, людина відображає їх в своєму свідомості, «бачить» їх біодинамічну тканину, запам'ятовує, і потім перетворює її в зміст образу [Там же, с. 42 – 43].

Створення сенсорних, зорових, звукових (музично-ритмічних), рухових, смислових образів і моделей як педагогом-хореографом, так і виконавцем грає важливу роль в педагогічному і виконавчому хореографічному процесі.

Хореографічна діяльність, спрямована на вибіркове сприйняття інформації базується на психофізіологічних функціях і характеризується увагою. Увага необхідно і при сприйнятті, і при мисленні, і при дії, тим більше в хореографії.

Як відомо, розрізняють невольне, вольне і поствольне увагу. Невольне увагу є найбільш простим і генетично вихідним. Воно має пасивний характер, так як нав'язується об'єкту зовнішніми по відношенню до цілей його діяльності подіями. Вольне увагу здійснюється в руслі свідомих

намерений субъекта и требует с его стороны волевых действий. Оно отличается активным характером, сложной структурой, регулируется сознательно личностью и по своему происхождению связано с трудовой деятельностью. Пост произвольное внимание – это сосредоточение на объекте в связи с его ценностью для личности, поэтому человек продолжительное время может быть внимателен к объекту. Основными свойствами всех видов внимания являются избирательность (концентрация), объем, устойчивость, переключаемость, и распределение. Избирательность (концентрация) внимания связана с возможностью успешной настройки (при наличии помех) на восприятии информации, умением сосредоточиться на определенном объекте. Устойчивость внимания является одним из важных его свойств. Устойчивое внимание способно длительно сосредоточиваться на одном предмете или на выполнении одной и той же работы. Во многих видах деятельности к устойчивости внимания предъявляются особенно большие требования. Количество одновременно осознаваемых объектов принимается за величину объема внимания [2, с. 61 – 77].



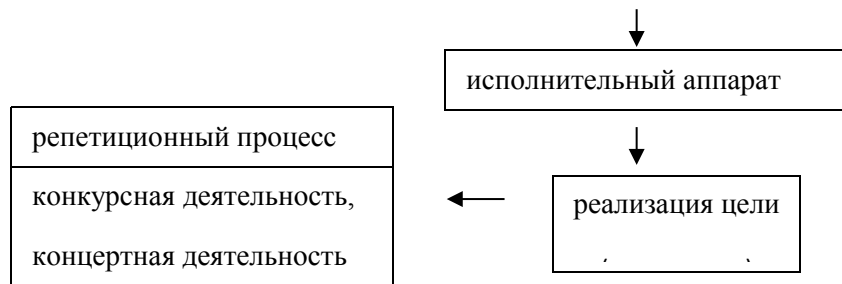


Рис. 1. Алгоритм действия психофизиологических факторов в процессе хореографической деятельности

Длительная направленность внимания на определенный объект предусматривает устойчивость внимания, а способность выполнять несколько видов деятельности или следить за несколькими процессами, не упуская из внимания ни одного из них и не допуская возможности их выполнения путем быстрого последовательного переключения определяет распределение внимания.

Переключение – намеренный перенос внимания с одного объекта на другой, с одного вида деятельности на другой – обеспечивает быстроту ориентирования в меняющейся ситуации [4, с. 44 – 46].

При изучении психофизиологических механизмов познавательных процессов – восприятия, памяти, мышления, принятия решения особое место занимает внимание. Его изучают в связи с выявлением факторов, влияющих на эффективность деятельности человека, включая обучение и спортивные тренировки и занятия хореографией [5, с. 63 – 65]. Произвольное внимание относится к контролируемым и осознанным процессам. Оно обладает ограниченной пропускной способностью и поэтому обеспечивает не параллельную, а последовательную обработку информации. Непременной характеристикой произвольного внимания является усилие, направленное на выделение и обработку той информации, которая диктуется целью, задачей. Моторное внимание необходимо для выбора и запуска моторной программы, функционирования обратной связи о результатах движения. Моторное внимание используется также при «ментальной тренировке», к которой часто прибегают танцоры, чтобы поддержать выработанный навык на хорошем уровне. Она представляет собой «проигрывание» в воображении в замедленном темпе последовательность всех движений, составляющих навык.

Немаловажну роль в хореографічному процесі навчання і виконавчому майстерстві грає пам'ять – фундаментальне властивість набувати, зберігати і відтворювати інформацію. В хореографічній діяльності грають важливу роль всі види пам'яті: короткотривала, забезпечуюча збереження тимчасових зв'язків в часі відносного часу. Довготривала пам'ять забезпечує тривале, пропорційне з тривалістю життя збереження прийнятої інформації, знань, навичок, умінь. І характеризується практично неограниченим обсягом зберігаємої інформації. Рішальне значення в довготривалій пам'яті, однак, грає не багаторазове повторення, яке здійснюється на рівні короткотривалої пам'яті, а осмислена інтерпретація нового матеріалу, встановлення зв'язків між ним і тим, що вже відомо суб'єкту [4, с. 81 – 82]. Особливо важливо для танцюра рухотвора пам'ять, яка характеризується пам'яттю, збереженням і відтворенням різних рухів і їх систем. Вона служить для формування танцювальних навичок. Дуже важливими в хореографії є такі види пам'яті, як зорова, слухова, тактильна. Оперативна пам'ять дозволяє обробляти інформацію в час мислительної і виконавчої діяльності [1, с. 63 – 70]. Часто в хореографії зустрічаються прояви такого виду пам'яті, як пам'ять – ремінісценції. В найближчий період після первинного відтворення матеріалу не тільки не спостерігається різкого, очікуваного зниження відтворення, але іноді навіть відзначається його підвищення: відстрочене відтворення виявляється більш повним і досконалим, ніж відтворення одразу ж після заучування. В другому, покращеному, відтворенні танцюр більше опирається на ритм рухів, їх музичність, в результаті чого підвищується їх структурна оформленість і результативність дії.

Процеси цілеформування і цілоздійснення в хореографії безпосередньо пов'язані з порівнянням і оцінками досягнутого рівня майстерства з ідеалом – вершиною досконалості. Ідеал визначає спосіб мислення і танцюра і викладача. Ідеал – це і образ цілі, створюваний до її фактичного здійснення діями, і та сила, яка визначає коло завдань діяльності.

Основними критеріями ідеалу психомоторики танцюра є безпомилкове збереження і відтворення рухів по пам'яті, точне

отражение, правильная переработка информации мышечного чувства движения, музыки, ритма. Танцор способен с высокой точностью производить сличения и оценки в процессе в процессе регуляции движений, то есть высокий уровень критичности мышления. Танцор может по-разному мыслить при выполнении одного и того же движения – в зависимости от того, каким мышлением он пользуется: действенным, образным или символическим. Критичность действенного мышления контролирует правильность выполняемого действия и неразрывно с самим движением. На основе критичности образного мышления принимается решение о коррекции очередного действия. В процессе критичности символического мышления устанавливается степень достигнутого и уточняется величина рассогласования, дистанция до идеала. И чем выше эта критичность – способность различать, тем точнее оценивается информация и тем эффективнее управление хореографическим процессом. Танцор способен действовать в строгом соответствии с законами деятельности, музыки, ритма, знать все правила – алгоритмы регуляции танцевальных движений и репетиций. Эстетический критерий идеала психомоторики. Его регулирующая роль прослеживается уже на уровне самочувствия. Эмоционально окрашенный танец, эмоциональность на репетициях всегда более плодотворны, так как базируется на глубочайшей по смыслу чувственной стороне деятельности. Каждое репетиционное занятие приносит положительное изменение, то есть процесс идет в соответствие с триадой: движение – изменение – развитие. Поэтому репетицию надо строить по закону оптимального действия: чтобы получить положительное изменение (наименьшее), надо затратить наименьшую (из всех возможных) репетиционную работу. Учитывая это, преподаватель должен построить репетиционную работу так, чтобы она была увлекательной и посильной.

Психологическими механизмами регуляции движений, действий, навыков и поступков является образ предмета. Качество исполнения определяется условиями действия и адекватностью возможностям природы движений. Переход от действия к навыку – самый ответственный момент в развитии психической регуляции движений. Наиболее важный диалектический переход, осуществляемый в регуляции движении, когда навык становится поступком, который несет в себе чувство ответственности и нравственной оценки и в котором проявляется личность в целом.

Таким образом, известная на сегодня структура функциональной системы регуляции различных видов деятельности человека состоит из отдельных звеньев – блоков. Характеристики этих звеньев не являются стабильными и могут, изменяться в зависимости от вида деятельности, в том числе спортивной и танцевальной. Без знания же механизмов обеспечения конкретного вида деятельности нельзя построить систему требований к психофизиологическим функциям и свойствам человека и путём их диагностики сделать вывод об адекватности соответствующим требованиям.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Голдман-Ракич П. С. Оперативная память и разум / П. С. Голдман-Ракич // В мире науки. – 1992. – № 11 – 12. – С. 63 – 70.
2. Данилова Н. Н. Психофизиология / Н. Н. Данилова. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 373 с.
3. Клименко В. В. Психомоторные способности юного спортсмена / В. В. Клименко. – Киев : Здоров'я, 1987. – 168 с.
4. Макаренко Н. В. Теоретические основы и методики профессионального психофизиологического отбора военных специалистов / Н. В. Макаренко // НИИ проблем военной медицины. Украинской военно-медицинской академии. – К., 1995. – 329 с.
5. Макаренко М. В. Розвитокуваги та їзв'язок з функціональною рухливістю нервових процесів у дітей середнього шкільного віку / М. В. Макаренко, І. І. Мацатко // Матер. симпоз. "Особливості формування та становлення психофізіологічних функцій в онтогенезі". – К. – Черкаси, 1999. – С. 63 – 65.

**УДК 793.3**

***А. В. Овчінніков,  
м. Київ***

### **ДИХАННЯ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ ТЕХНІК СУЧАСНОГО ТАНЦЮ**

Дихання – це те, про що всі знають, але мало хто замислюється. Можливо саме тому, що воно існує і відбувається незалежно від нашої свідомості : стоїмо ми на місці, йдемо по вулиці, танцюємо чи спимо – так чи інакше, ми дихаємо. Усе тісно взаємопов'язано всередині нас і завдяки цьому наше життя триває. Процеси дихання постійні і підпорядковані

---

**МАТЕРІАЛИ ІІІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ**



певному ритму: легені наповнюються, щоб спустошуватися, і знову наповнитися – процес безперервний. Ми розуміємо, що наше життя напругу залежить від цієї навички. Але все-таки можемо зовсім не думати про це. Фактично, важлива частина цього процесу в тому, що процес дихання не вимагає постійного уявного усвідомлення. Він відбувається незалежно від нас, автоматично.

Найважлива причина, чому танцюристи і всі, хто займаються діяльністю, пов'язаною з активним рухом, повинні приділяти увагу диханню, полягає в тому, що дихання наповнює собою і робить безпосередній вплив на кожен аспект руху. Кожному з людей варто було б приділяти титрохи часу кожен день, щоб налаштувати власне дихання. Роблячице, люди назміцнює свої власні життєві зв'язки.

Більшість людей, незалежно від роду їх занять, мають складності з дихальними навичками або просто не використовують всю глибину своїх легенів. Основні причини цих проблем такі:

- вроджені аномалії;
- аварії (у тому числі автомобільні);
- почуття і емоції (такі як злість, страх, розчарування);
- певні звичні рухи (такі як «втягнутий живіт»);
- звички (такі, як куріння);
- неприродні концепції дихання (наприклад, концепція про те, що «дихання повинно відбуватися незалежно від свідомості»);
- природний стрес (забруднення повітря і задимлення) [3, с. 52].

Згідно багатьом східним практикам, як дихальним, так і фізичним, дихання лежить в основі будь-якого руху і саме з нього починається навчання будь-якої рухової навички. А особливо – перенавчання закріплених в тілі анатомічно неправильних патернів, яке завжди починається з відновлення правильного дихання. У цьому є дуже проста логіка – наші рухові звички закріплюються в тілі, як правило, разом із стійкими дихальними патернами і розірвати цей зв'язок (між закріпленою звичкою руху і диханням) уявляється дуже складним.

Саме з цієї причини особливо важливим є свідомий контроль і управління диханням під час навчання саме базовим навичкам і прийомам будь-яких танцювальних технік і будь-яких танцювальних стилів. Таке ставлення до дихання давно стало частиною навчання технік сучасного танцю (таких як modern і contemporary dance).

Починаючи від «Евритмії» Рудольфа Штейнера в Німеччині до технік йоги, що були «імпортовані» до Каліфорнії засновниками Денішоун, дихальні практики Сходу вже зробили свій вплив на тіло. До слова сказати, набагато більший вплив, ніж суто зовнішні орієнтальні форми, адаптовані Рут Сен-Дені для своїх танців. Не кажучи вже про те, яке значення надавала диханню Марта Грехем, для якої фізична дія вдиху і видиху визначила дві ключові для її техніки фази руху та його виразності. Основа руху техніки Грехем, таким чином, виникла з нового підходу до тілесності, заснованої на особливостях процесу дихання.

Фактично, усвідомленість дихання і його ресурсів більш важливі для сучасного танцюриста, ніж будь-які інші ритуалізовані знання. Усвідомлені практики дихання повинні бути невіддільною необхідністю якісного руху [2, с. 56].

Вивчення різних технік підходу до дихання і його контролю дозволяє зробити висновок, що найбільш прийнятними і практично корисними для танцюриста методами є методи, запропоновані Рудольфом фон Лабаном [3, с. 56 – 59].

Ці методи надають руху нової якості, яку візуально іноді характеризують як «об'ємність», «легкість», «природність», «органічність», але крім цього ще й розвивають таку цікаву навичку, як координація руху і дихання. Така координація дає можливість здійснювати рух без активного застосування внутрішніх м'язових зусиль, а здійснювати управління рухом за допомогою дихання. При такій координації якість, швидкість та інші характеристики руху можна міняти, просто змінюючи якість дихання. При цьому ключовими характеристиками дихання, які в подальшому відображаються на якості руху, є «глибоке», «поверхнєве», «відривчасте», «таке, що тече», «прискорене» тощо.

Водночас розкоординація дихання та руху приводить до дискомфорту у русі та навіть більш складних наслідків, якщо це стосується професійних танцюристів або спортсменів. Більша енергетична активність, така як біг, наприклад, вимагає значно більше кисню для збагачення м'язових волокон кров'ю. Тому чим більше енергії вкладається в рух, тим більш швидким має бути дихання.

Дуже важливим є те, що ми дозволяємо ритму нашого дихання відповідати на превалюючий ритм нашого руху. Якщо ми не робим це, а іноді це дійсно трапляється, приводить до нестачі координації та

дисфункціональності. У співі все, що робить дихання, це розбиває спів на окремі фрази: те саме має відбуватись і під час танцю. Розбивати рух на фрази за допомогою дихання значно комфортніше, ніж робити теж саме за допомогою рахування тактів. До того ж це ніколи не дозволить вашому диханню збитись з нормального ритму [1, с 165].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Newlove J. Laban for all / Jean Newlove, John Dalby. – London, Nick Hern Books, 2007.
2. Louppe L. Poetics of contemporary dance / Laurence Louppe. – Alton, Dance Books, 2010.
3. Hackney P. Making connections / Peggy Hackney. – New York, London, Routledge, 2002.

УДК 793.31:378.147

*К. В. Островська,  
м. Харків*

### **ЗРАЗКИ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНІХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ**

Життя ставить перед хореографією великі і складні творчі завдання. Виконання їх вимагає глибокої фахової осначеності. Щоб створювати нові танці, необхідно ретельно вивчити зразки народної хореографії, ознайомитись з їхніми головними формами, композиційною структурою, основними рухами, ритмами, манерою виконання. Тому не випадково, що одне з найважливіших місць у системі вищої хореографічної освіти посідає дисципліна «Зразки народної хореографії».

Курс є суттєвою складовою комплексу фахових дисциплін, важливою ланкою професійного становлення балетмейстерів, артистів, педагогів та керівників хореографічних колективів. Предметом вивчення курсу є хореографічна спадщина видатних хореографів України та інших держав. Мета навчальної дисципліни – знайомство з найкращими зразками з репертуару відомих колективів народного танцю України, країн пострадянського простору і Західної Європи, аналіз творчих шляхів їх балетмейстерів та практичне опанування танцювального матеріалу.

Програма курсу «Зразки народної хореографії» передбачає лекційні та

практичні заняття. Під час лекцій студенти знайомляться з життєвим і творчим шляхом видатних хореографів України та інших країн; з найвідомішими колективами та їх репертуаром. Лекційні заняття обов'язково доповнюються відеооглядом танцювальних номерів та хореографічних композицій з послідуочим обговоренням і аналізом, що, в свою чергу, надає можливості найкраще відчувати національний колорит, стиль, характер та манеру виконання кожного номеру. Студенти під час лекційних занять не тільки знайомляться з колективами, репертуаром, методикою роботи провідних хореографів, а й збагачуються духовно, стимулюючи інтелектуальну діяльність, розвиваючи національну самосвідомість.

В окремий семестр (якщо є така можливість) доцільно виділити спадщину найвідоміших українських хореографів: Павла Вірського, Мирослава Вантуха, Ярослава Чуперчука, Клари Балог, Анатолія Кривохижи, Володимира Петрика, Бориса Колногузенка. Матеріал, який вивчається, охоплює найяскравіші зразки з репертуару провідних хореографічних колективів різних регіонів України. Це дає можливість показати різноманітність національної хореографічної культури.

Визначне місце в історії української культури належить Павлу Вірському – видатному українському хореографу, реформатору українського народного танцю, організатору і багаторічному керівнику Державного академічного ансамблю танцю України (з 1977 р. – ім. П. П. Вірського). Твори П. Вірського – це невичерпне джерело, завжди живий посібник для вивчення дисципліни «Зразки народної хореографії». В репертуарі ансамблю представлений цілий ряд композицій, різноманітних за тематикою і жанрами – від високої героїки до комедійності чи гротеску: «Ми з України», «Подільночка», «Запорожці», «Рукодільниці», «Хміль», «Гопак» та ін. Глибоке пізнання природи, своєрідності естетичних законів українського фольклору дозволило П. Вірському створити неперевершені зразки сценічної хореографії. І що показово і принципово – головним виразним засобом став сам танець. Творча спадщина П. Вірського і сьогодні сучасна за змістом, формою та духом. Її вплив на хореографічну культуру ХХ – ХХІ ст. виходить далеко за межі нашої держави. Вона не тільки глибоко національна, але й інтернаціональна, загальнолюдська, оскільки засобами українського танцю проповідує і втілює вічні цінності: добро, мир, патріотизм, любов до

ближнього та до рідної землі. Високий професіоналізм, сценічна, загальна, етична культура, рідкісне відчуття хореографічного стилю дозволяє стверджувати, що П. Вірський ввів український танець і саму Україну в світовий культурний контекст, а ансамбль, який він створив, і сьогодні є носієм і активним провідником національної ідеї.

Продовжувачем справи П. Вірського став Мирослав Вантух – Герой України, народний артист України, народний артист Росії, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, голова Національної хореографічної спілки України, генеральний директор – художній керівник Національного заслуженого ансамблю танцю України ім. П.П. Вірського. Відновлюючи і зберігаючи спадщину П. Вірського, М. Вантух створює багато нових цікавих номерів і хореографічних композицій, які сьогодні складають золотий фонд українського хореографічного мистецтва. Першою роботою балетмейстера в ансамблі стала хореографічна композиція «Карпати»: в ній помітний своєрідний стиль митця, який зумів цікаво інтерпретувати народні обряди, вдаючись до сучасних лексичних хореографічних засобів. Оригінальністю позначені також його роботи: «Український танець з бубнами», «Україно моя, Україно!», «Літа молодії», «Циганський танець», «Волинські візерунки», «Гуцульська рапсодія». Все своє життя М. Вантух присвятив мистецтву. І сьогодні продовжує творити в ім'я України. Ми мусимо бути вдячними М. Вантуху за те, що ансамбль танцю України на теперішній час сприймається всім світом як високохудожній мистецький колектив.

У славній когорті митців, що створювали танцювальну культуру України, почесне місце займає Ярослав Чуперчук – видатний хореограф, актор, фольклорист, один із засновників Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю. Він стояв біля витоків зародження гуцульської народної хореографії, був продовжувачем кращих традицій школи В. Авраменка. Його багатолітня творча діяльність покладена в основу репертуару багатьох як аматорських так і професійних колективів. Деякі танцювальні номери, створені Я. Чуперчуком, стали класикою української хореографії: це неперевершена «Гуцулка», іскрометний героїчний «Аркан». Особливий інтерес являє собою старовинний прикарпатський танець «Голубка», що побутує на Покутті. Основні танцювальні рухи, що зустрічаються в танці, були зібрані Я. Чуперчуком у селі Красноставці Снятинського району Івано-Франківської області. Особливу увагу при вивченні цього номеру слід приділяти характеру та манері виконання.

Земля Закарпаття також багата на талановиті особистості. Підтвердженням цього є життєвий і творчий шлях народної артистки України Клари Балог. Її життя і творчість пов'язані з історією Заслуженого закарпатського народного хору. Серед авторських робіт К. Балог, які заслуговують особливої уваги можна назвати закарпатський весільний танець «Березнянка», «Яроцька карічка», сюїту угорських народних танців, вокально-хореографічну композицію «Вас вітає Верховина» та багато інших. При вивченні закарпатського народного танцю «Березнянка» необхідно враховувати своєрідність мелодики та ритміки музичного матеріалу, які, в свою чергу, мають великий вплив на характер виконання рухів.

Зберігаючи своєрідність національної культури сьогодні продовжують пошуки в українській народній хореографії і гідно представляють наше мистецтво на всеукраїнських та міжнародних фестивалях та оглядах багато цікавих балетмейстерів: Б. Колногузенко, І. Курилюк, Т. Гузун, М. Гузун, В. Похилено, Р. Малиновський, О. Прокопенко. Створені ними танцювальні номери та хореографічні композиції заслуговують на особливу увагу та повинні використовуватися при вивченні курсу «Зразки народної хореографії».

Окремо вивчається спадщина видатних хореографів Росії та інших країн світу. Хореографічні твори є дуже контрастними і самобутніми. Це стосується лексики, різноманіття жанрів та форм народної хореографії, національного характеру та музичного матеріалу. Не один десяток років зберігають, пропагують та передають нащадкам скарби народної хореографії найвідоміші колективи світу, серед яких: Державний академічний ансамбль народного танцю ім. І. Моїсеєва, Державний академічний хореографічний ансамбль «Березка» ім. Н. Надеждіної, Державний академічний ансамбль народного танцю Молдови «Жок», Державний академічний орден Дружби народів Кубанський козацький хор, Національний ансамбль танцю Грузії, Державний академічний російський народний хор ім. М. П'ятницького та ін.

Практичні заняття повинні починатися з вивчення основних положень рук, ніг, корпусу і голови, які зустрічаються в тому чи іншому танці. Окремо вивчаються жіночі та чоловічі положення рук (якщо танець парний), потім розташування виконавців і положення рук в парі. Наступний етап роботи – це розучування окремих ходів, танцювальних



рухів і комбінацій того чи іншого номеру. Спочатку окремі рухи і комбінації вивчаються в повільному темпі. По мірі засвоєння матеріалу темп збільшується. Найкраще вивчати рухи за ступенями складності. Якщо рух дуже складний, то спочатку вивчаються тільки рухи ніг, а потім, поступово оволодівають ним у сполученні з рухами рук, корпусу і голови. Техніка рухів мусить бути добре засвоєна, щоб студенти почували себе впевнено.

Після того, як виконавці засвоять усі комбінації, з яких складається номер, треба переходити до роботи над композицією танцю. Важливим етапом є робота над чистотою та чіткістю виконання. Треба слідкувати за однаковими інтервалами та дотриманням синхронності рухів. Добиваючись точності і чіткості у виконанні кожного руху і прагнучи підвищити технічний бік танцю, викладач повинен вимагати від студентів розуміння стилю і характеру виконання кожного номеру, слідкуючи, щоб рухи виконувались не лише технічно, а й емоційно і виразно. Вивчаючи той чи інший танцювальний номер або фрагмент, викладач повинен розповісти студентам про характерні риси народу, які знаходять своє відображення в танці. І це є дуже важливим, тому що без цих знань студент не зможе правильно передати характерні особливості виконання номеру. Розповідь треба доповняти показом фотографій костюмів, а також буклетами окремих колективів. Обов'язково треба розповісти про національний костюм, в якому виконується даний номер, бо особливості костюму впливають на характер танцю, визначають різницю рухів чоловічого і жіночого танців.

Особливу увагу треба приділити музичному супроводу. Музика – це основа, яка допомагає виявити характер кожного руху, і якщо студент не відчуває музики виконуючого ним танцю, рухи його будуть формальними, механічними. В більшій частині практичних занять використовуються оркестрові фонограми. При роботі над окремими фрагментами виникає необхідність переносу музичного матеріалу з фонограми на нотний матеріал, що дає можливість детального відпрацювання окремих рухів композиції в повільних темпах.

Успіх в засвоєнні виконавцями матеріалу тісно пов'язаний з умінням викладача бачити помилки і своєчасно виправляти їх. Зауваження слід робити конкретні, у доброзичливій, формі. Кожне заняття повинне проходити у творчому контакті педагога зі студентами.

На превеликій жаль, слід зазначити, що не у всіх вищих та середніх

спеціальних навчальних закладах приділяється належна увага вивченню студентами національних традицій та здобутків у галузі танцювального мистецтва. Викладачам необхідно нести в життя кращі фольклорні зразки народного танцю, молодим майстрам хореографічного мистецтва оволодівати та гідно продовжувати традиції провідних фахівців, берегти перлини минулого і створювати нові твори хореографічного мистецтва.

Народне хореографічне мистецтво є важливою складовою надбання людства, одним з найпрекрасніших виявів національної свідомості та духовного багатства, тісно пов'язаними з історією народу, його звичаями традиціями, буттям. Зберігаючи та розвиваючи здобутки світової хореографічної культури, ми примножуємо скарби національних культур, збагачуючи та утверджуючи велич народного творіння. Щасливий і багатий духовно той народ, який може і сьогодні демонструвати танці, що передалися від покоління до покоління, збагатились і досягли високого духовного рівня.

**УДК 793.31:398.432**

***І. С. Пісклова,  
м. Харків***

### **КУЛЬТ ВОДИ В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРІ СЛОБОЖАН**

Перевага аграрного напрямку господарювання серед етнічних груп слов'ян зумовлювала зв'язок традицій та вірувань народу з природними культурами, особливо землі та води. Безпосереднє звернення слов'ян до культури води зумовлене залежністю якості врожаю від зволоження землі. Саме тому в системі календарних свят, що формували систему роботи та відпочинку слобожан, збережено багато звичаїв та обрядів, спрямованих на вшанування води. З календарним циклом свят тісно пов'язані трудові свята та обряди, які сформувалися паралельно з утворенням циклу польових робіт. Вони виконували магічні функції, спрямовані на нормалізацію трудового процесу, поліпшення врожаю та спілкування з природою. Трудові свята й обряди – органічна складова святково-обрядової культури українського народу.

Вивчення окремих танцювальних форм фольклору, які були частиною обрядів навколо води або де вода була головним елементом, відповідає необхідності розширення досліджень народного танцювального мистецтва слобожан.

У системі календарно-обрядових свят танець завжди посідав вагоме місце як дійовий елемент. Він виступав ретранслятором етичних та естетичних норм, трансформував особливості світосприйняття етнічної групи, був засобом комунікації між поколінням та різними соціальними прошарками, зберігав накопичений життєвий досвід, мав сакральне значення. Таким чином, можна зауважити, що танцювальний фольклор, охоплюючи майже всі сторони життя суспільства, був одним з головних аспектів розвитку мистецької спадщини народу.

Перші обрядові дії, що були пов'язані з культом води, розпочиналися на Масляну. Тут вода виконувала очищувальні функції. Це був час розваг та забав: по селу носили солом'яне опудало, у яке діти кидали сніжки, наприкінці тижня його спалювали або топили в річці. Опудало символізували зиму, кінець якої намагалися прискорити. А разом з нею слобожани намагалися позбутися пережитків минулого, негативних спогадів з минулого року, хвороб, негараздів тощо. Молодь виконувала обрядові танці навколо «масляного» опудала, які у своїй більшості мали кругову форму и танцювалися під супровід пісень. Але більшість традицій, звернених до культу води, припадало на Зелені свята. За церковним календарем це Трійця, але саме язичницькі традиції, які зберігалися в цьому дійстві, розкривали його функції в календарній обрядовості етнічної групи. У Зелених святах був відгомін стародавніх вірувань, головним завданням яких був захист квітучої ниви від небезпечних, за віруваннями громади, у цей період польових духів, мавок, русалок, що могли впливати на майбутній врожай. До трійцько-русальної обрядовості належали культу рослинності та магія закликання майбутнього врожаю. «На Трійцу водили «танку» (зазвичай у тиждень перед водінням «русалки»). «Танку» водили в спеціальних костюмах. Одягали старий одяг, рвали його на смуги, стрічки так, щоб лахміття волочилося по землі і піднімало пил, коли жінки починали танцювати. Свої обличчя вони нафарбовували: брови чорнили вугіллям, щоки й губи натирали буряком і морквою, волосся сильно кудлали. Інколи чоловіки вбиралися жінками. У цих костюмах люди з піснями й танцями йшли по селу. На ноги взували старі валянки, у яких надрізали підошву, і коли ногами сильно топали, вона відвалювалася» [2,

с. 27]. Костюми жінок, що використовувалися в цій грі, були символом води та дощу, адже, за ствердженнями дослідників, використання в одязі та орнаменті вертикальних прямих чи хвилястих ліній побутувало ще за часів неоліту й зображало потоки води. На русалчин тиждень починали водити, або «проводжати» русалку. За віруваннями громади, русалки приносили нещастя людині та знищували врожай, тому їх необхідно було вигнати з села. Дівчата робили ляльку, що виконувала роль русалки, і несли її в поле, де виконували навколо неї хороводи. Наприкінці свята русалка «помирала», тоді її розсіювали над полем, що повинно було вплинути на гарний врожай та закликати дощ. Ще одним елементом цього культу було дерево, яке топили після виконання пісень і танців навколо нього. Цей звичай був спрямований на закликання дощу. Окрім того, на Белгородчині існувала традиція обливати один одного водою, адже, за віруваннями слов'ян, у цей період вода мала очисні властивості й захищала від впливу потойбічних сил на людину. Разом з березою у воду пускали вінки, які пророчили дівчині її майбутнє.

Продовження вшанування води за допомогою обрядових пісень і танців продовжувалися в період жнив. З ворожіннями на врожай було також пов'язано багато дівочих ігор, які виконувалися під час зажинків. Невід'ємною частиною таких ігор був хороводний танець, що відображав зміст ритуальної пісні. Така обрядова гра «Колосочок», яка за композиційною побудовою, змістом та функціями нагадувала весняну дівочу гру «Шум», що існувала в слобожан ще до початку ХХ століття. «Як свідчать дослідники звичаїв, у північно-східних слобожан ще до початку цього століття існував хоровод «Колосочок», який виконувався так само, як наш «Шум». Різниця тільки в тому, що «Колосочок» — дівчина років до дванадцяти — рухалась по «містку» зі сплечених рук хороводниць не навколо церкви, а в напрямі поля — до озимого посіву, і не навесні, а вже тоді, коли жито колоситься. Дійшовши до ниви, «дівчинка-колосочок» зістрибувала з «містка» на землю, заходила на ниву, виривала жмут колосся і несла його в село до церкви в супроводі хору дівчат. У церкві або під церквою вона кидала те колосся на землю, і на цьому гра кінчалася» [1, с. 218]. Символізм культу води в цьому танці спостерігався в композиційній побудові хороводу. Дівчата, які утворювали місточок, постійно перебігали з останнього місця на місце першої пари, що

нагадувало перетікання води. Отже, дівчата спрямовували «потік води» до поля, щоб наситити вологою врожай.

Таким чином, вшанування культу води в системі вірувань слобожан було пов'язано з загальнослов'янськими уявленнями про першоматерію світу. Разом із виключно «зрошувальною» також шанували «очисну» властивість води. У цьому комплексі звичаїв та обрядів танцювальний компонент мав функції, подібні до функцій води: очищував тіло і душу людини, надавав здоров'я та сил, захищав від впливу потойбічних сил.

У діяльності сучасних балетмейстерів-постановників фольклорний танець має першочергове значення. Вивчення його функцій у контексті календарних свят допомагає хореографам у розумінні значення окремих зразків танцю у житті слобожан та виявляє специфіку їх виконання.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнограф. нарис / О. Воропай. – Х. : Фолио, 2005. – 508 с.
2. Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник : материалы и исследования. Вып. III / сост. Т. Ф. Пухова, Г. П. Христова. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2005. – 249 с.

**УДК 792.8; 793.3**

***О. А. Плахотнюк,  
м. Львів***

#### **ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ**

Одним з істотних доказів наявності тенденції до синтезу мистецтв у джаз-танці є його генетична спорідненість із театром. Уже при виникненні джазу в його виконанні проглядалися позамузикальні елементи, такі як музика, драма, дія, гра, танець. Як і драма, джаз-танець практично не може існувати без них, хоча очевидно, що тенденція до синтезу виражається в ньому не настільки інтенсивно, але, проте, вона характеризує його природу.

Історичні дослідження показують, що ще в епоху зародження джаз був видовищним дійством. Джазова розважальна музика, що розповсюджена в США, була сприйнята такою формою американського театру як театр менестрелів (англ. minstrel show) що детально вивчений В. Конен [1]. Вона

ззначила «під загальною назвою «чорні менестрелі» («blackface minstrelsy» blackface – дослівний переклад – чорний або з зачорненим лицем) і більш конкретним – «менестрельне шоу» («minstrel show») отримало масове розповсюдження по всій країні, від канадського до мексиканського кордону, як великих містах північно-східного так і південних селянських глибинках. Репертуар його складався майже виключно на матеріалі з псевдо негритянського життя, а актори гримувались під карикатуру на чорних мешканців США» [Там само, с. 44].

Витоки театру менестрелів доходить до театру епохи Відродження. Він наслідував старинному народному англійському театру, з виступами жонглерів, мистецтву менестрелів, трубадурів, англійській баладній опері. Це був театр, схильний до форм міського фольклору. Відносини з глядачем у ньому будувались приблизно на тих же відносинах, що і старовинному народному театрі. Незважаючи на то, що авторами і акторами, музикантами, танцівниками менестельного театру були американці, в ньому були сильні традиції негритянського мистецтва. пізніше до білих акторів приєднуються і негритянські виконавці. Менестрельні трупи на початках своєї діяльності не мали ні постійних залів, ні справжнього художнього керівника, ні сталого музикального складу. У багатьох своїх проявах вони нагадували типовий тип бродячого театру [Там само].

Бродвейський театр (англ. Broadway theatre) – це особливий вид комерційного театрального мистецтва. Поблизу однойменної вулиці на острові Манхеттен у Нью-Йорку в так званому Театральному кварталі перебувають 39 великих театрів. Бродвей є основою американської театральної культури. Назва «Бродвей» стала прозивним. Вистава (або шоу) називається «поставленою на Бродвеї», якщо відбулася в одному з його театрів. У 1753 році на Бродвеї у Нью-Йорку США був споруджений перший театр, і називався театр на Нассау-стріт (англ. Theatre on Nassau Street), а вже в 1931 році тут було споруджено шістдесят театрів. На сьогодні день їх збереглось у двоє менше [2, с. 40 – 42]. У театрах Бродвею відбулась прем'єра культового мюзиклу «Кордебалет» (англ. «A Chorus Line») 1975 р., його творці режисер Майкл Беннет (англ. Michael Bennett), композитор Мервін Хемшиллі (англ. Marvin Hamlischi) поет Едвард Клибан (англ. Edward Kleban). Сюжет мюзиклу простий: молоді танцівники збираються в неприбраному залі мюзик-холу перед продюсером, стоять в рядок і кожен демонструє своє вміння. Кожному з них потрібно отримати



роботу у новій постановці. Тут з десяток коротких танцювальних номерів, що характеризують героїв. У 1985 році знятий однойменний фільм. Наступний мюзикл Майкла Беннета «Танцзал», не був настільки успішним [Там само, с. 73].

Мюзик-хол – (англ. *music-hall* – концертний зал) – вид естрадного театру, у якому поєднуються концертні, циркові, балетні та музичні номери [3, с. 215]. Характерним для мюзик-холу є включення в програму танцювальних номерів. Типовими є жіночі масові хореографічні композиції, що виникли в кінці XIX століття у Великій Британії – батьківщині мюзик-холу. У виставу входять також танці чоловіків і масові змішаного складу, танці солістів. Для танців «дівчат» характерний лінійний малюнок і синхронне виконання однакових рухів [4, с. 181].

У США в період 20 – 30-х років XX століття стали розвиваються великі дансинги, мюзикл-холи, кінотеатри з атракціонами, що надавало можливість джазовим виконавцям для виступів. Одним з популярних дансингом був «Савойя» м. Гарлем США. Де повздовж танцювальної площадки великого прямокутного залу, тягнулись дві естради на кожній розміщувався оркестр. Ці оркестри грали по чергово і тільки джаз. В «Савойє» виступали кращі оркестри, під них танцював весь Гарлем. Самі несамовиті танцівники придавалися на танцювальній площадці фантастичним танцювальним імпровізаціям, повних динаміки, грації і свингу [5, с. 53].

Салон мюзик-холу спочатку вдавав із себе приміщення, де за плату за вхід або за більш високі ціни в барі проходили виступи з танцями, співами, комедіями і драмами. Одним з найбільш відомих салунів був Grecian Saloon, відкритий у 1825, на півночі Лондона. Пізніше він став відомий як Grecian Theatre, Мюзик-холи в сучасному розумінні з'явилися в 1850-х, і з'являлися, як правило, на базі пабів. Вони відрізнялися від театрів тим, що в них можна було, скажімо, сидіти на столі і розпивати алкоголь, курити тютюн під час перегляду шоу. Першим мюзик-холом прийнято вважати Кентербері Мюзик-хол, розташований за адресою Вестмінстер-Брідж-роуд, 143, побудований Чарльзом Муртоном, пізніше названого «Батьком Залів». Він відкрився 17 травня 1852 року, і зал виглядав як багато інших пабів, але був розширений у 1854 до безпрецедентних розмірів і ще сильніше розбудований в 1859 році, пізніше перебудований як театр; у 1942 будівлю знищила бомба [6].

Ураховуючи, що на початку ХХ століття в Радянському Союзі активно вели боротьбу з усім буржуазним, а джаз-танець, відповідно, вважався продуктом буржуазного суспільства, то відкрито його використовувати у своїх програмах не можна було. Не той час його називали ритмічно-пластичний танець. У репертуарі театральних колективів «Сині блузи» були використані цілу низку хореографічних постановок, таких як «Фізкультурний танець» [7, с. 106], «Танці машин» [Там само, с. 110], серед виконавців хореографічних номерів відомі виконавці як Л. Беркович, М. Ягодинський [Там само, с. 122].

«Синя блуза» (рос. – «Синяя блуза») – агітаційний естрадний театральний колектив, який пропагує революцію і нове революційне масове мистецтво. Існував з початку 1920-х до 1933 року. Перший колектив під назвою «Синя блуза» був організований у 1923 році в Московському інституті журналістики на базі «Живой газете», всі учасники якої виступали у синіх блузах – звичайному одязі і символі робітників, звідси й назва. Ініціатор руху, його творець, автор і один з виконавців – Борис Южанін. Дуже скоро аналогічні групи виникли й в інших містах, послуживши основою створення ряду професійних театрів і давши поштовх пошукам нових форм театру і естрадних уявлень. Уже через деякий час налічувалося близько 400 подібних колективів, професійних та самодіяльних. Їх репертуар складався з літературно-художніх монтажів, оглядів, сценок, танцювальних номерів що відбивали виробничу та громадське життя, міжнародні події [Там само, с. 92 – 133].

Театр естради (Санкт-Петербург) імені Аркадія Райкіна – перший в Росії державний професійний театр естради, що був відкритий в Ленінграді у 1939 році. У приміщенні, у якому у ХІХ столітті знаходився готель «Демут Трактир». На початку ХХ століття будівлю, що знаходиться на вулиці Велика Конюшенна, займає фешенебельний ресторан «Ведмідь». У 30-х роках ХХ століття колишній ресторан переобладнують під театр. У 1939 році тут починає діє перший у Росії державний професійний Театр Естради. У 1944 році почав роботу Театр мініатюр під керівництвом Аркадія Райкіна. У 1982 році театр переїхав до Москви – нині це Театр «Сатирикон» імені Аркадія Райкіна. У будівлі театру в Ленінграді створили новий творчий колектив. Зараз театром керує Аліки Аліковна Усубіані. Художній керівник – Юрій Миколайович Гальцев [8].

Московський державний театр естради відкрився в червні 1954 року. Новий театр отримав будівлю на площі Маяковського, в якому колись був ресторан «Альказар», а потім працював Театр сатири. Творцем Театру естради стала група провідних артистів московської естради на чолі з народним артистом РРФСР Н. П. Смирновим-Сокольським. У лютому 1961 року М. П. Смирнов-Сокольський перерізав червону стрічку вдруге – Театр естради переїхав на Берсенівську набережну, в колишній клуб Будинку уряду, де працює і донині [9, с. 3 – 6]. У цей же час театрі починає діяти балетна група, що приймає участь у багатьох програмах Театру естради.

Київський академічний театр оперети. У приміщенні Народного Троїцького дому 1907 року М. Садовським був заснований перший стаціонарний український театр. Корифеї, які працювали в театрі від початку свого існування, – визначні постаті не лише в театральній, а й у громадсько-політичній сфері, які працювали в ім'я становлення української національної свідомості – Марія Заньковецька, Марко Кропивницький Панас Саксаганський, Микола Садовський, та інші. Саме в Київській опереті свого часу відбулася прем'єра вистави «Наталка Полтавка» видатного українського композитора Миколи Лисенка. Заснування позначають двома датами 13 січня 1934 року та 14 грудня 1935 року. 1934 р. 13 січня – відкрито стаціонарний театр музичної комедії під керівництвом В. Бенедиктова. 1935 р. 14 грудня – відбулася перша прем'єра – «Летюча миша» Й. Штрауса. В сезоні 2012/13 років у театрі є цілий ряд вистав у постановці заслуженого діяча мистецтв України Богдана Струтинського де простежується джаз-танець, це такі вистави як: «Моя чарівна леді» композитор Фредерік Лоу балетмейстер-постановник – народний артист України Олександр Сегаль; «Цілуй мене, Кет!» композитор Коул Портера; «Welcome to Ukraine або Подорож у кохання» на музику українських композиторів – балетмейстер-постановник Вадим Прокопенко; «Бал у Савойї» Хореографи-постановники М. Булгаков, Вадим Прокопенко, Наталя Скуба [10].

Перебуваючи всередині театральної структури джазові форми танцю розкривали закладену у них синтетичність, саме тут вони проявили свою синтетичну природу з театральним дійством. Отже, джаз-танець у театрі ставав віссю, де часом виступав у дивертисментній формі, а часом був основою для всього драматичного твору на яку нанизувалися пов'язані між собою епізоди. Залучення джазової хореографії у виставу на

енергетичному рівні вивільняла закладену у ній тенденцію до синтезу мистецтв. Крім того, ці форми дали поштовх іншій гілці джаз-танцю, кіно, балету, живопису.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Конен В. Д. Рождения джаза / В. Д. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 312 с. : ил.
2. Вульф В. От Бродвея немного в сторону: 70-е годы. Очерки о театральной жизни США, и не только в ней. / В. Вульф – М. : Искусство, 1982. – 264 с., ил.
3. Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. – К. : Україна, 2003. – 384 с.
4. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий : справочник / сост. Н. А. Александрова. – СПб. : Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 416 с. : ил. – (Мир культуры, истории и философии).
5. Панасье Ю. История полинного джаза : пер. с фран. Л.А. Никольской / Юг Панасье. – М. : Музыка, 1978. – 128 с.
6. BLACK project. Бродвейский джаз. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.release-complex.com.ua/ru/pages/14/broadway-jazz.html> Заголовок з екрану.
7. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы, (1917 – 1945) : монография / Е. Д. Уваров. – М. : Искусство, 1983. – 320 с. 6 ил.
8. Театр эстрады имени Аркадия Райкина [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.estrada.spb.ru> Заголовок з екрану.
9. Московский государственный театр эстрады : буклет / сост. Г. Замковец. – М. : Моск. гос. театр эстрады, 1990. – 160 с. : ил.
10. Київський академічний театр оперети. 75 років / О. Когут, О. Тацій, Н. Хілобок – К. : Київ. театр оперети, – 200 с., іл.

**УДК 793.3:792 «712» «19»**

***М. М. Погребняк,  
м. Полтава***

### **ТЕАТР СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ХХ СТ.: ГЕНЕЗА, ЕСТЕТИКО- ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ТА ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ**

Напевно, ніколи за всю історію існування світове мистецтво не знало такої кількості різноманітних стилів і напрямів, як у ХХ ст., й особливо в його першій половині. Пошук нових шляхів і засобів вираження художньої ідеї, переоцінка естетичних цінностей, яка часом доходила до заперечення

споконвічних мистецьких канонів, стали ознаками епохи та стрімкою хвилею захопили всі види мистецтва, у тому числі, хореографічного театру. Творчий доробок балетмейстерів початку століття, таких як Михайло Фокін, Броніслава Ніжинська, Курт Йосс, Джордж Баланчін, Вацлав Ніжинський та інших, розкриває перед нами розмаїття проявів непересічної новаторської художньої думки, що докорінно змінило та збагатило хореографічне мистецтво й визначило обличчя зарубіжного сучасного балету.

Сьогодні, одержавши у своє розпорядження надбання західної сучасної хореографічної культури в «готовому» вигляді, українські хореографи отримали, з одного боку, сприятливу стартову можливість для створення оригінальних форм сучасного театрального танцю та нових жанрів танцтеатру, а з іншого – загрозу його малохудожнього копіювання, втрату ціннісно-сміслових орієнтирів для своєї діяльності. Актуальність дослідження посилюється також відсутністю методик викладання мистецтва балетмейстера в галузі театру сучасного танцю. У зв'язку з цим, з урахуванням підвищеного інтересу українських артистів балету, балетмейстерів, викладачів до сучасного театрального танцю та танцтеатру ХХІ ст., виникає необхідність теоретичної підтримки мистецького та навчального процесів. Питанням історії та теорії сучасної хореографії, сучасного танцтеатру, зокрема, присвячені не чисельні наукові праці радянського і пострадянського простору А.А. Соколова, О.Р. Левенкова, П.М. Білаша, О.І. Чепалова, Д.І. Шарикова, М.М. Погребняк та ін. [12; 6; 2; 15; 17; 10]. Але поза межами існуючих розробок залишається генеза, естетико-теоретичне підґрунтя та визначення поняття сучасного танцтеатру, що і є метою нашого дослідження.

Термінологія, пов'язана з сучасним танцем та танцтеатром, у мистецтвознавстві ще не є усталеною. Тому авторкою використовується поняття «сучасного танцю» як об'єднуючої назви для всіх стильових напрямків і різновидів театрального і соціального танцю, які виникли на початку ХХ ст.

Поняття «театр» – (з грец. «тетрон» – гляди, дивитися, бачити) у довідковій літературі має кілька значень: 1) приміщення для вистав; 2) друга назва театрального мистецтва; 3) окремий творчий колектив; 4) переносне значення [1, с. 218 – 219]. У цьому дослідженні нами використовуються поняття «театр» і «театральне мистецтво» як синоніми.



У танцювальному театрі, на відмінну від звичайного театру, танець є основою композиції. Танцтеатр використовує всі інгредієнти театральної вистави (художнє оформлення; введення текстів, які виголошують, читають або вимовляють з – поза сцени; та ін.); ретельну координацію всіх сценічних матеріалів, глибинний синтез різних мистецтв. У результаті створюються драматичні твори [8, с. 511].

Авторкою досліджено, що генеза театру сучасного танцю пов'язана з творчою діяльністю наприкінці ХІХ ст. представників стилю «модерн» у хореографії: А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дені, Т. Шона (США); О. Сахарова (Німеччина); Р. Лабана (Угорщина); М. Аллан (Канада); С. Йокко (Японія) та ін. [10, с. 58 – 73].

Центральним фокусом танцювального спектаклю Лой Фуллер був образ-об'єкт, який вона створювала тканиною, світлом, декораціями, тінями, зрідка використовувала такий прийом, як «оповідання в танцях» та інше. Деякі з композиційних прийомів були запозичені нею з практики театру-феєрії та балаганних фокусників, але ці «ниці» трюки вона ввела до області високих ідей символістів [18, с. 2].

А. Дункан, за словами доктора Гунхільда Оберцаухер-Шуллера, стала першим творцем та виконавцем моноспектаклів і першою стала обирати для своїх композицій так звану «чисту» не балетну музику, формуючи під неї пластичну драматургію, а також – першим творцем драматургії концерту, яка охоплювала цілий вечір. Навіть на дуже ранніх стадіях своєї кар'єри Дункан присвячувала цілий вечір одному композитору, або одній ідеї. Пізніше ці «цикли», низка драматургічно-пов'язаних між собою композицій, що розкривали одну певну тему, стали зразком для представниць танцю «модерн» у Європі та Америці [7, с. 13 – 14].

У 1903 році, через три роки після першої появи А. Дункан (у Нью-Йорку), у Відні відбувся перший виступ Мод Алан. У 1906 році Мод Алан, також американка за походженням, представила у Відні свою версію «видіння Соломії». За словами О. Сидорова, «визначення стародавнього мудреця Афінея, що танець – це живий живопис, цілковито їй пасувало» [11, с. 32].

Спектаклі Р. Сен-Дені були, насамперед, театральними видовищами. Уперше вона виступила у Нью-Йорку у 1906 році з показом «Раджи». Суміш пантоміми танцю й сакрального ритуалу нагадувала про культове підґрунтя її театрального дійства [18, с. 4].



Персонажі Олександра Сахарова мали вигляд абстрактних, а «не характерних, і стали заледве не архетипами колективної свідомості» [3, с. 98]. Загальну композицію його містерії «Жовтий звук» у співпраці з Кандинським було покладено в русло символічного театру, і в ній корінним чином було переглянуто принципи взаємовідносин ансамблю та соліста. Активно використовувались *асиметрія, танцювальний та музичний контрапункт, поступова динамізація пластики людини, пластична пульсація мас людей, що рухаються; а також різні види кроків від побутового до сценічно-балетного, різноманітні руки рук, ніг, голови за повної асинхронності, миттєві зміни темпів, варіантів партерного та повітряного танцю*. Композиційні знахідки Кандинського і Сахарова поповнилися ще одним важливим елементом – співтворчістю глядача. Глядачеві пропонувалося інтуїтивно вибудовувати свій ланцюг інтелектуальних та емоційних прозрінь і в процесі сприйняття, таким чином, завершити всю композицію. Тобто на прикладі цього твору формувався тип, так званого, «відкритого спектаклю», де дія викристалізовується лише при зіткненні сценічної концепції і особистого досвіду глядача [5, с. 40].

У цей період на межі ХІХ – ХХ ст. естетика європейської балетної вистави романтичної епохи вже вичерпала себе. Шаблонна конструкція та драматургія постановок, умовність відображення історичних і національних деталей, віртуозно досконала, але позбавлена змістовності традиційно-виконавська манера, були несумісні з вирішенням сучасних мистецьких завдань. Історично закономірним став процес реформування, оновлення академічного балету, що виявився у виникненні нових стильових напрямів і різновидів сучасного театрального танцю та нової естетики сучасного танцтеатру. І першість, щодо введення сучасного сценічного танцю до оперно-театральної системи на початку ХХ ст. належить російським балетмейстерам М. Фокіну і В. Ніжинському [10, с. 73 – 89].

У Росії духовним центром, що акумулював естетичні проблеми того часу, стало об'єднання «Мир искусства». Глядач кінця ХІХ ст. перестав сприймати світ і мистецтво очима сучасних йому художників. Тому виникла потреба в ідеологічному або художньому маніфесті, який би обґрунтував і узаконив художню реформу. Так, програма «Мира искусства» належить до типу ідеологічних маніфестів. Головне для «мирискусників» – це прояв «особистості творця», який знаходить своє

відображення у «образах». Згідно з їхніми твердженнями, для істинної творчості немає *визначеної форми* й особистість проявляється в будь-яких формах. Таким чином, програма «Мира искусства» не затверджувала конкретних форм сучасного мистецтва, а висувала гасло щирості й свободи творчості.

Під впливом естетичних концепцій представників цього об'єднання, а також під впливом А. Дункан М. Фокін створює нову школу «нового російського балету» з його новими естетичними принципами [14]:

1. Відмова від складання комбінацій з готових та усталених «па», необхідність створення щоразу нової виразної форми, що найбільше відповідає сюжету.

2. Відмова від застосування танцю та міміки в якості дивертисменту або розваги, не пов'язаних із задумом усього балету.

3. Необхідність застосування жесту психологічного та емоційного, без якого, за словами балетмейстера, танець є акробатичним, механічним і пустим.

4. Необхідність виразності «групи тіл» та «масового танцю усього натовпу».

5. Необхідність союзу танцю з іншими видами мистецтва за умови повної рівності та повної свободи, що надавались би художнику і музиканту.

Спираючись на свої естетичні принципи, М. Фокін формулює технічні принципи нової хореографії:

1. Природна постановка усього тіла та рухів.  
2. Застосування виворітності ніг тільки в екзерсисі.  
3. Необхідність участі корпусу та рук у танці.  
4. Використання можливостей «штучного танцю».  
5. Використання певної схеми під час навчання танцю: опанування природними рухами (ходінням, бігом та ін.); навичками танцю «штучних рухів».

6. Отримання навичок володіння тілом, відчуття пози і різноманітності ритмів для і опанування творчого танцю й вільного імпульсу.

У пошуках нових форм виразності, за словами Н. Чернової, М. Фокін перевіряв потенційні можливості кожної складової балетного спектаклю від драматургічних форм до лексики [16, с. 106]. Як представник стилю

«модерн» у балетному театрі дореволюційної Росії балетмейстер трансформував лексику класичного танцю (балети «Жар-птиця», «Петрушка») і намагався розкрити у сценічному варіанті сутність ідеї народного танцю (балети «Ацис і Галатея», «Юніс», антична фантазія «Евніка», стилізований еллінський танок «Вакханалія», «Арагонська хота», «Половецькі танки»). Під стилізацією М. Фокін розуміє не механічне копіювання «етнографічної точності» і «археологічних вишукувань», а намагання проїнятися епохою, обстановкою і звичками, стилізуватися під них, створити хореографічний твір, який би був наповнений колоритом епохи [13, с. 32] та відкривав «внутрішню сутність» окремого етносу засобами руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця [9, с. 289].

У Європі ідеї хореографа були вперше репрезентовані в «Російських сезонах» (1909 р.). Провідні виконавці (А. Павлова, В. Ніжинський та ін.) незабаром виявили себе як самостійні балетмейстери, що розвивали задуми М. Фокіна. Так Вацлав Ніжинський спробував стилізувати поганський ритуальний танець [9, с. 290]. Ці його ідеї були втілені у хореографії «Весни священної» на музику І. Стравінського. Балетмейстер прагнув до того, щоб важкі, незграбні тіла виконавців виражали іншу естетику – «естетику потворного», протилежну красі академічного балету, бо його «Весна» – це танець примітивного суспільства. Тому основою стилістичного коду хореографії Ніжинського стало положення ніг «en dedan», замість академічного «en dehors», відсутність «plie», підстрибування на прямих ногах із плоскими ступнями і таке інше [4, с. 144 – 145].

Авторкою досліджено, що теоретичним підґрунтям для сучасного танцтеатру також стають «система виразності» Ф. Дельсарта, і «система рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза [10, с. 50 – 56].

Загалом діяльність російських артистів суттєво вплинула на генезу та становлення *європейського театру сучасного танцю*.

Так, у 1920-му році Р. Лабан засновує «Танцювальний Театр Лабана» («Dance Theatre Laban») в Штудгарді. Учні цього театру в тому числі Курт Йосс пізніше розвивають його ідеї і концепції *танцювального театру* [19, с. 9].

Досліджено, що Р. Лабан став творцем «нової танцювальної теорії», що визнає «існування духовного шляху балету» [Там само, с. 12]. Теоретик виклав принципи створення танцювальної композиції, побудованої на

інтуїтивній імпровізації і сформулював засади створення танцювальних творів [Там само, с. 10 – 11]:

1. Інтуїція є обов'язковим, але не достатнім елементом при створенні мистецького твору, що має бути сформований на основі художніх законів з використання сили волі, інтелекту та почуттів людини.
2. В основі створення танцювального твору лежить хореографія.
3. Танцювальний твір, народжуючись у серці, має бути за своїми якостями одухотвореним, щирим, сакральним.
4. Форма танцювального твору має бути зумовлена типом руху, носієм експресії.
5. Танцювальний рисунок має бути проаналізований засобами хореології з точки зору динамізму перешикувань.
6. Сценічний танець не повинен мати нічого спільного з фізкультурою та «гармонійним рухом».

У союзі з Куртом Йоссом вони визначили подальший *театральний шлях* розвитку європейської гілки танцю «модерн». Для реалізації його театрального потенціалу вони змушені були зробити крок назустріч академічному балету.

Продовжуючи дослідження можливостей створення *сучасного танцювального театру* Курт Йосс вивчає у Відні і Парижі класичний танець, одержує інструктаж Теда Шона зі спеціальних танцювальних форм і модифікованої версії основ російської балетної школи, Далькрозівської системи виразного жесту. Усі ці знання допомогли К. Йоссу *викристалізувати принципи побудови сучасного театру танцю* [10, с. 95].

Таким чином, нами запропоновано визначення поняття «театру сучасного танцю», що є музично-пластичним жанром театрального (сценічного) мистецтва, який використовує виразні засоби різноманітних напрямів і форм сучасного танцю і драматичного мистецтва у глибинному синтезі різних мистецтв. Основою танцтеатру є сучасний театральный танець у розмаїтті його стильових напрямів і різновидів. Генеза театру сучасного танцю на початку ХХ ст. пов'язана з представниками стилю «модерн» у хореографії; естетико-теоретичним підґрунтям стали «система виразності» Ф. Дельсарта, «школа нового російського балету» М. Фокіна і «система рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Безклубенко С. Д. Театр / С.Д. Безклубенко // Безклубенко С. Д. Теорія культури : учб. посібник / С. Д. Безклубенко. – К., 2002. – С. 218 – 219.
2. Білаш П. Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10 – 30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. "Теорія та історія культури" / П. Н. Білаш. – К., 2004. – 18 с.
3. Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца / П. Вероли; пер. з итал. В. Панюшкина // Театр. – №11. – 1993. – С. 95 – 100.
4. Гваттерини М. Весна священная / Маринелла Гваттерини ; пер. с ит. Ю. Лисовский // Азбука балета / М. Гваттерини. – М. : БММАО, 2001. – С. 139 – 149.
5. Крылова М. Кандинский и Сахаров: Поиски нового искусства / М. Крылова // Балет. – 1993. – № 3. – С. 25 – 27; № 4. – С. 38 – 41.
6. Левенков О. Р. Джордж Баланчин на рубеже 1920-х – 1930-х гг. Европейские традиции и влияния. Личность художника : автореф. дис. на стиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01. «Театральное искусство» / О.Р. Левенков. – М., 1996. – 15 с.
7. Оберцаухер-Шюллер Г. Пластика тела и духовная жизнь человека / Г.Оберцаухер-Шюллер ; пер. с нем. М. Таранчевой // Балет. – 1996. – № 4. – С. 13 – 14.
8. Паві П. Театр (Танцювальний) / П. Паві ; пер. з франц. М. Якубяк // Паві П. Словник театру / П. Паві. – Л. : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 510 – 512.
9. Погребняк М. М. Стилізований народний танець: генеза, визначення поняття та естетичні особливості / М.М. Погребняк // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. – Луганськ, 2012. – Вип. 20 – 21. – С. 286 – 298.
10. Погребняк М. М. Танець "модерн" у художній культурі ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Погребняк Марина Миколаївна. – К.; 2009.– 320 с.
11. Сидоров А.А. Современный танец в России / А. А. Сидоров. – М., 1922. – 63 с. – (Первоисточник).
12. Соколов А. А. Пертградський балет начала 1920-х годов и Ф. Лопухов : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство / А.А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.
13. Фокин М. Новий балет / Михаил Фокин // Аргус. – 1916. – №1. – С. 32.
14. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / М. М. Фокин ; ред.-сост. Ю.И. Слонимский. – Л. – М. : Искусство, 1962. – 639 с. – (Первоисточник).
15. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О.І. Чепалов. – Х. : ХДАК, 2008. – 344 с.
16. Чернова Н. Заметки очевидца / Н. Чернова // Театр. – 1993. – №5. – С. 101 – 112.
17. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Шариков Денис Ігорович. – К.; 2008. – 190 с.

18. Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance* / Sally Benes. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Reprint. Boston Houghton Mifflin, 1980. – 270 p.

19. Maletic V. *Body-Space-Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* / Vera Maletic. – Berlin, New York, Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1987. – 150 p.

**УДК 793.3**

*О. М. Потьомкіна,  
м. Луганськ*

**АНАЛІЗ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ  
ТАНЦЮ «ВЕСЕЛКА» (СТАРОБІЛЬСЬКИЙ РАЙОННИЙ  
БУДИНОК КУЛЬТУРИ імені Т. Г. ШЕВЧЕНКА)**

У виконанні державної програми розвитку культури та збереження народних традицій важливу роль відіграють самодіяльні творчі колективи. Одним з таких є Народний ансамбль танцю «Веселка» Старобільського районного будинку культури, беззмінним керівником якого є заслужений працівник культури України Ніна Василівна Сушинська.

Становлення колективу, що народився в 1962 р., відбувалося в сприятливій атмосфері розквіту художніх колективів народно-сценічного танцю у 60 – 80-ті роки ХХ століття.

Творчість «Веселки» розвивалася під впливом провідних професійних хореографічних колективів: Державного академічного ансамблю танцю СРСР, Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР, Гуцульського ансамблю пісні і танцю України, танцювальної групи Народного хору імені Г. Верьовки, танцювальної групи Народного хору імені М. Є. П'ятницького та інших. Концертно-виконавській діяльності ансамблю сприяли творчі зв'язки з відомими балетмейстерами, артистами професійних колективів.

Репертуар Народного ансамблю танцю «Веселка» складають українські народні танці, сюжетні танці, які розповідають про життя та трудові процеси народу, календарно-обрядові та сімейно-обрядові, жартівливі, героїко-патріотичні танці, російські танці й танці інших



народів. Характер та зміст танців висловлюють та стверджують в емоційно-образній формі конкретні життєві обставини.

Вивчення та збереження надбань української національної культури, виховання поваги до культурних традицій свого народу, прищеплення любові до українського народного танцю є основою діяльності керівника ансамблю «Веселка». Тому українські танці займають більшу частину репертуару. Жвавий, веселий, енергійний характер українського народу втілений у танцях, які виконуються на гуляннях. Це «Півторак» та «Дубатанець», які побутують у Карпатському регіоні, «Чорбівські підківки», «Жартівлива полька», «Українська кадриль» – танці центру України. У славнозвісних танцях «Гопак» і «Повзунець» відтворено відвагу та звитягу козаків. Усього в репертуарі ансамблю двадцять два українських танці.

Хореографічна програма Народного ансамблю танцю «Веселка» не лише розкриває колорит українського танцю, але й відтворює образи трудового народу в таких хореографічних композиціях, як «Нива золота», «Молода гвардія», «Шахтарі». Тематика та зміст цих творів мають історичну основу культурних традицій регіону Донбасу.

Репертуар ансамблю прикрашають молдавська «Сирба», іспанський «Танець басків», «Мексиканський танець», італійська «Гарантела», угорський танець «Чардаш» та польський «Краков'як», «Люблінська полька» – танці, що відбивають надбання танцювальної культури інших народів.

Ретельно продуманий план навчально-тренувальної роботи в колективі – класичний та характерний тренаж, численні репетиції – стають запорукою оволодіння засобами танцювальної мови, техніки танцювальних рухів. Визнання прийшло до колективу порівняно швидко – 1964 року ансамбль народного танцю «Веселка» стає призером Всеукраїнського конкурсу хореографічного мистецтва, нагороджується Грамотою Верховної Ради України та здобуває статус «Самодіяльний народний ансамбль танцю». Високе звання свідчить про визнання достатнього рівня виконавчої майстерності колективу, високого творчого потенціалу керівника Ніни Василівни Сушинської.

Працелюбність, талант та постійний творчій пошук Н. В. Сушинської забезпечили творчому колективові стабільне творче зростання, розкрили та розвинули здібності десятків талановитих молодих людей. Ансамбль «Веселка» змінили кілька поколінь, але він завжди молодий та енергійний, готовий до взяття нових творчих висот.

Чимало вихованців Ніни Василівни стали керівниками танцювальних колективів міста та району, а деякі з них – професійними артистами. Це Ліля Хачатурян – солістка Полтавської обласної філармонії, Наталя Ладик – артистка Чернігівської обласної філармонії, Лілія Кононенко – артистка Тернопільської обласної філармонії, Олексій Сігаєв – артист ансамблю УМВС «Патруль», Олександр Агаджанов – балетмейстер-репетитор Королівського балету Великобританії. І в цьому заслуга талановитого керівника.

Багаторічна праця Ніни Василівни Сушинської відзначена, високо оцінена. Вона нагороджена Почесною грамотою Верховної Ради України, медаллю «За трудовое отличие» (1965 р.), медаллю «Ветеран праці», медаллю слави III ступеня «За заслуги перед Луганщиною» (2009 р.), багатьма дипломами та грамотами. 1988 року Ніна Василівна отримала звання «Заслужений працівник культури України». Митець за покликанням, Н. В. Сушинська працює в колективі понад 50 років. Ніна Василівна є прикладом відданості справі, особливо народній, якій вона присвятила все своє життя.

З 2000 року вона стала Почесною громадянкою міста Старобільська.

Досягнення високого рівня виконання дозволило колективу презентувати своє мистецтво шанувальникам хореографії за кордоном. Так, 1978 року ансамбль танцю став учасником Днів радянської культури в Болгарії. Його тепло приймали в містах Перник, Радомир, Студене, Брездник, Ковачевці. Продовжуючи міжнародні зв'язки, 1986 року ансамбль було запрошено в Польщу для участі в проведенні Днів радянської культури. Це свідчить про те, що народний ансамбль танцю «Веселка» на той час вийшов на рівень, який дозволив представити українську національну культуру на міжнародному рівні.

Поряд з багатьма аматорськими колективами, які існують у Луганській області, народний ансамбль танцю «Веселка» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Н. В. Сушинської зробив вагомий внесок у розвиток аматорського хореографічного мистецтва України та рідного краю – Луганщини. Створюючи неповторні хореографічні композиції, артисти аматорського колективу розвивають та популяризують народні традиції рідного краю. За 51 рік діяльності народний ансамбль танцю досяг високого рівня виконавчої майстерності завдяки невтомній

праці над удосконаленням навчально-виховного процесу та поширенням тематики свого репертуару.

Надбанням репертуару колективу стали близько 100 хореографічних постановок.

Аналізуючи творчий шлях народного ансамблю танцю, можна визначити об'єктивні й суб'єктивні чинники, що впливали на його творчий розвиток:

- піднесення розвитку самодіяльної творчості народу в II половині ХХ сторіччя;
- зростання рівня хореографічного мистецтва в країні;
- значний інтерес молоді до хореографічного мистецтва;
- поява в області мистецьких навчальних закладів, які готують хореографів;
- особистісні риси та професіоналізм керівника народного ансамблю танцю «Веселка» Н. В. Сушинської;
- матеріальна підтримка та сприяння розвитку ансамблю керівниками райдержадміністрації: створення технічної та матеріальної бази, фінансування поїздок на конкурси та фестивалі.

Незважаючи на всі труднощі та негаразди, пов'язані з економічними проблемами, колектив зберіг свою унікальність, яка полягає в тому, що сьогодні це єдиний у районі колектив народної хореографії, який охоплює доросле населення міста Старобільська.

Колектив є методичним центром для любительських танцювальних колективів району і області. Ансамбль «Веселка» вивчає творчість українського народу та запроваджує її у своїй творчій діяльності.

П'ятдесятирічний досвід творчої діяльності народного ансамблю танцю «Веселка» та його керівника заслуженого працівника культури Н. В. Сушинської довів, що він є яскравим зразком для творчості любительських колективів.

**УДК 78.01**

*С. А. Ремжина,  
г. Луганск*

**ТРАДИЦИИ ПРИДВОРНОЙ СВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
XVIII ВЕКА**

В XVIII веке в рамках русского императорского двора формировались традиции светской культуры, на которые ориентировалось высшее аристократическое общество. Музыка в различных формах занимала важнейшее место в придворной жизни, подчеркивая ее пышность и величие, усиливая репрезентативность действий монарха: В организации придворной музыкальной культуры и быта определяющую роль играло, с одной стороны, стремление следовать западноевропейской моде, с другой – личные вкусы царствующей особы.

Ведущие позиции в музыкальном мире XVIII века принадлежали оперному искусству, распространившемуся по всей Европе. Придворный театр стал неотъемлемой частью монаршей жизни, важным атрибутом просвещенной власти. Наличие при дворе дорогостоящего театра высокого профессионального уровня свидетельствовало о «культурном статусе», получавшем многозначительную дипломатическую оценку. Роскошные аллегорические зрелища поражали чувства и воображение публики, символизируя величие правителя и демонстрируя материальное благосостояние страны.

При дворе Екатерины II в Санкт-Петербурге – просвещенной столице российского государства – существовало множество различных форм досуга, неотъемлемой частью которых являлась музыка. К ним относятся придворные празднества и официальные церемонии; более частные куртаги, концерты и эрмитажи, рассчитанные на узкий круг избранных лиц; балы и маскарады; музыка на воде и на пленэре; столовая, роговая, походная музыка и многое другое.

Особое место среди них занимал музыкальный театр, не просто ставший в екатерининскую эпоху одним из придворных развлечений, но во многом определивший пути исторического развития русской музыкальной культуры.

Огромные затраты на его развитие, приглашение на службу ведущих европейских композиторов и исполнителей, строительство новых театральных зданий, величие декоративного оформления спектаклей не могли быть обусловлены только прихотями российской императрицы. Музыкальный театр являлся средством взаимного культурного общения ведущих европейских дворов. Столицы государств конкурировали между собой в пышности и величии музыкально-театральных зрелищ.

Дипломатические представительства (посольства) информировали российский двор о репертуаре и тенденциях развития лучших европейских театров. Развитая система ангажементов способствовала постоянному движению профессиональных музыкально-театральных кадров (капельмейстеров, вокалистов, инструменталистов, хореографов, художников-декораторов), привлекаемых наиболее выгодными контрактными условиями. Историки русской культуры отмечают особенно тесные связи Санкт-Петербурга с итальянскими городами – Венецией, Неаполем, Римом. Именно оттуда в российскую столицу чаще всего приглашались авторитетные в мире музыки лица. Постепенно это привело к тому, что в правление Екатерины II Санкт-Петербург стал единственной европейской столицей, где при дворе одновременно функционировали разноязычные театральные труппы. Таким образом формировались принципы государственной политики в сфере культуры, закладывались традиции отечественного музыкального искусства. Красота и роскошь придворных спектаклей символизировали величие и процветание российского государства под скипетром мудрой правительницы.

Особое значение в придворной музыкальной жизни приобрели так называемые эрмитажные собрания, положившие начало традиции светского салона в русской культуре XVIII века.

Являясь следствием увлечения французской культурой эпохи Просвещения и вместе с тем своеобразным средством удовлетворения эстетических потребностей российской императрицы, они делились на три вида по количеству приглашенных и их социальному статусу – большие, средние и малые.

Число приглашенных на «больших эрмитажах» доходило до 150 – 200 человек, включающих все высшее аристократическое общество и иностранных дипломатов: На них, как правило, давался пышный бал с ужином, драматический или оперный спектакль, иногда концерт, в которых принимали участие лучшие придворные музыканты. В числе этих «первейших талантов» П. И. Сумароков называет композиторов и капельмейстеров Сарти, Чимарозу, Паизиелло, Мартин-и-Солера; инструменталистов Виотти, Туньяни, Дица, Лолли; певцов Маркези, Тоди, Габриелли; драматических актеров Дмитревского, Крутицкого, Сандунова, Гюса, Лесажа, Флоридора и др.

На средних собраниях бывало не более 50 – 60 приглашенных, и если на «больших эрмитажах» обсуждались главным образом вопросы

политического и государственного значения, то на средних преобладали темы светской и культурной жизни. В них, помимо именитых просвещенных дворян, принимали участие специально приглашенные гости из мира литературы и искусства, философы.

«Малые эрмитажи» составляли только члены императорской семьи и узкий круг придворных, пользующихся особым благоволением Екатерины. Они носили развлекательный характер и были свободны от норм светского этикета. Распространенной формой времяпрепровождения являлись любительские спектакли, устраиваемые членами салона на сцене Эрмитажного театра. Музицирование на малых собраниях носило камерный характер. Большой придворный оркестр заменялся здесь небольшим инструментальным ансамблем.

УДК 793.3:159.99

*Е. А. Рослякова,  
г. Луганск*

### **РАЗВИТИЕ ПСИХИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ У БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

В процессе обучения перед будущими специалистами-хореографами возникает целый ряд профессиональных проблем, решение которых требует активизации и дальнейшего развития всех психических процессов, а именно: восприятия, мышления, воображения, памяти. Они должны помочь студентам осмыслить сущность явлений, сформировать способность оперировать понятийно-категориальным аппаратом.

Проблемой развития познавательных психических процессов занимались специалисты по психологии (Л. Венгер, В. Мухина, А. Ковалев, Н. Рождественская и др.), а также по профессиональной подготовке хореографов (В. Костровицкая, Н. Тарасов, Ю. Громов, С. Фадеева). Однако надо заметить, что развитие познавательных психических процессов будущих специалистов-хореографов и формирование их профессиональных качеств неразрывны и имеют свою специфику. Из психологии известно, что познание человеком окружающего мира происходит посредством познавательных действий,



которые приводят к возникновению психических явлений, и эти действия относятся к различным познавательным психическим процессам: восприятию, мышлению, воображению, памяти.

Восприятие дает первые сведения о предметах, явлениях действительности, их разнообразных внешних качествах, создает образы. Память хранит эти образы и дает возможность для дальнейшей работы над ними. Эта работа выполняется с помощью мышления и воображения, которые анализируют то, что получено в воображении и сохранено в памяти, открывают по внешним качествам вещей их внутренние, скрытые качества и отношения, выводят законы, определяющие различные стороны деятельности, строят новые образы, которые позволяют изменять и преобразовывать действительность. И снова результаты работы мышления и воображения сохраняются в памяти, что позволяет их использовать для последующего опознания [1, с. 162]. Но выполнение любой познавательной деятельности зависит, прежде всего, от задач, которые стоят перед студентами. В учебном процессе гуманитарного направления принято говорить о задачах, которые касаются только мышления, чаще всего в случаях, когда задача специально сформирована в виде вопроса и условий, позволяющих получить ответ (например, в учебниках по математике, физике, химии и т. п.).

Во время овладения хореографическими дисциплинами слово «задача» имеет более широкое значение. Она (задача) возникает всегда, когда ученик должен что-то выполнить, изучить, придумать. Так, например, изучая новое тренировочное упражнение (комбинацию), необходимо прежде всего принять, т. е. увидеть и понять, из каких отдельных движений оно состоит. Это – первая задача. Следующая задача – осмыслить и понять, как выполняется данная комбинация. Для ее выполнения необходимо мышление. Каждая комбинация имеет свою эмоциональную и образную окраску. А следовательно, возникает новая задача – представить предложенный преподавателем образ или эмоциональное состояние. И наконец, чтобы выполнить данное упражнение, студенту необходимо ее запомнить. Это возможно при условии нескольких повторений нового материала. Такая организация познавательной деятельности студентов возможна только при одном условии – новый материал должен подаваться преподавателем в определенной логической последовательности, в четкой и лаконичной форме [3, с. 25]. А именно:

- демонстрація преподавателем руху, вправи в відповідній музичній розкладці. Даний показ повинен відбуватися в повільному темпі, з дотриманням методики виконання нового матеріалу. Також необхідно звернути увагу на музично-ритмічну розкладку, особливо коли існує зміна ритму в одному русі;

- пояснення матеріалу, супроводжується аналізом руху, вправи, де акцент на складних прийомах, визначених нюансах. Одночасно викладач попереджає учнів про можливі помилки в виконанні;

- повторний показ нового матеріалу, який виконується в необхідному темпі з елементами творчого завдання;

- відповіді на запитання студентів, які повинні бути лаконічними і розглядатися викладачем як бажання з'ясувати певні нюанси, поощрення в навчанні. При цьому викладачу необхідно пам'ятати, що рівень сприйняття нового матеріалу у кожного з студентів різний. Він залежить від психологічно-фізіологічних особливостей пам'яті, уявлення, уваги учня;

- багаторазове виконання руху або вправи студентами. В цей момент важливо прагнення студентів до більш якісного виконання нового матеріалу з першого разу.

Розглянемо більш детально, яким чином можна розвивати вищевказані психічні процеси в час оволодіння хореографічними дисциплінами.

*Восприятіє.* Восприятієм називають відображення предметів і явищ дійсності в момент їх впливу на наші органи почуттів [2, с. 98]. Воно пов'язане з обробкою інформації, що поступає з зовнішнього середовища, і сприяє створенню образів [3, с. 24].

Одними з основних властивостей сприйняття є предметність і осмисленість. Предметність сприйняття полягає в тому, що отриману інформацію студент-хореограф відносить до певної групи рухів (*battement, rond, постукування, portdebras*), до танцювальної лексики певного народу (український танець, циганський танець, татарський танець) і т. п. З предметністю сприйняття тісно пов'язана його осмисленість. То є, приймаючи нову інформацію,

студент використовує свій попередній досвід, невольо додаючи до отриманим знанням і те, котрі отримав раніше.

Накоплення такого досвіду відбувається при сприйнятті навчального матеріалу в процесі практичних, методических і теоретических занять по хореографіческим дисциплінам; спілкування з викладачем; перегляду виконання вправ однокурсниками; в процесі перегляду хореографіческих спектаклів.

Вишеказанне дає можливість наглядно прослідкувати шляхи і виявити засоби трансформації рухів, різні прийоми їх втілення, становлення засобів танцювальної виразності [3, с. 24].

*Мышление.* Мышлением називається відображення зв'язків і відносин між предметами і явленнями дійсності, котрі ведуть до отримання нових знань [1, с. 169]. Процес мышлення у студентів відбувається, коли вони намагаються встановити причини будь-яких явищ або розрахувати, які наслідки можуть отримати, коли раніше планують власні дії і передбачають їх результати.

Мышление, як і будь-який психіческий процес, має свої завдання, котрі можна умовно розділити на два основні види: репродуктивні (виробничі) і продуктивні (творческі). Репродуктивні завдання – це завдання на розуміння, засвоєння готових знань і їх застосування в умовах, котрі не змінюються. В процесі оволодіння хореографіческими дисциплінами репродуктивні завдання мышлення розвиваються в часі практичного показу викладачем жестів, вправ і передбачають запам'ятовування і вироблення студентами завдань. Продуктивні завдання спрямовані на самостійне відкриття нових зв'язків, отримання нових знань і виробляються в творческому мышленні. То єсть вміння нестандартно розв'язувати проблеми, поставлені викладачем, привносити в процес рішення даної проблеми частку власної індивідуальності. Освоюючи професіональні дисципліни, творческе мышление у студента-хореографа повинно розвиватися в двох напрямках: виконавчому – коли студент по-своєму інтерпретує зміст заданого викладачем вправи, привносить своє власне емоційне забарвлення; педагогіческому – при складанні і проведенні власного уроку студент втілює і реалізує власне бачення, його цілі і завдання [3, с. 24].

Кроме вышеуказанного творческого мышления, следует выделить словесно-логическое и наглядно-действенное мышление. Словесно-логическое мышление развивается при сообщении преподавателем информации теоретического характера, объяснения методики выполнения новых движений, а студенты одновременно определяют проблему, осмысливают ее, ищут пути ее решения, и четко и последовательно вербализуют собственные умственные выводы. Развитие наглядно-действенного мышления основывается на индивидуальном ощущении студентами движений, поз, с помощью которых выявляются личностные исполнительские и актерские качества.

*Воображение.* Воображением называют создание новых образов, основанных на результатах восприятия и мышления. Несмотря на то, что воображение относится к познавательным процессам, она служит человеку не только для познания окружающего мира, но и для его преобразования, для творчества в различных областях деятельности. М. Чехов пишет о воображении следующее: «Продукты творческого воображения художника начинают действовать перед вашим зачарованным взором ... ваши собственные представления становятся бледнее и бледнее. Ваши новые воображения более занимают вас, чем факты. Эти чарующие гости, которые появились здесь, теперь живут своими собственными жизнями и будят ваши ответные чувства. Они требуют, чтобы вы смеялись и плакали с ними. Подобно волшебникам, они вызывают в вас непобедимое желание стать одним из них. От пассивного состояния ума воображение поднимает вас к творческому».

Воображение подразделяется на несколько видов, но для хореографической деятельности более присуще воспроизводящее и творческое. Воспроизводящее включает в себя воспроизведение, восстановление предметов, явлений, событий по их изображению или словесному описанию. На дисциплинах хореографического цикла это воспроизведение заданного преподавателем образа, реализуется в изображении, описании, рассказах.

Творческое воображение базируется на определении возможных результатов действий, которые направлены на открытие или создание новых предметов, явлений. Пользуясь творческим воображением, студенты создают представление, руководствуясь только целями, которые ставят перед собой, и различают эти представления по их оригинальности

и реалистичности. Оригинальность воображения – это степень новизны, непохожести на то, что уже было известно, ареалистичность определяется тем, насколько представление близко к действительности. При решении хореографических задач решающее значение имеет оригинальность и яркость исполнения. Реалистичность в некоторых случаях может вовсе отсутствовать.

С целью активизации и развития воображения у студентов специальности хореография целесообразным является использование творческих задач, в которых необходимо передать любое настроение, состояние души. Следующим этапом является воплощение сути образа с помощью положений тела, поз, танцевальных комбинаций.

*Память.* Памятью называется запоминание, хранение и восстановление предыдущего опыта. Память базируется на свойстве мозга сохранять следы внешнего воздействия [2, с. 107].

Направленность психической активности в определенной учебной ситуации определяет вид памяти, «включается» в данный момент или преобладает на данном этапе обучения [3, с. 25], а именно:

- подвижная (двигательная) память – это запоминание собственных движений. Она выражается в виде образования навыков. В процессе усвоения хореографических дисциплин именно этот вид памяти играет важную роль, поскольку уровень овладения техникой выполнения движений и выразительных средств в значительной степени зависит от качества приобретенных студентами практических умений и навыков. Этот вид памяти совершенствуется в процессе многократного повторения нового материала. При этом студенты должны осознавать, что они выполняют, а не автоматически повторяют упражнение

- эмоциональная память – это память чувств. Она проявляется в том, что, многократно выполняя хореографический номер, этюд, комбинацию, студенты должны пережить те же эмоции, что и в прошлый раз, а не просто вспомнить о них

- образная память. Она фиксирует средства и результаты действий восприятия, образного мышления и воображения, то есть все виды образов

- словесно-логическая память – это хранение мыслей, выражаемых словами. Данный вид памяти задействуется при объяснении и комментариях преподавателя. Также она активизируется в процессе опроса с целью выяснения степени усвоения студентами методики выполнения новых движений. Такой прием позволяет преподавателю удерживать

внимание студентов, а студентам, повторяя и проговаривая определенные правила, – осознавать их и запоминать [3, с. 25]. Также отметим, что улучшить или натренировать память (с помощью постоянного заучивания) нельзя. Единственный путь улучшения памяти – овладение способами и приемами продуктивного запоминания.

Итак, суммируя вышесказанное, можно утверждать, что каждый из психических познавательных процессов обеспечивает студентам овладение определенными профессиональными качествами. И наоборот, при выполнении заданий, направленных на формирование профессиональных качеств студента, активируются, развиваются и совершенствуются определенные психические познавательные процессы. Но данная проблема требует детального освещения и разработки тем, касающихся развития внимания и воли во время овладения хореографическими дисциплинами; овладение студентами способами и приемами продуктивного запоминания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Венгер Л. Психология / Л. Венгер, В. Мухина. – М. : Просвещение, 1988. – 336 с.
2. Рождественская Н. Психология художественного творчества / Н. Рождественская. – СПб. : Санкт-Петербург. гос. ун-т, 1995. – 272 с.
3. Цветкова Л. Ю. Методика преподавания классического танца : учебник / Л. Ю. Цветкова. – М. : Альтерпрес, 2005. – 324 с. : ил.

УДК 793,3

*К. С. Русаков,  
г. Луганск*

#### ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ФОРМ В ТАНЦЕ РУДОЛЬФА ФОН ЛАБАНА

Немецкий театр танца ведет свое начало с работ Рудольфа Р. Лабана (1879 – 1958), реформатора танца и создателя нового течения – экспрессивного танца, или *Ausdruckstanz*. Его ученики, Карл Иоос и Мэри Вигман, были хореографами, театральными режиссерами и педагогами; их влияние сильно и сейчас. Для области “танец в театре”



основопологаючими остаються роботи Рудольфа фон Лабана Хореографія (Choreographie, 1926) и Хореотика (Choreutics, 1966) [1].

Опыт Р. Лабана привел его к разграничению движения, управляемого внешними силами, и движения, происходящего изнутри.

Во время своего раннего периода в итальянском местечке Аскона Р. Лабан много работал с импровизацией. Он задавал танцорам общие контуры композиции, внутри которых они создавали свой собственный танец. Он говорил, что в центре его драмы – вселенские вопросы, поиск новых альтернативных форм жизненного опыта, в котором танец играет главную роль. Для этого надо было подвергнуть танец анализу, и Р. Лабан посвятил многие годы созданию системы анализа и записи танца, получившей известность как Лабанотация. Он искал всеобщие законы движения – не просто новый стиль, а универсальную систему, не зависящую ни от какого стиля. В то время это звучало революционно [2].

Самая важная из находок Р. Лабана – то, что инструмент экспрессии – это не тело, а пространство. Оно отражает внутреннюю природу движения. Таким образом, Р. Лабан сосредоточил внимание на теле в пространстве, а не на расположении частей самого тела. В своих попытках продвинуть анализ движения он создал две концепции – хореотику (Choreutics – от греч. исследование кругов) и евкинетику (Eukinetics – исследование выразительной динамики танца) [Там же].

Choreutics (исследование пространственных форм в танце). Р. Лабан считал, что законы гармонии универсальны, ее формы повторяются и в кристалле, и в человеческих желаниях, и в танце. Законы пространственной гармонии подобны законам гармонии музыкальной и, как считал Р. Лабан, могут быть проверены математикой – вернее, геометрией [3]. Он выделил кинесферу – область, прилегающую к телу, которую можно охватить руками и ногами; он изобразил ее геометрическую схему. Этот принцип он реализовал в обучении танцоров и своей хореографии – например, в «Зеленом клоуне». В противоположность балету, который использует только несколько позиций (пятую, вторую, первую...), система Р. Лабана пользуется всеми возможными направлениями движения человеческого тела. Р. Лабан проводил аналогию между пропорциями тела и структурой изокаэдрона (пример: орнаментальный танец самого Р. Лабана) [1].

Его ученики Карл Йоос и Мэри Вигман продолжили дело своего учителя по изучению взаимодействия тела человека и пространства.

Изыскания привели их к более глубокому пониманию внешней (хореотической) манифестации эмоций.

Эмоция реализуется в форму, становится движением, трансформируется в жест, взаимодействует с пространством по законам, какие еще предстояло открыть и последователи Рудольфа фон Лабана активно взялись за изучение природы возникновения и развития движения в танце. Они создали целое направление, перевернувшее общепринятое понимание танцевального движения в последствие развившаяся в танец Modern и нашедшее множество последователей во всем мире.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Ходгсон Дж. Искусство движения. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана / Джон Ходгсон. – М. : Б. и., 2000. – 165 с.
2. <http://stud24.ru/anatomy/teoriya-dvizheniya-labana/87516-267749-page1.html>
3. <http://www.blogmc.ru/stati/teoriya-tanca-svyaz-emocij-i-dvizheniya.html>.

**УДК 793.3**

***І. О. Сорокіна,  
м. Луганськ***

### **ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ «ЛУГАНСЬКІ ВІЗЕРУНКИ» (КОЛЕДЖ ЛУГАНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ)**

Народні танці, запальні і ліричні, стрімкі і повільні, підкорюють своїми яскравими характерами, високою і самобутньою національною культурою, і завжди були тісно пов'язані з народною музикою. Народ сам зберігав свої танцювальні скарби, передаючи від покоління до покоління форми танців, зберігаючи національний характер і колорит національного духу. Фольклорні танці відображають історію розвитку країни й наповнюють душу кожної людини гордістю за свій народ, викликаючи глибоке почуття патріотизму.

В останні роки підвищується інтерес до вивчення, відтворення та збереження історико-культурної спадщини регіонів України. В історії хореографічного мистецтва Луганщини є багато митців, що зробили вагомий внесок у розвиток хореографічної культури, творчість яких не досліджувалася й не вивчалася.

---

**МАТЕРІАЛИ ІІІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ**

Треба зазначити, що серед великого розмаїття форм народного мистецтва саме ансамблі пісні і танцю надзвичайні за своєю організацією, специфічним забарвленням синтезу танцювального, пісенного і музичного мистецтв та займають важливе місце серед колективів народного мистецтва.

З початку 30-х років у республіках СРСР створюються ансамблі танцю і ансамблі народної пісні і танцю, які формувались з числа талановитих учасників художньої самодіяльності. Так, у 1935 році було створено Центральний ансамбль пісні й танцю Червоної Армії, у 1938 році – танцювальну групу при Державному російському народному хорі ім. М. Є. П'ятницького, у 1943 році – Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Вірьовки тощо.

Специфіка роботи балетмейстера в народному ансамблі пісні й танцю має свої принципи. Обравши в народному танці найтиповіші риси, «одягнувши» його в художню і сценічну форму, прикрашений сценічною майстерністю виконавця, підкреслений характером виконання тих чи інших рухів, зберігаючи образ і розкриваючи зміст танцю, можна уявити собі, як заіскриться народний танець.

Завдяки фольклористам, видатним діячам хореографічного мистецтва і самодіяльним колективам до нас дійшли танці, створені народом. І саме самодіяльні творчі колективи відіграють важливу роль у збереженні й розвитку народних традицій. Одним з таких колективів є Народний ансамбль пісні і танцю Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв «Луганські візерунки», який почав свою творчу діяльність у 1981 році. І першим його балетмейстером і художнім керівником став талановитий педагог і хореограф В. С. Шепелев, а керівником оркестру і хору – В. М. Петраченко.

В. С. Шепелеву вдалося виразними засобами хореографії розкрити ідеї, думки, почуття, характери, психологічну лінію поведінки персонажів, створити глибокі психологічні образи, а відчуття й розуміння «музичної» мови і драматургії інтерпретувати музику, поєднуючи її із задумом і майбутньою хореографією.

Першим номером, який з'явився в ансамблі, була вокально-хореографічна композиція «Тимоня» з репертуару Державного хору ім. М. Є. П'ятницького (балетмейстер Т. О. Устінова), хореографічна композиція «Сибірська Матаня» з репертуару Державного ансамблю Сибіру. В. С. Шепелев як учень Т. О. Устінової взяв на себе сміливість

відтворювати зразки народного мистецтва в стінах культурно-освітнього училища, тому що це було зумовлено потребою навчального процесу. Композиції за своєю оригінальністю ігрових моментів, яскравою хореографічною лексикою, контрастними явищами в перебудові танцювальної групи і хору стали справжньою прикрасою програми ансамблю пісні і танцю «Луганські візерунки». Саме з цих танців, можна сказати, й народився ансамбль пісні і танцю.

Наступною творчою роботою керівників стала вокально-хореографічна композиція «Веретенце», яка приваблює оригінальністю композиції та пластичним рішенням художнього образу.

Треба зазначити, ще до створення ансамблю «Луганські візерунки», талановитий балетмейстер здійснював хореографічні постановки всіх міських і обласних концертів. В радянські часи драматурги, балетмейстери і композитори відтворювали героїчний характер сучасників, створюючи постановки на дану тему. Так, В. С. Шепелевим був створений хореографічний номер «Комісари», на музику Д. Шостаковича (фінал Симфонії № 9). Композиція отримала визнання у широкого кола глядачів за свою виразну, яскраву, динамічну танцювальну лексику і яскраву образність.

Наступний номер носив назву «Молода гвардія» на музику Д. Шостаковича та Ю. Мейтуса (фрагменти опери «Молода гвардія»). Танцювальний номер «Солдатки», присвячений героїчній праці наших жінок під час Великої Вітчизняної війни. Було й багато інших танцювальних композицій.

За вагомий внесок у розвиток культури, високу професійність, багаторічну сумлінну працю та виховання молоді керівники були неодноразово відзначені подяками та грамотами.

Йшли роки, колектив продовжував розвиватися, змінювалися концертмейстери, керівники хору і оркестру, змінювалися состави танцювальної, інструментальної і вокальної груп. Неодноразово ансамбль ставав лауреатом Всесоюзних конкурсів і фестивалів.

У 1991 році ансамбль змінив свою назву на «Луганські візерунки». До десятиріччя ансамблю В. С. Шепелевим створювалися самостійні танцювальні номери разом з О. І. Князевим. Однією з найкращих у цей період стала хореографічна композиція «Донський ліричний». На конкурсі

танцювальних колективів у місті Харкові було відзначено хореографію і інструментовку акомпанементу.

З 1991 року вся робота поділялася на три групи: оркестрова (керівник – О. Князев), хорова (Л. Полеха) та танцювальна (В. Шепелев). За роки такого творчого союзу в репертуарі ансамблю з'явилися такі вокально-хореографічні композиції, як «Ой Тетяно, Тетяно!», «Я на свадьбице была», «Станична кадрили» та хореографічні номери «Черноморочка», «Привітальний», «Варенька», «Казачий круг», «Донська лірична» тощо.

Звітній концерт ансамблю 1991 року став знаковою культурною подією міста.

За всі часи свого існування народний ансамбль пісні й танцю «Луганські візерунки» провів сотні концертів у містах і селах Луганщини. Він є постійним учасником обласних оглядів-конкурсів аматорського й професійного мистецтва та міжнародних фестивалів і лауреатом та дипломантом Всеукраїнських і міжнародних фестивалів народної творчості в містах Києві, Харкові, Чернігові, Івано-Франківську, Белгороді, Ростові-на-Дону, Москві та інших.

Сьогодні ансамбль, очолюваний досвідченими майстрами Л. Полехою (керівник вокальної групи), В. Малаховим (балетмейстер) і О. Князевим (музичний керівник), є одним з найпопулярніших творчих молодіжних колективів Луганщини.

Народний ансамбль пісні й танцю «Луганські візерунки», не порушуючи традиції, постійно працює над оновленням концертного репертуару, з року в рік шукає нові шляхи для залучення молоді до народної культури, популяризації народної пісні й танцю. На цей час у репертуарі ансамблю понад 20 концертних номерів. Найяскравішими стали вокально-хореографічні композиції «По двору, двору», «Посою лебеду на березу», хореографічні номери «Гусениця» (балетмейстер Н. Кубарь), «Бариня», «Вихиляс» та інші.

Аналізуючи творчий шлях народного ансамблю пісні й танцю «Луганські Візерунки», можна сміливо стверджувати, що хореографічне мистецтво на Луганщині розвивається, не забуваючи про свої витoki, закладені в народній творчості нашого краю.

**ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ  
ДЛЯ ОФОРМЛЕННЯ СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ  
ПОСТАНОВОК НА ПРИКЛАДІ ШОУ-БАЛЕТУ  
«БАРОН МЮНХГАУЗЕН»**

Сучасний український театр являє собою важливу складову культурно-художнього процесу. Розвиток мистецтва на початку ХХІ ст. тісно пов'язаний з глобальними соціальними й технологічними процесами. Незважаючи на зростаючу роль нових медіа, він не втрачає свого значення, усе більше привертаючи глядачів саме безпосередністю контакту, споглядання театрального дійства, правдою переживання, імпровізаційністю. Структура театрального дійства передбачає поєднання всіх складових вистави – декораційного, музичного, хореографічного оформлення, акторської гри. Саме таке живе поєднання відсутнє в інших видах недійного мистецтва.

Місце театру в сучасному українському суспільстві важливе й впливове: на прикладі театру, і сценографії зокрема, можна простежити, осмислити події сучасної української культури; проаналізувати вплив світових тенденцій на місцеві традиції та залучення українського театру до міжнародного мистецького процесу. Сценографія, яка створює візуальне середовище для режисерського рішення і акторської гри, є невід'ємною частиною вистави. Вона втілює в собі інтегрований синтез мистецтв. Застосування різних матеріалів, новостворених чи просто раніше не використовуваних у театрі дає широкі можливості для художника: формування фантастичних, феєричних, метафоризованих декорацій відбувається саме завдяки використанню нетипових для традиційного театру матеріалів. Театр виривається за межі театральних споруд: усе більш популярними стають інтер'єрні й вуличні постановки.

Мультимедійні засоби займають у житті сучасного суспільства одне з найвизначніших місць, і їх роль чимдалі зростає. На початку ХХІ століття українські режисери та художники-постановники почали особливо активно застосовувати проєкційні технології. Сучасний український театр має у своєму арсеналі візуальних засобів проєкційну та



освітлювальну техніку, яка дає можливість створювати оригінальне оформлення, і миттєво змінювати місце дії. Фото- та відеоряд може бути відзнятим заздалегідь, а може формуватися прямо під час дії вистави. Театр стає на інноваційний шлях розвитку: використовуючи досягнення новітніх технологій як основних складових постановочного процесу – режисерської експлікації, створення декорацій та костюмів, він розвивається в тісній взаємодії з техногенним процесом, у ньому можна простежити окрему течію мультимедійних вистав. На тлі оновлення виставотворчого процесу виникають нові театральні спеціальності, специфічні технології постановки [1, с. 2].

Для великої сцени застосування мультимедійних засобів дає можливість створити грандіозне, монументальне видовище. На великій сцені для монтування екранів існують різні площини: проєкції можуть розміщуватися на кількох вертикальних, горизонтальних, діагональних площинах. Різноманітні кути нахилу, різна ступінь освітлення та прозорості екранів формують фантастичні конструкції, вибудовують ірреальний простір. У Західній Європі, Америці й Австралії широке використання мультимедійних засобів розпочалося ще у 80-ті роки ХХ, у 90-ті набуло надзвичайної популярності. До України воно дісталось наприкінці 90-х, а розповсюдженням явищем стало безпосередньо у першому десятилітті ХХІ століття. Цифрові технології, зручні та прості у використанні, стали доступними для українських театрів порівняно недавно. Ще в перші роки ХХІ століття Перша сцена України, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка користувався звичайними відео проєкторами і проєкторами для слайдів. Для маленьких театрів цифрові проєктори стали доступними порівняно раніше, ніж для великих – адже вони мали змогу користуватися звичайними побутовими моделями, не призначеними для використання з великої відстані й без значної потужності.

Декорації вистави «Барон Мюнхгаузен» у постановці Костянтина Томільченка справляли на глядачів надзвичайне враження – адже це перша настільки масштабна постановка в Україні, у якій поєднуються майстерність постановників балетної, художньої, музичної частин й талановитих виконавців. «Барон Мюнхгаузен» – перша масштабна театральна суто українська постановка, декораційне оформлення якої практично повністю побудоване на використанні проєкційних технологій. Раніше українські глядачі мали змогу познайомитися з мультимедійними

декораціями на прикладах гастролів іноземних вистав, популярних талант-шоу і фінальних концертів їх учасників, окремих естрадних виконавців. Прем'єра мюзиклу відбулася у грудні 2010 року в Києві, потім вистава вирушила на численні гастролі. За словами І. В. Кондратюка, «перевершує всі очікування».

Завдяки сучасним матеріалам та технологіям авторам вдалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заворожує, шокує. Стилізація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3D-технологіях на спеціальних екранах перетворює все дійство у єдину гармонійну структуру, актори та оточення здаються єдиним цілим. І проєкції, і реальні декорації спільно формують сценічне середовище, предмети на передньому плані додають ірраціональності, фантазмагорії видовищу – вони руйнують загальноприйняті й звичні співвідношення масштабів та величин, формують зворотну перспективу.

Художник по світлу Владислав Фролов ще на етапах репетицій розробив основні світлові нюанси. Загалом у виставі понад 200 світлових сцен, у формуванні світлових ефектів задіяна сотня приборів. В окремих номерах, тривалість яких не перевищує чотирьох хвилин, буває до 15 змін освітлення [2]. Реальні міські пейзажі межують з фантастичними, часто абсурдними за своєю формою 3D-конструкціями. Проєкційний фон у деяких епізодах здається продовженням сцени, таким чином утворюючи ілюзію безкінечності й глибини. Реальні декорації, окрім декоративного оформлення сценічного простору, мають абсолютно функціональне значення: вони активно використовуються у танцювально-акробатичних номерах, і були розроблені спеціально для певних номерів. При цьому предмети мають певну символіку: у барона Мюнхгаузена інтер'єр здається абсурдним, нереальним, казковим. Звичайні предмети, перетворені талановитим художником на фантастичні конструкції, грають свої власні ролі, при цьому допомагаючи акторам, доповнюючи їхні образи.

Костюми надають виставі ще фантастичнішого та ефектнішого вигляду. Їх автор, Дмитро Курята, розробляв костюми для шоу «Танцюють всі». Персонажі мюзиклу «Барон Мюнхгаузен» чітко розділені на позитивних і негативних за кольоровою гамою та за фасонами. Також вони розділяються на реальних та уявно існуючих: команда дружини

Мюнхгаузена реалістична, а команда самого барона – фантастична, складається з казкових істот, які символізують позитивні якості людських характерів.

Взаємовплив розвитку техніки і розвитку видовищних мистецтв на початку ХХІ століття став фактично невід’ємною частиною еволюції режисерських й художніх пошуків. Використання проєкцій дає можливість здійснювати театральні постановки з мінімальним використанням реальних декорацій та бутафорії. У той же час слід відзначити посилення уваги глядачів до театру саме в медійну епоху – пошук живого емоційного контакту з актором, нестача реалістичності в суто техногенному середовищі спонукають до перегляду театральних вистав у реальному режимі. Наближення або, навпаки, відсторонення сюжету спектаклю від сучасного соціуму та використання сучасних засобів для передачі емоційного фону, підкреслення тих чи інших історичних подій, ілюстративність проблематики вистави в багатьох сучасних постановках і великих, і маленьких театрів передається саме завдяки новітнім технологіям.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Астафьева Т. В. Новые технологии в современном постановочном процессе / Т. В. Астафьева. – СПб. : Питер, 2011. – 187 с.
2. Інтернет-ресурс :  
<http://lightconverse.kiev.ua/wp/388>

**УДК 793.31:377.6**

***С. М. Трускалова,  
м. Луганськ***

### **ПОЛІКУЛЬТУРНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ**

Сьогодні на хвилі національного відродження почали здійснюватися пріоритети і становлення до історичного минулого, традиційної культури. Пошуки виходу із складної духовної кризи примушують звертатися до світового коріння – батьківських звичаїв, ритуалів нарешті до своєї міфології. Багатство народної традиційної культури слід розглядати не як джерело сліпого копіювання та наслідування, а як традиційне підґрунтя

нової національної культури, обмежуючи домінування чужої культури маємо творити сучасну свою.

У цьому допоможе, насамперед, народна творчість, уміння самостійно засвоїти автентичну, фольклорну, народно-сценічну та сучасну лексику. А для цього необхідно мати уявлення про кращі зразки видатних балетмейстерів-постановників, таких як: К. Балок, П. Вірський, В. Верховинець, М. Ванту, К. Василенко, В. Авраменко, Л. Чернишова, А. Кривохижа та багато інших.

Зміни геополітичної ситуації у світі наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття зумовлюють потребу загальнолюдських цінностей, змушують світове товариство розв'язувати гостру проблему гармонійного існування представників різних культур, етносів у спільному просторі не лише для подальшого розвитку людської цивілізації, а й для виживання людства.

Полікультурне виховання – це процес соціалізації людини, спрямований на оволодіння системою національних і загальнолюдських культурних цінностей, формування комунікативних умінь, що дозволяють учням здійснювати інтенсивну міжкультурну взаємодію, розуміти інші культури, толерантно ставитися до їх носіїв.

Полікультурне виховання зорієнтоване на розвиток особистості, яка зберігає свою національно-культурну ідентичність, яка прагне до розуміння інших культур, уміє жити в мирі та злагоді з представниками різних національностей, рас, вірувань, готова до активної творчої діяльності в динамічному полікультурному і багато національному середовищі.

Посилення демографічного руху в нашій країні, викликане економічною нестабільністю та масовою міграцією представників різних національностей, гостра соціальна криза, котра впливає на свідомість, почуття, характер кожної окремої людини, ставить перед нами завдання полікультурного виховання людини. А починати треба в підлітковому віці, коли в школяра формується механізм свідомості, самосвідомості, самоаналізу, відповідальності за свою поведінку.



Українська полікультурна педагогіка є порівняно молодого галуззю наукового знання, яка привертає увагу не тільки фахівців, але й широких верств громадськості своєю адекватною реакцією на проблеми сучасної глобалізації, політичні, міжетнічні, міжгрупові, міжособистісні конфлікти.

У цьому напрямку працювали такі видатні педагоги, як Бойченко, Лощенова, Дмитрієв, Джуринський та ін.

Аналіз наукової літератури свідчить про відсутність у змісті підручників:

- 1- розкриття поняття «полікультурність»;
- 2- чіткої структури поняття «полікультурність»;
- 3- переліку її основних структурних компонентів;
- 4- інформація про формування полікультурності школярів для спрямованої реалізації процесу полікультурного виховання.

Полікультурне виховання фокусується на кількох педагогічних принципах:

- виховання людської гідності і високих моральних якостей;
-  - виховання для співіснування соціальних груп різних рас, релігій, етносів і пр.;
-  - виховання толерантності, готовності до взаємної співпраці.

Психологи встановили, що кожному періоду дитинства відповідає свій провідний тип діяльності, розвиток якої зумовлює найголовніші зміни в психічних процесах і психологічних особливостях особистості школяра на певній стадії його розвитку.

Особливості підліткового періоду у розвитку дитини відбиті у його назвах: “перехідний”, “переломний”, “важкий”, “критичний”. Перехід від дитинства до дорослості складає основний зміст цього періоду.

Одним з першочергових завдань сучасної світової педагогіки є посилення уваги до проблем виховання духовності у підростаючих поколінь. Вирішити ці проблеми можливо завдяки впливу художньо-естетичного виховання на свідомість підлітка.

Народно-сценічний танець знайомить учнів з танцювальною культурою, побутом та звичаями різних народів; вивчає основні елементи народно-сценічних танців; розвиває сприйняття національної самобутності, манери та характеру виконання. В цьому закладений принцип полікультурного виховання, поваги до інших народів.

Виходячи з виявленої сутності і структури полікультурного виховання учнів 5 – 8 класів засобами народно-сценічного танцю, узагальнення педагогічного досвіду, аналізу методичної документації, а також результатів, які засвідчили недостатній рівень стану полікультурного виховання значної частини учнів, Я запропонувала педагогічні умови

підвищення рівня полікультурного виховання учнів основної школи у хореографічних гуртках засобами народно-сценічного танцю.

Ними є:

1. Забезпечення інтересу дітей до історії становлення народного танцю перед початком розучування.
2. Визначення аналогії та взаємозв'язків з іншими народними танцями.
3. Залучення дітей до визначення особливостей розвитку художнього образу у народно-сценічному танці.
4. Спонування учнів до елементарного аналізу і самоаналізу інтерпретацій хореографічних творів.

Послідовне, цілеспрямоване наповнення змісту уроків у хореографічних гуртках застосуванням народно-сценічних танців, систематична робота учнів над народними хореографічними творами, творче застосування набутих знань, умінь і навичок щодо використання народних танців і роботи над ними становлять фундамент полікультурного виховання учнів основної школи. В процесі ознайомлення з народно-сценічним танцем діти визначають для себе особливості того чи іншого етносу, його традиції, обряди, його світогляд. Через костюм, відповідну музику, рухи в них формуються чіткі уявлення про культуру певного народу.

Саме за таких умов буде успішно розвиватись творче пізнання національної хореографічної культури народів сусідніх країн учнів основної школи. Різні види танцювального мистецтва превалюють в той чи інший соціальній групі. Дуже актуальне і значне місце займає народна хореографія, якій поділяється не досить важливе значення, але вона повинна займати дуже важливе значення в розвитку суспільства, тому що, народний танець – це пластичний портрет народу.

**УДК 793.3**

*Е. Н. Шабалина,  
г. Луганск*

## **ИНСТАЛЛЯЦИЯ И ХОРЕОГРАФИЯ**

Каким образом «движение-танец» пришло в жизнь человека?



Танец природно зарождається як ритуал, передача інформації і природне проявлення емоціонального і підсознательного начал.

Разделение сословий в социальном устройстве приводит к отделению высшего сословия от низшего в организации досуга. Эту роль выполнил придворный танец, не допускавший неорганизованного движения, исключивший проявление непосредственных эмоций, четко отработавший законы иерархической лестницы. Впоследствии – в эпоху Возрождения – учителя-танцмейстеры упорядочили придворные танцы, создавая театральное зрелище балет, подчиняя действие законам сцены. Необходимость выполнения усложняющихся искусственно созданных элементов привела к формированию системы классического танца, окончательно узаконившую сложившуюся технику.

Одновременно с этим возникает идея освобождения движения и отрицания классического танца пионерами новой формации современного танца как самостоятельной техники. После формирования новых принципов движения еще большее освобождение тела, обращение к подсознанию и даже инстинктам, привело к применению театральных приемов и обращению к другим видам искусства постмодерного пространства.

Перелом, подготовленный импрессионизмом в начале прошлого века в искусстве через произведения кубизма, дал толчок и смелость хореографам, а зритель обнаружил, что мир искусства совсем не похож на физическую реальность, что он самодостаточен, интересен сам по себе. Искусство стало представителем этого мира, его объектом или чистым искусством.

Сегодня хореография повествовательна, коммуникативна, выходит за рамки просто танца, включая в свой арсенал нетанцевальный бытовой жест, работу с пространством и временем, являя собой отражение постмодерна как искусства говорить обо всем как об искусстве. Хеппинг, перформанс, наследующие традицию изобразительного искусства в проявлении авангардного или концептуального искусств, преодолевающие границы между художником и зрителем, прочно живут в хореографических спектаклях.

Таким образом, сакральность зарождения танца сменяется решением социальных задач, формируя академический танец, и вступает в новую фазу развития, прибегнув к естественному началу в обращении к идее, концепции, форме.

Живо трепещет вопрос, возможно ли вживание хореографии в качестве составной части инсталляции как формы современного искусства открытой [Марселем Дюшан](#) и сюрреалистами.

Инсталляция от английского *installation* — установка, размещение, монтаж.

Инсталляцию можно охарактеризовать как самоценную символическую декорацию, представляющую собой пространственную композицию, созданную из различных элементов и являющую собой художественное целое, создаваемую в определённое время под определённым названием. Некоторые инсталляции приближаются к скульптуре, но отличаются от последней тем, что их не ваяют, а монтируют из разнородных материалов, часто промышленного происхождения. Важно, что зритель не созерцает инсталляцию со стороны, как картину, а оказывается внутри неё, не будучи предупрежденным.

В техническом плане синонимом можно выбрать термин «конструкция» с возможностью быть продемонстрированной, даже если последняя не явилась публичным проявлением. Казалось, что в сценическом оформлении родственным является наполнение «декорация». И это было бы правомерным, если бы зритель перестал оставаться созерцателем, оказавшись внутри картины, а сама картина вышла за рамки привычной среды.

Рассмотрим некоторые примеры инсталляций за 2013 год.

Архитектурная инсталляция *From the Knees of my Nose to the Belly of my Toes* («Видишь – мой прекрасный нос до коленок прямо сполз») дизайнера и художника Alex Chinneck в прибрежном городе Маргит на юго-востоке Англии создана на основе полуразрушенного здания. Даже после приобретения последнего муниципалитетом для переоборудования таунхаус под социальное жилье, здание не изменилось в плане реконструкции, за то стало объектом творческого эксперимента. В течение года Alex создавал иллюзию, будто кирпичный фасад дома "съехал" прямо на газон, обнажая заброшенный чердак. Инсталляция будет оставаться на своем месте, до начала реконструкции здания (в течение года) [6].

Арт-проект «МедиаДвор» в рамках 5-й Московской биеннале во дворе здания факультета медиакоммуникаций и отделения культурологии Высшей школы экономики (ВШЭ) стал ответом на вопрос: как с помощью современного искусства можно обозначить зоны wi-fi в городе?

Площадкой выбрано внутреннее пространство захлавленного двора, по сути, не приспособленного для проведения там свободного времени. Имеющие же историческую ценность стены близлежащих зданий остались в прежнем неизменном виде. 20 авторов, чьи произведения трактуют тему традиционных и новых медиа, виртуального и реального в общественном пространстве, использовали нетрадиционные средства: газеты, провода, видеокассеты, компьютерные платы и так далее. Таким образом, «МедиаДвор» стилистически и визуально связан с программами обучения на факультете медиакommunikаций. Зоны общения сформировались вокруг крупных инсталляций и объектов: «Памятник транзистору» Дарьи Кротовой, «Телемост» Сергея Чернова, «Тонкости маркировки» Ольги и Олега Татаринцевых, дорожная разметка на асфальте от Звягинцевой по всей территории двора в виде компьютерной платы к «Информационному порталу», который стал сценой. Одна из особенностей «МедиаДвора» – его долговременность. У него нет сроков окончания, поскольку большинство из этих объектов останутся во дворе ВШЭ навсегда [5].

С точки зрения искусства инсталляцией стали последствия скоростной езды по ночному Воронежу «Audi Q7», которая сейчас находится в витрине художественной галереи на улице Кольцовской. Автомобиль перелетел пешеходный тротуар. Удар пришёлся в витрину художественной галереи «Нефта». В это время пешеходов на улице и посетителей в здании не было, иначе могли бы пострадать люди [4].

Звуковой арт-объект «Метро, 2013» в городе Сыктывкаре – детище творческой группы «Акт» в арке дома № 89 по улице Ленина. Оборудованные в проходе динамики каждые 20 минут с 09:00 до 19:00 воспроизводят записанный на диктофон реальный звук метрополитена. Аудиокартина в течение 15 минут демонстрирует путешествие. Слушатель как будто бы входит в метро, пересекает вестибюль, станции, переходы, знакомится с характерными деталями подземной жизни, слышит звуки электропоезда, пассажиров, каблучков, женщины с телефоном, нищего и музыканта. Прохожие могут почувствовать себя идущими в настоящей подземке. По мнению авторов проекта, одна из важнейших функций инсталляции – удивить людей, научить их легче воспринимать неординарное и непривычное, что позволит снизить уровень взаимного недоверия и напряжения в обществе. Звуковая инсталляция **Андрея Станиславского** использует два основных элемента – время и звук, – оставляя пространство визуально неизменным. Посыл передается

звуком, который изменяет восприятие, организует и трансформирует среду [3].

Следующий правомерный вопрос: может ли инсталляция быть действием с использованием одушевленных лиц? Есть заявка, апробированная каскадерами. Трюковой спектакль-инсталляция «Смутное время, 1612 год», посвящен взятию штурмом Китай-города, освобождению Москвы от литовско-польских захватчиков войсками народного ополчения под предводительством купца Козьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского. Реалистический характер пушечных сражений, конных турниров, падения горящих людей, опасные трюки и массовые батальные сцены с участием исторических персонажей прошлых веков превращают спектакль, основанный на воспроизведении исторических событий, в динамичное действие прямо на площади перед ЦКД «Зеленоград» [2]. И все было бы реализацией замысла автора как инсталляции, если бы не приглашение в Интернете: «Поучаствуйте в традиционных развлечениях русского народа: богатырские городки, перетягивание каната, метание копья и многое другое. Вас ждет насыщенная программа, в которой не будет скучно даже самым маленьким гостям праздника». Это оповещение нарушает концепцию инсталляции, облачая ее в форму театрализованного представления.

Таким образом, вновь сфокусируем вопрос: имеет ли право на существование хореография в середине формы «инсталляция»? А именно та хореография, которая обрела независимость от догм, штампов и клише, став созидательным и повествовательным языком тела в постмодерном пространстве. Или же хореографическую инсталляцию можно определить как новую извращенную форму искусства, созданную на запрос современности?

Сам вопрос можно расценить как новый этап освоения творческого пространства, созданного автором, объединившем в своем видении разные стили и виды современного искусства. Ответом на него могут стать составляющие звенья создания работ-инсталляций. Иностранное, может даже искусственно созданное явление, есть спецификой проявления формы «инсталляция». Картина должна быть вырвана из своей среды, но в то же время обоснованно вписываться в обретенное пространство, в чем и заключается работа со средой. Инсталляция существует независимо от наличия кого-либо, допуская даже отсутствие зрителя. Длительный период

демонстрації неодушевлених композицій дає необхідність демонстрації одушевлених з однією періодичністю або циклічністю.

Сьогодні мистецтво породжує скептичний погляд на стан мистецтва. І навпаки, скептичний погляд породжує нові форми прояву мистецтва.

Сама робота над таким твором може стати проектом, відповідним потребам сучасного мистецтва або культурним протестом проти нинішнього стану культури.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. <http://komionline.ru/news/43056>.
2. <http://zelenogradnews.ru/dosug/tryukovoj-spektakl-smutnoe-vremya.htm>
3. [http://www.google.com.hk/url?sa=t&rct=j&q=Звуковой+арт-объект+«Метро%2C+2013»&source=web&cd=10&ved=0CHMQFjAJ&url=http%3a%2f%2fpage2rss%2ecom%2f7c5987c2fe160f9947c2006a3dbbf8e8%2f6728611\\_6728931](http://www.google.com.hk/url?sa=t&rct=j&q=Звуковой+арт-объект+«Метро%2C+2013»&source=web&cd=10&ved=0CHMQFjAJ&url=http%3a%2f%2fpage2rss%2ecom%2f7c5987c2fe160f9947c2006a3dbbf8e8%2f6728611_6728931)
4. <http://www.vestivrn.ru/?pgl=23&newscat=all>
5. <http://ria.ru/culture/20130924/965329298.html>
6. [www.arhinovosti.ru/tag/angliya/](http://www.arhinovosti.ru/tag/angliya/)

**УДК 378:793.3**

*А. С. Шевчук,  
м. Київ*

### **ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ-ХОРЕОГРАФІВ ЗАСОБАМИ НАЦІОНАЛЬНО СПРЯМОВАНОГО СПЕЦКУРСУ**

Українська держава однією з сучасних пріоритетів визначила національний характер освіти і виховання молоді та дітей, що має виявлятися у залученні їх до глибинних пластів української культури і духовності, у формуванні національних світоглядних позицій, поглядів, переконань на основі цінностей вітчизняної культури. Український педагог, учений, дослідник українознавства Борис Грінченко на зламі ХІХ – ХХ століть наголошував на тому, що в нас справа освіти є разом і справою нашого національного відродження. Національній освіті він

надавав першості, оскільки вважав її здатною дати незліченно корисні результати на все людське життя.

Наразі такі погляди не менш актуальні. Вони реалізуються у площині стандартів освіти і відповідно формуванні компетентності студента, школяра, дошкільника, а також повинні набувати динаміки у площині програмно-методичного забезпечення інваріантного і варіативного змісту освіти, безпосередньо у навчанні на засадах кредитно-модульної системи організації навчального процесу. Тож, постановка проблеми формування етнокультурної компетентності майбутніх фахівців-хореографів викликана, з одного боку, сучасними пріоритетами щодо змін європейського спрямування в освіті (стандартизація, компетентність, варіативність освіти, КМСОНП), а з іншого – необхідністю зміцнення й гармонізації вітчизняної освітньої системи на основі української національної традиції, поширення власних культурно-освітніх здобутків у ЄС.

Аналіз сучасних досліджень показав, що вітчизняні автори висвітлюють різні сторони проблеми: зв'язок стандартів освіти і поняття компетентності (В. Кремень та інші); класифікацію структури компетентності як результат загальної мистецької освіти, наголошення на етнокультурній компетентності (Л. Масол); забезпечення національно спрямованого змісту освіти через запровадження основних і спеціальних курсів, залучення студентської молоді та дітей до українських мистецьких традицій (А. Шевчук) [1 – 4].

Так, у сучасному Європейському просторі до комплексного поняття стандартів освіти обов'язково входять поняття компетентності та компетенцій [1]. Відповідно в Україні розроблені стандарти для вишів, загальноосвітніх шкіл, дошкільних навчальних закладів. На думку Л. Масол, за результатами мистецької освіти в шкільні роки варто вирізняти компетентність особистісну, функціональну, соціальну. Особистісну характеризують загальнокультурна компетентність (ціннісно-орієнтувальні та художньо-світоглядні компоненти) та культуротворча, в якій автор виокремлює етнокультурні, полікультурні та культурно-дозвільні компоненти. Функціональну компетентність автор розглядає у площині предметної мистецької діяльності (музична, образотворча, театральна, хореографічна) та міжпредметної. Соціальна компетентність тлумачиться як художньо-комунікативна і соціально-практична [3]. Тож,



студент як майбутній викладач мистецьких дисциплін має долучитися до таких мистецько-педагогічних засобів, через які він буде здатний формувати у молоді та дітей комплекс вище означеної компетентності.

На думку вчених, сучасні реалії орієнтують освіту на спеціальну підготовку майбутнього фахівця як гуманно зорієнтованої особистості. Тож, зміст вузівської підготовки має відповідати вимогам часу: пріоритет національних і загальнолюдських духовних цінностей, органічний зв'язок основних і спеціальних курсів з національною культурою, історією, традиціями українського народу тощо. Поділяючи такі позиції, вважаємо доцільним розробку спецкурсів, по-перше, на ґрунті наукових досліджень, монографій, посібників; по-друге, викладання спецкурсів як супутників основних дисциплін професійно спрямованого циклу. Наприклад, у ВНЗ м. Луганська на основі монографії О. М. Потьомкіної «Луганський державний театр опери і балету» цілком доречно впровадити однойменний спецкурс у контексті дисципліни «Історія балетного мистецтва»; або на основі посібника В. І. Мельник «Особливості народної хореографії Луганської області» – спецкурс до дисципліни «Український народно-сценічний танець та методика його викладання».

Серед пріоритетних мистецьких впливів виокремлюємо українські музично-хореографічні традиції як інтегрований мистецько-педагогічний засіб, як джерело гармонізації особистісного розвитку студента, школяра, дошкільника, формування глибинної національної генетичної пам'яті, що складає етнічно-духовні опори у житті людини [4].

У зв'язку із викладеним вважаємо доцільним актуалізацію і впровадження в мистецьку освіту національно спрямованого спецкурсу з вивчення українських хореографічних традицій як один із варіантів вирішення проблеми набуття студентами етнокультурної компетентності. Хоча такий підхід не є виключно новим (спецкурси існують в освіті), однак на сучасному етапі цей процес ускладнюється різними чинниками і насамперед недостатністю палітри спеціальних курсів за вибором студента (у контексті вимог КМСОНП), на основі етнокультурної української спадщини і згідно навчальних дисциплін професійно спрямованого циклу.

Постановка проблеми формування фахової компетентності майбутніх хореографів у таких її вимірах, що стосуються пошуку шляхів формування духовно-світоглядних засад студентської молоді в період, коли активно розвивається її особистість, формуються професійні переконання, і набуття студентами етнокультурної компетентності використання цінностей

українського мистецтва в різних ланках освіти і культури, відродження і збагачення національних культурних надбань зумовила необхідність розробки спеціального курсу «Українські музично-хореографічні традиції в мистецькій освіті». Відповідно завданнями статті визначено презентувати спецкурс (мета, завдання, зміст), який став би сприятливою умовою формування етнокультурної компетентності майбутніх фахівців-хореографів, забезпечення національного характеру освіти студентів.

Метою спецкурсу визначено виховання національно спрямованих особистісних якостей майбутнього фахівця-хореографа, засвоєння системи знань про українські музично-хореографічні традиції, усвідомлення їхнього потенціалу і впливу на розвиток дітей і молоді, формування практичних навичок і творчих умінь запровадження українських хореографічних традицій в освіту, творчого збагачення традицій.

Мета спецкурсу зумовила розробку таких завдань дисципліни:

– виховання в студентів національно спрямованих особистісних якостей, ціннісного ставлення до українських хореографічних традицій, усвідомлення їх впливу на виховання і розвиток людини;

– ознайомлення студентів з системою науково-теоретичних знань щодо українських музично-хореографічних традицій, оволодіння відповідними поняттями;

– формування уявлень про мистецько-педагогічний потенціал українських музично-хореографічних традицій, сприятливий для особистісного розвитку молоді та дітей;

– актуалізація спеціальних умов запровадження українських хореографічних традицій в практику, опанування методами і прийомами засвоєння означених традицій з вихованцями;

– формування в студентів виконавських навичок емоційно-усвідомленого та музикального виконання рухів і репертуару українських хореографічних традицій (канони, зразки, варіанти) в усталеному і варіативному вигляді;

– засвоєння методики і практики збагачення українських музично-хореографічних традицій на основі співтворчості педагога і дітей, розвиток творчих умінь імпровізації, вигадкування варіантів репертуарних творів;

– розвиток музикальності, танцювальності, творчих здібностей студентів, культури виконання українського хореографічного репертуару.

Спецкурс за вибором студентів може бути розрахований на 36 годин, з яких 24 – аудиторні, решта – на самостійну роботу студента. Зміст програми дисципліни розробляється на основі сучасних досліджень (монографія А. С. Шевчук) і публікацій [4; 3]; тематичний план курсу складається з трьох змістових модулів і дев'яти тем.

Змістовий модуль 1. *Мистецько-педагогічний потенціал українських музично-хореографічних традицій*. Тема 1. Українські музично-хореографічні традиції як культурно-мистецьке явище (лекція, 2 год.). Тема 2. Зміст та механізм функціонування українських хореографічних традицій (практичне заняття, 4 год.). Тема 3. Мистецько-педагогічний потенціал українських хореографічних традицій (практичне заняття, 2 год.).

Змістовий модуль 2. *Методика і практика впровадження українських музично-хореографічних традицій в освіту*. Тема 4. Педагогічні умови впровадження українських хореографічних традицій в мистецьку діяльність (лекція, 2 год.). Тема 5. Методика і практика сприйняття і засвоєння репертуару українських хореографічних традицій (практичне заняття, 4 год.). Тема 6. Вплив українських хореографічних традицій на музично-руховий і особистісний розвиток виконавців (практичне заняття, 2 год.).

Змістовий модуль 3. *Методика і практика збагачення українських музично-хореографічних традицій*. Тема 7. Принципи збереження-збагачення українських хореографічних традицій, методика впровадження в практику (практичне заняття, 2 год.). Тема 8. Практика збагачення репертуару українських хореографічних традицій на основі співтворчості викладача і студентів (практичне заняття, 4 год.). Тема 9. Українські хореографічні традиції як інтегрований засіб розвитку дітей і молоді, формування професійної компетентності студента (семінарське заняття, 2 год.).

Самостійна робота, що спрямована на активізацію навчання студентів, може пропонуватися у вигляді практичних завдань репродуктивного і продуктивного характеру, а також складання тез, добирання цитат, розробки схем, таблиць тощо. Модульний контроль може бути у вигляді виконання тестових завдань або практично-творчих завдань. Наприкінці спецкурсу складається залік, форму проведення якого визначає викладач самостійно (контрольні тести, практичні завдання, індивідуальна або колективна творча робота тощо).

Вищевикладене дає підстави для таких висновків. Навчальна програма спецкурсу може бути підґрунтям для вивчення студентами дисципліни за вибором в сучасних умовах варіативності змісту освіти. Важливою вимогою щодо затвердження такої дисципліни вважається актуальність і наукова обґрунтованість курсу, його відповідність сучасним освітнім орієнтирам, запитам практики, потребам виші і студентів, забезпеченість літературними джерелами. Позитивом спецкурсу є те, що він сприятиме поглибленню, розширенню, конкретизації теоретико-методичних засад основних дисциплін (український народний танець, мистецтво балетмейстера), уможливить інтегроване вирішення педагогом завдань навчальної дисципліни і практичної підготовки студентів, набуття майбутніми педагогами професійно спрямованої компетенції впровадження українських традицій в освіту. Реалізація змісту програми спецкурсу стане реальним фактором формування професійної майстерності та етнокультурної компетентності хореографів, оскільки поверне їх до актуальної проблеми і навчить практично вирішувати її на національному ґрунті.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Вища освіта України і Болонський процес / за ред. В. Г. Кременя ; авт. кол. : М. Ф. Степко, Я. Я. Болюбаш, В. Д. Шинкарук, В. В. Грубінко, І. І. Бабин. – Тернопіль, 2004. – 384 с.
2. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.
3. Шевчук А. С. Реалізація принципів програмного забезпечення фахових дисциплін за кредитно-модульною системою / А. С. Шевчук // Професійна підготовка вчителів в умовах упровадження кредитно-модульної системи. – К. : КМПУ ім. Б. Д. Грінченка, 2007. – С. 69 – 72.
4. Шевчук А. С. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників : монографія / А. С. Шевчук. – Фастів : Поліфаст, 2005. – 332 с.

УДК 793.32

*Л. М. Шилова,  
Н. М. Семенова,  
м. Харків*

## **МЕТОД ОДНОГО PАС ЯК ПРИНЦИП ПОБУДОВИ УРОКУ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ**

У процесі підготовки фахівців усіх видів хореографічного мистецтва завжди використовується класичний танець, що перевірений досвідом багатьох століть. Він закладає фундамент виконавської майстерності та є засобом виховання культури танцювального руху. У сучасному хореографічному просторі, коли від танцівників вимагається універсальність у виконанні будь-якого хореографічного тексту та здатність якнайшвидше опанувати танцювальний матеріал, різний за характером, стилем, манерою, оптимізація процесів викладання класичного танцю стає актуальною.

Класичний танець, як й інші предмети фахової підготовки хореографа, має свою методику викладання, що спирається на програму курсу, розроблену відповідно вимогам навчального закладу. Викладач повинен, використовуючи програму у своїй роботі, добре знати її в цілому, а також вільно орієнтуватися в матеріалі конкретного етапу навчання. Рухи, які він відбирає для проведення уроку, повинні відповідати навчальним цілям і завданням програми та рівню підготовки й можливостям учнів.

Результат роботи викладача цілком залежить від ретельно відібраного матеріалу та правильно продуманої побудови уроку. На цьому наполягали видатні викладачі класичного танцю, що залишили фундаментальні методичні праці, А. Ваганова, М. Тарасов, А. Мессерер та ін. «Кожний урок класичного танцю спирається на закономірності його розвитку та будується за принципом від простого до складного, від малого до великого, і є, так би мовити, черговою ланкою, що послідовно ускладнюється, в ланцюзі всього курсу навчання» [2, с. 77]. «Кожний урок повинен мати своє цільове завдання, свою тему, свій лейтмотив... Педагог повинен приходити на урок з чітким усвідомленням своїх задач на сьогодні, знати, чого він хоче досягнути саме на даному занятті... Звісно, завжди можна провести урок так, що в ньому буде «трохи цього, трохи того», але такий урок уподібнюється лекції, на якій розповідається «про

все і ні про що». Стрункість, послідовність, логіка повинні панувати в хореографічному класі з початку і до кінця» [1, с. 22 – 23].

Звертаючись до досвіду провідних викладачів класичного танцю ХХ ст., знаходимо дуже ефективний прийом побудови уроку – *метод одного PAS*, що є не тільки цікавим, а й дуже корисним як у побудові уроку, так і досить дієвим в опануванні найскладніших рухів класичного танцю.

Уперше метод одного PAS було використано видатним артистом балету, балетмейстером, педагогом В. Тихомировим. Він стверджував, що у підготовці до опанування мистецтва класичної хореографії існує дві основні частини: техніка мистецтва та художня виразність. Саме метод одного PAS, на думку В. Тихомирова, і є головним при опануванні техніки класичного танцю, бо найкращім чином сприяє розвиткові руху.

Принципи, що лягли в основу методу одного PAS використовував та розвивав прославлений артист, викладач М. Тарасов. Він творчо переосмислив досягнення своїх педагогів М. Долмашева, М. Легата, В. Тихомирова, збагатив власним виконавським та викладацьким досвідом і виклав у своїй книзі «Класичний танець. Школа чоловічого виконавства», у якій кожен рух подав у еволюційному розвитку від найпростішої до найскладнішої форми у всіх його варіантах.

«На уроках Тарасова не було жодного «пустого» завдання. Усі вони, як на вістрія, були нанизані на конкретне завдання уроку. Та уважне око могло би знайти, що збирається викладач найближчим часом ввести у програму нового... Тарасов завжди вимагав точних знань того, які елементи нової вправи вже засвоєні, а які слід підготувати, перш ніж приступити до вивчення нового руху класичного танцю... Він вважав, що обертання слід навчати біля палки, готуючи увесь організм танцівника, а на середині слід обертатися, тобто танцювати, використовуючи надбану техніку... Основною вимогою до уроку Тарасов вважав спрямоване навчання: не тренувати та натаскувати, а навчати, тобто строго продумано будувати як увесь урок, так і кожне окреме завдання» [2, с. 9].

Крім того, М. Тарасов зазначав, що виховання технічності повинне обов'язково спиратися на строгу послідовність засвоєння матеріалу: «... вивчати новий рух, що міститься у програмі, без попередніх «заготовок» – означає порушити правильне зростання точності виконавської техніки» [Там само, с. 47]. Кожен наступний урок повинен включати повторення



пройденого матеріалу та введення нового. Керівництвом у цьому процесі повинні стати наступні правила, сформульовані М. Тарасовим: «1) намітити нові приклади у відповідності із завданнями кожної частини уроку для подальшого укріплення та вдосконалення накопичених знань та навичок; 2) визначити новий матеріал для опанування, якщо це передбачено планом та учні достатньо підготовлені до його сприйняття; 3) ввести новий матеріал у різноманітні комбіновані завдання для подальшого закріплення та розвитку виконавських навичок...» [Там само, с. 76].

Незважаючи на те, що М. Тарасов безпосередньо не використовував термін «метод одного PAS», у його побажаннях для молодих викладачів містяться докази того, що видатний педагог постійно дотримувався на практиці основних методичних рекомендацій цього унікального принципу побудови уроку класичного танцю.

Продовжуючи традиції педагогів класичного танцю, з великим натхненням до методу одного PAS звернувся ще один видатний артист, балетмейстер, педагог – А. Мессерер. Якщо його вчитель В. Тихомиров кожен урок присвячував окремому руху, починаючи від найпростішого до самого складного виду, то А. Мессерер у своїй педагогічній роботі ставив перед собою більш складні завдання. Це перш за все безперервне вдосконалення техніки з розвитком виразності, артистичності, художнього виконання класичного танцю. «Мені хотілося уяснити для себе, для своїх учнів все краще, що було у наших далеких і близьких попередників. Хотілось поєднувати танцювальність, яку я осягав будучи учнем Горського, з академічною суворістю рухів, засвоєних під керівництвом Тихомирова, з розвитком сили, витривалості і широти технічних прийомів, сприйнятої мною у Семенова...» [1, с. 21].

Основою методу одного PAS А. Мессерера став принцип розвитку хореографічних тем. Заздалегідь продумуючи основні теми, які повинні бути пройдені, він планував головну задачу кожного заняття, намічав певні лейтрухи, яким буде присвячена робота на даному уроці. Наслідуючи заповідям іншого свого вчителя – М. Тарасова, А. Мессерер був переконаний, що педагог повинен завжди ясно уявляти собі, чого він буде домагатися саме на даному занятті. «В процесі роботи над хореографічною темою класу, я заздалегідь визначаю побудову кожної танцювальної комбінації і відзначаю розробку якого-небудь «головного руху». Виходячи з особливостей його розвитку, я прагну, починаючи із вправ біля станку,

готувати м'язи до засвоєння даної танцювальної форми в окремих її частинах. Коли м'язи отримують достатню підготовку, «головний рух» включається мною в цілий ряд стрибкових комбінацій, починаючи з більш легкої форми маленьких та середніх стрибків, варіюючи їх із заносками, переходячи потім до великих стрибків...» [Там само, с. 23].

А. Мессерер слідом за М. Тарасовим вважав, що неможна учнів натаскувати на якийсь рух шляхом безкінечних повторів, неможна будувати урок виключно на тренуванні тільки одного руху. «Кожна вправа має свою мету, розробляє ту чи іншу групу м'язів та будується на органічному поєднанні різних рухів, але у розвитку певних танцювальних комбінацій можуть бути включені й елементи «лейтруху»... Щоб досягнути високої техніки танцю, необхідно гармонійно розвивати м'язи всього тіла. Виконавська майстерність класичних танцівників полягає не тільки в тому, щоб з блиском виконати будь-який окремий віртуозний рух, а у досконалості всього танцю, в красоті ліній та пластичному малюнку рук, корпусу, в легкості стрибку-польоту, у виразності й музичності виконання» [Там само, с. 23, 27].

У сучасній хореографічній педагогіці метод одного PAS використовується на практиці у різних навчальних закладах, зокрема, в Новосибірському хореографічному училищі педагогом М. Колтуновим (збірка статей «Про методіку викладання класичного танцю» стаття «Принципи планування та побудови уроку класичного танцю»). Готуючись до уроку, він рекомендує спочатку продумувати його основну частину – стрибки, а пізніше скласти екзерсис біля станка й на середині зали, які залежать від обраних в allegro кульмінаційних елементів та їх підходів. Такий спосіб створення уроку, на думку М. Колтунова, веде до більш чіткого застосування лейтмотивної побудови уроку класичного танцю на практиці. В якості підтвердження викладач надає приклад схеми побудови уроку, де стрибковою кульмінацією передбачається grand fouette sauté en tournant. Він пояснює яким чином цей елемент готується до виконання від його найпростіших форм біля станка, потім на середині зали до складної стрибкової в різних позах та з різноманітними підходами.

М. Колтунов вважає небажаним використовувати метод одного PAS у молодших класах, бо їх основною метою виявляється початкове оволодіння найпростішими варіантами рухів класичного танцю, ретельне їх відпрацювання біля станка та на середині зали. Але, на думку авторів цієї

статті, використовувати метод одного PAS можна вже з другого етапу навчання, коли основні тренувальні рухи та деякі їх варіанти засвоєні. Бо відпрацьовувати необхідно не тільки стрибкові елементи, а й велику кількість зв'язуючих та допоміжних рухів, поворотів та обертань, які мають багато варіантів та можуть стати лейтрухом уроку. Тобто певні елементи, подібні за технікою виконання, можуть бути включено до складу кожної комбінації уроку в розвитку, що сприяє найретельнішому їх відпрацюванню.

*Лейтрух* виявляється стрижнем уроку, що дає йому стрункості і свідомості. Виходячи із закономірностей розвитку лейтруху, педагог, починаючи з вправ біля станка, готує учнів до засвоєння даної танцювальної форми в окремих частинах. Коли ж м'язи отримують достатню підготовку, лейтрух включається цілком в комбінації з послідовним переходом від більш легкої форми до завершеної, де воно отримує найбільш повне і закінчене вираження.

Побудова уроку за методом одного PAS, безумовно, не передбачає того, що протягом уроку всі зусилля зосереджені на засвоєнні тільки одного рушення. Якщо тренування лейтруху – найвища мета, то кожна вправа має свою локальну задачу, розробляє певну групу м'язів і будується на органічному поєднанні різних рухів. Елементи лейтруху неодмінно включаються в цілий ряд танцювальних комбінацій. Звідси певна закономірність побудови тієї або іншої комбінації, що задається в класі, де немає нічого випадкового, зайвого, непотрібного. Використовуючи весь комплекс рухів класичного танцю, педагог може їх вільно варіювати, створюючи безкінечний ряд комбінаційних будов.

Метод одного PAS вчить логічній побудові комбінацій, які не можна перенасичувати великою кількістю елементів, втрачаючи логіку розвитку, створюючи штучні складнощі техніки виконання й запам'ятовування. Усі комбінації уроку, що містять певний лейтрух, повинні підпорядковуватися головній темі, яку А. Мессерер називав хореографічною темою.

*Хореографічною темою уроку* може бути конкретне рушення, яке має велику кількість варіантів виконання: *demi rond de jambe, rond de jambe, півзвороти на двох ногах, півзвороти на одній нозі, півзвороти з підміною ніг, перехід через IV позицію, preparations et pirouettes з V, II, IV позицій ніг, pas ballote*; або *технічний прийом* виконання цілого ряду рухів, що вимагають схожих умінь: *pas tombe* на місці і з просуванням, *pas coupe, plie-releve* на півпальці двох чи однієї ноги, зворот *fouette, balansoir,*

виконання рухів en tournant, tours з plie-releve з ногою витягнутою уперед чи назад; або будь-який *стрибок*.

Метод одного PAS з успіхом використовується на уроках класичного танцю викладачами Харківської державної академії культури в процесах підготовки артистів, балетмейстерів, викладачів в галузі народної, сучасної та бальної хореографії та має результат у підвищенні якості виховання універсальних фахівців. Для вирішення деяких питань сучасної хореографічної педагогіки, що виникають як у вищій школі, так і у вихованні виконавців самодіяльних колективів, автори статті пропонують звертатися до методу одного PAS і з успіхом використовувати його при побудові уроків всіх видів танцю.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Мессерер А. Уроки классического танца / А. Мессерер. — СПб. : Лань, 2004. — 400 с.
2. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. — М. : Искусство, 1981. — 479 с., 12 л. ил.
3. Шилова Л. М. Хореографічна тема в уроці класичного танцю / Л. М. Шилова. — Х. : ХДАК, 2003. — 30 с.

**УДК 793.3**

**Т. Ю. Шухардина,  
г. Луганск**

#### СЮЖЕТНЫЙ ТАНЕЦ И ПУТИ ЕГО РЕШЕНИЯ

Сценический танец – понятие широкое и многообразное. Пластический язык, на котором говорит хореография со зрителем, таков, что понятен человеку любой национальности без перевода. Сценический танец способен взволновать зрителя: вызвать у него смех, слезы, заставит серьезно размышлять... Особенно это характерно для сюжетного танца.

Сюжет (от франц. SUJET – тема, предмет), ход событий, развитие действия в балетном спектакле или в любом другом виде хореографии.

Сюжет это цепь событий, раскрывающих художественные образы в действии. Сценическое действие может быть физическим или

психологічним, активним или пасивним, непосредственным или символическим.

Сюжетный танец – это маленькая пьеса, новелла, где отражаются жизненные события, конфликты, показываются действия и переживания героев с их индивидуальными характерами, взаимоотношениями, внутренним миром, чувствами и мыслями.

В сюжете обязателен конфликт – столкновение различных сил, характеров, мыслей, чувств, их борьба, приводящая к победе одной из конфликтующих сторон. В сюжете реализуется столкновение противоборствующих сил сквозного действия и контрдействия, раскрываются и развиваются характеры и образы.

Работая над сюжетным танцем, балетмейстер как художник выступает в трех основных качествах: драматург, хореограф и режиссер. Отсюда становится понятным, какой объем знаний и умений требуется автору сюжетного танца.

Авторами либретто сюжетных танцев, как правило, бывают сами хореографы. Поэтому им необходимо помимо соответствующих знаний в области танца, музыки, режиссуры и оформления сцены владеть мастерством драматурга.

Формы зарождения балетмейстерского замысла очень разнообразны. Но независимо от того, что послужило первоисточником замысла, главное одно – роль личной взволнованности, творческой заинтересованности постановщика, значение его субъективного отношения к той теме, которую он хочет преподнести зрителю и что этой темой он хочет выразить.

Главным в творчестве балетмейстеров всех времен было стремление отразить в своей работе окружающую действительность, найти средства для решения того или иного замысла. В то же время мало «вынести» сюжет и тему на зрительскую аудиторию. Надо еще подумать о том, можно ли это показывать? Нужен ли такой танец, постановка людям? Принесет ли он пользу? Обогастит ли ваша работа зрителя?

Темы и сюжеты могут быть разнообразные и должны решаться в различных жанрах: лирическом, героическом, комедийном, а для детей младшего возраста – сказочном. Жанр определяет сам руководитель в зависимости от своих возможностей как постановщика и исполнительских данных коллектива.

Тема – это основной круг вопросов, поставленный художником в произведении искусства и раскрытый на определенном жизненном материале, это то, о чем говорится в танце.

Материалом для темы могут быть самые различные явления, факты действительности, которые интересуют, волнуют и находят живой отклик у народа. Например, это может быть тема труда, героическая тема, патриотическая тема, тема дружбы или любви, бытовая тема.

В процессе сценического действия зритель должен прийти к определенному выводу, умозаключению. Они и будут той идеей, во имя которой создается композиция, подбирается тот или иной материал.

Идеей сюжетного танца является мысль автора, в которой он хочет убедить зрителя. Эта мысль находит свое первичное выражение в теме – основном материале, посредством которого раскрывается идея произведения. Носителями идеи и темы сюжетного танца являются хореографические образы.

Хореографический образ в танце – это характер человека или явления, выраженный средствами танца. Общее направление развития образа выражается в его сквозном действии. То высшее, во имя чего стремятся к своей цели сквозным действием образа, является его сверхзадачей.

В зависимости от исполнительских возможностей можно брать за постановку сюжетов той или иной психологической сложности. Но начинать надо с работ, не требующих большого технического и актерского мастерства; и постепенно переходить к более сложным постановкам.

Руководители, имеющие небольшой опыт в постановках тематических и сюжетных номеров, должны с особой тщательностью отнестись к хореографической разработке сценария, заранее увидеть глазами художника свою будущую постановку, суметь представить ее сценическое воплощение. При этом он всегда должен помнить, что между решением темы, сюжетом и музыкой должно быть полное соответствие.

Первый барьер на подготовительном пути создания постановки – либретто, в котором драматургия сюжетного танца находит свое первое рождение. Именно здесь, в литературной форме заложена идея, тема, сюжет и характеристика персонажей будущего хореографического произведения.

Часто источником творческого замысла балетмейстера являются ранее созданные музыкальные образы. В этом случае либретто сюжетного



танца строится в строгом согласии с идейно-художественной концепцией музыкального произведения, его формой, структурой, акцентами, нюансами и прочим.

Но бывает, что балетмейстер сам сочиняет сюжет танца. И здесь одного вдохновения не достаточно. Необходимо глубоко и всесторонне изучать предмет своего внимания, искать ситуации, активно развивающие сквозное действие, окружать героев обстоятельствами, полнее раскрывающими их главные характерные черты.

Всем хорошо известно, что музыка – душа танца. Она должна быть образна, выразительна, содержательна и эмоциональна.

Как нельзя для раскрытия сущности сюжетно-тематического танца лишь механически подгонять одно движение под другое, так и нельзя формально, механически подбирать, комплектовать музыкальный материал.

В постановочной работе только в исключительном случае можно использовать музыку разных композиторов, но здесь важно помнить о том, что музыка должна быть единой по стилю и полностью отвечать драматургии, задуманной постановщиком.

Нередко балетмейстеры обращаются к песенной музыке. Иногда песня берется за основу музыкального материала для постановки танцевального номера, тогда она должна быть специально обработана. А брать музыкальный материал таким, как он написан для песни нельзя, так как песня имеет определенную структуру, которая не дает возможности следовать законам драматургии при постановке хореографического произведения.

Далее для завершения подготовительного периода балетмейстеру остается совсем немного – определить композиционную форму будущего сюжетного танца.

Составление композиционного плана – это очень ответственный период в работе руководителя. Если в плане окажется ошибка, она непременно повторится в музыке и, как результат, в хореографии.

Руководитель разбивает постановку на части, и это находит отражение в композиционном плане, где точно указывается время и место действия.

Время действия – исторический период, либо время года, часть дня – рассвет, утро, вечер.

Место действия – географическое положение :определение региона, страны, области и т. д.; потом, где происходит действие – на лужайке, на берегу реки, на улице, на балу в помещении.

Композиционный план представляет собой сюжетно-тематическую схему будущего музыкального и хореографического произведения.

В композиционном плане фиксируется желательный характер музыки, ее ритм и размер, указывается характер каждой музыкальной части, дается точный хронометраж, то есть продолжительность музыкального периода в минутах и секундах.

Композиционно-драматургическое построение действия в танце – «архитектоника» (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка) определяют силу эмоционального воздействия на зрителя.

Эмоциональное воздействие может быть усиленно, когда с нарастанием действия, движения и рисунок танца усложняется, темп музыки ускоряется, динамика звучания увеличивается. В другом случае – наоборот, с развитием действия движение и рисунок упрощается, темп замедляется иногда до полной остановки; динамика звучания снижена, однако, напряжение действия, как и в первом случае, достигает кульминации.

После того как выстроена композиционно-драматургическая структура танца, далее процесс сочинения хореографического произведения проходит обычным путем: музыка – текст – режиссура. Но для сюжетного танца в каждой части этого пути имеются свои особенности.

Музыка в сюжетном, как и в любом другом танце, является его образным и организующим началом, а также одним из выразительных средств.

Движение (хореографический текст) в сюжетном танце – это художественный синтез всех пластических возможностей человека, раскрывающий во времени и пространстве в условной сценической форме законченную мысль. Этой же цели служат вводимые иногда в танец элементы пантомимы.

Поза, как пауза в музыке, – это остановленное движение, но не прерванная мысль. Поза и ракурс придают танцу скульптурность, которая в сюжетных танцах, особенно в героических, встречается довольно часто.

Одним из динамических средств выражения действия в сюжетном танце служит рисунок пространственного перемещения исполнителей. Если в бессюжетных танцах «рисунок» выступает как основной образно-декоративный элемент, то в сюжетных он помимо всего другого тесно связан с режиссурой.

Исполнительская техника должна выступать в сюжетном танце не как самоцель, а как средства раскрытия художественного образа.

Актерская работа над образом требует глубокого проникновения во внутренний мир героя, тонкой передаче всех его эмоциональных побуждений условным языком танца.

Итак, работа над сочинением и постановкой сюжетного танца подходит к концу. Целостность и жизнеспособность хореографического произведения, зачастую, увидеть, проанализировать и оценить, возможно, только на зрительской аудитории. А увидев, радоваться удаче или исправлять ошибки. Таким образом, работа над танцем нередко продолжается и после премьеры.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

**Горгодзе Лілі Георгіївна**, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Гуляєва Олена Олегівна**, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Короленко Мілана Юріївна**, студентка V курсу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна);

науковий керівник – **Соколовська Антоніна Юріївна**, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Коткова Таміла**, викладач Херсонського училища культури (м. Херсон, Україна)

**Крипчук Микола Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Куліш Антон Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Латишева Тамара Василівна**, викладач II категорії ЦК «Хореографічні дисципліни» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Мартиненко Олена Володимирівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач відділення хореографії кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Бердянського державного педагогічного університету (м. Бердянськ, Україна)

**Мележик Наталія Геннадіївна**, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Мельник Валентина Іванівна**, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Мерлянов Михайло Васильович**, заслужений працівник культури України, професор, завідувач кафедри хореографії Миколаївського філіалу Київського національного університету культури і мистецтв (м. Миколаїв, Україна)

**Мерлянова Ольга Анатоліївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету мистецтв Миколаївського філіалу Київського національного університету культури і мистецтв (м. Миколаїв, Україна)

**Муралов Сергій Володимирович**, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Овчінніков Антон Валерійович**, викладач кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Островська Карина Володимирівна**, доцент, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Пісклова Ірина Сергіївна**, викладач Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Плахотнюк Олександр Анатолійович**, заслужений діяч естрадного мистецтва України, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, Україна)

**Погребняк Марина Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна)

**Потьомкіна Ольга Миколаївна**, відмінник освіти України, завідувач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Ремжина Світлана Олексіївна**, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво» Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна);

науковий керівник – **Цой Ірина Миколаївна**, кандидат педагогічних наук, доцент, проректор з наукової роботи Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Рослякова Олена Олександрівна**, викладач вищої категорії ЦК «Хореографічні дисципліни» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Русаков Кирило Сергійович**, студент V курсу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна);

науковий керівник – **Мельник Валентина Іванівна**, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Сорокіна Ірина Олексіївна**, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Триколенко Софія Тарасівна**, аспірант відділу «Образотворче мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ, Україна)

**Трускалова Світлана Миколаївна**, викладач вищої категорії ЦК «Хореографічні дисципліни» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Семенова Наталя Миколаївна**, старший викладач кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Шабаліна Олена Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Шевчук Антоніна Семенівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри дошкільної освіти Педагогічного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна)

**Шилова Людмила Миколаївна**, старший викладач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Шухардіна Тетяна Юріївна**, викладач вищої категорії ЦК «Хореографічні дисципліни» Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)



**ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА  
ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ**

**МАТЕРІАЛИ  
ІІІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ**

**5 – 6 грудня 2013 р.**

**Відповідальний за випуск:**

**О. М. Потьомкіна**

**Технічний редактор – Н. В. Колотовкіна**

**Комп'ютерний макет – Ю. Є. Ковальова, Н. М. Чернуха**

**Дизайн обкладинки – С. В. Вейда**

**За достовірність викладених фактів, цитат  
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 27.11.2013. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.

Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 8.

Тираж 100 пр. Зам. № 351

Видавництво

Луганської державної академії культури і мистецтв

Красна площа, 7, м. Луганськ, 91055.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 4574 від 27.06.2013 р.

Тел.: (0642) 59-02-62.