

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

*ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ
ХОРЕОГРАФІЇ*

МАТЕРІАЛИ
II МІЖНАРОДНОГО НАУКОВО-ПРАКТИЧНОГО
СЕМІНАРУ

27 – 28 листопада 2010 р.

Луганськ

УДК 793.3
ББК 85.32
Т30

Тенденции развития современной хореографии : материалы II Междунар. Т30 науч.-практ. семинара. Луганск, 27 – 28 нояб. 2010 г. – Луганск : Изд-во ЛГИКИ, 2010. – 144 с.

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

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов высших учебных заведений культуры и искусств.

УДК 793.3
ББК 85.32

Тенденції розвитку сучасної хореографії : матеріали II Міжнар. наук.- Т30 практ. семінару. Луганськ, 27 – 28 листоп. 2010 р. – Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2010. – 144 с.

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

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

УДК 793.3
ББК 85.32

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського державного інституту культури і мистецтв
(протокол № 4 від 24 листопада 2010 р.)

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

Відповідальний за випуск:
О. М. Потьомкіна

ЗМІСТ

Білоусенко І. В. Творчі аспекти діяльності педагога-хореографа	6
Бортник К. В. Культурна парадигма в аналізі творів хореографічного мистецтва	9
Верховенко О. А. Джаз-танець: генеза й трактування дефініції	13
Гладка С. О. Формування професійних компетенцій у майбутніх хореографів у системі неперервної мистецької освіти	17
Гуляєва О. О. Виразні можливості сценічного простору у створенні хореографічної постановки	19
Демідова М. Г., Троценко В. М. Основні аспекти створення художнього образу в сучасному танці	22
Журавлева Т. Л. Использование кино и телевидения при изучении истории хореографии	25
Захарчук Н. В. Специфіка та емоційний зміст музичного супроводу на заняттях класичного танцю	31
Ісакова С. С. До питання формування творчої уяви майбутніх балетмейстерів	33
Клюєва С. Д. Сучасний бальний танець як основа формування хореографічних здібностей	38
Косаковська Л. П. Актуальні проблеми викладання теорії та методики хореографічної роботи з дітьми в системі вищої гуманітарної освіти	40
Лісовська Н. Ю., Петрова Ю. В. Національне виховання студентської молоді засобами народно-сценічного танцю	42
Мартиненко О. В. Формування професійної компетентності як основного показника професійної культури майбутніх хореографів	47
Мартинів Л. І. Синтез музики і хореографії в системі мистецької освіти	53

- Мележик Н. Г.** Естрадний танець як частина естрадного мистецтва 55
- Микулинская О. С.** Contemporary-dance как вид современного танцевального искусства 58
- Мировська Ю. І.** Сучасні тенденції підготовки фахівців за спеціальністю «хореограф-постановник» у системі хореографічної освіти України 61
- Павлюк Т. С.** Характеристика розвитку системи засобів виразності мистецтва бального танцю 66
- Погребняк М. М.** Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdrucktanz» 69
- Полянська І. М.** Специфіка професіоналізму фахівця в галузі хореографічного мистецтва 73
- Потьомкіна О. М.** Роль творчості В. Д. Журавльова в розвитку хореографічного мистецтва на Луганщині 78
- Рехліцька А. Є.** Комунікативні процеси в різних типах груп хореографічного колективу 81
- Решетняк О. Р.** Інновації у формуванні фахівця-хореографа (на прикладі занять із сучасного хореографічного мистецтва) 86
- Соколовская А. И.** Проблемы терминологии в теории современной хореографии 89
- Соколовская А. Ю.** Контактная импровизация как самостоятельное направление в современном хореографическом искусстве 92
- Стародубець Г. А.** Єдність психологічного та сценічного простору як передумова творення художнього образу 95
- Суббота О. В.** Сучасний досвід аналізу танцю як форми художньої діяльності 99
- Філь Л. А.** Основи професійності, що закладаються в дитячому хореографічному колективі (з досвіду роботи Народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство» м. Харкова) 103
-

Фомкин А. В. Новые возможности для развития современного танца в связи с переходом на двухуровневую подготовку (бакалавриат, магистратура) в системе образования России	107
Чаус О. О. Танец модерн і танцювальна імпровізація в сучасному хореографічному мистецтві	112
Чепалов О. І. Жанрово-стильові дифузії у хореографії ХХ ст.	115
Чернишова А. М. Умови підготовки вчителів початкових класів до викладання хореографії в загальноосвітній школі	119
Чустрок А. П., Борисов В. В. Формування художнього смаку майбутніх учителів бальної хореографії у вищих навчальних закладах мистецтв	122
Шабаліна О. М. Мова танцю в креативній творчості хореографінь Заходу ХХ ст.	127
Шилова Л. С., Семенова Н. М. Методика створення комбінацій класичного танцю	130
Відомості про авторів	136

ТВОРЧІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Сучасний етап розвитку людської цивілізації посилює вимоги до наукової компетентності фахівців з вищою освітою. Вони повинні вміти творчо мислити, самостійно поповнювати свої знання, орієнтуватися в бурхливому потоці наукової інформації [2, с. 194].

Але в сучасній педагогічній практиці процес підготовки майбутнього вчителя хореографії, як і процес професійного вдосконалення, частіше пов'язують з методичним забезпеченням, набуттям хореографічно-викладацького досвіду, розвитком якостей гуманістичного спрямування, залишаючи поза увагою важливість розвитку таких якостей, як увага, мислення, сприймання. Що, у свою чергу, є складовою поняття педагогічної майстерності як комплексу властивостей особистості викладача, що забезпечують високий рівень самоорганізації його в професійній творчій діяльності.

Ми розглядаємо педагогічну майстерність як вищу, творчу активність учителя, що виявляється в доцільному використанні методів і засобів педагогічного взаємовпливу в кожній конкретній ситуації навчання й виховання. При такому підході педагогічна діяльність учителя хореографії набуває нових ознак репродуктивності, процес творчості більше спрямований на творче переосмислення того, що вже представлене в методичних розробках.

На сьогодні проблема творчої діяльності хореографа – це становлення майстерності майбутнього вчителя, розвитку тих особистісних якостей, що впливають на ефективність процесу навчання. У цілому означена проблема не є новою для педагогічної науки. Учені-педагоги С. Б. Єлканов, Л. Ю. Зязюн розглядали механізм розвитку основних процесів, умови ефективності як професійної підготовки, так і професійної діяльності. Особливої уваги становленню педагога-хореографа приділяли А. Я. Ваганова, Л. Ю. Цветкова, М. І. Тарасов.

Мета нашої роботи – дослідити творчість як один з критеріїв професійної майстерності педагога-хореографа.

Творчість – процес народження нового, що об'єктивно здійснюється в природі чи в людини; у природі – зародження, зростання, визрівання; у людині – створення нових думок, почуттів чи образів, які стають безпосередніми регуляторами творчих дій.

Творчість – процес, у результаті якого виникає продукт оригінальний, об'єктивно цінний і самодостатній. Продуктами творчості бувають: відкриття, винаходи, нові художні образи, художні твори, вистави.

Але мета творчості педагога-хореографа спрямована не на створення чогось принципово нового, оригінального, а на розвиток особистості. Риси творчої особистості найбільш ефективно формуються в процесі творчої діяльності, від якої залежить активність, самостійність людини, розвиток її фантазій, уяви, потреба пошуку нової інформації, фактів. Утім, для вирішення численних типових і нестандартних завдань викладач буде свою діяльність відповідно до загальних складових пошуку: аналізує педагогічну ситуацію, проектує бажаний результат на основі вивченого матеріалу, обирає доцільні засоби його одержання та форми контролю, оцінює рівень теоретичних знань та практичних умінь, формулює нові завдання [2, с. 17].

За науковими показниками, модель творчої особистості має чотири компоненти:

1. Психофізіологічний. Стан здоров'я людини, її фізичний і психологічний розвиток.

2. Пізнавальний. Якості, що сприяють розвитку інтелектуальних здібностей. Уміння, притаманні розумовій діяльності (уміння аналізувати, порівнювати, класифікувати, узагальнювати), розвиток навичок самостійного мислення, знаходження нетрадиційних шляхів рішення завдань.

3. Мотиваційний. Важливий чинник до пошуку нових знань, генерації нових ідей. Розвиток у людини потреби в самоактуалізації.

4. Спілкування. Людина проявляється стосовно себе й довкілля. Прагнення людини змінити себе й оточення веде до пошуку нових форм взаємодії з іншими людьми. Рівень розвитку таких якостей, як незалежність, самоповага, самоорганізація, сила волі, комунікативні властивості, вихованість.

Отже, наявність цих компонентів і дає можливість людині самореалізуватися.

Самореалізація особистості йде через акт творення, а будь-який акт творення містить у собі розумний початок, інтелектуальну програму та підконтрольне інтелекту здійснення самого творчого процесу [1, с. 37].

Творча діяльність – це процес створення нової продукції або продукції з високими показниками кількості і якості та найменшими витратами часу й сил. Мистецтво – важливий засіб, який формує емоційну сферу особистості, її творчий розвиток, її моральні відносини. Тільки мистецтво, зокрема хореографічне, дає можливість створити для людини умови її особистої творчості. Хореографія, будучи грандіозною скарбницею художнього досвіду, дає можливість викладачу та студентам прилучитися до творчості. Іншими словами, «через» мистецтво танцю студенти навчаються дивитися, слухати, читати, танцювати, тобто сприймати твори, композиції і комбінації як одиниці вираження творчого процесу.

У процесі занять педагог-хореограф створює танцювальні комбінації або композиції, які не лише навчають правильного методичного виконання вправ, але й розвивають відчуття гармонії музики і танцю. Тому творчий процес, такий, як створення комбінацій, не можливий без попереднього підбору музичного супроводу.

Педагог-хореограф повинен зацікавити й дати змогу студентам відчувати те, чого вони раніше не сприймали й не відчували – емоційний зв'язок між музикою, рухами та виконанням.

Творчість – це діяльність, у яку людина вкладає ніби частку своєї душі, і чим більше душі вона вкладає, тим багатшою стає сама. Процес творчості характерний тим, що творець самою своєю працею і її результатами активно впливає на тих, хто знаходиться поруч із ним.

Творчий підхід у хореографічній діяльності сприяє розвитку мислення, яке можна поділити на словесно-логічне, наочно-дійове, репродуктивне і творче [3, с. 65 – 71].

Словесно-логічне мислення розвивається, коли викладач доводить окремі теоретичні положення дисципліни, викладає методику виконання рухів, логічно вибудовуючи весь смисловий ланцюг певної тези, а учень у процесі сприймання інформації визначає проблему, осмислює її, здійснює пошук шляхів її вирішення й чітко та послідовно вербалізує власний умовивід.

Репродуктивне мислення розвивається в процесі практичного показу викладачем того чи іншого руху й передбачає запам'ятовування відтворення учнем певного завдання.

На відміну від попереднього, розвиток наочно-дійового мислення потребує привнесення в запропонований зразок індивідуального відчуття рухів, поз, виявлення за їх допомогою особистісних виконавських і акторських якостей і має низку спільних рис із творчим.

Творче мислення – уміння нестандартно вирішувати проблему, швидко переключатися з одного аспекту її осмислення на інший, привносити в цей процес частку власної індивідуальності. Упродовж засвоєння дисципліни творче мислення повинно розвиватися в кількох напрямках: як виконавське, коли учень в заданому тексті по-своєму інтерпретує зміст вправи, виражає власний емоційний стан, і як педагогічне, коли в процесі складання, проведення уроку він втілює й реалізує власне бачення своєї мети й завдання.

Значною мірою на розвиток творчого мислення студентів впливає сприймання й досвід.

Сприймання – це відродження предметів або явищ при їх безпосередньому впливі на органи чуттів. Воно пов'язане з обробкою інформації, що поступає із зовнішнього середовища і сприяє створенню образів, якими в подальшому оперують увага, пам'ять, мислення й емоції.

Накопичення досвіду відбувається на базі сприймання навчального матеріалу в процесі занять і як наслідок – спілкування з викладачем, набуття практичних умінь і навичок під час перегляду виконання вправ однолітками. Крім того, надзвичайно важливим є досвід, що формується в процесі перегляду вистав. Це дає змогу наочно прослідкувати шляхи й виявити засоби трансформації рухів, різноманітні прийоми їх втілення, становлення власне засобів танцювальної виразності [2, с. 18 – 23].

Отже, творчість – це обов’язкова умова професійної майстерності педагога-хореографа. Саме творчість – постійний і природний супутник формування особистості. Під нею розуміють діяльність, результатом якої є створення індивідуально нового, неповторного, оригінального.

Творчість є предметом аналізу багатьох сучасних наук. Знання людини про життя, її бажання й інтереси природно вплітаються в її художню діяльність – без цього вона не може стати творчою. Тому розвиток творчої особистості залежить від діяльності педагога-хореографа. Сьогодні тема творчих аспектів діяльності педагога-хореографа вивчається й постійно розвивається. І як перспективу розвитку цієї теми ми можемо розглядати творчу особистість та творчу діяльність педагога-хореографа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбина Е. С. Формирование педагогического мастерства учителя в системе непрерывного педагогического образования / Е. С. Барбина. – К. : Вища шк. 1997. – 153 с.
2. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібник / О. П. Рудницька. – К. : ТОВ „Інтерпроф”, 2002. – 270 с.
3. Тарасов Н. И. Классический танец / Н. И. Тарасов – М. : Искусство, 1981. – 478 с.

УДК 793.3:008

**К. В. Бортник,
м. Харків**

КУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА В АНАЛІЗІ ТВОРІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Визначення танцю як явища культури викликає необхідність звернення до культурологічного знання. Особливе місце тут належить культурній парадигмі як основному методологічному чиннику дослідження хореографічного мистецтва в його динаміці. Природно, що

при цьому необхідними елементами будь-якого дослідження в галузі хореографії залишаються загальнонаукові методи аналізу, синтезу, моделювання, що дозволяє зробити теоретичну інтерпретацію емпіричного матеріалу з історії й сучасного хореографічного мистецтва. Але загальною методологічною підставою в роботах цього напрямку має бути концепція культури як системи змістів, що визначають поведінку й мислення людей.

Особливо це помітно при аналізі давніх зразків танцю, що дало російському культурологу В. Ромму можливість створити унікальне дослідження «Танець і секрети найстародавніших цивілізацій» та дійти висновку, що тлумачення дефініції «танець», яке склалося у вітчизняній художній практиці, є дещо завуженим. На відміну від традиційного тлумачення танцю, Ромм пропонує розглядати танець як культурний паттерн. Такий погляд насправді розсуває естетичні та історичні межі дослідження хореографічного мистецтва, бо, за влучним спостереженням того ж автора, «визначати танець тільки як вид мистецтва – значить визнавати не танцем майже половину танцювальних проявів» [1, с. 32].

Подібної точки зору додержується відомий український дослідник танцю О. Чепалов, який стверджує, що «з точки зору культурології будь-який твір хореографічного мистецтва може розглядатись як артефакт, у якому найбільш важливим аспектом вивчення є герменевтична спрямованість, а саме проблема розуміння та інтерпретації. При цьому має значення також культурно-антропологічний аспект, тобто походження конкретних виразних засобів хореографічного твору і його комунікативна домінанта (виявлення структурних особливостей та семантичних функцій) [2, с. 112].

Таким чином, можна зробити висновок, що за сучасних умов танець як культурне явище виступає своєрідним текстом, що відбиває тип й особливості культури даного етносу в певну культурно-історичну епоху за допомогою своєї особливої пластичної мови. А оскільки будь-який текст створюється на основі контексту й припускає подальше повернення до нього, танець розглядається саме в рамках певної культурної парадигми.

Культурна парадигма – це соціокультурна матриця, що складається з упорядкованих, найбільш рухливих елементів культури та включає сукупність загальновизнаних на певному історичному етапі приписань для різних галузей людської діяльності, що визначають розвиток цих галузей як частин цілого культурного утворення.

Культурна парадигма виступає у вигляді етапних розгорнень глобальної програми, яку можна описати поняттям «менталітет культури». А її розкриття відбувається безпосередньо через стиль. Культурна парадигма актуалізує ту або іншу традицію, задаючи на певному етапі розвитку культури провідний спосіб буття мови й матеріального світу, а також конкретні зразки людської діяльності (приписання, способи розв'язку життєвих завдань і т. д.), об'єктивуючи, таким чином, провідні змісти епохи. Стиль, у свою чергу, виступає як спосіб вираження цих зразків у конкретних галузях людської діяльності згідно приписаннями парадигми.

У кожній конкретній культурній парадигмі танець з'являється як засіб трансляції культурно значущої інформації (безпосередньо для суб'єктів даної парадигми), що реалізується в процесах означення (закріплення цієї інформації – змісту за певним танцювальним рухом, положенням, який виступає як знак – комунікативний аналог, заступник даної інформації, що має просторово-часову структуру) і розуміння (осмислення, реконструкція інформації, трансльованої за допомогою цього знака). Інакше кажучи, танець – це знакова система, здатна об'єктивувати культурні змісти певної епохи, завдяки якій культура знаходить свої форми, стає реальністю.

Наприклад, у рамках конкретної культурної парадигми, яка, об'єктивуючи провідні змісти епохи, задає певні приписання для різних галузей діяльності (у тому числі й танцювальної) саме на основі своїх етнопластичних констант народні танцювальні традиції кристалізуються, наповнюються конкретним змістом, який відповідає ціннісним орієнтаціям народу як суб'єкта даної культурної парадигми.

Дослідження хореографічного мистецтва дозволяє розширити уявлення про динамічні процеси не тільки в танцювальній культурі, а й в інших видах мистецтва, а також у культурі взагалі. Це дає можливість глибше зрозуміти, наскільки зміни в окремих видах людської діяльності детерміновані більш фундаментальними законами й приписаннями, що дозволяє певною мірою прогнозувати майбутні трансформації системи і водночас адекватно інтерпретувати її минуле й сьогодення. Завдяки культурній парадигмі хореографічна культура виявляється сегментом загального культурного простору, що перебуває в тісному взаємозв'язку з іншими його компонентами й підсистемами. Тому пошук і демонстрація змін у становленні, динаміці та інтерпретації культурного героя в

хореографічній культурі є результатом усіх культурних процесів, які впливають на її функціонування.

Посилення інтересу до динаміки стильових змін танцю, до умов появи в ньому новацій, до причин зміни традиційних танцювальних форм та елементів зумовлене насамперед тим, що останнім часом швидкість цих змін стала набагато вище порівняно з попередніми періодами розвитку хореографічного мистецтва, культури в мінливих умовах сучасного світу.

XX століття є найдинамічнішим в історії людської цивілізації, причому прискорення процесу змін є очевидним практично в усіх галузях людської діяльності. Підвищення рівня розвитку техніки, використання нових засобів зв'язку, засобів масової комунікації та інформації – усе це відноситься до основних причин формування масової культури суспільства, основною характеристикою якої стає споживання.

Є очевидним і те, що сучасна хореографічна культура не може бути зведена лише до її традиційних компонентів. Потрібний гармонійний, зважений підхід до співвідношення в ній традицій і новацій.

Аби осмислити й зрозуміти процеси, що відбуваються в хореографічній культурі, необхідно розглянути даний феномен у його цілісності, як складовій частині культурного простору. Останнім часом, хоча й стали з'являтися роботи, у яких проблеми танцю розглядаються з позицій культурології, усе ж таки культурологічний підхід до танцювального мистецтва залишається практично нерозробленим. Але саме такий підхід, що дозволяє виявити систему чинників соціокультурного, історико-культурного, етнокультурного характеру в їхньому співвідношенні й взаємозв'язку, є найбільш актуальним для сучасних дослідників, які вивчають хореографічну культуру в її цілісності та водночас сукупності з культурною парадигмою, одним з характерних категоріальних явищ сьогодення.

Така методика має суттєво полегшити дослідження динамічних процесів хореографічної культури в мінливих умовах сучасного світу. Вона дає можливість більш глибоко аналізувати й розуміти тенденції культурно-історичного процесу, побачити особливості їх прояву в цій галузі творчої діяльності, поглибити розуміння механізмів становлення, функціонування та змін культурного простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций / В. В. Ромм. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. – 456 с. : ил.
2. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики / О. І. Чепалов // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 14 : Мистецтвознавство. Філософія. — Х. : Харк. держ. академія культури, 2004. – С. 109 – 126.

УДК 793.32

О. А. Верховенко,
м. Київ

ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ: ГЕНЕЗА Й ТРАКТУВАННЯ ДЕФІНІЦІЇ

Незважаючи на те, що дефініція «джаз-танець» є досить усталеною в термінології теоретиків та практиків хореографії, сутність цього явища залишається не до кінця з'ясованою. В. Ю. Нікітін у теоретико-практичній праці «Модерн-джаз-танець» називає чотири танцювальні системи: «класичний, модерний, модерн-джаз та народний», виокремлюючи таким чином напрямки танцю, котрі, на його думку, «мають свою історію, школу, свою систему підготовки виконавців та свою лексику» [2, с. 26]. В. Ю. Нікітін неприйнятно ставить до визначення «естрадний танець», вважаючи його породженням радянського мистецтвознавства. Автор книги «Модерн-джаз-танець» має рацію, коли пише, що до естрадного танцю можна залучити «стилізації народних танців, спортивні танці, демі-класику, танці в стилі побутової хореографії, степ, постановки, вирішені засобами джазового танцю або танцю модерн» [Там само]. Проте поняття «естрадний танець» є різновидом сценічного танцю незалежно від типу площадки для цього видовища (кабаре, концертний зал і т. п.). Коли воно відбиває сутність конкретних художніх явищ, які склалися в певний історичний час, замінити його на інше неможливо. Хоча, відповідно до вимог сьогоденної видовищної естетики, аналог естрадного танцю може сьогодні одержати більш відповідну назву «шоу-танець».

Що ж до визначення *джаз-танцю*, цю дефініцію треба застосовувати з урахуванням специфіки англійської мови, де слово *jazz* перекладається не тільки як жанр музичного мистецтва та виконавства й відповідний танець під таку музику, а як «жвавість», «енергія». У деяких випадках слово «джаз» позначає яскраві фарби, пістрявість, підбадьорювання, збудження, навіть злягання (парування). Характерним прикладом

визначеності такого стилю є назва фільму видатного американського балетмейстера в жанрі шоу та кіномюзиклу Боба Фосса «*All that jazz*», що насправді демонструє творчу збудженість митця, а разом з тим і його сексуальні захопленості. Таким чином, стильові ознаки джаз-танцю пов'язані з характером розважальних шоу та характером музикального супроводу, що позначається синкопуванням, збуджувальними інтонаціями, пластичною кутастистю тощо.

Джазовий танець є однією з форм пластичного самовираження людини, він заснований на імпровізації, але має певні характеристики, у тому числі ізольовану роботу частин тіла, відцентровість посилення енергії, що виходить із зовнішньої сторони стегна, і рушійний характер ритму, що надає рухам амплітуди.

Джаз є частиною достеменною народної культури, він природно схрещувався в Північній Америці з культурою, музикою й танцями африканських рабів, Minstrel шоу й старими європейськими традиціями в Північній Америці. Першим джазовим танцівником вважається Аль Джолсон, якому стали наслідувати в Чикаго. Маршалл і Жан Стернс у своїй книзі «*Jazz Dance – історія американського танцю*» стверджують, що джаз-танець – це «суміш африканських і європейських традицій в американському середовищі». Вони вважають, що «європейський напрямок сприяв доданню цьому стилю елегантності, а африканський – чарівної ритмічності» [3, с. 436].

На початку 1940-х років елементи джазового танцю увірвалися в сучасний танець і хореографію сценічних видовищ і кінематографу. Степ і соціальні танці перейшли з водевілю в бродвейські ревю й музичні комедії, оскільки вони замінили водевіль на початку двадцятого століття. «Щоб зберегти рухливість рабів, що витримують довгу подорож до Америки, работорговець виводив їх на палубу для танцю. Тому, щоб простежити історію джазу-танцю в Америці, необхідно почати пошук в Африці» [Там само].

Ці танці були продовжені на плантаціях Джека Коула, також відомого як «Тато Jazz», творця танцювальної джаз-техніки. Джазовий танець розвивався паралельно з народженням й поширенням джазу, і його популярність багато в чому залежала від шляхів розвитку самого джазу в 1930-і й 1940-і роки. Важливість ритму африканської музики й танцю підкреслюється в метафорі «барабанний бій – це пульс Африки» [3, с. 435].

На сцені «Менестрель» виконавці розвинених танців з Ірландії, Англії надавали їм африканської ритмічної форми. З 1950-х років американська естрада принесла в побут популярність таких соціальних танців, як шейк і твіст. А такі танцівники, як Фред Астер і Джінджер Роджерс, допомогли збільшити популярність джаз-танцю через мюзикли.

Афроамериканці були дуже впливовими у формуванні історії танцю в Сполучених Штатах. З моменту введення «легкої прогулянки» (початок

танців для спілкування в 1800-і) це явище позначилося на майже всіх популярних жанрах танцю в США. Дослідники простежують еволюцію афро-американських танців від африканських корінь даного населення до періоду рабства в країнах Карибського басейну до самого звільнення в Сполучених Штатах. Існує думка, що під час рабства і його безпосередніх наслідків афро-американські танці представляли засіб для відпочинку й святкування, що було почасти всупереч домінуванню білої раси й культурного самовираження переміщених осіб.

Серед афро-американських танців, популярних у минулому, були створені для співочих шоу, а також танці, пов'язані з вуду й іншими святковими ритуалами. Афро-американські танцюристи, і чоловіки й жінки, висували інші форми танцю, засновані на джазових ритмах, танцях для спілкування й навіть балетних па.

Відома дослідниця американського джазу В. Конен вважає, що яскраву новітність музики на так званій менестрельній естраді (minstrel's show) визначають такі чинники, як величезна роль танцювального початку та його оригінальне американське забарвлення, а також використання банджо, пов'язане із танцювальними ритмами [1, с. 112]. Концепція нового шоу далеко виходила за рамки стандартної практики, бо танцями було пронизано все видовище. Воно втручалось в розмовні сцени, завершувало виконання балад, інколи примушуючи співака на кілька тактів перервати вокальну партію. Створювалась своєрідна танцювальна облямівка шоу. Також танцювальні фрагменти виокремлювалися в самостійні віртуозні номери. Характер танцю виявився незвичайним, неочікуваним та далеким від традиційної сценічної хореографії, що переважала на тодішній розважальній естраді.

В. Конен називає й прикмети цього стилю: «спрошеність та безпосередність виконання, вичавлення балетної традиції танцями того середовища, яке не користувалося порядною репутацією тощо» [1, с. 113]. Як матеріал для шоу використовувалися не тільки негритянські танці, а й пародіювалися хореографічні зразки, завезені селянами Британських островів, піонерами, які освоювали Захід, не досить пристойні танці докерів, моряків та бурлак. Дуже розповсюдженим був завезений з Африки танець «джуба» (juba) та брейк даун (breakdown), як називали будь-який груповий негритянський танець. Майже всі вони мали характерну гротесково-фарсову спрямованість, не прийнятну на респектабельній сцені. Разом з цим відбувалася професіоналізація танцю в шоу, яка вимагала технічної вправності, акробатичної підготовки та фізичної витривалості, спрямованої на показ наївних веселощів.

Це вимагало певної самопародії від представників чорної раси, а для всіх інших виконавців висувало на перший план граничну свободу м'язів та складність ритмічно-рухової структури, особливо у виконанні гротесково-комедійних танців. Їхніми головними рисами були особливі

рухи ніг, що нібито існували відокремлено від корпусу. Проте якщо тіло залишалося в урівноваженому стані, руки не дотримувалися певної форми рухів, а були вільно відпущені. Акцент у виконанні було поставлено на рухи ніг, особливо стоп. У початкових досвідах «степу» були важливими точні синхронні акценти, що викликалися п'яткою однієї ноги та пальцями іншої, своєрідне притоптування зі звуковими ефектами дерев'яних підшов (clog), біг уперед на п'ятах, неупорядковане човгання (shuffle), відчутне ритмічне похитування та обертання, що надавало внутрішньої енергії виконанню, гра рук тощо.

Комплекс рухів, які використовували професійні танцівники, нараховував, за словами В. Конен, близько 120 прийомів, у тому числі мімічних [1, с. 113]. Усе це призвело до появи такого своєрідного музично-танцювального явища, як кек-уок, та вплинуло на зміну форм ритмічного мислення навіть у європейській традиції.

Проведене дослідження показує, що у визначенні теорії джаз-танцю та формулювання є важливим не тільки музичний та дансологічний, а й антропологічний аспект проблеми. Процес народження джазового танцю як напрямку проходив на основі африканської культури, тобто фольклорних ритмів і танців, на які впливали етнічні, релігійні, естетичні та геополітичні процеси США – країни, яка справедливо вважається батьківщиною джазу та джазового танцю. Слід також зазначити, що джазовий танець зіграв вирішальну роль в історії розвитку мюзиклу як сценічного жанру та значно вплинув на європейську художню культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 312 с.
2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. – М. : ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с., ил.
3. International dictionary of modern dance / Taryn Benlow-Pfalzgraf. – Detroit, 1998. – 891 p.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Упродовж багатьох десятиріч в Україні створювалася багатоступенева й безперервна система мистецької освіти, покликана забезпечувати формування та розвиток професійної компетенції майбутніх хореографів.

Професійна компетенція – це здатність до діяльності на основі набутих у процесі вивчення дисципліни знань і практичного досвіду, сукупність взаємопов'язаних якостей особистості (знання, уміння, навички, досвід діяльності), які необхідні для здійснення цією особистістю соціально значущої (професійної) діяльності.

Міжнародна спільнота вважає компетентнісний підхід дієвим інструментом поліпшення якості освіти. У сучасних умовах, коли різко зростає значення компетентності спеціалістів, професіоналізму, соціальної відповідальності за результати своєї праці, підвищується роль закладів освіти. Нині відбувається принципова перебудова й удосконалення організації навчально-виховного процесу на користь тих форм навчання, що формують знання, уміння й навички, створюють умови для розвитку високої професійної мобільності, здатності майбутніх фахівців самостійно приймати рішення, розв'язувати нестандартні нетипові завдання.

У 2009 – 2010 навчальному році Гадяцьке училище культури ім. І. П. Котляревського Полтавської області здійснило перехід на кредитно-модульну систему організації навчання. Метою її запровадження є адаптація ідей ECTS до системи вищої освіти України для забезпечення мобільності студентів у процесі ступеневого навчання [2, с. 3]. На перший погляд, ідея розподілити практичні заняття з хореографії на кредити та модулі здається суперечливою, однак нам це вдалося, і, вважаємо, така організація навчального процесу дає позитивний результат. На початку вивчення курсу студенти отримують методичний пакет, що містить необхідну інформацію про кожен навчальний модуль, зокрема: зазначені теми, література, план відповіді, питання до самоконтролю, завдання для самостійної роботи. Це дозволяє студентам зорієнтуватися у вивченні курсу, у кількості годин, відведених на кожний навчальний модуль, точно знати, на якому занятті й у якій формі буде проведено модульну контрольну роботу, дозволяє самостійно перевірити свої знання, відповівши на питання для самоконтролю. Досвід показав, що якість підготовки майбутнього фахівця за кредитно-модульною системою ефективніша, аніж застосовувана раніше.

Кредитно-модульна система організації навчального процесу як інноваційна методика передбачає також використання комп'ютерних технологій. Наприклад, позитивний результат дає запровадження тестового контролю з дисципліни «Класичний танець», що здійснюється за допомогою програми «Boolean tests system», яка передбачає різноманітні питання з одиничним, множинним вибором, питання на встановлення відповідності. Така форма перевірки теоретичних знань дозволяє зекономити час на аудиторних заняттях для вдосконалення практичних навичок, а студентам у свій вільний час виконати теоретичну частину модульної контрольної роботи в комп'ютерному класі або в іншому місці в он-лайн режимі. Тестові завдання кожен може виконати тільки один раз, на них студенту відведена певна кількість часу, за який він має відповісти на запропоновані питання, і відразу по закінченні роботи студент дізнається про оцінку. Викладач при оцінюванні модульної контрольної роботи обов'язково враховує бали за тестовий контроль, хоча вони й становлять значно менший відсоток у модульній оцінці, ніж бали за практичний показ.

Використання комп'ютерних технологій на заняттях мистецького циклу дозволяє значно розширити можливості художньо-естетичного розвитку молоді, підвищити ефективність освітнього та виховного процесу. Тому застосування різноманітних мультимедійних засобів на заняттях з хореографії сприяє творчій самореалізації майбутніх хореографів та формуванню професійної компетенції [1, с. 66]. Впливає на формування фахових компетенцій перегляд відеоматеріалів виступів професійних хореографічних колективів, відвідування та участь у майстер-класах провідних фахівців у галузі танцювального мистецтва, перегляд з подальшим аналізом концертних програм кращих хореографічних ансамблів народного, класичного, сучасного, бального танців тощо.

Таким чином, запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу дає змогу краще організувати навчальну діяльність студентів, а викладачеві дозволяє об'єктивно перевірити якість знань, ступінь сформованості вмінь і навичок з дисципліни, рівень самостійності мислення студента. Тому вищеназвані нововведення в організації навчального процесу вважаю ефективним засобом формування професійної компетенції майбутніх хореографів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилова Л. Г. Використання навчальних мультимедійних презентацій на лекціях з мистецьких дисциплін у педагогічному ВНЗ / Л. Г. Гаврилова // Вісн. ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 7 (194). – Ч. I. – С. 66 – 72.

2. Положення про кредитно-модульну систему організації навчального процесу. – Гадяч, 2009.

УДК 793

О. О. Гуляєва,
м. Луганськ

ВИРАЗНІ МОЖЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ У СТВОРЕННІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ

У сучасному хореографічному мистецтві можна виділити низку актуальних проблем, пов'язаних з пошуком нових засобів виразності сценічного майданчика. Однією з них є проблема використання сценічного простору. Слід зазначити, що балетмейстери у своїй практиці постановочної роботи не завжди повною мірою використовують різноманітні можливості сцени.

Метою роботи буде розгляд основних виразних можливостей сценічного простору, а саме сценічного майданчика, а також методів використання отриманих знань на заняттях з дисципліни «Мистецтво балетмейстера».

Роль ефективного використання можливостей сценічного простору під час створення хореографічного твору розглядали балетмейстери, педагоги-хореографи Ж. Ж. Новерр, А. А. Волинський, Р. В. Захаров, І. В. Смирнов та ін.

Знайомство з працями класиків хореографії уповноважує стверджувати, що ця проблема стала предметом вивчення балетмейстерів різних епох. Ще видатний Жан Жорж Новерр у безсмертних «Письмах о танце» вимагав від балетмейстерів володіння знаннями «в галузі планування й малюнка, потрібних під час складання нескінченно змінюваних у балеті фігур» [3].

У навчальному посібнику з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» І. В. Смирнов пише: «Розподіл танцю за сценічним майданчиком залежить від багатьох чинників, але передусім від того завдання, яке ставить перед собою балетмейстер у конкретному танцювальному номері. Він мусить уміло зосереджувати увагу глядача на тому епізоді, який є для нього найбільш важливим» [4].

Балетмейстеру у постановочній роботі слід враховувати, що малюнок танцю можна будувати в кількох планах. Треба, щоб постановник умів переносити увагу глядачів на той план або на тих дійових осіб, які цієї миті є головними. Важливою якістю балетмейстера є здатність керувати увагою глядачів і для цього так розподіляти малюнок танцю по сценічному майданчику, щоб другорядне не відволікало, а допомагало виділити

головне, тобто акцентувати увагу на найголовніших драматичних моментах.

Під час постановки танцю балетмейстер мусить ураховувати логіку розвитку малюнків танцю, прагнути до їх різноманітності, використовувати принцип контрасту під час побудови, виділяти основний, перший план малюнка танцю, рівномірно розміщувати виконавців по сценічному майданчику.

Існує взаємозв'язок і сукупність виразності обсягу сцени (ширина, висота, глибина), сценографії, танцювальної лексики. Ці компоненти мусять підкорятися загальному задуму твору, його ідеї, драматургічному розвитку, а також музичному матеріалу.

Після проведеного аналізу роботи провідних балетмейстерів можна відзначити, що найбільших успіхів досягли хореографи в освоєнні планшета сцени (підлоги) – площині (глибина і ширина). І. В. Смирнов у підручнику «Мистецтво балетмейстера» відзначає, що малюнок танцю – це розташування й переміщення танцюристів сценічним майданчиком. Автор установлює взаємозв'язок малюнка танцю із задумом, його ідеєю, музичною формою твору, логікою розвитку.

Будь-який художній твір хвилює глядачів, робить їх співучасниками дії, змушує співпереживати тому, що відбувається на сцені. Повнота художнього враження ґрунтується на органічному художньому оформленні.

У сучасному хореографічному мистецтві застосовують нові підходи до оформлення сценічного майданчика. Значним елементом сценічного оформлення хореографічного твору є декорації. Декорації – це художнє оформлення сцени, що створює загальний вигляд місця дії. Головна вимога до декорацій – це легкість, портативність, швидкість збирання й розбирання, відповідність стилістиці танцю й епосі.

Сучасне хореографічне мистецтво висуває власні нові вимоги до оформлення сцени. Усе частіше замість громіздких декорацій використовують світлове оформлення, що додає нових можливостей у загальному оформленні хореографічних постановок.

Отже, слід зазначити, що головними критеріями якості художнього оформлення хореографічного твору є єдність стилю, дієвість, відповідність умовам танцювального мистецтва.

Сценографічне рішення хореографічного номера є невід'ємною частиною художнього твору в цілому разом з танцювальною лексикою, малюнком танцю, драматургічним розвитком.

На практичних заняттях зі студентами напряму підготовки «Хореографія» з предмету «Мистецтво балетмейстера» теоретичний матеріал має підкріплювати етюдна робота з творчими завданнями. Етюдна робота мусить будуватися за принципом від простого до складного і, спираючись на логіку розвитку малюнка танцю, містить у собі

перебудову з одного танцювального малюнка в іншій, створення багатопланового малюнка.

Усю практичну роботу з опанування сценічного простору на заняттях підпорядковують завданню розвитку навичок зі створення хореографічного твору, де основним виражальним засобом є малюнок танцю, що розкриває хореографічний образ і характер музичного твору.

Творчі завдання мусять пронизувати все заняття від початку до кінця. За їх допомогою студенти отримують уявлення про розмаїття малюнків танцю, про план сцени, про просторово-композиційну побудову хореографічного твору. В етюдах, що розвивають просторове мислення для створення образу, педагог може запропонувати студентам кілька варіантів завдань. Наприклад, використовуючи різні переміщення майданчиком й акторську гру, показати почуття гніву, радості, сум'яття, смуток, каяття... Це завдання виявить індивідуальність кожного студента, здатність донести до глядачів хореографічний образ за допомогою просторового рішення та емоційного настрою. Після завершення етюдної роботи обов'язковою умовою є аналіз з обговоренням як позитивних, так і негативних моментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волынский А. А. Книга ликований. Азбука классического танца / А. А. Волынский. – Л. : Искусство, 1925. – 36 с.
2. Голдрич О. С. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. С. Голдрич. – Вид. друге, доп. – Л. : СПОЛОМ, 2006. – 176 с. + 28 ил.
3. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр. – 2-е изд., испр.– СПб. : Лань, 2007. – 384 с.
4. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.
5. Соколов-Каминский А. А. Советская балетная школа / А. А. Соколов-Каминский. – М. : Знание, 1983. – 56 с.
6. Балет : энциклопедия / В. М. Паппе. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 624 с.

УДК 392.82+792.027

М. Г. Демідова,
В. М. Трощенко,
м. Одеса

ОСНОВНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНОМУ ТАНЦІ

Кожний вид мистецтва досягається завдяки власній образній специфіці, закономірностям та певним зображально-виразним засобам. Хореографічна діяльність диктує свої закони відображення дійсності, що базуються не на відповідності життєвого та художнього матеріалу, а на ступені відданості метафоричному відображенню життя. Звертаючись до практики сучасного балету, простежуємо тенденцію, що пов'язана з виявленням нових можливостей образного відображення дійсності, у тому числі й власного ракурсу в підході до розкриття теми. Творчість провідних хореографів-класиків Ю. Григоровича, Л. Якобсона, І. Бельського, Н. Касаткіної, В. Васильєва, О. Виноградова та інших доводить, що головне в розкритті змісту балетного спектаклю – це органічне поєднання в ньому компонентів музично-хореографічної образності.

Узагальнюючи досвід таких видатних хореографів та педагогів, як І. Солертінський, Е. Конорова, Т. Кудашева, Е. Васильєв, А. Пшеничний, Ж. Ж. Новер, М. Кенінгем, Дж. Баланчин, Л. Виготський, Ф. Лопухов, А. Ваганова, та талановитих балетмейстерів, які вважаються засновниками сучасних танцювальних напрямків, – Дж. Баланчин, Х. Хельм, Дж. Роббінс, М. Кід, Б. Фосс, Г. Росса, ми дійшли висновку, що художній образ у хореографії є формою відображення об'єктивної дійсності з позиції певного естетичного ідеалу.

У свою чергу опосередкованість та багатозначність хореографічної пластики потребує використання особливих законів відображення дійсності, які полягають у поетичній умовності образів. Хореографічне мистецтво поєднує в собі низку інших мистецтв – музику, драматургію, живопис, танець, які переломлюються відповідно до вимог цього виду мистецтва та стають компонентами створення змісту художнього образу.

Аналізуючи літературні джерела, ми дійшли висновків, що в сучасному хореографічному мистецтві створенню художнього образу сприяють низка компонентів, розкриття яких є завданням нашого дослідження. Перший компонент – композиція танцю. Вона складається з низки частин – танцювальних комбінацій.

Основний закон побудови драматургічного твору є обов'язковим як для танців сюжетних, так і для будь-якого безсюжетного танцю, де є тема й завдання виразити той або інший стан людини (радість, горе, любов, ревності, розпач тощо) або її властивості (довірливість, хитрість, підозрілість, самозакоханість, безтурботність, безстрашність, боягузтво).

Відповідно до цього закону танець має поєднати в собі в гармонійному співвідношенні всі п'ять його частин: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку [5].

Уміння користуватися законами композиції й правильно застосовувати їх – один з найскладніших етапів складання художнього образу. Адже жоден танець не може будуватися за якимось стандартом, кожна тема підказує авторові свою особливу форму втілення. Від таланту, винахідливості, досвіду і майстерності хореографа, від його знання непорушних законів залежить створення яскравого, неповторної форми танцювального твору.

Наступним компонентом створення художнього образу танцю, що тісно пов'язаний з драматургією, є музика. Музика до балету також створена за законами драматургії, тобто має експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію й розв'язку. Кожна музична сцена, кожний танець не можуть не бути підпорядкованими цьому закону. Музика надає пластиці не тільки ритмічної основи, вона визначає її емоційну будову, характер, образну виразність. Слід звернути увагу, що створення композиційного плану хореографічного номеру потребує від балетмейстера, який опрацьовує його, як знань законів хореографії, так і достатнього досвіду в галузі законів музичної драматургії, музичних жанрів, форм та стилів. Це є важливим для побудови хореографічної мініатюри, розподілу смислових акцентів, кульмінації, для осмислення хореографічного твору в цілому та в окремих його частинах.

Третім компонентом створення художнього образу є текст танцю. Кожний народ за допомогою своїх традиційних танцювально-мовних засобів створює танцювальну мову, у яку вкладає свої думки, почуття, переживання, прагнення. Мовними засобами танцю хореографи користуються для вираження змісту задуманого твору у формі монологів, діалогів, терцетів, квартетів, хорів – кордебалету.

Четвертим компонентом, що становить структуру художнього образу, є рисунок танцю. Рисунком танцю в хореографії називається переміщення танцюючих або групи танцюючих сценічним майданчиком. Геометричні фігури складають основу як народного, сценічного, так і сучасного танців: кола, еліпси, паралельні лінії, діагоналі, квадрати, трикутники, спіралі – усе це використовується в танцювальному рисунку.

Аналіз записів видатних танцювальних композицій призвів до висновку, що виникнення певних фігур у композиції зумовлено змістом танцю і кожний наступний рисунок логічно впливає з попереднього, має бути ним підготовлений.

До п'ятого компоненту створення художнього образу ми віднесли ракурс. У народних танцях, на спектаклях класичного або сучасного балету «ми часто бачимо, як танцюючі то стрімко летять або пливуть до нас обличчям, то повертаються в профіль і ми бачимо їх збоку, то раптом

стають спиною» [1]. Ракурс – це точка зору з центру залу для глядачів на танцюючого (або танцюючих): анфас, круазе, еффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески.

Від того, наскільки хореограф уміє користуватися ракурсами, часто залежить багатозначність танцювального тексту, змістовність танцю, що створюється. Довільна зміна ракурсу виконавцем може призвести до перекручування графіки, тексту, а разом з тим змісту та логіки танцювальної композиції.

Шостим компонентом структури створення художнього образу є міміка та жест.

Розглядаючи значення пантоміми як певного елемента зображального начала в хореографічній образності, варто зупинитися на відмінності танцю від пантоміми. Якщо танець у своїй сутності узагальнений і багатозначний, то пантоміма в балеті служить ніби безпосереднім емоційним відгуком на практичну взаємодію людини й навколишнього світу. Танцю більш властива виразна здатність передавати найтонші стани людського духу, пантоміма завжди зображальна. Пантомімний рух є конкретним, миттєвим, у ньому об'єктивно закладена характеристика лише даного моменту, відбитого у своїй неповторності прояву.

Узагальнюючи теорію механізму створення художнього образу в сучасній хореографії, ми вважаємо необхідним підкреслити зв'язок та залежність її від основних принципів постановки танцю: принцип композиційної цілісності, принцип єдності, принцип залежності другорядного від головного, принцип співвідношення форми й змісту. Наведені принципи часом збагачуються практикою, але являють собою непорушні правила складання мистецького твору.

Таким чином, усі танцювальні комбінації, композиційні розділи повинні співвідноситись та поєднуватись певним чином, що забезпечує цілісність усього хореографічного твору. Разом з тим слід відокремлювати головні деталі композиції від другорядних, намагатися спланувати їх так, щоб будь-яка другорядна деталь підкреслювала основний структурний мотив і водночас знаходилася в залежності від нього.

Музичний компонент створення художнього образу тісно пов'язаний з принципом співвідношення форми й змісту. До того ж хореографічна діяльність передбачає збіжність трьох компонентів: музичної форми, структури танцювальної композиції та драматургії змісту.

Роблячи висновки, ми стверджуємо таке: ураховуючи популярність сучасного танцю, що зростає, та претендування його на існування як самостійного жанру, не слід забувати про те, що він увібрав у себе прийоми побудови, техніки, лексики, засоби виразності інших систем та напрямків (класичного танцю, народної хореографії, танцю модерн та ін.).

Такий жанровий синтез вимагає при вивченні або постановці сучасного танцю звертатися до класичних основ хореографічного мистецтва, як у широкому розумінні, так і в контексті окремих понять.

У роботі нами проаналізовані основні компоненти створення художньо-хореографічного образу, до яких було віднесено таке: композицію або драматургію танцю, музичний супровід, текст танцю (лексика), рисунок танцю, вибір ракурсу, емоційне втілення. Ми також намагалися знайти точки зіткнення хореографічних образотворчих компонентів з основними принципами побудови твору мистецтва в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безуглый И. Методика работы над современным танцем / И. Безуглый. – М. : ВЦХТ, 2000. – 209 с.
2. Бекина С. И. Музыка и движение / С. И. Бекина. – М. : Просвещение, 1983. – 237 с.
3. Галинский А. П. Современный танец / А. П. Галинский. – Новосибирск, 2003. – 302 с.
4. Данилов К. К. Рухи в сучасному танці / К. К. Данилов. – К. : Либідь, 2001. – 113 с.
5. Загорц М. Танцы / М. Загорц ; пер. со словен. И. Русел. – М. : Ижица, 2003. – 80 с.
6. Лопухов А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов. – СПб. – Москва – Краснодар : Лань, 2007. – 344 с.
7. Пшеничный А. В. Основы балетмейстерского искусства / А. В. Пшеничный. – Одесса : Мир познания, 2000. – 217 с.
8. Станішевський І. Хореографічне мистецтво / І. Станішевський. – К. : Рад. шк., 1969. – 328 с.

УДК 7.094

**Т. Л. Журавлева,
г. Луганск**

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИИ

В XXI веке человечество вступило на новый уровень развития. Не обошло это и систему образования, которая ставит перед преподавателем все новые и новые задачи. Сейчас стало возможным использовать на

заняттях текстову, звукову, графічну і відеоінформацію, що, в свою чергу, дозволяє використовувати найрізноманітніші методи навчання.

Мета цього дослідження — дати цілісне уявлення про можливості використання вироблених кінематографічних і телебачення при вивченні історії і теорії хореографії, показати взаємозв'язок кіно і балетного мистецтва.

Об'єктом дослідження є творчість режиссерів, які в своєму творчестві зверталися до теми балету. Предмет дослідження — фільми-балети, а також фільми, що розкривають тему балету. Мета і предмет дослідження визначили необхідність постановки і вирішення завдань: виявити особливості розвитку жанру фільма-балету в вітчизняному і зарубіжному кінематографі; розглянути телебачення фільми, присвячені балету і мистецтву танцю, показати можливості використання цих фільмів у навчальному процесі.

Про балет існує достатньо широкий круг літератури. Багато численні статті, рецензії, відгуки про окремі спектаклі. Питання мистецтва хореографії ставилися широко і вирішувалися з різних сторін такими авторами, як Ю. Бахрушин, В. Ванслов, П. Карп, Г. Добровольська, Г. Кремшєвська, Е. Суриц, В. Чистякова. Однак кінопродукції, пов'язаній з балетом, приділено найменше уваги. Літератури про телебачення балетів, матеріалів про історію їх створення, аналітичних статей практично немає.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що цілісному науковому аналізу піддаються не тільки фільми-балети, а й можливості їх використання в навчальному процесі. Ми досліджуємо роботи, присвячені балету, які ознаменували собою найяскравіші події в сфері вітчизняного телебачення. Вперше детально розглядається історія створення телебачення балетів. Розкриття естетичної і теоретичної проблематики фільмів-балетів дозволяє уточнити особливості художнього мислення режиссерів. У роботі осмислюється значення кіно і телебалетів у загальній еволюції візуальної культури, визначається їх місце в розвитку вітчизняного балетного театру. Практичне значення цього дослідження полягає в тому, що матеріали можуть бути використані в навчальних курсах, що вивчають історію і теорію хореографії, а також служити методичним посібником [3].

Кинематограф поразительно универсальный вид искусства. Это проявляется в широте охвата различных направлений, в многообразии творческих исканий и жанровых интересов. К жанру балета кинематограф обратился еще в период своего становления, и интерес к нему с годами только увеличивался, становился острее. Во второй половине 1940-х годов хореографические номера появились на телеэкранах. Позже ТВ стало знакомить зрителей не только с отдельными фрагментами из балетов, снятых в студийных павильонах, но и с целыми спектаклями, транслируемыми из театра.

Первые попытки зафиксировать танец на плёнке были сделаны на заре кинематографа. В 1894 году Т. А. Эдисон снял на кинетоскопе фильм «Танец змеи». В 1899 году родоначальник игрового кино Ж. Мельес запечатлел итальянскую балерину П. Леньяни. Первые съёмки балета в России относятся к 1908 году, когда в фильме режиссера А. Дранкова «Пьеро и Пьеретта» зрители увидели танцевальный номер в исполнении артистов балета Мариинского театра. В период немого кинематографа было снято несколько балетных фильмов. Первой русской кинозвездой стала балерина Большого театра В. А. Каралли, сыгравшая около 30 ролей в немом кинематографе. Многие её героини в фильмах были балеринами, поэтому кинематограф сохранил для нас не только её игру, но и танец.

К эпохе немого кино относятся и первые опыты фиксации балетов в учебных и документальных целях. Интерес представляют экспериментальная лента «Линия жизни» и несколько документальных фрагментов, запечатлевших танец А. П. Павловой и снятых по инициативе Д. Фэрбенкса.

С появлением звукового кино в США популярным становится фильм-ревю. В 1938 году балетмейстер Дж. Баланчин поставил танцы в фильме «Голдвин-Фоллиз», затем в фильмах «На пуантах», «Я была искательницей приключений» и «Звёздно-полосатый ритм». Большую популярность имели музыкальные фильмы с участием танцевальной пары Дж. Роджерс – Ф. Астер. Во Франции создавались художественные фильмы с участием танцовщиков парижской Оперы.

Новая волна интереса кинематографа к балету возникла во второй половине 40-х годов, когда в художественные фильмы стали включаться фрагменты из балетных спектаклей, а также создавались фильмы-концерты с участием выдающихся мастеров танца, представлявшие документальную ценность для истории балета. Американский фильм

«Красные башмачки» режиссеров Э. Пресбургер и М. Поуэлл положил начало жанру полнометражных фильмов-балетов, ставившихся с начала 50-х годов во многих странах. В эти же годы в США получили распространение фильмы в жанре мюзикла. К этому жанру обратились многие балетмейстеры. Поставленные первоначально театрами Бродвея мюзиклы переносились затем на экран. Наиболее интересна экранная версия мюзикла Л. Бернстайна «Вестсайдская история» (1962, реж. Р. Уайз), в которой балетмейстер Роббинс достиг редкостного слияния хореографического действия с монтажным ритмом фильма, виртуозно использовал возможности широкого экрана и стереофонии.

50 – 70-е годы — золотые десятилетия советского балета, как отмечал композитор А. Петров: «В этом жанре работали звезды хореографического искусства и лучшие мастера музыки». Появились фильмы, содержавшие большие фрагменты из классических балетов: фильм «Мастера русского балета» (1954) включал в себя монтаж балетов «Лебединое озеро» (с Г. С. Улановой, Н. М. Дудинской, К. М. Сергеевым), «Бахчисарайский фонтан» (с Г. С. Улановой, М. М. Плисецкой, П. А. Гусевым, Ю. Т. Ждановым, И. Д. Вельским) и «Пламя Парижа» (с В. М. Чабукиани и М. Л. Готлиб). В эти годы на киностудиях начинают создаваться полнометражные цветные фильмы-балеты, экранизирующие наиболее известные спектакли Большого театра и Театра им. Кирова: «Ромео и Джульетта» (1955, реж. Л. О. Арнштам, с Улановой), «Лебединое озеро» (1957, реж. З. П. Тулубьева, с Плисецкой), «Хрустальный башмачок» (по балету «Золушка», 1961, балетм. Р. В. Захаров, реж. А. А. Роу, с Е. С. Максимовой, Е. Л. Рябинкиной), а также «Хореографические миниатюры», «Сказка о Коньке-Горбунке», «Спящая красавица», «Балерина», «Анна Каренина», «Спартак» и многие другие. Спектакль Большого театра «Жизель» (с Улановой и Фадеечевым), показанный на гастролях в Лондоне в 1956 году, был снят на плёнку английскими кинематографистами.

Были сняты художественные фильмы о творчестве балетмейстера М. И. Петипа и балерины А. П. Павловой, где главные роли сыграли известные танцовщики Е. С. Максимова, В. В. Васильев, А. Е. Осипенко, Н. Д. Большакова, К. Е. Заклинский.

В 1959 году на ЦТ был поставлен первый оригинальный телебалет «Граф Нулин» Б. В. Асафьева по поэме А. С. Пушкина балетмейстером В. А. Варковицким с О. В. Лепешинской и С. Г. Коренем. Создатели

«Графа Нулиа» стремились не подражать театральному спектаклю, а снимали балет, приближая его к игровому фильму. Каждый использованный здесь прием становился открытием нового жанра: мультипликация в начальных титрах, съемки на натуре, введение панорамы пейзажей, частая смена ракурсов; танец героев, снятый через отражение в зеркале, что усиливало глубину кадра; параллельный монтаж, остроумно примененный в эпизодах, связанных с отношениями господ и слуг; комбинированная съемка в сцене «оживающего» портрета хозяина дома и др. Драматургически четкое чередование игровых и танцевальных эпизодов, крупных и общих планов создавало целостность всего произведения. Варковицкий выявил специфику оригинального телебалета и создал совершенно самостоятельное произведение специально для ТВ и по законам ТВ. Это стало одним из главных завоеваний союза хореографии и ТВ.

В 70-х годах режиссер А. Белинский начинает заниматься съемками балета для телевидения. Всего им было снято 12 балетных фильмов с Е. С. Максимовой, В. В. Васильевым, И. А. Колпаковой и другими мастерами. Работы, сделанные в жанре телевизионного фильма, расширили репертуар ведущих танцовщиков (прежде всего Максимовой), позволив хореографам воплотить музыкальные и литературные произведения, которые не были поставлены в театре [1]. К началу 90-х годов фильмотека ТВ насчитывала около 300 названий телеэкранизаций балетов, фильмов-концертов, фильмов-портретов, а также оригинальных телебалетов.

За рубежом были поставлены телефильмы-балеты: «Федра» Орика (балетм. М. Шпаремблек), «Онегин» (балетм. Дж. Кранко), «Гамлет», «Дама с камелиями» на муз. Верди и «Сильфида» — все балетмейстера П. Лакот. В США созданы телефильмы, посвященные творчеству ведущих солистов, хореографов и балетных трупп страны, экспериментальные фильмы художника и кинорежиссёра Э. Эмшвиллера, созданные им с хореографом А. Николайсом, и др.

Удачным и плодотворным оказался союз балета и документального кино. На Центральной студии документальных фильмов были созданы фильмы о ведущих артистах балета: «Галина Уланова» (реж. Л. М. Кристи), «Майя Плисецкая» (реж. В. В. Катанян), «Раиса Стручкова» (реж. В. Н. Раменский), «А дольше всего продержалась душа» (посв.

памяти М. Э. Лиёпы, реж. С. М. Раздорский). Большой вклад в развитие документальных фильмов о балете внёс режиссер Ю. Н. Альдохин.

Фильм-балет – особое направление в кинематографе, таких фильмов за все время существования кино выпущено немного, но они стоят того, чтобы их использовали в учебных целях. Фильм-балет дает возможность начинающему хореографу или танцовщику посмотреть балетную постановку без посещения театра, увидеть лучших танцоров, прочувствовать всю красоту и изящество этого вида искусств.

Современное телевидение и кино не ослабили интереса к балету. Кинематограф по прежнему часто обращается к балету, в результате чего появляются новые фильмы. Фильмы-балеты выпускаются на видео и DVD-дисках, что как нельзя лучше подходит для самостоятельного просмотра. Эти фильмы ценятся специалистами и любителями балета и театра, потому что это дверь в балет, в самое красивое, удивительное, завораживающее из искусств. Кроме того, в современных условиях главной задачей образования является не только получение студентами определенной суммы знаний, но и формирование у них умений и навыков самостоятельного приобретения их.

Использование видео в учебном процессе позволяет резко поднять качество обучения, так как становится возможным распространение передового опыта хореографов, лучших спектаклей и постановок [5]. В процессе просмотра фильмов у студентов формируется представление о связи музыки и танца с жизнью, о хореографическом искусстве как своеобразной форме отражения жизни, об истории развития культуры через призму истории хореографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский А. Старое танго / А. Белинский – М. : Искусство, 1988. – 280 с.
2. Белова Е. Еще раз о балете / Е. Белова // Телевидение и радиовещание. – 1990. – № 8.
3. Пензин С. Н. Медиаобразование и диалог культур / С. Н. Пензин // Вестн. ВГУ. Серия : Гуманитарные науки. – 2004. – № 2. – С. 124 – 132.
4. Ракурсы танца. Телевизионный балет : сб. – М. : Искусство, 1991 – 240 с.

5. Усов Ю. Н. Экранные искусства — новый вид мышления / Ю. Н. Усов // Искусство и образование. — 2000. — № 3. — С. 48 — 69.

6. Чернова Н. В поисках контактов / Н. Чернова // Музыка и телевидение. — Вып. 1. — М. : Музыка, 1978. — 267 с.

УДК 78.07:793.3

**Н. В. Захарчук,
м. Луцьк**

СПЕЦИФІКА ТА ЕМОЦІЙНИЙ ЗМІСТ МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ НА ЗАНЯТТЯХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Мистецтво класичного танцю за своєю сутністю гармонійно пов'язане, синтезоване з музикою. Значне місце в процесі фахової підготовки в спеціалізованих мистецьких закладах займає концертмейстер, який докладає свій вагомий внесок у підготовку балетмейстерів, педагогів-хореографів та артистів балету. За посередництвом музики він допомагає педагогові прищеплювати професійні навички, формувати емоційно-почуттєву сферу учнів та студентів, а також сприяє музично-естетичному розвитку майбутніх постановників, педагогів та виконавців.

Щоденно акомпануючи в тренувальному класі, концертмейстер активно сприяє вдосконаленню артистичної та технічної майстерності танцівників. Його праця є дуже важливою, та особливо важливим є наявність у музиканта великого багажу знань та навичок із самої специфіки предмету, а також розуміння ним природи, сутності хореографічного мистецтва, особливостей та закономірностей взаємозв'язку виражальних засобів музики і танцю. Отже, прагнення хореографів співпрацювати з висококваліфікованими акомпаніаторами цілком зрозуміле. Уперше про необхідність забезпечення навчального процесу високим за якістю музичним супроводом йшлося на Всесоюзній нараді з хореографічної освіти в 1938 році. Цю проблему порушила у своєму виступі видатний педагог-хореограф, балетмейстер А. Ваганова. І сьогодні це питання не втратило актуальності, оскільки мистецькі навчальні заклади не готують фахівців саме для роботи в хореографії, а, як правило, ведуть підготовку до практичної діяльності в галузі інструментального та вокального акомпанементу.

Теоретичними та практичними дослідженнями з питань музичного супроводу в хореографії займалися чимало хореознавців. Серед них такі визнані авторитети, як Р. Захаров, М. Тарасов, В. Костровицька, Л. Ярмолевич, Г. Березова. Цей ряд сьогодні може поповнити вітчизняний

педагог-хореограф Л. Цветкова, яка зазначає, що вже під час навчання студентам необхідно засвоїти принципи музичного оформлення уроку класичного танцю, навчитися формулювати вимоги, ставити завдання та набути практичного досвіду співпраці з концертмейстером [1, с. 20].

Загалом робота концертмейстера має такі напрями: акомпаніатор у навчально-тренувальному класі й концертмейстер, в обов'язки якого входить робота з балетмейстером- постановником чи педагогом-репетитором для підготовки до вистави чи концертної програми. У свою чергу, у навчальній практиці є два способи музичного оформлення занять класичного танцю. Перший передбачає музичні імпровізації, другий – музичну літературу, тобто використання творів чи фрагментів відомих вітчизняних та закордонних композиторів.

Як зазначає М. Тарасов, музична імпровізація активно використовується в навчальній практиці, оскільки викладач у щоденній роботі теж імпровізує, складаючи власні комбінаційні завдання, приклади, не звертаючись до зразків сценічної танцювальної літератури. Концертмейстер, знаючи характер, ритм та елементи навчального завдання, може запропонувати відповідну тему, тональність, динаміку, розмір й акценти музичної імпровізації. Проте імпровізація не кожного акомпаніатора може бути досконалою, а загалом, імпровізувати – це обдарування [2, с. 30]. Недоліки такого способу музичного супроводу відзначають навіть його прихильники. Наприклад, видатний балетмейстер та педагог Месерер А. завжди підтримував лише талановиту імпровізацію, яка обов'язково мала б поєднуватися та зливатися з навчальним хореографічним матеріалом, а старої “заграної” балетної музики на заняттях він просто не визнавав.

Сьогодні в музикантів та хореографів є різні думки щодо пріоритетності того чи іншого способу музичного акомпанементу, та “пристосувати” виражальні засоби класичної музики в повному обсязі до заняття з класичного танцю іноді неможливо. Незважаючи на це, більше прихильників має такий спосіб музичного супроводу, як підбір музичної літератури.

Класичні музичні твори необхідно використовувати як супровід на заняттях класичного танцю в спеціалізованих навчальних закладах. На захист цієї позиції можна перерахувати кілька вагомих доказів, адже в естетичному вихованні учнів, студентів класична музика має найвпливовішу дію, вирізняється досконалістю, простотою, доступністю, багатством виражених у ній настроїв і почуттів, динамічністю та гармонійністю форми. Як супровід до занять потрібно добирати твори відомих вітчизняних та закордонних композиторів, котрі найбільше наповнені рисами “дансантиності”. На уроках класичного танцю має звучати музика Адана, Мінкуса, Деліба, Шопена, Чайковського, Глінки,

Асаф'єва, Прокоф'єва, Хачатуряна, Скорульського та інших відомих композиторів.

Музичний матеріал на заняттях з класичного танцю повинен бути яскраво танцювальним. Його формування та підбір – справа трудомістка. Вона може бути вдалою та успішною, якщо концертмейстер ґрунтовно володіє виразними засобами хореографії та розуміє їхнє значення у створенні пластичного образу. Зрозуміло, що глибокі знання методики й техніки в танці могли б дуже допомогти піаністу-акомпаніатору, але для цього він повинен мати хореографічну освіту, що майже неможливо. Сфера його діяльності – образна виразність та інтонаційна характерність танцювальної лексики. Адже хто як не музикант спроможний не лише оцінити естетичне значення пластики рухів, а й відобразити у звуках свої враження. Уміння відчувати інтонаційний та темпо-ритмічний стрій танцювальних рухів дає йому змогу, як нікому іншому, цілковито усвідомити специфіку художньої виразності хореографічного мистецтва.

Готуючись до занять, концертмейстер та педагог-хореограф переглядають великий обсяг музичного матеріалу й добирають таку музику, яка б за своїм характером відповідала навчальним завданням. Високий музичний смак концертмейстера й педагога збагачує зміст навчальної роботи, підвищує працездатність та творчу активність учнів, студентів.

Отже, для натхнення необхідний творчий імпульс, який у танці викликає саме музика, і цей імпульс має бути у виконавців не лише на сцені, а й у звичайному тренувальному класі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1981. – 88 с.
2. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Цветкова. – 2-ге вид. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с. : іл.

УДК 792.82:159.954.4

**С. С. Ісакова,
м. Харків**

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ УЯВИ МАЙБУТНІХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті (2002 р.) передбачає створення умов для формування творчих здібностей

молодого покоління, для творчого самовизначення й самореалізації. У контексті цих завдань особливого значення набуває проблема формування творчої уяви майбутніх балетмейстерів, оскільки саме хореографія, її творча природа дає різноманітний матеріал для вдосконалення творчої уяви, спонукає творчий підхід до своєї майбутньої професійно-педагогічної діяльності. Актуальність теми дослідження зумовлена сучасними інноваційними процесами в освіті.

Аналіз наукової літератури свідчить, що творча уява особистості як мистецька категорія ставала предметом вивчення ще за часів античності.

У різні епохи, у різних аспектах питання формування творчої уяви було розглянуто в працях вітчизняних і закордонних представників філософської думки, психологів та педагогів. Особливості формування творчої уяви майбутніх балетмейстерів досліджували Т. Благова [1], Р. Захаров [2], В. Красовська [3], Ф. Лопухов [4], А. Мессерер [5].

Вивчення практичного досвіду сучасних вищих спеціалізованих навчальних закладів дозволяє стверджувати, що рівень психолого-педагогічної освіти майбутніх балетмейстерів не відповідає реальним вимогам суспільства у вихованні балетмейстера-творця, що спричиняє необхідність модернізації традиційних підходів і шляхів організації та змісту навчально-пізнавальної діяльності, створення таких умов, що сприяють формуванню та розвитку творчої уяви.

Визначена проблема вимагає вирішення суперечностей, що об'єктивно існують у теорії і практиці.

Не зважаючи на різницю в поглядах на тлумачення філософами й психологами сутності творчої уяви, майже всі вчені розуміють її як одну із здібностей людської свідомості. Вона має почуттєву природу, що відрізняє її від інших психічних процесів.

Здебільшого психологи визначають уяву як психічний процес та структурний компонент творчих здібностей, а також виділяють зв'язок уяви з творчою діяльністю.

У педагогічній науці уяву розглядають як важливу педагогічну здібність, один з компонентів психотехніки педагога, оскільки вона гармонійно поєднує внутрішній зміст діяльності викладача й зовнішнє її вираження.

Сучасні психологи визначають уяву, насамперед, як психічний процес, що втілюється:

- 1) у побудові образу засобів і кінцевого результату предметної діяльності суб'єкта;
- 2) у створенні програми поведінки, коли проблемну ситуацію не визначено;
- 3) у продукуванні образів, що не програмують, а замінюють діяльність;
- 4) у створенні образів, відповідних до опису об'єкта.

Отже, характерною особливістю уяви є її образна природа.

У науці виявлено такі види уяви: довільна (художньо-творча, педагогічна та ін.) і мимовільна (сновидіння, галюцинація); продуктивна (створює щось нове) і репродуктивна (відтворює елементи колишнього досвіду); реалізована в принципі (проектування практичних дій) і принципово нереалізована (фантазування); реалізована в тому чи іншому ступені ймовірності (мрія) і реалізована опосередковано (залучає людей, які мають уяву, у створену фантазією письменника, художника «художню реальність»); нормальна (уява художника, вихователя, композитора) і патологічна; контрольована знаннями і досвідом (у діяльності) і неконтрольована (створення утопій); індивідуальна і колективна (міфотворча, фольклорна).

Творча уява майбутнього балетмейстера може бути визначена як здатність в умовах даного змісту та жанру відтворювати дійсність у системі хореографічних образів спектаклю, який він створює; здійснювати та оцінювати власну хореографічну діяльність на основі образного уявлення дійсності й регуляції емоційних і пізнавальних процесів. Розвинена здібність творчої уяви допомагає майбутньому балетмейстеру-педагогу яскраво виконувати та пояснювати своїм учням хореографічні твори різних епох та стилів, використовувати твори живопису та літератури для розкриття хореографічних образів, творчо підходити до змісту й засобів побудови окремого уроку хореографії та балетної вистави.

Основні функції творчої уяви балетмейстерів:

- уявлення дійсності в хореографічних образах;
- розуміння емоційних станів;
- довільна регуляція пізнавальних процесів;
- формування внутрішнього плану дій з відтворення хореографічних образів, здатність виконання їх у розумі, конструювання хореографічних образів;
- планування й програмування балетмейстерської діяльності, складання програм процесу уроку хореографії, їх реалізація й оцінка.

Основою творчої уяви є створення нових образів, які реалізуються в оригінальних і цінних продуктах діяльності, за допомогою двох типів інтелектуальних операцій:

- 1) дисоціації, у результаті якої переробляється почуттєво даний досвід;
- 2) асоціації, що створює цілісні образи з елементів вичленованих одиниць, образів.

Прийоми творчої уяви: комбінування, аглютинація (поєднання різних якостей, властивостей, частин предметів, об'єктів), акцентування, гіперболізація (зміна величин), типізація, узагальнення.

Уява завжди спирається на почуттєве сприйняття особистості, її емоції й тісно пов'язана з мисленням, пізнавальними процесами.

Це дозволило визначити першу умову формування творчої уяви майбутнього балетмейстера – створення емоційно-інтелектуального фону навчальних занять. Емоційно-інтелектуальний фон навчання сприяє розкриттю творчих можливостей і здібностей особистості студента на основі збагачення його емоційного досвіду, де балетмейстер виступає як орієнтир правильності емоційної реакції на хореографічний образ і стає емоційним "натхненником" творчості майбутнього балетмейстера. Він створює умови для виникнення емоційно-духовного контакту між студентом і музикою та хореографічною лексикою в процесі їх особистісного сприйняття й виконання; сприяє самореалізації особистості, забезпечує реалізацію співтворчості студентів.

Створення такого фону відбувається на основі організації педагогічного спілкування, яке передбачає:

1) продуктивну (творчу) взаємодію суб'єктів процесу навчання, що допомагає створити найкращі умови для творчо-інтелектуальної діяльності студентів;

2) використання вмінь емпатії (розуміння емоційного стану студента) і рефлексії (самопостереження та самопізнання), що дозволяє адекватно впливати на студента, створювати емоційно сприятливу, доброзичливу атмосферу під час навчальних занять, керувати навчальним процесом, спрямованим на формування творчої уяви майбутнього балетмейстера.

Формування творчої уяви тісно пов'язано, з одного боку, з компонентами педагогічної техніки: технікою мови (логічна грамотність, темп та ритм мови, інтонація, дикція, паузи, дихання); кінеситичними вміннями (міміка, пантоміма); уміннями комунікативної взаємодії (зокрема, емпатія та рефлексія), а з іншого – з опануванням виконавської майстерності майбутніх балетмейстерів, яка допомагає студентам засвоїти фактуру хореографічного твору, що сприяє правильному відтворенню хореографічних образів і передбачає: опанування та постійне вдосконалення практичного досвіду танцівника-виконавця, професійне знання всіх видів танцю (сценічного, народного, історико-побутового та ін.), розвиток слуху (інтонація, артикуляція), темпо-ритму (метро-ритм, темпо-ритм, музично-художній ритм), музичного мислення (образність). На цій основі було визначено другу умову формування творчої уяви майбутніх балетмейстерів – застосування педагогічної техніки під час вивчення фахових дисциплін.

Забезпечити цю умову можливо шляхом використання комплексу вправ, спрямованих на вдосконалення мовленнєвих умінь студентів, їхніх пластичних і мімічних здібностей. Відпрацьовування цих вправ є передумовою виконавського освоєння хореографічної лексики й забезпечує створення певних, яскравих образів, які запам'ятовуються та відіграють в уяві студента головну роль.

Отже, за результатами проведеного дослідження можна зробити такі висновки:

1. Аналіз наукової літератури дозволив розкрити сутність уяви як особистісну характеристику людини (її здібність) і як психічний процес, спрямований на створення людиною нових образів, думок на основі її попереднього досвіду. Педагогічний аспект проблеми полягає в обґрунтуванні умов для формування творчої уяви майбутнього балетмейстера та впровадження їх у навчальний процес спеціалізованого ВНЗ.

2. Вищим рівнем прояву уяви є творча уява особистості, що передбачає створення нових образів, які реалізуються в оригінальних і цінних продуктах діяльності. Творча уява майбутнього балетмейстера може бути визначена як здібність в умовах даного змісту та жанру відтворювати дійсність у системі хореографічних образів спектаклю, який він створює. Здійснювати та оцінювати власну хореографічну діяльність на основі образного уявлення дійсності й регуляції емоційних і пізнавальних процесів. Розвинена здібність творчої уяви допомагає майбутньому балетмейстеру-педагогу яскраво виконувати та пояснювати своїм учням хореографічні твори різних епох та стилів, використовувати твори живопису та літератури для розкриття хореографічних образів, творчо підходити до змісту та засобів побудови окремого уроку хореографії та балетної вистави.

3. Установлено, що в структурі творчої уяви балетмейстера слід виділяти два типи інтелектуальних операцій: дисоціацію, у результаті якої переробляється почуттєво даний досвід, та асоціацію, яка створює цілісні образи з елементів вищелюваних одиниць образів. Образи творчої уяви створюються за допомогою інтелектуальних операцій. Виділено такі прийоми творчої уяви: комбінування, аглютинація (поєднання різних якостей, властивостей, частин предметів, об'єктів), акцентування, гіперболізація (зміна величин), типізація, узагальнення.

4. Науково обґрунтовано педагогічні умови формування творчої уяви майбутніх балетмейстерів, а саме: створення емоційно-інтелектуального фону навчальних занять адже уява завжди спирається на почуттєве сприйняття особистості, її емоції й тісно пов'язана з мисленням, пізнавальними процесами. Забезпечення цієї умови передбачає організацію продуктивної (творчої) взаємодії суб'єктів творчого процесу, розвиток умінь емпатії та рефлексії. Застосування педагогічної техніки під час вивчення фахових дисциплін забезпечується шляхом використання вправ, спрямованих на вдосконалення мовленнєвих умінь студентів, формування пластичних і мімічних здібностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти / Т. О. Благова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту. – Житомир : ЖДУ, 2010. – С. 72 – 76.
2. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 226 с.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1976. – 130 с.
4. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 424 с.
5. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – М. : Искусство, 1979. – 175 с.
6. Лекції з педагогіки вищої школи : навч. посібник / за ред. В. І. Лозової. – Х. : Освіта. Виховання. Спорт, 2006. – 496 с.

УДК 793.3

С. Д. Ключєва,
м. Одеса

СУЧАСНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

У суспільстві зростає потреба у високоінтелектуальних творчих особистостях, здатних самостійно вирішувати труднощі, що виникають, приймати нестандартні рішення й утілювати їх у життя. Усе це вимагає розробки нових методів виховання підростаючого покоління й спричиняє пошук нових підходів до художнього виховання. Хореографічне виховання має велике значення в естетичному розвитку людини. Засобами танцювального мистецтва воно прищеплює любов до прекрасного, а духовно збагачена людина прагне й до фізичної досконалості.

Танець народний, бальний, класичний, естрадний, сучасний, спортивний – усі вони для дитини надзвичайно корисні, сприяють її фізичному, моральному, естетичному розвитку. Займаючись хореографією, студенти розкривають для себе традиції, обряди, характер різних народів, їхній спосіб життя, культуру.

Сучасні бальні танці з їхніми стрімкими ритмами, незвичайними й складними положеннями тіла добре тренують витривалість, вестибулярний апарат, дихальну систему й серце. Бальний танець – один із засобів естетичного виховання й виховання творчого начала в людині. Він поєднує в собі засоби музичного, пластичного, спортивно-фізичного, етичного й художньо-естетичного розвитку й освіти.

Активним, творчим має бути й сам процес навчання танцю. Освоюючи танцювальну лексику, людина не просто пасивно сприймає красиве, вона долає певні труднощі, виконує чималу роботу для того, щоб ця краса стала їй доступна. Пізнавши красу в процесі творчості, людина глибше відчуває прекрасне в усіх його проявах: і в мистецтві, і в житті. Її художній смак стає більш вишуканим, естетичні оцінки явищ життя і мистецтва - більш зрілими.

Бальний танець є ефективним засобом організації дозвілля молоді, культурною формою відпочинку. Танцювальне мистецтво, даючи вихід енергії молодій людині, наповнює її бадьорістю, задовольняє потребу у святі, у видовищі, грі. Бальний танець виступає також як засіб масового спілкування людей, дає можливість змістовно провести час, познайомитися, подружитися.

Сучасний бальний танець представляє сьогодні складне й неоднорідне явище як за різноманітністю своїх форм, так і за засобами художньої діяльності. Воно визначається розширенням мистецьких знань, зростанням естетичних вимог до оточення, праці, побуту. Іншими словами, сучасний бальний танець виходить далеко за межі мистецтва як такого.

Привабливість для зору, яка надзвичайно важлива для сучасного бального танцю, складає важливе завдання естетичного й художнього плану. Очевидний елемент естетичної значущості й художньої цінності притаманний проведенню хореографічних фестивалів. Таким чином, сучасний бальний танець, безперечно, є важливим компонентом художньої культури нашого часу. Але невірно вважати, що бальний танець є лише мистецтвом. Не варто естетичні та художні якості танцю зводити тільки до традиційного розуміння художньої культури. Це створює істотні труднощі методологічного плану у вивченні сучасного бального танцю, заважає виявленню його культурної багатофункціональності, багатогранності, системної єдності засобів музичного, пластичного, спортивно-фізичного, етичного й художньо-естетичного розвитку. Звичайно, у процесі навчання всі ці сторони бального танцю мають бути враховані, відбиті в методиці хореографічної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блок Р. В. Поміч починаючому педагогу бального танца : метод. указання / Р. В. Блок. – М. : Заоч. нар. ун-т искусства, 1972. – 39 с.
2. Светинская В. Н. Современный бальный танец : учеб. пособие / В. Н. Светинская, Л. П. Ладыгина, А. Н. Беликова. – М. : Моск. гос. ун-т культуры, 1976. – 93 с.

УДК 78.07:793.3

Л. П. Косаковська,
м. Луцьк

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ РОБОТИ З ДІТЬМИ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ

Підготовка спеціаліста в галузі хореографічного мистецтва вимагає особливої уваги як до його фахової підготовки і виховання особистісних характеристик митця-хореознавця, так і до формування професійних якостей педагога-хореографа. Саме тому рівень знань та вмінь студентів, що здобуто в процесі вивчення теорії та методики хореографічної роботи, є вагомим складовим професіоналізму майбутніх балетмейстерів та керівників дитячих хореографічних колективів. У зв'язку з цим у науковій організації навчального процесу особливого значення набуває комплекс дисциплін, що впливають на формування особистості в професійно-мистецькому й культурологічному аспектах.

Програмне забезпечення теорії та методики хореографічної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах як навчальної дисципліни у системі вищої гуманітарної освіти здійснюється на основі українських і світових здобутків психологічної, педагогічної, мистецтвознавчої науки, спеціальних досліджень у царині дитинства, мистецтвознавчої педагогіки і практики мистецького виховання.

Теоретичними та практичними дослідженнями в цих галузях науки займалися чимало дослідників. Серед них такі визнані авторитети, як І. А. Зюзюн, В. А. Крутецький, Н. В. Кузьміна, А. В. Мудрик, О. М. Пехота, Л. П. Пуховська, О. П. Рудницька, В. А. Сластьонін, С. Г. Забрєдовський, С. А. Легка, О. О. Таранцева, Б. Г. Ананьєв, Б. В. Асаф'єв, Л. С. Виготський, Л. Н. Коган, О. Р. Мазуркевич, С. Х. Раппопорт, Л. Н. Столович, В. О. Сухомлинський, Б. М. Теплов, К. Ю. Василенко, В. М. Верховинець, А. І. Гуменюк, Т. В. Пуртова, Ю. О. Станішевський, Г. О. Березова, Л. А. Бондаренко, А. П. Тараканова, Т. С. Ткаченко, Л. Ю. Цветкова, А. С. Шевчук.

У роботах цих дослідників розглядаються питання формування педагогічної майстерності, професійної підготовки хореографа в системі вищої гуманітарної освіти, теорії та методики хореографічної роботи з дітьми, специфіки хореографічної діяльності, психолого-педагогічних засад теорії формування особистості та її художньо-творчого розвитку.

Узагальнення наукових поглядів та підходів до художнього виховання дітей дозволяє зробити висновок, що хореографічна діяльність при наявності в ній художніх, зокрема творчих компонентів, сприяє формуванню в її суб'єктів значущих духовних цінностей.

Викладання теорії та методики хореографічної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах має на меті вирішення завдань, які можна схематично поділити на чотири категорії:

- оволодіння навичками психолого-педагогічного аналізу різних форм навчально-виховної хореографічної роботи;
- виконання завдань з науково-дослідної роботи;
- інтегроване застосування знань програмного матеріалу з дисциплін, вільне володіння спеціальною термінологією;
- оволодіння навичками виховання хореографічної культури як засобу формування особистості.

Перші три групи знайшли широке відображення у фаховій літературі, присвяченій методикам хореографічної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах. Щодо останньої, то вона потребує особливої уваги, оскільки є визначальним чинником творчої діяльності й розвитку особистості.

По-перше, успіх втілення професійно орієнтованих методик викладання теорії та методики хореографічної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах залежить від рівня викладання фахових дисциплін, що передбачає знайомство студентів із сучасними вітчизняними та міжнародними досягненнями в цій галузі.

По-друге, викладання теорії та методики хореографічної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах базується на засвоєнні теоретичного та практичного доробку і, таким чином, сприяє ефективності вирішення питання подальшого розвитку хореографічної освіти.

По-третє, засвоєння теорії та методики хореографічної роботи є невід'ємним компонентом оволодіння майбутньою спеціальністю як у процесі вивчення фахових дисциплін, так і формування світоглядних засад педагога-хореографа.

Викладання теорії та методики хореографічної роботи в загальноосвітніх навчальних закладах розкриває один із шляхів вирішення завдань якісної підготовки студентів-хореографів у системі вищої гуманітарної освіти до майбутньої професійної діяльності, сприяє розширенню діапазону психолого-педагогічних умінь та навичок, розвиткові спеціальних нахилів та здібностей, дає можливість втілити теоретичні знання в практичній педагогічній діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балет : енциклопедия. – М. : Сов. энцикл, 1981. – 623 с.
2. Березова Г. А. Классический танец в детских хореографических коллективах / Г. А. Березова. – Киев : Муз. Украина, 1979. – 258 с.

3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
4. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посібник / А. П. Тараканова. – К. : ІЗМН, 1996. – 284 с.
5. Шевчук А. С. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників / А. С. Шевчук. – Фастів : Поліфаст, 2005. – 332 с.

УДК 378.013+371.829+394.26

**Н. Ю. Лісовська,
Ю. В. Петрова,
м. Одеса**

НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Актуальність означеної проблеми полягає в тому, що в сучасних умовах розбудови незалежної держави на перший план виходить проблема відродження національної системи освіти як передумови виховання нового покоління українців. Основою ідеології державного будівництва проголошено національну ідею. Її реалізація вимагає кардинального реформування системи національного виховання, метою якого Державна національна програма “Освіта” (“Україна ХХІ століття”) визначила “набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, досягнення високої культури міжнаціональних взаємин, формування у молоді незалежно від національної належності особистісних рис громадян Української держави, розвиненої духовності, фізичної досконалості, художньо-естетичної, правової, трудової, екологічної культури” [4]. Найважливішим засобом та джерелом формування громадян України, підґрунтям усієї системи освіти має стати національне виховання, яке максимально враховує історичні, географічні, економічні, політичні і, звичайно ж, психологічні особливості представників української нації. Майбутнє української держави важко уявити без усвідомлення істини: “Національне виховання – то не те, що може бути або може й не бути; це – першооснова демократичних засад освіти й виховання, першооснова поваги держави до самої себе” [3]

Теоретичні засади національного виховання закладено в дослідженнях українських учених М. Боришевського, Г. Ващенко, Д. Віконської, Д. Донцова, О. Кульчицького, Ю. Липи, В. Москальця, Ю. Римаренка, І. Сікорського, Б. Цимбалюка, Д. Чижевського, М. Шлемкевича, В. Яніва, Я. Яреми та інших.

Національне виховання студентської молоді є складовою частиною системи виховання громадянина України. С. Гончаренко зазначає, що національне виховання – це історично зумовлена й створена самим народом сукупність ідеалів, поглядів, переконань, традицій, звичаїв та інших форм соціальної практики, спрямованих на організацію життєдіяльності підростаючих поколінь, у процесі якої засвоюється духовна і матеріальна культура нації, формується національна свідомість і досягається духовна єдність поколінь. Національне виховання – це виховання підростаючих поколінь у дусі українського виховного ідеалу на багатовікових традиціях, яке базується на засадах родинного виховання, на ідеях і засобах народної педагогіки, наукової педагогічної думки, що уособлюють вищі зразки виховної мудрості українського народу [1, с. 229 – 230].

Особливе місце в процесі національного виховання студентської молоді належить засобам народного мистецтва, зокрема хореографічного. Український народний танець був формою не тільки народної художньої творчості, а й прояву національних культурних цінностей, збереження національної ідентичності. З іншого боку, народний танець, що посідає вагомe місце серед культурних надбань українців, завжди був тим невичерпним джерелом, яким живилася сценічна хореографія та професійне мистецтво. Упродовж тривалої історії він не тільки зберіг свою самобутність, а й розвинувся якісно, збагатившись яскравими сюжетами, образами, лексикою, композиційними побудовами та технікою виконання. Сьогодні сюжетно-драматургійний зміст українського народно-сценічного танцю, його стилістика активно оновлюються й розвиваються, що забезпечує еволюціонування його художньої образності.

Проблемам хореографічного мистецтва в цілому й народного танцю зокрема присвячено праці В. Авраменка, К. Балог, С. Безклубенка, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, Я. Демків, Б. Кокуленка, В. Литвиненка, Ю. Станішевського, В. Тітова. Історичні, культурологічні та мистецтвознавчі аспекти танцювального мистецтва розкрито в дисертаційних дослідженнях Д. Бернадської, П. Білаша,

К. Кіндер, С. Легкої, Т. Павлюк, В. Пастух, А. Підлипської, В. Шкоріненко.

Народний танець настільки різноманітний, наскільки різні за своїм життєвим устроєм народи світу. Один із найбільш авторитетних фахівців в галузі народного танцю І. Моїсеєв відзначав, що “народний танець народжений безпосередньо життям народу”. Упродовж історичного становлення української держави народний танець був одним з улюбленіших видів мистецтва. Народжені талантом народу, ці танці передаються з покоління в покоління. Деякі з них під дією часу й умов життя видозмінюються, а інколи й зовсім зникають, інші, навпаки, стають традиційними на тривалий час. Як предмет навчання народний танець виник наприкінці ХІХ століття в Петербурзькому імператорському хореографічному училищі. Його виникнення було зумовлене тим, що в балетних виставах виконувалися народні танці: іспанські, угорські, польські та інші. Думки про створення спеціальної системи (подібної системі класичного танцю) для підготовки виконавців народного танцю давно хвилювали хореографів. Результатом цих міркувань стала робота А. Лопухова, А. Ширяєва, А. Бочарова “Основи характерного танцю”, яка була видана в 1939 р. і яку можна вважати першим посібником з викладання народно-сценічного танцю.

У радянський період вивченню народно-сценічного танцю приділялося велике значення. Це одна з профільюючих дисциплін у системі середньої й вищої хореографічної освіти [2; 5]. Ця епоха виховала плеяду талановитих майстрів, які розуміли стиль національного танцю, які могли донести народні якості. Мистецтво Н. Стуколкіної, Н. Анісімової, Т. Ткаченко, А. Лопухова, В. Вірського, І. Моїсеєва та інших відмічено новими якостями, новим підходом до народного танцю. Їхні досягнення пояснюються не тільки широтою репертуару театру, новим підходом до інтерпретації народного танцю, але й школою, системою хореографічної освіти [5; 4].

Значним внеском у розвиток і ствердження на практиці системи виховання народно-сценічного танцю, підготовку педагогів стала наукова праця Т. Ткаченко “Народний танець”, у якій авторка розширила й систематизувала вправи уроку народно-сценічного танцю, використала нові знання, що значно укріпило позицію предмету. Система вправ народного танцю з французькою термінологією, яка виникла на основі класичного танцю, виокремилася в самостійну дисципліну, що дає змогу

сучасним викладачам розвивати на практиці систему підготовки виконавців і майбутніх учителів народного танцю. Виховання виконавців, педагогів народного танцю – процес тривалий, який потребує від викладача й студентів великої щоденної праці. Ось чому урок народно-сценічного танцю повинен бути завжди цілеспрямований і методично вибудований.

Засвоєння школи народно-сценічного танцю – найефективніший засіб підготовки студентів до виконання різних народних танців, ознайомлення їх з хореографічною культурою народів світу. Народно-сценічний екзерсис – це спеціальний танцювальний тренінг, відмінний від класичного екзерсису, він продовжує розвиток рухового апарату студентів у специфіці пластики народного танцю. Частина елементів народно-сценічного екзерсису виникла на основі елементів класичного танцю та екзерсису.

У процесі вдосконалення народно-сценічного екзерсису завершується формування танцювальної техніки виконавців. У народно-сценічному екзерсисі часто застосовується принцип контрастності, тобто чергування різних за навантаженням вправ та елементів. При його використанні водночас включаються в роботу різні групи м'язів, суглобів і зв'язок. Наприклад, присідання, рухи для розвитку рухливості стопи, вправи із ненапруженою ступнею й кругообертальні рухи ніг, вправи на вистукування, великі кидкові рухи тощо. Оскільки підготовка виконавців народного танцю – процес тривалий, будувати урок народно-сценічного танцю потрібно так, щоб по мірі вивчення технології танцю вона поступово підкорялася сценічним завданням. Таким чином, курс народно-сценічного танцю має чітко розроблену систему вивчення сценічних рухів, спрямованих як на розвиток м'язів виконавців, так і на виховання техніки виконання вправ і рухів, точної манери виконання, створення певного емоційного стану. Одним з головних завдань курсу народно-сценічного танцю є опанування студентами теоретичних основ українського танцю, практичне оволодіння лексиною, особливостями композиції українського танцю, характерною манерою його виконання; засвоєння методики викладання предмету. Важливо ознайомити студентів з особливостями культурного життя українського народу різних часів, його побуту, обрядами та звичаями.

Останні досягнення педагогічної освіти й аналіз практичного досвіду засвідчили, що найбільш ефективними й перспективними є технології, що

дозволяють органічно поєднувати в навчальному процесі професійну спрямованість, орієнтацію на особистість та раціонально організовану самоосвіту студентів під керівництвом викладача.

Хореографічне мистецтво сьогодні неможливо уявити без народно-сценічного танцю. Цей жанр зберігає танцювальні скарби народу та завдяки творчій діяльності балетмейстерів і виконавців, на основі фольклорних зразків створює нові форми танцю, розвиваючи і збагачуючи народні танцювальні традиції. Спираючись на фольклорні джерела, свідчення, знання умов праці та побуту народу, поєднуючи їх творчою фантазією, викладачі-хореографи мають прищеплювати ці знання своїм вихованцям, створювати сценічні композиції, у яких яскраво відображаються соціальні та естетичні ідеали народу, його історія, характер, звичаї. Оскільки відродження української національної культури неможливе без вивчення витоків професійного мистецтва, значне місце в якому займає хореографія, мистецтво хореографії на сучасному етапі виступає одним з головних засобів духовного відродження нації та збереження культурних традицій та чи не єдиним фактором національного самоствердження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 374 с.
2. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца. Упражнения у станка / Г. П. Гусев. – М. : Владос, 2003. – 253 с.
3. Концептуальні засади та реформування освіти в Україні. – К. : Школяр, 1997. – 72 с.
4. Про освіту. Закон України № 1060-ХІІ від 23.05. 1991. Відомості Верховної Ради (ВВР). – 1991. – № 34.
5. Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца / Н. Б. Тарасова. – СПб. : ИГПУ, 1996. – 264 с.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЯК ОСНОВНОГО ПОКАЗНИКА ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Система підготовки майбутніх педагогів-хореографів у педагогічних ВНЗ має чимало проблем. Зрозуміло, що успіх художньо-освітньої діяльності майбутніх педагогів-хореографів безпосередньо залежить від того, як здійснювалася їхня фахова підготовка, наскільки органічно розвивалася особистість студента під час навчання. Ця проблема досліджувалася багатьма науковцями: О. Бурлею, О. Голдрич, Є. Єршовою, С. Забрєдовським, Б. Стасько, О. Таранцевою, Л. Цветковою та іншими. Вони вважають, що метою професійної підготовки майбутнього педагога-хореографа має бути формування його хореографічно-педагогічної культури як синтезу психолого-педагогічних і фахових знань і вмінь, загального розвитку професійних якостей, стилю поведінки й діяльності.

Практика показує, що існують суперечності в підготовці фахівців: по-перше, між бажаною професійною підготовкою майбутнього вчителя хореографії й реально існуючим механізмом навчально-виховного процесу, між теоретичною та практично-виконавською підготовкою студентів і їхньою здатністю реалізувати набуті знання, уміння та навички в практичній професійній діяльності, особливо в роботі з дітьми; по-друге, між визнанням необхідності індивідуального підходу до кожного студента й відсутністю чітких уявлень про їх індивідуальність; по-третє, між прагненнями до педагогічних експериментів і недостатніми вміннями їх обґрунтувати, планувати, здійснювати, узагальнювати, інтегрувати результати; по-четверте, між інтересом до хореографічних нововведень та відсутністю методичних засад щодо їх упровадження в навчально-практичну діяльність.

Існуючі суперечності можуть бути вирішені шляхом формування професійної педагогічної компетентності майбутніх фахівців. Викладачі ВНЗ мають чітко усвідомлювати: по-перше, що професійна педагогічна компетентність фахівця – це складний симптомокомплекс властивостей і станів особистості, що інтегрує в собі знання, уміння, практичний досвід, що дає змогу орієнтуватися в питаннях професійної діяльності; по-друге, що успішність формування професійної педагогічної компетентності забезпечується механізмами комплексного впливу на студента протягом усього періоду навчання у вищій школі за наявності зв'язку теоретичної та практичної підготовки; по-третє, що впровадження в навчальний процес спостережень, пробних занять та постановок концертних номерів у

дитячих хореографічних колективах підвищує рівень сформованості в студентів професійної культури.

Ми вважаємо, що формування педагогічної професійної компетентності майбутніх хореографів може відбуватися в єдності професійно-змістовного, професійно-діяльнісного та професійно-особистісного компонентів, які інтегрують знання, уміння, досвід та особистісні якості.

Професійно-змістовна підготовка студентів буде, на нашу думку, ефективною за умови досягнення органічної єдності предметних циклів спеціальності «Хореографія», їх комплексного взаємозв'язку й взаємопроникнення, тобто застосування внутрішньопредметної та міжпредметної інтеграції. Вважаємо доцільним включати в навчальні програми теми, які б розкривали особливості роботи хореографа з дітьми в різних навчальних закладах: «Зміст та методика викладання народно-сценічного (сучасного бального, історико-побутового) танцю в дитячому самодіяльному колективі (у школі, у школі мистецтв тощо)», «Особливості використання рухів класичного танцю на уроках хореографії в загальноосвітніх школах», «Специфіка застосування сучасних напрямків хореографії в системі шкільної та позашкільної освіти» та інші. Навіть незначне відведення годин для вивчення цих тем допоможе студентам розібратися з особливостями використання різних видів хореографії в роботі з дітьми.

Викладачі всіх дисциплін хореографічного циклу разом з розвитком виконавської майстерності студентів мають приділяти увагу педагогічному аспекту їхньої підготовки: навчати не тільки технічно виконувати танцювальні рухи, а й розуміти їх природу, образність, манеру виконання, знати методику навчання цих рухів дітей різних вікових категорій. Якщо в навчально-педагогічному процесі підготовки фахівців у галузі хореографії не буде переважати механічне засвоєння техніки танцювальних вправ, то й у своїй педагогічній діяльності вони будуть навчати дітей природності рухів, розуміння творчої основи танцювального мистецтва.

Ми пропонуємо впроваджувати в навчальний процес прийоми стимулювання пізнавальної активності студентів: бліц-опитування з наданням характеристики певним рухам, з методики виконання або навчання тих чи інших вправ; промовляння назв рухів, які включені в різні танцювальні комбінації, розкриття принципів їх комбінування; аналіз виконання одnogрупниками вправ екзерсису, розв'язання проблемних ситуацій, які можуть виникати в процесі роботи з дітьми, застосування завдань із запланованими помилками та інші. Це буде сприяти більшій змістовності занять, поєднанню теоретичних знань студентів із практичними навичками, розвитку їхньої уважності, творчого мислення, уміння аналізувати та виправляти помилки. Адже навчальна діяльність, що не приносить внутрішнього задоволення, активної роботи мислення, уваги,

пам'яті, уяви, не потребує творчості та ініціативи, слабо впливає на повноту й глибину засвоєння знань.

Задля формування *професійно-діяльнійної компетентності* доцільно застосовувати бінарне навчання, яке сприятиме забезпеченню синтезу пізнавальної й практичної діяльності студентів. Суть бінарного навчання полягає в поєднанні теорії з практикою, під час якого передбачається ефект подвійної дії, коли, навчаючи один одного, майбутні фахівці краще розбираються в танцювальному русі чи комбінації, якою потрібно опанувати. І головне – одночасно відбувається процес оволодіння методиками навчання рухів і формування танцювальної навички, що є важливим завданням професійної підготовки. Проведення студентами фрагментів уроків, під час яких один виступає в ролі вчителя, а інші – у ролі дітей певної вікової категорії, з одного боку, допоможе студентам у подальшому почуватися більш упевнено перед дитячою аудиторією, влучно висловлюватися, добирати ті чи інші методи навчання, а з іншого – буде сприяти розвитку акторської майстерності студентів, які виконують ролі дітей. Крім того, викладач може коригувати дії майбутнього вчителя хореографії, створювати проблемні ситуації, з якими в практичній діяльності може зустрітися кожен студент. У процесі такого взаємонавчання підвищується значущість самостійної, пошукової роботи студентів, формуються передумови для заміни навчальної діяльності професійно-педагогічною.

Моделювання майбутньої практичної діяльності студентів залежить від їхньої *професійно-особистісної компетентності*. Зорієнтованість на особистість студента, на думку Р. Мойсеєнко, неповною мірою реалізується в процесі підготовки фахівців у ВНЗ, що не сприяє реалізації їхнього внутрішнього потенціалу. Вона пропонує перенести акценти в навчальному процесі на забезпечення таких умов, які б гарантували особистості прискорення професійного становлення, надання можливостей для самовираження, задоволення пізнавальної потреби, розвитку гнучкості й оригінальності мислення, прагнення до самовияву [2, с. 15].

У цьому контексті особливого значення набуває одна з найголовніших педагогічних проблем – забезпечення гуманізації професійної підготовки майбутніх педагогів-хореографів, тобто утвердження людини як найвищої соціальної цінності, найповніше розкриття її здібностей і якостей, задоволення різноманітних освітніх потреб. Опора на ці ідеї дасть змогу не декларовано, а реально переорієнтувати навчальний процес на пріоритетний розвиток особистості студента, виявити й сформувати в майбутнього вчителя хореографії творчу індивідуальність, виробити методіку формування означеної готовності, підготувати до роботи в закладах освіти (загальноосвітніх школах, школах мистецтв та будинках дитячої творчості) інтелігентного, компетентного

педагога-хореографа, здатного пробудити у вихованців інтерес до хореографічного мистецтва.

Це зумовлює переорієнтацію освітнього процесу ВНЗ з імперативної моделі навчання з її функціональним підходом, спрямованим на оволодіння фахівцем необхідним стандартизованим набором знань, умінь і навичок, на особистісноорієнтовану модель, яка передбачає створення умов для найповнішого розкриття особистісного потенціалу майбутнього фахівця. У центрі навчального процесу має стояти студент, його здібності, можливості, прагнення. Це означатиме повагу до результатів творчої, пізнавальної та виконавської діяльності кожного студента, забезпечення умов для самоствердження, вияву творчої індивідуальності, особистісної неповторності, усвідомлення самоцінності, упевненості у власних силах, прагнення до самореалізації в педагогічній діяльності

Практика сьогодення показує, що до педагогічних ВНЗ вступають абітурієнти, більшість з яких не має відповідної підготовки (деякі вперше ознайомлюються з класичним та народно-сценічним танцем, деякі зовсім не займалися хореографією). Тому викладачеві важливо дотримуватися індивідуально-диференційованого підходу до підготовки спеціалістів. Вивчивши індивідуальні особливості кожного студента (рівень його попередньої підготовки, здібності, професійні якості, особливості мислення, пізнавальний інтерес), можна визначити найбільш ефективну й результативну систему методів у процесі навчання, створити оптимальні умови для формування готовності до педагогічної діяльності, для найповнішого розвитку його як творчої особистості.

Значний внесок у вивчення проблеми індивідуального підходу зроблено Л. Образцовою. У її дослідженні індивідуально-диференційований підхід розглядається як єдність індивідуалізації (урахування неповторних особливостей особистості) та диференціації (урахування типових властивостей, що повторюються). Для успішної підготовки майбутнього педагога-хореографа необхідна саме індивідуалізація професійної підготовки з метою виявлення та розвитку професійно необхідних якостей, актуалізації потенційних та набутих можливостей, щоб уникнути „штампування” стандартизованого усередненого фахівця, що вкрай суперечить творчій професії хореографа.

Однією з проблем нівелювання індивідуальності майбутнього хореографа можна вважати суттєву розбіжність в особливостях взаємовідносин між викладачем і студентом. Очевидно, що авторитарний та ліберальний типи взаємодії не завжди сприяють формуванню готовності студента до педагогіко-хореографічної діяльності, його зацікавленості й захопленості танцювальним мистецтвом, натхненню й самовіддачі у виконавській майстерності та творчості. Адже, авторитарний тип взаємодії – це тип безперечного авторитету викладача, який усі зауваження подає у вигляді наказів, що не підлягають сумнівам чи корекції, який вважає

ініціативу студента непотрібною, навіть розглядає її як перешкоду в роботі. Авторитарний викладач не диференціює завдання, не враховує індивідуальність кожного студента, зауваження такого педагога носять загальний характер.

Натомість, ліберальному типу властиве заохочення та підтримка прагнення студентів до самостійних творчих пошуків. Викладачам притаманний темпераментний, артистичний виклад, який супроводжується особистим показом, наведенням прикладів, використанням образних порівнянь. Але результативність навчання є здебільшого низькою, оскільки емоційність викладача спрямовується не на розвиток студента, а на самого себе. В іншому випадку викладач підтримує творчий підхід студента до навчання й водночас не робить влучних зауважень, рекомендацій, пояснень, що теж знижує продуктивність навчального процесу.

Найбільш вдалим, на нашу думку, у підготовці майбутнього хореографа є демократичний тип взаємодії, який характеризується індивідуально-диференційованим ставленням до особистості студента. Викладачем адекватно й позитивно приймаються вдалі знахідки студента, одразу доводиться їх доцільність, застосовуються неординарні методи, навчально-пошукові форми, реалізуються міжпредметні зв'язки, створюється творча атмосфера художньо-педагогічного спілкування. Саме атмосфера співробітництва є одним з важливих напрямків підготовки педагога-хореографа. Творчим процес навчання може бути лише тоді, коли спілкування особистості з особистістю відбувається незважаючи на всі відмінності у віці, статусі, знаннях, життєвому досвіді тощо. Саме в процесі творчого контакту закладаються потенційні можливості безпосереднього впливу на формування майбутнього фахівця. Педагогу важливо зробити студента добровільним і зацікавленим помічником, рівноправним учасником педагогічного процесу. Це сприяє формуванню в майбутнього вчителя індивідуального педагогічного стилю діяльності, стає засобом і метою процесу навчання.

Незважаючи на те, що демократичний стиль взаємодії викладача зі студентами є провідним, у навчально-виховному процесі підготовки хореографа належне місце відводиться дисципліні. Це цілком правомірно й доцільно, бо, як і в спорті, без дисциплінарного підходу не буде належних результатів. Засвоєння загальноприйнятих вимог щодо культури одягу, культури поведінки та спілкування під час заняття з педагогом сприятиме результативності подальшої педагогічної діяльності студента.

Різнобічна діяльність педагога-хореографа вимагає від нього володіння комплексом необхідних професійних знань, умінь та навичок, але насамперед – вияву професійно значущих особистісних якостей. Так, до професійних умінь і навичок, якими має володіти педагог-хореограф,

О. Бурля відносить хореографічні, педагогічні, балетмейстерські, організаторські, дизайнерські і менеджерські [1].

До особистісних якостей педагога-хореографа можна віднести: об'єктивну самооцінку професійної підготовки, любов до дітей, працелюбність, розвинену уяву, незалежність творчого мислення, цілеспрямованість, відповідальність, самокритичність, вимогливість до себе та впевненість у собі, комунікабельність, спостережливість, енергійність, суспільну активність, витриманість, принциповість, акуратність, доброзичливість, широку ерудицію, організаційні вміння та моральну стійкість (О. Голдріч, С. Забрєдовський, С. Зубатов, В. Кирилюк, Б. Стасько, А. Тараканова, Л. Цветкова та інші).

Отже, проблема формування професійної компетентності майбутніх педагогів-хореографів пов'язана з оновленням змісту хореографічної освіти, у якій перевага має надаватися не стільки обсягу фахових знань, умінь і навичок, скільки їх глибині, системності, усвідомленому сприйманню, гнучкості й достатності для подальшої хореографічної діяльності студентів. Це можливо вирішити за допомогою єдності професійно-змістовного, професійно-діяльнісного та професійно-особистісного компонентів.

Висвітлені нами питання, звичайно, не розкривають усіх проблем формування професійної студентів спеціальності «Хореографія». Але нам хотілося б показати, на які сторони у першу чергу слід звертати увагу викладачів педагогічних ВНЗ у процесі підготовки педагога-хореографа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання : дис. . канд. пед. наук : 13.00.06 / Бурля Олена Анатоліївна. – К., 2004. – 164 с.
2. Моисеенко Р. Н. Формирование профессиональной готовности будущего учителя средствами индивидуальной работы : дис. канд. пед. наук : 13.00.01 / Моисеенко Р. Н. – Кривой Рог, 1997. – 182 с.
3. Ростовська Ю. О. До проблеми впровадження інноваційних технологій у фахову підготовку майбутніх учителів хореографії / Ю. О. Ростовська // Проблеми мистецької освіти : зб. наук.-метод. ст. Вип. 3 / відп. ред. О. Я. Ростовський. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – С. 160 – 165.
4. Стасько Б. В. Педагогічні спрямування хореографічної підготовки майбутніх вчителів молодших класів : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / Б. В. Стасько. – К., 1993. – 23 с.

СИНТЕЗ МУЗИКИ Й ХОРЕОГРАФІЇ В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Підготовка фахівців у галузі хореографічного мистецтва в сучасних умовах суспільного й мистецького розвитку потребує систематичного та послідовного оновлення засобів оптимізації професійного навчання й виховання, розробки нових підходів. Одним з таких підходів є оволодіння основами моделювання синтезу музичного та хореографічного мистецтв у широкому колі сучасного світу мистецтва.

Взаємодія музики й танцювального мистецтва розглядається в науковій літературі в історичному (А. Іваницький, В. Холопова, Б. Яворський та ін.), мистецтвознавчому (Р. Арнхейм, Б. Віппер, В. Медушевський та ін.), художньо-естетичному аспектах (О. Волкова, В. Зобов, А. Мостепаненко та ін.). Заслужують уваги дослідження з цієї проблеми В. Бовсунівського, О. Кравчука, В. Шевченко, Л. Скрипник.

Музикознавці фіксують здатність сукупності метричних та ритмічних рис у музиці відтворювати будь-які рухи – рівні, розмірені або нервові, неупорядковані, нерівномірні [1, с. 14].

Мета нашого дослідження – проаналізувати нерозривний зв'язок музики й хореографії в системі мистецької освіти.

Музика й хореографія перебувають у найтіснішому взаємозв'язку з давніх-давен. Танець починається з музики, виростає з неї. Мелодія танцю пливе, як і мелодія музики, у найрізноманітніших поліфонічних, гомофонічних формах. Лад, метр, ритм, темпові та динамічні відтінки й нюанси в танці мають таке ж значення, як і в музиці. У цьому їхня єдність.

Рух у музиці, на відміну від танцю, не має напрями й пластичного характеру, а має тільки темп та ритм. У хореографічному творі рух має напрям, швидкість, ритм та пластичну виразність. У танці темпоритм не тільки художньо організовує рух, а й передає емоційні характеристики хореографічних образів.

Як і в музиці, у хореографії є певна тривалість виконання того чи іншого елемента: вісімка, чвертка, половина, – на них і припадає акцентований основний елемент руху. Певна рівномірність існує як у виконанні окремого руху, так і в комбінації.

Варто відзначити, що музичний лад (мажор, мінор) впливає на нюансування руху. Мажорна мелодія надає рухові динамічності, мінорна – округленості, плавності, елегантності. Найбільше це відчувається при зміні характеру музичного супроводу, тобто при переході мажорного ладу до мінорного й навпаки.

У музичному супроводі штрих стакато має відповідник у хореографічному штриху, тобто уривчасте виконання руху, а легато – плавне. Ці музичні штрихи певною мірою підказують танцюристу, як слід відтворити характер руху. У жодному разі не можна розглядати музику як звичайний супровід, що полегшує виконання рухів [3, с. 49].

Про кожен мелодію можна розповісти словами та передати її рухами. Кожен музичний твір має свій характер. Саме музика сприяє виразності рухів. У цій взаємодії музика займає провідне положення, рухи стають засобом вираження художніх образів. Музичні теми мусять змінюватися відповідно до подій у сюжеті, підкреслюючи взаємодію образів, аби бачене співпало з почутим. Від художньої гідності музики, від того, наскільки вона образна, змістовна, виразна, у прямій залежності є якість хореографії. У такому випадку музика надихає балетмейстера.

Музика й пластика – дві різні мови. Музика – це сукупність мелодії, гармонії, метрики, ритму. Інколи музика говорить там, де жест безсилий, а інколи поза, жест, міміка можуть сказати те, про що не розповість музика. Як бачимо, одне мистецтво (музика) є доповненням іншого (хореографії), і навпаки.

Тільки повна відповідність музики й хореографії, сценічної дії і музики можуть дати високохудожній оригінальний твір мистецтва. Доречно з цього приводу навести слова визначного балетмейстера Ф. Лопухова: „Ставити рухи на музику, під музику і в музику – завдання абсолютно різні” [2, с. 282].

Завдяки взаємозв'язку музики та хореографічного па танець сприймається як закінчений мистецький твір. Реформатор балету Ж. Ж. Новерр дуже влучно характеризує значення музики для хореографічного твору: „Музика для танцю є тим самим, чим слово для музики”. Проблемою балетмейстерів є порушення органічної єдності музичного матеріалу з хореографічним текстом.

Музика й танець як синтез мистецтв, крім благих побажань вічної єдності, мають і свої проблеми: проблеми цілісності спектаклю й рівноваги його складових. Як відомо, компоненти можуть співіснувати тільки в синтезі, і тільки в цьому випадку народжується мистецький твір. Механізм синтезу залежить від якості складових (музика, текст, малюнок й оформлення – костюми, світло й декорації). „Результат поєднання музики й танцю – лише тоді, коли два художники працюють у співдружності і два мистецтва зливаються в одне ціле, яке і є вершиною насолоди”, – писав Ж. Ж. Новерр.

У хореографічному мистецтві єдність музичного та танцювального компонентів зумовлюють не лише впорядковуючу, але й визначальну роль музичних засобів виразності [1, с. 16].

У композитора й балетмейстера повинно бути єдине бачення в роботі над хореографічним твором. Музика, написана не для танцю, завжди

загрожує виражальності: часта зміна ритмів, тембрів, коротка побудова фраз нівечать хореографію, бо звуковий потік порушує пластичний образ.

Отже, знахідки науковців з питання синтезу музики й хореографічного мистецтва та в галузі пошуку узагальнюючих, спільних моментів у їх взаємодії свідчать про накопичення фундаментального естетичного потенціалу, який у системі хореографічної освіти складає основу спеціальної підготовки майбутніх фахівців та потребує на даному етапі більш ґрунтовного дослідження.

Власні спостереження показують, що музика є невід'ємною частиною хореографічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вісник Міжнародного слов'янського університету. – Х., 2007. – Т. 10, № 1. – 80 с.
2. Лопухов Ф. Б. 60 лет в балете / Ф. Б. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 400 с.
3. Молодь і ринок. – 2008. – № 12 (47) груд. – 164 с.

УДК 793.3

Н. Г. Мележик,
м. Луганськ

ЕСТРАДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЧАСТИНА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Серед різних видів мистецтв, що об'єднує в собі естрадне мистецтво, танець займає особливе місце. Але ж значення його в різні часи змінювалося: іноді він мав чільну роль на естраді, а іноді, як, наприклад, у 60-і роки ХХ століття, віддавав пальму першості пісні. Саме поняття «естрадний танець» суто специфічне й використовувалося в Радянському Союзі. З тих часів цей термін плавно «перекочував» у наш час, але саме сьогодні навколо нього розгортаються гарячі суперечки. Слід зазначити, що саме термін «естрада» виник у вітчизняному мистецтвознавстві на початку ХХ століття і поєднував багато видів та жанрів різних мистецтв: музики, театру, хореографії, цирку. Поняття «естрада» існує тільки в нас. За кордоном, у Західній Європі та Америці, це мюзік-холи, вар'єте, кабаре, шоу та ін.

Естрада – це сфера так званого легкого жанру, який разом з тим є надзвичайно актуальним і публіцистично гострим. Веселий розважальний характер вистави не знищує його змістовності та виховного значення, а виявляє лише специфічні шляхи впливу цього мистецтва [2, с. 45].

Своїм корінням естрада уходить у далеке минуле, що можна простежити в мистецтві Єгипту, Греції, Риму; її елементи присутні у виставах мандрівних комедіантів-скоморохів (Росія), шпільманів (Германія), жонглерів (Франція), франтів (Польща), маскарабозів (Середня Азія) та ін. Сатира на міський побут та звичаї, гострі жарти на політичні теми, критичне ставлення до влади, куплети, комічні сценки, ігри, клоунська пантоміма, жонглювання та музична ексцентрика є зачатками майбутніх естрадних жанрів, які народилися в шумі карнавальних та майданних розваг.

Витоки естрадного танцю також у народній творчості, ранні її форми існували в Росії у виступах плясунів у російських та циганських хорах, на народних гуляннях (з середини XIX ст.). На початку XX ст. на естраді з'явився сценічний жанр танцювального лубка у виступах сатириків-куплетистів й танцівників, від якого розпочалася традиція комедійного номеру на фольклорній основі (зберігається і в сучасному естрадному танці). Перед першою світовою війною 1914 – 1918 рр. на естраді були популярні «салонні» та «декадентські» танці, засновані на модних у той час бальних танцях (танго, кек-уок та ін.), ускладнені елементами акробатичних підтримок.

Слід зазначити, що тривалий час естрадний танець асоціювався тільки з малими формами, але поступово стали з'являтися й масові форми естрадного танцю. Так, відома дослідниця естрадного танцю Н. Шереметьєвська пише: «З роками поняття «естрадний танець» розширилося, вбираючи в себе все нові явища. Якщо на початку 20-х років малося на увазі головним чином народні пляски, чечітка, салонні та пластичні танці в сольному виконанні, то вже до кінця десятиріччя виникає такий його різновид, як групові танці герлс у Московському та Ленінградському мюзік-холах. А наприкінці 30-х років з'явилася масова сценічна форма народного танцю (ансамблі народного танцю)» [4, с. 5].

Важливим фактом є те, що змінювалося саме поняття «естрада». Так, до революції «естрада», за тлумачним словником В. Даля, означало «помост, піднесення, наприклад, для музики», тобто суто функціонально: «естрадний репертуар», «естрадний спів», «естрадний танець», як визначення майданчика, де відбувається дія. У результаті того, що після революції виникла необхідність одержавлення «всякого роду естрад», маленьких приватних антреприз, багатьох актерів-одинаків, невеликих, часто сімейних колективів поняття «естрада» утвердилося як позначення окремого виду мистецтва. Саме з тих пір танець став одним з основних його складників.

Якщо звернутися до визначення поняття «естрадний танець», то частіше за все читаємо, що це музично-хореографічна мініатюра, яка має чітку драматургічну побудову. Так пише Н. Шереметьєвська в книзі «Танець на естраді», таке ж визначення надається в багатьох

енциклопедіях. Але ж, на нашу думку, таке визначення дещо неповне, бо танцювальна мініатюра передбачає невеличку кількість виконавців (до 6 осіб), а це не відповідає дійсності, бо саме розвиток естрадного танцю свідчить про існування великих форм танцювального мистецтва, різностильових та різножанрових. Тому ми згідні із визначенням, яке більш розширено надає Б. Колногузенко: «Естрадний танець – це музично-хореографічна мініатюра, або **окремий сценічний танець**, тема, ідея якого висловлені в чіткій драматургічній побудові за рахунок лаконічних засобів хореографічної виразності, в першу чергу, за рахунок побудови просторової композиції, лексики, створення змістовного, емоційного та темпового розвитку» [2, с. 46]. Для танцювального естрадного номеру притаманні такі риси, як ідейність, лаконічність, оригінальність задуму та його здійснення, сучасність простих, але впливових виразних засобів, віртуозність та натхненність виконання. Як відмічає Н. Шереметьєвська естрадний танець відповідає таким ознакам естрадного мистецтва, як легка пристосованість до різних умов виступів, короткочасність та сконцентрованість художніх виразних засобів.

У сучасних умовах жорсткої конкуренції та з метою завоювання глядацької аудиторії керівникам різних колективів, постановникам танцювальних номерів і шоу-програм треба постійно стежити за новітніми тенденціями в розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Цілком справедливим є висловлювання М. М. Хрустальова, який ще півстоліття тому стверджував, що «специфіка естрадного танцю полягає в миттєвому емоційному впливі на глядача» [3, с. 57]. Дійсно, завоювати увагу глядача може або несподіваність теми чи сюжету номеру, або оригінальність їх втілення, точніше – і те, й інше разом.

Узагальнюючи вищезазначене, можна зробити висновок, що естрадний танець – це окрема частина естрадного або сценічного мистецтва. Пройшовши довгий шлях «від безглуздої розважальності до виразу всього різноманіття сучасного життя» [2, с. 399], естрадний танець і зараз знаходиться в постійному розвитку. Про це свідчить сучасне самодіяльне та професійне мистецтво: розширюється тематичний репертуар естрадних номерів, удосконалюються технічні можливості виконавців, взаємозбагачуються танцювальні техніки, активно використовуються досягнення технічного прогресу. Тому виникає необхідність подальшого вивчення естрадного танцю на новітньому етапі, перегляд не тільки його визначення, але й введення нових термінів та категорій. З цього приводу ми цілком згідні з Б. Колногузенком, що «сучасний естрадний танець відчуває нові тенденції у мистецтві – він увібрав у себе всі нові музичні стилі, засвоїв конгломерат танцювальних систем, які утворили сучасну танцювальну лексику, пішов на активне зближення з іншими видами естради, створив органічний синтез виразних засобів.

Усе це збільшило силу впливу естрадного танцю, розширило його можливості (від узагальнених образів до тонкої психологічної розробки характерів), дозволило торкатися найрізноманітніших тем, у т. ч. тих, що підіймають серйозні проблеми» [2, с. 47].

ЛІТЕРАТУРА

1. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – 368 с.
2. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії : метод. посіб. для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» / Б. М. Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2009. – 140 с.
3. Хрусталева М. М. Эстрадный танец / М. М. Хрусталева // Театр. – 1964. – № 9. – С. 57.
4. Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде / Н. В. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.

УДК 378.013+792.8

**О. С. Микулинская,
г. Одесса**

CONTEMPORARY-DANCE КАК ВИД СОВРЕМЕННОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В последнее время все чаще мы встречаемся с выражением «contemporary-dance» (контемпорари-данс). В буквальном переводе с английского термин *contemporary-dance* означает «современный танец».

Этому направлению танцевального искусства, возникшему в последнее десятилетие, свойственны следующие черты: импровизационность, свободная и субъективная интерпретация, поиск и изобретательность новых средств выражения, отсутствие сюжетной динамики, а вместо этого интерес к сиюминутным переживаниям и ощущениям человека, к его внутренним проблемам.

Contemporary-dance является составной частью contemporary-art. Носителями смысловой и сюжетной идеи этого вида танца являются не исторические, сказочные или вымышленные персонажи, а люди, которые существуют в данной реальности, которым присущи достоинства и недостатки, разочарования и эмоциональные всплески, подъемы и падения [1, с. 10]. В отечественном искусствоведении к этой проблеме обращались В. Ю. Никитин, Д. И. Шариков, а также ряд авторов интернет-статей. К четкому определению этого понятия ни теоретики, ни практики еще не пришли.

Один из ведущих специалистов в области современной хореографии в России В. Ю. Никитин пишет, что в последние годы возник термин «contemporary-dance», направление танца, которое невозможно отнести к какому-либо стилю системы [6, с. 27].

В свою очередь Д. И. Шариков классифицирует виды современной хореографии и определяет «контемп» как вид современного хореографического неоклассического направления 1980 – 2010 гг. европейского происхождения. Именно причастность этого вида к неоклассике, по мнению автора, стала причиной его названия. На наш взгляд, contemporary-dance является совокупностью синтезированных авторских техник неоклассического направления (танцевальных лабораторий, студий, авторских и академических театров Франции, Люксембурга, Великобритании, Германии, Нидерландов, Дании), которые, в свою очередь, опираются на классический танец, неоклассические балетные приемы, а также техники модерн-джаза и импровизации. Основные термины танца французские, второстепенные – английские. Данный вид как современная танцевальная дисциплина и предмет представлены в профессиональных высших и средних учебных заведениях культуры и искусства хореографической направленности. На сегодняшний день contemporary-dance широко используется в современных балетах М. Канингема, М. Бежара, Б. Эйфмана, У. Форсайта, И. Килиана, М. Эка, П. Бауш, П. Тейлора, Р. Брюса, А. Рехвишвили.

Существует два мнения относительно происхождения contemporary-dance. Первое сводится к рассмотрению совокупности авторских техник европейского происхождения, ориентированных на классический танец при применении новейших технологий современной хореографии. Данной точки зрения придерживаются хореографы и балетмейстеры, представляющие N-Y City Ballet, English National Ballet, Grand D'Opera, а также И. Килиан, Б. Эйфман, Д. Багге и др. [9, с. 116].

Другое мнение представляет contemporary-dance не как единый однозначный стиль, а, скорее, как набор танцевальных техник и методик, сформировавшихся на основе американского и европейского танца модерн и постмодерн. В этом случае отличительными особенностями contemporary-dance являются чередование напряженных натянутых мышц и резкого сброса, расслабления, работа с дыханием, падения и подъемы, резкие остановки (часто на прямых ногах), балансирование, быстрая смена эмоциональных состояний.

Ряд модернистов считают, что contemporary-dance – термин, обозначающий европейский современный танец, а постмодерн – американское направление современной хореографии. Таким образом, понятия «contemporary» и «постмодерн», с точки зрения модернистов, обозначают один и тот же вид современной хореографии.

Некоторые хореографы, в частности М. Лымарь, отмечают, что contemporary-dance – это сценическое искусство, или перформанс, которое сегодня предполагает два подхода в определении его особенностей. Один заключается в том, что это интеллектуальный танец, наполненный реминисценциями, цитатами и не доступный неподготовленному зрителю. Другой подход связан с видением сущности данного танца в бессознательном и инстинктивном. По мнению его сторонников, contemporary-dance не дает зрителям готового рецепта в понимании происходящего на сцене, а предлагает абсолютную свободу восприятия и трактовки действия. При этом зритель начинает видеть себя как бы внутри художественного процесса, превращаясь в участника спектакля. Этому же мнению придерживается и А. Архангельский, который утверждает, что в contemporary-dance если и есть сюжет, то он находится внутри героя и, как следствие, развивается не линейно, а системно. Именно поэтому здесь не работает принцип заменяемости, считает автор: поменяешь танцора – получишь совершенно другой спектакль. Это указывает на основные характеристики данного танцевального направления, заключающиеся в импровизационности, ассоциативности и абстрактности [1, с. 11].

В идеале данный танец, считает Н. Курюмова, «стремится выйти за рамки искусства и стать орудием самопознания и саморазвития» [3, с. 12]. Автор утверждает, что для данного танцевального направления необходим комплекс знаний как о возможностях человеческого тела, так и о взаимодействии тела с разумом, тела с пространством, тела с телом

Contemporary-dance основывается одновременно на западном танце (классика, модерн...) и на восточных искусствах движения (цигун, тай цзи цюань, йога). Оба основания включают в себя принцип сенсорности и кинетичности самосознания. Таким образом для contemporary-dance, как и для всего современного искусства, ключевой характеристикой является симбиоз – Востока и Запада, классики и авангарда, профессиональной техники и свободы самовыражения.

Итак, характерные черты contemporary-dance таковы: актуальность, импровизационность, ассоциативность, абстрактность, интеллектуальность, исследовательская направленность, сенсорность и кинетичность, синкретичность (связь с другими видами искусства: цифровые технологии, поэзия, музыка).

ЛИТЕРАТУРА

1. Архангельский А. Балет без правил / А. Архангельский // Огонек. – 2005. – № 20. 16 – 23.05. – С. 54 – 55.
2. Монастырский А. О взаимоотношениях между культурой и цивилизацией / А. Монастырский // Худож. журн., 39.

3. Курюмова Н. Современный танец России: человек танцующий на грани / Н. Курюмова // Петербург. театр. журн. – 2009. – № 1 (55).
 4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 337 с.
 5. Немиров М. А. С. Тер-Оганьян: Жизнь, Судьба и контемпорари арт / М. А. Немиров. – М. : GIF, 1999. – 96 с.
 6. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. – М. : ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с., ил.
 7. Радугин А. А. Культурология : учеб. пособие / А. А. Радугин. – М. : Центр, 1996. – 400 с.
 8. Современный танец в России: театры, организации, фестивали. – М. : Объединение театров «Цех», 2002. – 49 с. : ил.
- Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Д. І. Шариков. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.

УДК 793.3

**Ю. І. Мировська,
м. Одеса**

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «ХОРЕОГРАФ-ПОСТАНОВНИК» У СИСТЕМІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Проблема динамічного розвитку сучасного мистецтва танцю тісно пов'язана з неупинним цивілізаційним, соціокультурним прогресом, змінами у форматі психолого-педагогічних підходів, методів та засобів хореографічної освіти. Професія хореографа-постановника останніми роками стає здебільш затребуваною через значну інформатизацію суспільства, його перехід до постіндустріального простору. Таке становище різко підвищує вимоги до підготовки майбутніх фахівців-хореографів, до рівня їхнього професіоналізму.

Аналіз сучасними дослідниками практичної підготовки хореографів-постановників у педагогічних закладах України свідчить про деяку нерівномірність оволодіння знаннями, вміннями, навичками. На думку О. О. Таранцевої, це пов'язано насамперед з індивідуальними можливостями, рівнем підготовки тощо [15]. Система української освіти, сучасні суспільні тенденції естетизації її змісту, орієнтація на гармонійний розвиток кожного учня вимагають оновлення програм з профільних хореографічних дисциплін у мистецьких навчальних закладах. Висловлена думка зумовила вибір теми цього дослідження, що має за мету висвітлення можливостей підвищення підготовки фахівців за спеціальністю

«хореограф-постановник» за допомогою різноманітних напрямків сучасної хореографії.

Стан наукової розробленості теми дослідження визначається розвитком основних напрямків психології і психодіагностики, педагогіки професійної освіти та мистецьких дисциплін. Існує низка досліджень, виконаних на матеріалі ВНЗ культури і мистецтв. Це, наприклад, роботи О. В. Ершової, яка дослідила теоретичні й методичні засади пластико-хореографічної підготовки фахівців соціально-культурної діяльності у ВНЗ культури і мистецтв [5]. Л. І. Каміна розглядала особистість балетмейстера – автора хореографічних творів [7]. Т. О. Благова працювала над темою «Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти» [3]. О. О. Таранцева досліджувала формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю [15]. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв вивчалися О. Г. Кравчуком [9].

Таким чином, бачимо, що проблематика, яку ми намагаємось актуалізувати, спеціально не вивчалася у вітчизняній науковій літературі. Тож, особливості підготовки фахівців за спеціальністю «хореограф-постановник» у системі хореографічної освіти України потребують нового осмислення як на теоретичному, так і на методичному рівнях.

Вихід України у світовий культурний простір після проголошення Незалежності сприяв активному проникненню в країну великої кількості нових художніх форм, оволодіння якими в радянський час було неможливо у зв'язку з їхньою невідповідністю принципам соцреалізму. Тому нинішній розвиток сучасних форм хореографії, розширення сфери інтересів вітчизняних фахівців завдяки вивченню більшого різноманіття їх стилів і видів відбувається під знаком інтеграції в галузі культури й мистецтв. Активне співробітництво й обмін досвідом між українськими й зарубіжними фахівцями відкрили необмежені можливості для творчого пошуку, однак недостатня теоретична база, нечітке усвідомлення характерних ознак різних напрямків сучасної хореографії призвели до змішування різних за сутністю стилів і видів. У результаті утворювалися нерегламентовані художні форми, які не можна було однозначно класифікувати. Їхній детальний аналіз не може вміститися в рамки цієї роботи, тому ми лише перелічимо основні з них. Це перфоманс, модерн джаз, імпровізація, контемпорарі, хіп-хоп, брейк-данс та інші. Нові танцювальні форми хореографії було розглянуто в дисертаційних дослідженнях з мистецтвознавства В. В. Пастух, Т. Г. Кохана, Л. Л. Васильової, В. І. Романенко, П. М. Білаша, Д. П. Бернадської.

Ми впевнені, що в сучасному процесі підготовки майбутніх хореографів академічний і сучасний танець повинні доповнювати один одного, зустрічатися й, будучи складовими частинами мистецтва танцю, збагачувати спільний розвиток хореографічного мистецтва. Повага до

традиції, збереження й розвиток історичного танцю як дев'ятнадцятого, так і двадцятого століття не повинні протистояти процесу відновлення, сміливому експерименту й новим пошукам в галузі мистецтва танцю.

Теоретичні обґрунтування й фіксація практичного досвіду видатних особистостей, митців хореографічного мистецтва, таких великих хореографів та теоретиків, як Ж. Ж. Новерр [13], В. М. Верховинець [4], М. М. Фокін [16], Ф. В. Лопухов [10], М. Петіпа [11], В. К. Авраменко [1], П. А. Гусєв [13], А. Месерер [12], Р. В. Захаров [6] та інші, дали нам змогу, узагальнюючи результати наукових досліджень, виявити певні вимоги, необхідні для успішної діяльності хореографа-постановника, і сформувати таке визначення професії. Хореограф-постановник – це фахівець, який створює закінчені унікальні хореографічні твори силою творчого мислення, уяви, володіння танцювальною технікою й хореографічним малюнком, музичністю й майстерністю композиції, який є здатним до підбору й роботи з виконавцями, володіє вмінням передавати сюжети, відчуття, ідеї, образи й думки через рухи.

Професійна діяльність, висуваючи більш-менш стандартні вимоги до різних рівнів особистості, сприяє формуванню узагальненої типової (для конкретної професії) особи професіонала. Проте всередині певних «професійних типів» існують деякі індивідуальні відмінності. Ці відмінності, з одного боку, «зумовлені специфічними особливостями різних спеціалізацій у рамках однієї й тієї самої професії, з іншого – особливостями індивідуальності» [8, с. 110]. Тож, специфіка діяльності хореографів-постановників відрізняється певною структурою професійно важливих якостей, серед яких потрібно виділити: образне мислення, творчу уяву, високий інтелектуальний рівень, чуйність і психологічний такт, орієнтацію на інтеграцію різних стилів життя, артистичний тип особистості, креативність, музичність, інтонаційний слух (здатність чути експресію музики), організаторські здібності, широкий світогляд і винахідливість. Крім того, професія вимагає від фахівця переважно здібностей режисера-постановника, знання законів образотворчого мистецтва, розвинену фантазію, здатність мислити хореографічними образами, уміння розуміти, відчувати і відтворювати всілякі рухи, жести, пози, властиві людям самих різних характерів, володіння прекрасною зоровою пам'яттю й гострим поглядом.

Однак основною властивістю професійного хореографа-постановника все ж є його досвід. З кожним новим твором виявляється своєрідний стиль, своя манера, відточується майстерність, образи оживають, розкриваються характери героїв, зникають затягненість або скомканість композиції, форми стають вишуканими, малюнки несподіваними. Хореограф має бути гарним психологом і управлінцем, адже йому доводиться долати внутрішню скутість танцюристів,

позбавляти їх укорінених комплексів, практично наново формувати деякі особисті якості.

Щоб працювати з людьми, зацікавлювати їх, примушувати творчо мислити, точно передавати характер героїв, нести ідею, виконувати поставлені танцювальні комбінації, хореографу-постановнику «необхідно бути також виразним виконавцем, добрим оратором, цікавою й авторитетною людиною, уміти доносити до учасників проекту свої задумки, ідеї та уявлення» [6, с. 27].

У системі хореографічної освіти України майбутній балетмейстер опановує професію при вивченні циклу спеціальних предметів, що включає розгорнений курс хореографічних, музичних і режисерсько-постановчих дисциплін. До того ж, обираючи професію хореографа-постановника, майбутній фахівець повинен усвідомлювати специфіку цієї діяльності, соціальну значущість професії, знати предмет, цілі, умови й завдання трудового процесу та низку професійно важливих якостей, потрібних для реалізації себе в професії. Педагогам, які відповідають за випуск фахівців у сфері хореографічної освіти та мистецтва, також необхідно підходити до проблеми підготовки майбутніх балетмейстерів з урахуванням індивідуально-психологічних особливостей вихованців та професійно важливих якостей, необхідних для успішної діяльності хореографа-постановника.

Узагальнюючи вищезазначене, доведемо, що включення на всіх рівнях системи хореографічної освіти (хореографічна школа – коледж мистецтв – ВНЗ) основних напрямків сучасного танцю в процес навчання ми вважаємо важливим і необхідним етапом на шляху розвитку й професіоналізації сучасної хореографії, що сприяє підвищенню рівня хореографічного мистецтва України в цілому. Підготовка фахівців у сфері хореографічного мистецтва повинна здійснюватися з урахуванням тенденцій і змін, що відбуваються в їхній майбутній професійній діяльності, гнучко реагуючи на нові вимоги й запити суспільства. Активний розвиток різних напрямків сучасного танцю, що зумовлює попит на фахівців-хореографів, які володіють знаннями й методикою навчання модерн, джаз, хіп-хоп танцю, детермінує необхідність внесення відповідних змін у процес підготовки студентів у цьому напрямку.

Аналіз навчальних планів й опитування, що було проведене серед студентів, виявили недостатній рівень підготовки хореографів за основними напрямками сучасної хореографії, зумовлений незначною кількістю навчальних годин, відведених на її вивчення. Крім того, специфіка мистецтва танцю та розвиток суспільства потребують систематичного збагачення знань та розвитку природних здібностей хореографа-постановника, як інтелектуальної та гармонійної особистості, митця та провідного фахівця в галузі хореографічного мистецтва.

Людина, яка присвятила себе цій професії, не залишає пошук нових форм, ідей ні на хвилину, вона шукає натхнення в усьому: у буденному житті, у спектаклях і виставах, живопису й скульптурі, у літературних творах, у природі, у людях, які її оточують, взаєминах, подіях і, звичайно ж, у собі. Отже, навіть володіючи всіма виявленими якостями, необхідними для успішної діяльності, професійний хореограф-постановник повинен розвиватися далі. Професійно важливі якості є потенціалом людини, тим арсеналом умінь і навичок, оволодівши якими, вона зможе значно підвищити й професійні досягнення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко В. Українські національні танки музика і стрій / В. Авраменко. – Голлівуд – Нью-Йорк – Вінніпег – Київ – Львів, 1947. – 80 с.
2. Балет : енциклопедія / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энциклопедия», 1981. – 623 с.
3. Благова Т. О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти / Т. О. Благова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка. – Житомир, 2010. – С. 72 – 76.
4. Верховинець В. В. Теорія українського народного танцю / В. В. Верховинець. – К. : Мистецтво, 1968. – 114 с.
5. Ершова О. В. Теоретические и методические основы пластико-хореографической подготовки специалистов социально-культурной деятельности в вузе культуры и искусств : дис. канд. пед. наук : 13.00.08 / Ершова Ольга Викторовна. – М., 2000. – 159 с.
6. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 225 с., [24] л. фот. : нот.
7. Каміна Л. І. Формування особистості балетмейстера – автора хореографічних творів : метод. посібник / Л. І. Каміна. – К. : Б. в., 2007.
8. Климов Е. А. Личность, профессия и научно-практическая консультация / Е. А. Климов // Молодежь и труд / под ред. В. А. Ядова. – М. : Молодая гвардия, 1970. – С. 68 – 79.
9. Кравчук О. Г. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв / О. Г. Кравчук // Міжнародний Слов'янський університет. Вибр. матеріали. – К., 2007. – 58 с.
10. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 368 с.
11. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. Нехендзи ; предисл. Ю. Слонимского. – Л. : Искусство, 1971. – 446 с. : ил.; 20 л. ил.
12. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – М. : Искусство, 1990. – 175 с.

13. Музыка и хореография современного балета : сб. ст. / ред. И. В. Голубовский. – Л. : Музыка, 1974. – 293 с.

14. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Л. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.

15. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Таранцева Олена Олександрівна. – К., 2002. – 224 арк. – Бібліогр. : арк. 183 – 201.

16. Фокин М. М. Против течения : воспоминания балетмейстера: статьи, письма : сб. / М. М. Фокин. – М. – Л. : Искусство, 1962. – 639 с.

УДК 793.3

**Т. С. Павлюк,
м. Київ**

ХАРАКТЕРИСТИКА РОЗВИТКУ СИСТЕМИ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ МИСТЕЦТВА БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Танець як вид мистецтва, в сучасному його розумінні, виникає на певному етапі генетичної, когнітивної і культурної еволюції людства. З цієї точки зору мистецтво танцю охоплюється широким поняттям «хореографічна культура», яке розглядається як невід'ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи. Визначення танцю в українській науці пов'язане зі створенням певного художнього образу, засобами якого є рух, жести і положення тіла танцівника [5].

Слово «хореографія», що походить від двох грецьких слів «χορεύω» (танцювати) та «γράφω» (записувати, зображати), первісно вживалося для означення запису танців. Слово «хореографія» як мистецький та мистецтвознавчий термін вживається для означення особливого мистецтва створення танців, відтак слово «хореограф» означає «постановник танців (балетів)». У такому випадку слово «хореограф» означає те саме, що й «балетмейстер» (майстер балету) [5]. Визначаючи хореографію як «запис танцю» (dance-writing), ми допускаємо, що, як і у випадку письмового запису, ми можемо взяти слово з певного мовного фрагменту, щоб зберегти його для майбутнього, так і «записаний танець» означає, що ми в змозі прийти та побачити цей танець ще раз. Ми розуміємо, що в дійсності навіть один і той самий танець кожен раз трохи інший, і хореографія все

одно чутлива до змін зовнішніх умов. Розуміючи цю точку зору, ми занадто ігноруємо багато цікавих аспектів танцю, що є досить актуальним на сьогоднішній день для розвитку хореографічної науки й практики.

З критичної точки зору, танець тяжіє до того, щоб люди стали інструментом хореографії.

Ще на початку історії танець був засобом висловлювання думок та почуттів, які нелегко було перевести в слова. Непередбачувані рухи та жести для предків людини слугували засобом спілкування задовго до того, як з'явилася людська мова в її сучасному вигляді [2].

Основним виразним засобом танцю, що відрізняє його від інших видів мистецтва, є людське тіло, що має природну пластику. Рухи тіла мають безмежні властивості вдосконалення грації та ліній. Сутність танцю ґрунтується на різних функціях – виховній, комунікативній, гедоністичній, психологічній, розвивальній та ін., кожна з яких несе за собою суворо індивідуальний відтінок і народжує певні типи «танцювальної експресії» (Ю. М. Слонімський).

Пластика – це цілісна якість цілісного організму. Навколишнє середовище людини цілковито впливає на її поведінку, а отже і на формування всієї системи її пластичної мови. Танець як мистецтво суттєво пов'язаний і з певною атмосферою існування людини, і з життям суспільства [1].

Під час танцю зовнішній, тілесний, образ виконавця, поданий у русі, значною мірою відображає сутність художнього образу. Ствердження цього базується на особливості, котру в хореографії називають «пластична форма душі», тому що пластика стає справжнім вираженням почуттів [2].

Ритм є одним з основних компонентів танцю. А. Хаскел вважає: «Танець – це засіб вираження емоцій шляхом постійної зміни рухів, підпорядкованих певному ритму». Ритм допомагає виконавцю з проявленим духовним наповненням використовувати мову класичних символів хореографії для створення «психічної реальності», де взаємоспілкування з глядачем відбувається на рівні передачі емоційного та ментального стану [2].

Бальний танець – один з найбільш інтелектуальних видів занять. Він включає в себе елементи різних видів мистецтва (музика, образотворче мистецтво, театр, мода), з одного боку, та фізичну завантаженість – з іншого.

Бальний танець має свою специфіку, а саме певну техніку виконання рухів, окремі фігури та позування. Під час виконання бального танцю діалог з глядачем відбувається на рівні чуттєвого сприйняття м'язових зусиль, кожному відчуттю емоції відповідає м'язовий еквівалент [2].

Отже, використання неорганічних характеру виконання бального танцю фігур підвищеної складності призводить до розбіжності емоційного та м'язового співвідношення, коли танець виявляється не щирим, що означає відсутність інтелектуального діалогу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безклубенко С. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко. – К. : Б. и., 2003. – 261 с.
2. Воронін Р. Є. Філософсько-естетическіе і художественніе аспекти танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствования : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Р. Е. Воронин. – СПб., 2007. – 25 с.
3. Касьянова Е. В. Пути развития советской бальной хореографии (исторический анализ периода 1917 – 1941 гг.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствования : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Е. В. Касьянова. – М., 1987. – 19 с.
4. Касьянов О. Є. Організаційні засади функціонування професійних колективів бального танцю / О. Є. Касьянов // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали Всеукр. наук. конф. Київ, 22 – 23 квіт. 2004 р. – К., 2004. – С. 9 – 11.
5. Пиріг М. І. Роль і місце бального танцю в системі хореографічного мистецтва / М. І. Пиріг // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 12 – 13 трав. 2005 р. – К. : КНУКіМ, 2005. – С. 16 – 19.

УДК 78.085.3 (043.3)

М. М. Погребняк,
м. Полтава

ЯПОНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ «АНКОКУ БУТО» ЯК СПАДКОЄМЕЦЬ НІМЕЦЬКОГО «AUSDRUCKTANZ»

На початку третього тисячоліття в Україні виникла унікальна культурна ситуація, коли зарубіжні зразки мистецтва сучасної хореографії ринули в естетичну свідомість українців як нескінченна різноманітність художніх ідей, стилів, форм. У зв'язку з цим виникає необхідність теоретичної підтримки митців та навчального процесу, що зумовлює посилення інтересу науковців до питань історії та теорії сучасної хореографії взагалі й танцю «анкоку було» зокрема. Аналіз праць М. Шкарабана, Д. Андерсона, М. Хірлтера, Л. Швелінгер [9; 10; 11; 14] дав змогу окреслити соціальні й професійні передумови виникнення цієї форми сучасної хореографії. Але на сьогодні не існує одностайної наукової думки щодо сутності «анкоку було», тому метою цієї роботи є виявлення його естетико-теоретичних засад та визначення місця, яке цей танець посідає серед інших напрямів сучасної хореографії.

VI фестиваль танцю в Токіо 1959 р. вважається відправною точкою для «анкоку було». На фестивалі відбулася прем'єра вистави «Кіндзікі» («Заборонені барви») за мотивами одноіменного роману японського письменника Юкіо Місіми. Вистава викликала обурення публіки та критики, а її постановник Тацумі Гідзіката казав, що «"Лебедине озеро" не пасує японському тілу» [11, с. 24], а його танець «народився з весняного бруду» [1, с. 26].

Попри це, досліджуючи «анкоку було», можна констатувати унікальний випадок впливу західної культури на східну. Спробуймо відстежити й виявити ті впливи та передумови, які спричинили появу цього хореографічного явища.

У 1867 році з початком Реформи Мейдзі в пошуках знання в усьому світі «острівна країна не стала сліпо копіювати Захід, а пішла своїм надзвичайно продуманим шляхом синкретизації європейських запозичень з глибинними здобутками власної цивілізації» [7, с. 216]. Це торкнулося й театрального мистецтва, хореографічного зокрема.

Професійними передумовами виникнення «анкоку було» можна вважати ознайомлення японських хореографів на початку ХХ ст. з художніми принципами «вільного» танцю А. Дункан, ритмопластичного танцю Е. Жака-Далькроза і «виразного» («Ausdrucktanz») М. Вігман, що були різновидами танцю «модерн». Це сталося завдяки подорожам японських митців у пошуках знань, їхнього навчання в Німеччині та гастрольним виступам європейських представників «виразного» танцю в Японії.

Слід зауважити, що постать Мері Вігман стала знаковою для японського авангардного танцю. З її «виразним» і «абсолютним» танцем познайомилися в Європі на початку ХХ ст. Баку Ішиї та Томойоші Мураяма. Двоє інших японських танцівників Такая Егучі та Соко Мія-зу навчалися в Дрезденській школі Мері Вігман у 1931 році, і після повернення до Токіо також відкрили студію «виразного» танцю, де почав свій шлях Кацуо Оно, який разом з Гідзікатою вважається засновником «анкоку було» [14, с. 56].

Попередня назва індивідуального стилю танцю Гідзікати і Оно «танок досвіду» тісно пов'язана з науковою теорією «виразного» («Ausdrucktanz») танцю, що розробив уже відомий на той час німецький майстер та педагог нової форми танцю Рудольф Лабан. В опублікованій у 1920 році праці «Світ танцю» («Die Welt des Tanzes») Лабан висловлює своє ставлення до мистецтва танцю. У своїй книзі він сформулював мистецьке кредо, що полягало в бажанні пробудити танцювальну інтуїцію, не встановлюючи при цьому норм та догм [13, с. 27]. Ще в 1921 році, пояснюючи вчення свого педагога, Мері Вігман розкриває філософію народження «виразного» танцю. За її словами, «танцівник – пан простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунує в його душі хвилюванням, перетворюючись на тілесний рух, виповнює душу танцівника захватом повного злиття з простором» [2, с. 57].

Відкрита в 1919 році в Дрездені Центральна Школа Мері Вігман стала центром розвитку німецького «виразного» танцю.

Послідовниками цієї традиції в Японії стали Кацуо Оно і Тацумі Гідзіката. На початку 60-х років Гідзіката працює над обґрунтуванням назви свого танцю, серцевиною якого стало поняття «темряви». У 1963 році назва студії змінюється на «анкоку було-га» (закінчення «то» (ступати), на відмінну від «йо» (стрибати) надає особливого значення землі [9, с. 10]. Таким чином, експресивна естетика японського «анкоку було» спрямована радше до землі, аніж до неба, на відмінну від європейського «Ausdrucktanz», що збагатив танець «модерн» розгонистими пластичними позами й па, незвичайно високими стрибками, що охоплювали начебто весь простір сцени.

Таке застосування естетики європейського «Ausdrucktanz» на японському ґрунті зумовлене особливостями світогляду японських танцівників, у свідомості яких земля тісно пов'язана як із життям, так і зі смертю. Позиціонуючи «анкоку було» як різновид танцю «модерн», авторка виходить з очевидної близькості естетико-теоретичних засад японського феномена, таких як неоміфологічна спрямованість, синтез мистецтв, символізм, і європейського хореографічного мистецтва цього стильового напрямку.

Основоположники танцю «модерн» ставилися до свого мистецтва, насамперед, як до особливої естетико-філософської практики, тому при підготовці і навчанні послідовників ставили за мету пробудити в учнях саме смак до філософування, вважаючи техніку не те що другорядною, але похідною від внутрішнього руху.

Основний принцип такої практики, названий авторкою філософсько-світоглядним, полягає в намаганні безпосередньо пізнати сутність речей, явищ, особистостей засобами руху відповідно до філософсько-світоглядних переконань митця [6, с. 50].

Основою техніки і композиції танцю «модерн» є ідеї Ф. Дельсарта про «безумовний жест», народжений безпосереднім емоційним поривом, про значення якого ніхто ні з ким не домовлявся, та «система рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза, що спирається на поняття евритмії і має на увазі «пробудження і розвиток природних ритмів тіла засобами його ритмічного руху» [6, с. 50 – 56].

На підтвердження належності «анкоку було» до стилю «модерн» доцільно навести також вислови самих танцівників, які вважали, що танцювати «анкоку було» – це означає відмовитися від зовнішніх явищ (природи, мистецтва та ін.) і пережити її внутрішньо, дати тілу самостійно мислити та виражати.

На їхню думку, «анкоку було» – це танець самозаглиблення, споглядання на власне «Я», у якому «внутрішні відчуття є вирішальними» [4, с. 55]. Міцутака Ішиї вірить, що «тіло вплетене у рух природи» [3, с. 41]. Для Мін Танака «рух пов'язаний із серцем». Тому він відмовляється «від ритмічного розчленованого танцю, відтвореного у часі, підконтрольного суспільству і робить «очевидними ритми думок» [8, с. 48]. Для нього рух є ідентичним душі. Він вважає, що ніколи не можна зрозуміти рух, якщо ставити себе поруч з ним.

Т. Гідзіката свій метод назвав «методом метаморфози». Йому ж належать слова, що в «анкоку було» «немає жодних вправ і жодного ліризму». Його танець – це «знак, який проявляється з глибини тіла» [1, с. 27].

Приймаючи до уваги те, що стиль «модерн» є і результатом, і засобом у спробах повернути мистецтво від описовості до безпосередності почуттів, від умовного знака до символу, можна зауважити, що представники «анкоку було» довели цей процес майже до абсурду. Саме так виникає поняття «культурної смерті» особи, тобто зречення під час танцю всіх культурних нашарувань у свідомості, що, у свою чергу, породжує «танець трупа», істоти, що ніби вперше відчула світ і рухається навпомацки, реагуючи на найменші коливання середовища. Так, за словами Кацуо Оно, «мить крайньої втоми, коли граничне напруження

знову відновлює тіло: у цьому справжнє походження Буто. Смерть і відродження» [5, с. 36].

Таким чином, з'ясувавши передумови виникнення танцю «анкоку було», проаналізувавши творчу діяльність представників цієї традиції та застосувавши стильову типологію танцю «модерн», авторка знаходить докази належності «анкоку було» до цього стильового напрямку хореографічного мистецтва і його прямого зв'язку з європейською традицією танцю «модерн», зокрема «Ausdrucktanz».

ЛІТЕРАТУРА

1. Гідзіката Т. Мій танок народився з бруду // Тацумі Гідзіката ; пер. з нім. М. М. Шкарабана // Філософія було. – К. : Nascentes, 2001. – С. 23 – 30.
2. Домрина Н. Страницы календаря / Н. Домрина // Сов. балет. – 1986. – № 6. – С. 51 – 60.
3. Ішиї М. Про було, Європу та було-терапію / Міцутака Ішиї ; пер. з нім. М. М. Шкарабана // Філософія було. – К. : Nascentes, 2001. – С. 38 – 43.
4. Моріта І. Зауваження щодо було / Ітто Моріта ; пер. з нім. М. М. Шкарабана // Філософія було. – К. : Nascentes, 2001. – С. 49 – 55.
5. Оно Кацуо. Думки про мою роботу. Мертві починають бігати / Кацуо Оно ; пер. з нім. М. М. Шкарабана // Філософія було. – К. : Nascentes, 2001. – С. 31 – 36.
6. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Погребняк Марина Миколаївна. – К., 2009. – 319 с.
7. Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність / В. В. Рубель – К. : Аквілон-Прес, 1997. – 216 с.
8. Танака Мін. Мій танок прагне ставити питання / Мін Танака ; пер. з нім. М. М. Шкарабана // Філософія було. – К. : Nascentes, 2001. – С. 44 – 49.
9. Шкарабан М. «Буто» / Микола Шкарабан // Філософія було. – К. : Nascentes, 2001. – С. 4 – 22. – (Серія «Підручний poradnik для актора»).
10. Anderson J. Ballet. Modern dance. A Concise history / Jach Anderson. – Princeton Book Company, Publishers. New Jersey, 1992. – 235 p.
11. Heardter Michael. Tradition, Moderne and Rebellion / Michael Heardter, Sumie Kawai // Butoh. Die Rebellion des Körpers. – Berlin : Alexander Verlag, 1998. – S. 11 – 24.
12. Maletic V. Body-Space-Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts / Vera Maletik. – Berlin, New York, Amsterdam : Mauton de Crayter, 1987. – 150 p.

13. Partch-Bergsohn I. Modern dance in Germany and the United States. Grasscerrents and Influences / Isa Partsch-Bergsohn. – Harwood Academic Publishers. cop. 1994. – 167 p.

14. Schwellinger L. Die Entstehung des Butoh / Lucia Schwellinger. – Munchen : Judicium, 1998. – 140 s.

УДК 792

**І. М. Полянська,
м. Харків**

СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ ФАХІВЦЯ В ГАЛУЗІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У ХХІ столітті істотними чинниками, що впливають на зміст життєдіяльності та творчості людини, є прискорення темпів суспільного прогресу, яке відбувається завдяки стрімкому збільшенню можливостей засобів нових інформаційних технологій і телекомунікаційних систем. Інформаційне суспільство висуває особливі вимоги до характеру професійної діяльності й кваліфікаційної структури роботи фахівця-хореографа, а саме: уміння працювати з новою інформацією, виховувати риси характеру, які допомагають вчасно реагувати на стрімку зміну суспільного менталітету, швидко й легко сприймати зміни, як в соціальному, так і в професійному плані. У зв'язку з цим постають питання про багатопрофільну підготовку фахівця в галузі хореографічного мистецтва, що сприятиме професійній мобільності, якісному вирішенню професійних завдань. Тому на сучасному етапі є актуальним виявлення специфіки та умов формування професіоналізму фахівця в галузі хореографічного мистецтва.

Професіоналізація як професійний розвиток останнім часом усе більше привертає увагу дослідників. У науковій літературі існує чимало концепцій професіоналізації в різних галузях людської діяльності, серед яких: концепція розвитку професіонала А. А. Деркача та В. Г. Зазикіна [1], концепція професійного розвитку Л. М. Мігіної [2], західні концепції професійного розвитку: теорія Е. Гінцберга [3], концепція «кар'єрної зрілості» Д. Сьюпера [4], типологічна теорія Д. Холланда [5] та ін.

Для низки професій уже визначені важливі якості. Наприклад, детально вивчаються специфічні якості психологів і педагогів, описані професійно важливі якості акторів і режисерів та ін. Разом з тим питання розробки професійно важливих якостей хореографа й концепції професіональної моделі ще не знайшли свого відображення в науково-методичній літературі. Донині існує певна невизначеність в інтерпретації терміна «професіоналізація» стосовно фахівця-хореографа. Допомогти

фахівцеві побачити зону найближчого професійного розвитку, перспективу його професійного зростання – важливе завдання гуманістичноорієнтованої професійної концепції. Тому мета цієї публікації – розглянути теоретичні передумови створення концептуальної моделі професіоналізації фахівця-хореографа.

Професіоналізм – це сукупність, набір особистісних характеристик людини, необхідних для успішного виконання праці. Професійне виконання праці – це завжди здійснення її на високому рівні [1, с. 32]. Професіоналізм розкривається через компетентність, поєднання психологічних якостей, що дозволяють діяти самостійно, і здатність людини виконувати певні функції. Специфіка професіоналізму в різних професіях найчіткіше може бути представлена засобами створення моделі фахівця. Така модель містить указівки на характеристики діяльності працівника (предмет, засоби, результат праці та ін.) і ті професійно важливі психологічні якості, якими повинен володіти фахівець для здійснення даного виду праці.

Професійне хореографічне мистецтво має значні особливості. Воно істотно відрізняється від професійної підготовки в різних галузях людської діяльності (гуманітарне знання, техніка, медицина), а в деяких аспектах є серйозні відмінності й від суміжних сценічних мистецтв (музики, драматичного театру). У галузі танцювального мистецтва для всіх видів хореографії існують загальні закономірності становлення фахівця від початку професійної діяльності до самостійної творчої праці. Специфіка хореографічної діяльності, її приналежність до сценічних видів мистецтв визначають нестандартність професійної підготовки фахівця для роботи в галузі хореографії. Специфічний предмет праці (людське тіло), його завдання (передати художній образ або емоційний стан), засоби хореографічного мистецтва, умови (принцип наочності, що зумовлений сценічним майданчиком, і присутність глядача) потребують професійно важливих психологічних якостей, необхідних для хореографа. Зміст професійної хореографічної творчості зводиться не тільки до наукових знань, а включає емоційно-образний світ мистецтва, історичні традиції та сучасні інновації, ціннісні орієнтації та відносини, особистісні творчі прояви й синтез різних видів хореографічної діяльності.

Професійними спеціальностями хореографічного мистецтва є хореограф-виконавець, хореограф-балетмейстер, хореограф-педагог, балетознавець або хореолог (історик, теоретик, критик). Також до особливостей професійної підготовки хореографів належать: фізіологічні особливості людського організму (жорсткі терміни професійної діяльності); навчання в учбовому закладі (хореографічних школах та училищах, ліцеях мистецтв, інститутах і академіях); особливий режим і рівень фізичних навантажень; необхідність випереджаючого освоєння гуманітарних і мистецтвознавчих дисциплін веде до включення елементів

вищої освіти в програму середньої професійної освіти; особливі методичні підходи й постійні творчі пошуки.

Перш за все, необхідно підкреслити, що професіоналізм фахівця-хореографа – це не тільки досягнення ним високих професійних результатів, не тільки продуктивність праці, але неодмінно й наявність психологічних компонентів – внутрішнього ставлення людини до праці, стани її психічних якостей. Людина присвятила себе танцювальному мистецтву, формує свій спосіб життя відповідно до вимог цього мистецтва, що дозволяє їй напрацювати такі важливі якості, як відвертість розуму, цілеспрямованість, працьовитість і оптимізм, уміння аналізувати й робити висновки, коректувати свої власні помилки, виховувати в собі силу волі. Основою виховання волі є свідомо дисципліна, саме вона виробляє твердість характеру, працьовитість, завзятість. Виховання вольових якостей у фахівця-хореографа допомагає йому сформувати: цілеспрямованість – уміння ставити перед собою цілі й досягати їх; наполегливість – здатність тривало направляти свою поведінку до мети; витримку – уміння стримувати фізичні й психічні прояви, що заважають досягненню мети; стійкість – моральна й фізична витривалість (при успіхах та невдачах); сміливість – на основі рішучості, витримки, наполегливості, цілеспрямованості.

Професіоналізація – це процес становлення професіонала, який висуває неоднакові вимоги до психологічних якостей людини – до мотивації, до мислення, до особистості, до моторики та ін. Цей процес включає: вибір людиною професії з урахуванням своїх власних можливостей і здібностей; освоєння правил і норм професії; формування і усвідомлення себе як професіонала, збагачення досвіду професії за рахунок особистого внеску, розвиток своєї особистості засобами професії. У цілому професіоналізація – це одна із сторін соціалізації, подібно до того, як становлення фахівця – один з аспектів розвитку особистості. Особовий простір ширше професійного. Найбільш оптимальним і гармонійним є варіант, коли «професійне» вписується в «особове» як одна з його сторін [2, с. 79].

Професійні здібності – індивідуально-психологічні властивості особистості, що відрізняють її від інших, відповідають вимогам даної професійної діяльності і що є умовою її успішного виконання. Професійні здібності не зводяться до конкретних знань, умінь, навичок, прийомів. Вони формуються в людини на основі анатомо-фізіологічних особливостей, задатків і в хореографії жорстко визначаються ними. Таким чином, професійні здібності є і умовою, і результатом хореографічної діяльності професійної особистості. Доцільно виділяти загальнолюдські здібності та знання, які є необхідним фоном для виконання професійної діяльності хореографа, а також загальні професійні й спеціальні здібності.

Загальнолюдські здібності – це психологічні властивості, необхідні для включення людини в будь-яку трудову і професійну діяльність. До них відносять: здібність до життя (життєздатність); здібність до праці (працездатність); здібність до активності й саморегуляції, що включає прогнозування, цілеспрямованість, передбачення результату; здібність до спілкування, до співпраці з іншою людиною і співпереживання, здібність до духовного збагачення іншими засобами своєї професії; здібність до професійної етики, до відповідальності за соціальні результати своєї праці [3, с. 44]. На тлі загальнолюдських здібностей виникають спеціальні здібності (гуманітарні та художні) як індивідуально-психологічні характеристики, що забезпечують успішність виконання спеціалістом конкретних видів хореографічної діяльності. Від професійних здібностей, схильностей і мотивації, знань і вмінь, рис вдачі (наприклад, працьовитість, самостійність), психічних станів, задоволеності процесом і результатом праці залежить профпридатність фахівця в тій або іншій галузі хореографії.

Професійне педагогічне мислення педагога-хореографа, викладача припускає цілісне бачення педагогічної ситуації, системний аналіз учня в співвідношенні його якостей, облік зони найближчого розвитку учня, розкриття й стимулювання внутрішніх резервів саморозвитку учня, що вимагає функцій передбачення в мисленні, творчої гнучкої побудови програм психічного розвитку учнів. Від вимогливості викладача залежить формування виконавської майстерності, яка дає узгодженість ритму, музики з характером руху.

Технічна точність хореографа-виконавця не лише професійний педантизм, а зрілість і досконалість виконавської майстерності. Точність дозволяє знайти упевненість у своїх силах, творчу активність, свободу й майстерність. Проникнення в усі «таємниці» точної техніки танцю починається з перших кроків навчання від простого руху. У виконавській майстерності хореографа простота – це найвища міра лаконізму. Водночас простота виконання не може бути повною, якщо відсутня строгість виконання, що означає точність, художній смак, вдумливе ставлення до змісту музики і своїх дій.

Вершиною професійності є творчість. Професійна творчість – це знаходження нових нестандартних способів вирішення професійних завдань, аналізу професійних ситуацій, ухвалення професійних рішень. Результатами професійної творчості можуть бути: нове розуміння предмету праці (нові ідеї, закони, концепції, принципи, парадигми), новий підхід до способів професійних дій з предметом праці (нові моделі, нові технології, правила), орієнтування на отримання принципово нових результатів залучення нових виконавців і глядачів. Професійна творчість частіше спирається на професійну майстерність, досвід фахівця, але буває, що фахівець переходить на рівень професійної творчості раніше, ніж він

оволодіває майстерністю, знаходячи й пропонуючи нові професійні рішення, що дуже важливо заохочувати в молодому хореографі.

Отже, рівень розвитку танцювального мистецтва вимагає підготовки висококваліфікованих викладачів та виконавців з високою технікою й майстерністю виконання, які досконало володіють своїм тілом, мають достатній запас акторської майстерності, уміння у чіткій пластичній формі передати особливості різних видів хореографічного мистецтва. Ключовим моментом у професійній сфері хореографа для високих рівнів професіоналізму є забезпечення психологічного та теоретико-методологічного наповнення професії: усвідомлення в повному об'ємі рис і ознак професіонала-хореографа, розвинена професійна свідомість, цілісне бачення зовнішності успішного професіонала; приведення себе у відповідність з вимогами професії (хороша фізична форма, знання методик викладання різних хореографічних шкіл, креативність); реальне виконання професійної діяльності на рівні високих зразків і стандартів, оволодіння майстерністю та технікою виконання; постійне професійне навчання й відвертість; внесення фахівцем свого творчого внеску до професії, збагачення її досвіду, відтворення нових ідей і створення інноваційних, більш продуктивних методик викладання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач А. Акмеология : учеб. пособие / А. Деркач, В. Зазыкин. – СПб. : Питер, 2003. – 256 с.
2. Митина Л. М. Коррекционно-обучающие программы повышения уровня профессионального развития учителя : учеб. пособие / Л. М. Митина. – М. : Изд-во НПО «МОДЭК», 2001. – 304 с.
3. Super D. E. Vocational development / D. E. Super. – N. Y., 1957. – 391 p.
4. Super D.E. Occupational psychology / D.E. Super, M. Y. Bahn. – L. : Tavistock, 1971. – 209 p.
5. Holland Y. L. Explorations of a theory of vocational choice / Y. L. Holland // J. Appl. Psychol. – 1968. – Vol. 52, № 1. – P. 23.

УДК 793.3

О. М. Потьомкіна,
м. Луганськ

РОЛЬ ТВОРЧОСТІ В. Д. ЖУРАВЛЬОВА В РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЛУГАНЩИНІ

В останні роки підвищується інтерес до вивчення, відтворення та збереження історико-культурної спадщини регіонів України. Актуальними є дослідження, присвячені діячам культури та мистецтва рідного краю. В історії хореографічного мистецтва Луганщини є багато митців, які зробили вагомий внесок у розвиток хореографічної культури. Проте, творчість багатьох з них невідома й потребує глибокого вивчення.

Далі розглядається діяльність і творчість артиста, педагога, балетмейстера Василя Дмитровича Журавльова, який усе своє життя присвятив розвитку хореографічного мистецтва на Луганщині.

У тезах використані матеріали, що зберігаються в державному архіві Луганської області, та з особистого архіву В. Д. Журавльова.

Василь Дмитрович Журавльов (15.03.1915 – 27.01.2003) народився в шахтарській сім'ї в селищі Успенка Лутугінського району Луганської області. З дитинства хлопчик виявив здібності до хореографії. Можливо, у ці роки й зародилася заповітна мрія стати професійним танцівником.

Доля виявилася прихильною до молодого людини. У вересні 1934 р. у віці 20 років Василь Дмитрович вступає в дорослу групу балетної студії Луганського державного театру опери і балету. Природні здібності, працьовитість учня були позитивно оцінені викладачами студії, завдяки чому він був рекомендований до роботи в театрі у якості стажиста. Так 29 січня 1936 р. починається творча діяльність Василя Дмитровича. Мрія стати артистом набула для молодого людини реальну можливість.

Аналізуючи стан хореографічної освіти 20 – 30-х років ХХ століття, можна стверджувати, що Василь Дмитрович належить до тієї плеяди талановитої молоді, яка починала танцювати у свідомому віці, не маючи достатньої хореографічної підготовки. Але завдяки наполегливості та величезній праці вони стали відомими артистами, педагогами, балетмейстерами.

Успіхи молодого артиста були незаперечні. У сезоні 1938 – 1939 рр. Василю Дмитровичу доручають партії другого, а потім і першого соліста в балетах «Раймонда» О. Глазунова, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва,

«Лебедине озеро» П. Чайковського, «Коник-Горбоконики» Ц. Пуні та ін. У класичних балетах головним чином був кавалером.

По закінченні діяльності оперно-балетного театру в м. Луганську, у вересні 1940 р. Василь Дмитрович завершує свою виконавську кар'єру.

Виконавський досвід, глибокі пізнання різноманітної хореографічної лексики, що здобув В. Д. Журавльов у роки роботи в театрі, стали засідками його подальшої роботи.

З початку 40-х років В. Д. Журавльов вступає у якісно новий період своєї діяльності – керівника, балетмейстера, педагога. У жовтні 1940 р. Журавльов був прийнятий на посаду балетмейстера ансамблю пісні і танцю Ворошиловградської міської Промради, а в роки Великої Вітчизняної війни керує танцювальною групою в прифронтній концертній бригаді, створеній при обласній філармонії.

Після закінчення Великої Вітчизняної війни В. Д. Журавльов продовжує свою балетмейстерську діяльність у новоствореному ансамблі пісні і танцю при Луганській обласній філармонії, веде активну творчу роботу в самодіяльних хореографічних колективах: у 1945 р. створює самодіяльний танцювальний колектив при Палаці культури ім. Пархоменка; з 1947 р. керує народним танцювальним колективом при клубі ім. Сталіна.

Повоєнний період характеризується відродженням й активним розвитком соціально-культурної сфери. Особливу турботу й увагу режиму викликали культурно-освітні установи. Так, в цілому за повоєнну п'ятирічку кількість клубів і палаців культури збільшилася з 682 до 824. В області працювало 830 червоних куточків, 3 625 колективів художньої самодіяльності, багато з яких представляли хореографічний жанр. Виникає необхідність у підготовці кваліфікованих фахівців. Для вирішення питання підготовки професійних кадрів на Луганщині у 1951 р. при обласному будинку народної творчості були організовані перші курси з підготовки керівників самодіяльних хореографічних колективів, першим викладачем яких став В. Д. Журавльов.

У числі перших його слухачів були: Н. В. Сушинська (сьогодні – заслужений працівник культури України, засновник і незмінний художній керівник і балетмейстер Народного ансамблю танцю «Веселка» районного будинку культури ім. Т. Г. Шевченка м. Старобільськ); Л. В. Іванова – артистка ансамблю пісні і танцю Луганської обласної філармонії (1945 –

1947 рр.), згодом – засновник і художній керівник народного ансамблю танцю «Каблучок» Луганської обласної організації «УТОГ» і багато інших.

Підготовчі курси для керівників самодіяльних колективів усіх жанрів стали передумовою створення першого мистецького навчального закладу – Ворошиловградського культурно-освітнього училища.

Можна стверджувати, що Василь Дмитрович стояв біля витоків професійного хореографічного навчання на Луганщині.

Значним етапом у творчості була діяльність у міському Палаці піонерів (нині – Палац позашкільної роботи творчості дітей та учнівської молоді). У 1954 р. хореограф створює на базі палацу піонерський ансамбль танцю (пізніше – ансамбль пісні і танцю) і на 18 років стає його незмінним керівником і балетмейстером. Важливою частиною діяльності ансамблю були навчально-тренувальні заняття, на яких Василь Дмитрович багато уваги приділяв роботі над елементами класичного танцю. Творчий колектив був методичним центром для керівників самодіяльних хореографічних колективів. Саме завдяки В. Д. Журавльову класичний танець як основа хореографічного виховання поступово впроваджується в самодіяльні хореографічні колективи.

Логічним завершенням трудової кар'єри Василя Дмитровича стала його викладацька діяльність у Ворошиловградському культосвітньому училищі (нині – Луганський обласний коледж культури і мистецтв) на спеціальності «Хореографія». Придбаний довголітній досвід артиста, педагога, керівника, балетмейстера він передає студентам училища – майбутнім фахівцям-хореографам.

Багато вихованців Василя Дмитровича Журавльова обрали хореографію своєю професією. Серед них О. М. Потьомкіна, відмінник освіти України, завідувач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв; В. П. Онищенко, заслужений артист України, балетмейстер-постановник театру пісні і танцю «Легенда» Луганської обласної філармонії; В. А. Магільда, балетмейстер Челябінського театру опери та балету (у даний час працює в танцювальній академії у Швеції), Н. М. Удовенко, відмінник освіти України, керівник зразкового ансамблю класичного танцю «Сонечко» Палацу дітей та юнацтва «Радість» Артемівського району м. Луганська.

Доходимо висновку, що В. Д. Журавльов зробив вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва на Луганщині. Артист, педагог, балетмейстер Василь Дмитрович весь свій життєвий шлях присвятив

мистецтву танцю. Багато років самовідданої праці віддав справі виховання артистів, керівників професійних та аматорських хореографічних колективів. В. Д. Журавльов стояв у витоків професійної хореографічної освіти на Луганщині, закладав на той час нові методичні засади хореографічної підготовки. Високий рівень професійних знань класичного та характерного танцю, досвід організаційної та методичної роботи визначили В. Д. Журавльова як лідера в становленні хореографічного мистецтва на Луганщині в 40 – 50-і роки ХХ століття.

УДК 792.8:37.015.3

**А.Є.Рехліцька,
м. Херсон**

КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ В РІЗНИХ ТИПАХ ГРУП ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ

Людина формується й стає особистістю в суспільстві інших людей. Якщо виокремити із суспільства людину, яка втратить усі контакти з навколишнім світом, то перед нами постане індивід, якому неминуче прийдеться втратити свою особистість. Якості особистості – доброта, щирість, комунікативність, нетерпимість, підозрілість, принциповість, грубість, а слідом за ними і всі інші 1500 якостей особистості, зафіксованих сьогодні в словниках, втратять свій сенс і поступово атрофуються. Усе, що накопичувалося в особистості, усі її глибинні психологічні прошарки, які виникли завдяки спілкуванню й призначені для спілкування, стануть непотрібними [3, с. 16].

Усе життя людини, від народження й до смерті, проходить у самих різних групах, членом яких вона безпосередньо є.

Дитячий хореографічний колектив у процесі своєї діяльності проходить етапи від малої групи до колективу. Тому ми вважаємо доцільним проаналізувати психолого-педагогічні особливості групи дітей, які стали займатись хореографічним мистецтвом. Ця група згодом, під впливом низки чинників, перетворюється на колектив. Такий колектив об'єднує любов до хореографічного мистецтва, виконавської діяльності, він формує дружні відносини у позанавчальний час.

Важливим для нас стало з'ясування ролі комунікативних якостей учасників дитячого хореографічного колективу в утворенні танцювального колективу. Формування цих якостей є важливим для становлення особистості дитини у сфері мистецької діяльності.

В поняття «колектив» соціальна психологія і педагогіка вкладають низку ознак, яких немає в понятті «мала група». Далеко не кожна мала група (у тому числі не кожна дитяча хореографічна група) може вважатися колективом. Для того, щоб вона досягла стану колективу, їй доводиться пройти тривалий і багатоступеневий шлях. При цьому слід зазначити, що не кожна хореографічна група проходить цей шлях – деякі зупиняються, з тих чи інших причин, на одному з проміжних рівнів, що, безумовно, впливає на загальний творчий рівень групи.

Перший рівень становить номінальна група. Її характерна риса – те, що вона існує лише формально, не маючи жодної групової ознаки. Це діти, які вперше зібралися в хореографічну групу, – такий конкретний образ номінальної групи.

Другий рівень – група-асоціація. Вона має офіційний статус, а її члени мають однакові цілі. Дитяча хореографічна група створюється з метою естетичного розвитку дитини засобами танцювального мистецтва, прищеплювання любові до всього красивого, витонченого, формування світогляду та піклування про фізичний розвиток учня [1, с. 7]. Однак така група не функціонує як єдине ціле, і діяльність її учасників має індивідуальний характер. Тут не тільки немає психологічних зв'язків, а й зв'язків суто ділових, функціональних. Хоч кожен з учасників усвідомлює, що перебуває в дитячій хореографічній групі, але на їхній конкретній поведінці це майже не позначається. Діти цілком поглинуті собою, залом для занять, керівником й особливо спеціальною формою для занять. На інших учасників хореографічного колективу майже не звертають уваги. Лише після 2 – 3 занять починають знайомитись один з одним, відрізнити одних учасників групи від інших.

Наступний рівень – група-кооперація. Вона характеризується єдністю цілей і єдністю діяльності, наявністю взаємодії, співробітництвом. Але психологічні зв'язки ще тільки зароджуються. У цій групі можуть створюватися танцювальні номери, які ґрунтуються на рухах, що повторюються й виконуються всіма учасниками синхронно, без особливих творчих ускладнень та індивідуально-психологічних завдань.

Група-колектив – це найвищий рівень розвитку хореографічної групи, що характеризується організаційною й психологічною єдністю. Тут уже є диференційований підхід до кожного з учнів, знання їхнього виконавського потенціалу, технічних можливостей, особливостей психіки, здібностей та рис характеру [2, с. 56]. Описана схема показує послідовні етапи трансформації малої групи в колектив. Ці етапи, як ми визначили, притаманні й групі дитячого хореографічного колективу.

Процеси створення колективу мають ієрархізовану будову й утворюють багаторівневу (стратометричну) структуру. Її ядром виступає спільна діяльність членів малої групи, зумовлена значущими цілями.

Перший рівень у структурі колективу становить ставлення його членів до змісту й цінностей колективної діяльності. Ці ставлення забезпечують його згуртованість, його ціннісно-орієнтаційну єдність. Не буде єдності в ставленні до спільної діяльності, тобто не буде ціннісно-орієнтаційної єдності, не буде й справжньої згуртованості. *Другий рівень* – це міжособистісні взаємини, які у сформованому колективі опосередковуються спільною діяльністю. *Третій рівень* – міжособистісні взаємини, що опосередковуються ціннісними орієнтаціями, не пов'язаними зі спільною діяльністю.

Таким чином, ми робимо висновок, що спрямованість виховної роботи на розвиток доброзичливих взаємовідносин, які стають ціннісними орієнтаціями учасників дитячих хореографічних колективів, надасть можливість підняти майстерність в оволодінні мистецтвом танцю.

Для перетворення дитячої хореографічної групи на повноцінний колектив керівнику важливо знати параметри її розвитку [5, с. 85]. Як зазначає Л. І. Уманський, комплекс має три блоки параметрів, з яких два – «суспільний» і «особистісний» – відбивають різні сфери життєдіяльності групи, а третій – блок загальних якостей – має якісний характер. Він додається до параметрів перших двох блоків, характеризуючи рівні, досягнуті групою в різних сферах її життєдіяльності. У зв'язку з проблемою, що нами досліджується, розгляд останнього параметра є особливо важливим.

До структури блоку загальних якостей входять такі параметри: інтегративність, мікроклімат, референтність, лідерство, інтрагрупова активність, інтергрупова активність. Саме вони стають в основі комунікативних якостей учасників дитячих хореографічних колективів.

Під інтегративністю розуміється ступінь єдності, злитності учасників хореографічних колективів. Мікроклімат характеризує самовідчуття кожної дитини в хореографічній групі, задоволеність групою, комфортність перебування в ній.

Розуміння референтності пов'язується нами зі ступенем прийняття учасниками хореографічного колективу іміджу (еталону) групи, їх ідентифікація з еталоном групових цінностей [5, с. 107].

Наступний параметр – лідерство – тлумачиться як ступінь провідного, активного впливу особистостей, членів групи на групу в цілому в напрямі здійснення групових цілей. Специфіка дії цього параметра в дитячому хореографічному колективі полягає в конфлікті між лідерами й здібними дітьми, яких керівники хореографічних колективів висувають на провідні ролі в танцювальній постановці. Саме ця проблема є однією з головних, що потребує вирішення для створення такого мікроклімату хореографічного колективу, у якому здійснюється особистісне зростання його учасників.

Інтрагрупова активність тлумачиться як ступінь активізації групою особистостей, що її становлять. Ми розуміємо цей параметр як двобічний процес створення доброзичливого клімату в дитячому хореографічному колективі, що стає середовищем активізації міжособистісних зв'язків.

Інтергрупова активність розуміється як вплив групи на інші групи. Безумовно, образ групи стає взірцем не тільки виконавського мистецтва, а й тих стосунків, що склалися в колективі [4, с. 106 – 107]. Повертаючись до «суспільного» блоку параметрів, що характеризують групу, відповідно до визначення Л. І. Уманського, як соціальну сферу життєдіяльності групи можна зазначити, що головним у цьому блоці є параметр спрямованості групової діяльності, тобто соціальна цінність прийнятих групою цілей, ціннісних орієнтацій і групових норм. Це дає підстави стверджувати, що діяльність дитячої хореографічної групи базується на визначенні загальнолюдських цінностей засобами хореографічного мистецтва [5, с. 124].

Виховна робота керівника дитячого хореографічного колективу включає в себе суб'єкт-суб'єктну взаємодію, спрямовану на розвиток навичок самокерування. Ми вважаємо, що сформованість в учасників дитячих хореографічних колективів цих навичок надасть можливість відстежити стан сформованості комунікативних якостей, які проявляються в умінні налагоджувати контакти з усіма людьми, розуміючи при цьому особливості їхньої індивідуальності.

Третім параметром «суспільного» блоку Л. І. Уманський визначає підготовленість, що охоплює як індивідуальну підготовленість до даної діяльності кожного окремого члена групи, так і власне групову підготовленість як певну спрацьованість, скоординованість дій окремих членів дитячого хореографічного колективу, що діє як єдине ціле в реалізації своїх функцій. Тобто, загальний рівень професійної підготовки групи та міжособистісна взаємодія її членів дозволяють констатувати, що сформованість колективу переходить на більш високий рівень діяльності.

Третій «особистісний» блок має підструктури інтелектуальної, емоційної й вольової комунікативності. Ці властивості відбивають три сторони свідомості особистостей, що входять до складу групи, та відповідні сфери життєдіяльності. Базуючись на цьому визначенні й подальшому розгляді, ми висуваємо передбачення щодо умов розвитку комунікативних якостей учасників дитячих хореографічних колективів.

Інтелектуальна комунікативність постає як процес міжособистісного сприймання та встановлення взаєморозуміння. Ця риса виявляється в здатності учасників хореографічної групи встановлювати оптимальні шляхи взаєморозуміння з метою визначення спільних позицій, суджень, прийняття рішень. Найвищим показником можна вважати такий стан, коли учасники дитячого хореографічного колективу розуміють один одного «з півслова» [5, с. 135]. Наприклад: під час репетиції того чи іншого

танцювального номеру, коли танцюючі учасники, переходячи з одного малюнку танцю в інший, раптово опиняються в непередбачуваній взаємодії, тобто один може забути танцювальний текст, чи помилитися в точності його виконання, чи навіть спіткнутися й упасти на сцені, то чітка реакція колег на ситуацію без зайвих вияснень і обговорень дає позитивний результат – порозуміння між учасниками колективу.

Міжособистісні зв'язки емоційного характеру, динамічний процес переважного емоційного настрою розглядається нами як емоційна комунікативність. Саме єдність емоційної комунікабельності складає основу психологічного клімату дитячого колективу. Загальний настрій у колективі, який у першу чергу запропонує керівник, ту інтонацію, яку обирає для спілкування з учнями, позитивність у налагодженні відношень – усе це й підтверджує, що емоційна комунікативність у колективі є невід'ємним чинником формування взаєморозуміння між учасниками.

Вольова комунікативність – це стійкість групи при різних складних обставинах, уміння підтримати один одного, прийти на допомогу. Це своєрідний показник результату виховної роботи керівника хореографічного колективу, що створює колектив як гуманістичне середовище розвитку особистості.

Як наголошує Л. І. Уманський, усередині кожного блоку, а також між блоками є різноманітні функціональні взаємозв'язки та взаємозалежності, які й створюють ті дії, що формують комунікативні процеси. Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновки, що ефективному здійсненню комунікативних процесів у дитячому хореографічному колективі сприяють різні параметри сфери життєдіяльності даної групи: це й тривалий багатоступеневий шлях формування, і трансформація малої групи в повноцінний колектив; необхідною умовою є також виховна робота керівника, спрямована на розвиток доброзичливих взаємовідносин, які стають ціннісними орієнтаціями учасників дитячих хореографічних колективів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Г. О. Березова. – 2-ге вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 256 с.
2. Донцов А. И. Проблемы групповой сплоченности / А. И. Донцов. – М. : Моск. ун-т, 1979. – 128 с.
3. Коломинский Я. Л. Некоторые проблемы социальной психологии / Я. Л. Коломинский, Н. А. Березовин. – М. : Знание, 1977. – 64 с.
4. Психологическая теория коллектива / под ред. А. В. Петровского. – М. : Педагогика, 1979. – 240 с.

5. Уманский Л. И. Психология организаторской деятельности школьников : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / Л. И. Уманский. – М. : Просвещение, 1980. – 160 с.

УДК 378.147:793

**О. Р. Решетняк,
м. Луганськ**

ІННОВАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ФАХІВЦЯ-ХОРЕОГРАФА НА ПРИКЛАДІ ЗАНЯТЬ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність проблеми сьогодення в галузі сучасного хореографічного мистецтва полягає у створенні умов для формування та самореалізації цілісної особистості фахівця-хореографа: майстерного виконавця, творця і балетмейстера, людини з гарним технічним вишколом, музичною та загальною культурою. Викладача-новатора, художника, думка якого породжена вільною від знань фантазією.

Психологічно-емоційні умови пробудження фантазії в учнів, свободи вираження й пошуку різних рішень, «де думка їхня є скутою», що ведуть до розкриття виконавської й балетмейстерської та акторської індивідуальності, пропонував використовувати Б. Мягков – заслужений діяч мистецтв Комі АРСР, лауреат Державної премії РРФР, головний балетмейстер музичного театру Комі АРСР. У своїй науковій праці «Заботясь о будущем» він наголошував, що саме в таких умовах складається своєрідне мислення майбутнього діяча, де він вчиться бачити танцювальний твір у цілому, завдяки можливостям художніх виразних засобів та технічних прийомів. Такий процес осмислення і є шляхом розвитку потреби у творчих роздумах. При створенні цих умов Б. Мягков пропонував викладання сучасних хореографічних течій, що з'явилися у ХХ столітті, за допомогою методу поглибленого вивчення техніки та історії розвитку танцювальної культури в хореографічних училищах, ще в 1988 році.

«Адже ми не вивчаємо закономірності розвитку того або іншого напрямку, особливості, характер його виразних засобів. Наші знання, як правило випадкові, а робити спектакль треба. От і починаємо винаходити – буквально «зі світу по нитці»... Але така творчість не дає плідних результатів, тому що, тільки відчувши дану лексику власним тілом, пропустивши неї через себе у всьому її обсязі і багатозначності, хореограф може освоїти нову для себе техніку танцю серйозно, по-справжньому професійно. І тільки після цього народжується воля образно-пластичного

мислення. Іншими словами, у нашій професії рухові навички і знання сприяють плідності творчого процесу.

А якщо танцівник не готовий до цього, якщо його тіло, його інструмент, не сприймає нову лексику? Виходить, нові знання потрібні і танцівникові, виходить, і училища, усіяко поліпшуючи якість викладання основ класичної школи, зараз повинні розширювати виконавський діапазон своїх вихованців, розширюючи рамки навчального процесу, якщо можливості балетмейстера-педагога не будоражити, якщо не давати розкріпатися фантазії, те творчий потенціал так і буде перебувати в сплячці. Консерватизм, на жаль, не сприяє розкриттю індивідуальності, у творчості» [2, с. 42 – 43].

Теперішній швидкоплинний розвиток напрямків, стилів та течій не можна освоїти відразу, як кажуть, «похапцем» – це було би верхоглядством. Для ефективнішого викладання сучасного хореографічного мистецтва необхідно серйозне професійне вивчення техніки різних сучасних течій світової танцювальної культури. Але знаходяться проблеми і в знанні історії світової танцювальної культури, різних аспектах її розвитку, особливостях становлення всього комплексу виразних засобів, і це досить помітно позначається на хореографічній мові. Вивчаючи стилі та напрямки сучасного танцю, педагог повинен відчувати й розуміти процеси їх розвитку та впливу на ці процеси культур різних націй. Спробувати відшукати «місце народження», тобто проаналізувати історію розвитку того чи іншого напрямку раніше за «офіційну версію» та взаємозв'язок між ними. Виділити елементи єдності та відмінності, впливів стилів та течій на формування м'язового апарату, що характерно відображаються на музиці, лексиці, прийомі побудови танців, костюму та культурі мовлення та спілкування, як у танці, так і в житті.

Звісно, що не всі напрямки сучасного хореографічного мистецтва мають свої витoki від побуту та традицій нації. У такому випадку звернемо увагу на перших діячів, які займалися розвитком цих стилів та течій. Необхідно розглянути творчі здобутки майстрів: танцювальну техніку, засоби, якими вони користувалися при створюванні своїх композицій, спосіб мислення, емоційне наповнення, культуру спілкування з глядачем.

Проаналізувавши новітні вимоги до сучасної освіти та стан існування, у якому перебуває сучасний танець, можна припустити, що в руслі хаотичного вивчення його методики складно створити систему викладання сучасного танцю, яка б максимально відповідала вимогам педагогічної стратегії сьогодення, де проходить ставлення професійних якостей учня, розвиток його таланту, індивідуальності, неповторності. Де логічне накопичення його знань та вмінь буде підґрунтям для подальшого вдосконалювання власної виконавської майстерності, педагогічній

діяльності, діяльності дослідника-новатора та духовно-моральної, культурної людини.

Згідно з потребами суспільства пропонується скористатися на заняттях «Сучасний танець та методика його викладання» у вищій школі формувальною програмою та впровадити метод поглибленого вивчення танцювальної техніки й історії розвитку культури за допомогою творчого, конкретно-історичного підходу до проблеми. По-перше, така система викладання сучасного танцю у вищих навчальних закладах може сприяти формуванню системи розвинених, гнучких професійних умінь і мислення, що забезпечує успішне рішення нових професійних завдань. По-друге, з'являється здатність самостійно навчатися, набувати професійних знань, умінь, навичок, оволодівати новими «технологіями» та вдосконалювати кваліфікацію. По-третє, практика нового педагогічного мислення освіти передбачає визнання особистості – унікальної, неповторної індивідуальності кожної людини, а також створення умов для розвитку системи професійно значущих рис особистості, що визначаються вимогами майбутньої професійної діяльності. Згідно з методом викладання учні можуть обрати найближче «середовище» для подальшої свободи творчості, критичного мислення, вольової наполегливості, емоційної чутливості тощо. На основі вивченого матеріалу в майбутнього фахівця з'являється можливість розширити свої задатки як балетмейстера-педагога, актора та виконавця завдяки тим знанням та вмінням, що формують студента, протягом усього навчально-виховного процесу як духовно-моральну та гуманну людину, й спонукає до особистісноорієнтованого виховання, до створення різноманітних соціокультурних середовищ, у яких особистість розвивається й набуває соціального досвіду, отримує допомогу в самореалізації природних задатків.

Отже, виховання фахівця-хореографа повинне здійснюватися в основному через забезпечування найкращих умов для розвитку діяльності психологічних та професійних якостей студента. Викладання сучасного хореографічного мистецтва повинно бути спрямовано на розвиток думки, що породжена вільною від знань фантазією, духовно-моральної особистості, її культури, системи поглядів, переконань та ідеалів.

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Баханов К. Інноваційні системи, технології та моделі навчання історії в школі : монографія / К. Баханов. – Запоріжжя : Просвіта, 2004. – 328 с. : іл.

2. Мягков Б. Заботясь о будущем / Б. Мягков // Сов. балет. – 1988. – № 2. – С. 40.

4. Никитин В. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В. Никитин. – М. : ГИТИС, 2000. – 60 с.

5. Прищак М. Духовність як методологічна основа гуманістичних ідей в українській педагогіці II половини XIX – XX століття / М. Прищак // Витоки : Альманах Української асоціації Антона Макаренка. – Полтава, 2004. – Вип. 2. – С. 58 – 62.

6. Степаненко І. Тематичне поле виховання духовності особистості в нових дискурсивних контекстах / І. Степаненко // Вища освіта України. – 2004. – № 4. – С. 10 – 12.

7. Федорова Л. Африканский танец. Обычай, ритуалы, традиции / Л. Федорова. – М. : Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1986. – 338 с.

УДК 793

**А. И. Соколовская,
г. Луганск**

ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Сегодня искусство современной хореографии занимает одну из ведущих позиций в мировой культуре. Достигнув значительного уровня практического опыта, хореографы перенесли полученные знания и опыт на уровень теоретического обобщения и понимания, именно поэтому следует говорить о теоретическом обосновании всего категориального и понятийного аппарата, которым руководствуется данное направление хореографического искусства.

Терминология современной хореографии, которая только формируется, еще не приобрела академический статус, в связи с чем и возникают разногласия в характеристике тех или иных терминов. К сожалению, основным источником информации стал Интернет и телевидение, где отсутствуют профессиональные подходы к обоснованию и пониманию основополагающих терминов. Так, чаще всего дается весьма вольное объяснение стилей современной хореографии, не отличающееся единством содержания.

В данной работе представлено интервью автора с ведущими хореографами Америки и Европы, которые стояли у истоков зарождения

современной танцевальной культуры. Здесь обсуждался вопрос о терминологии, являющейся общепринятой в Украине и России.

Обсуждая основы стиля Rap (рэп), хореографы высказали следующее мнение. Любой танцор в США ответит вам: «Мы не танцуем Rap, мы его читаем. Нередко термин Rap используют как синоним Hip hop танца, но это неправильно. Hip hop – это не просто танец, это культура. А Rap всего лишь маленькая часть этой культуры. Так же как и Gansta Rap – это не танец. Rapping – это своеобразная форма искусства, начитка или проговаривание своеобразной поэзии в бит музыки, а иногда и совсем без нее. И корни его лежат глубоко в культуре Гриотов Западной Африки».

В интервью были высказаны взгляды на MTV dance: «MTV – это музыкальный телевизионный канал, а не стиль танца. Они показывают видео, различные программы, новости... Часто они показывают видеоклипы разных певцов, в которых танцуют хореографию, которая была поставлена тем или иным хореографом. Они могут использовать как различные стили, так и просто микс из различных движений, взятых из различных танцевальных стилей. Но любой танцор вам скажет, что раз это уже хореография (то есть постановка) и она направлена на коммерцию, вы практически нигде не встретите «чистого» стиля. Нередко это просто смесь». Вот что сказал по этому поводу Moncell «ill Kozby» Durden: «И если, например, фирма Nike сделает новые кроссовки (sneakers на английском сленге) и будет рекламировать их по MTV, это не сделает их MTV-кроссовками (MTV Sneakers)».

По поводу стиля New Style Hip hop (новый стиль хип-хоп) Moncell “ill Kozby” Durden отметил: «Правильно произносится Nu-style, сокращенное от New York Style. Это значение или название пришло после того, как люди всего мира увидели, как танцуют Hip hop в Нью-Йорке, многие люди захотели танцевать как они, поэтому начали им подражать и прозвали их стилистику Nu-style. И вообще Hip hop есть Hip hop, этим все определено. Hip hop – это прежде всего ощущение, танец исходит из музыки, которую вы слышите. Поэтому это Freestyle (импровизация). Но это ни в коем случае не тот танец, который сейчас многие танцуют в постановках и в танцевальных студиях». Я спросила у Bobby Mileage и Henry Link из легендарной команды Elite Force (именно эта команда считается законодателями Hip hop танца в Америке), как они относятся к тому, что сейчас многие танцоры неуважительно и грубо используют термин New Style, определяя им нечто такое, что они якобы придумали

сами. Вот что они ответили: «Как вообще можно танцевать New School (новую школу) или New Style (новый стиль), или как вы это называете, если танцор не знает оригинального танца, то есть того, что было изначально? Тем более придумывать что-то «свое». Без корней как ты вырастишь дерево? А без семени даже ростка не получится. Так и в Hip hop: есть корни, история и база, на которых все держится. Ты не можешь просто лечь на пол, начать крутиться и сказать затем, что ты танцуешь новый стиль, например, или новую школу Popping. Потому что это не будет иметь к Popping ни малейшего отношения. Ни сокращений мышц, ни ударов (Hits), ничего. Представьте, что бы мне сказали создатели стиля Popping, если бы я это сделал».

Хореографы высказали свое понимание стиля Lyrical Hip hop (Лирический хип хоп) и LA Style. Прежде всего следует отметить, что бытует мнение, будто своим широким распространением термин Lyrical Hip hop обязан появлению на экранах телевизоров Америки грандиозного танцевального шоу «So You Think You Can Dance», аналогом которого в Украине является «Танцюють всі». На одном из шоу в своем комментарии, посвященном танцу участников, судья и хореограф Adam Shankman назвал их танец Lyrical Hip hop, характеризуя танец как Hip Hop с эмоциями. Танец танцевался под медленную музыку.

По сути, Lyrical Hip hop и LA Style – это одно и то же. Так что же это такое? Вокруг этого явления в современной хореографии до сегодняшнего дня идут споры. Некоторые танцоры называют его LA Style Hip hop, имея в виду, что это новый стиль (или вариант исполнения) Hip hop, который появился в Лос-Анджелесе. Откуда и название – LA Style. Если коротко его охарактеризовать, этот танец исполняется под медленную музыку с лирикой (R'n'B), упор делается не на импровизацию, а на шоу, постановку или хореографию. Активно используется текст песни, который интерпретируется более мягкими движениями, используется множество вращений, скользящих движений, затыжек или импульсов. Сами танцоры, исполняющие этот танец, говорят, что используют много приемов и движений Jazz танца.

В интервью хореографы, имеющие самое прямое отношение к Hip hop и стоявшие еще у истоков дали следующее пояснение. Moncell “ill Kozby” Durden: «Так называемый LA Style на самом деле пришел в Лос-Анджелес из Нью-Йорка. Просто именно в LA он получил наибольшее распространение и популяризацию (нетрудно понять почему,

ведь именно там сосредоточен весь шоу-бизнес Америки). А придумали его Randy Conor, Keith Williams и Omar Lopez, которые вместе представляли группу Shades. Они синтезировали такие стили, как Broadway Jazz, Hip-Hop, House и Vogue, если назвать только некоторые, и добавили свою интерпретацию движений». Вот что говорят Link и Bobby Mileage, люди, стоящие у истоков Hip hop танца как такового: «Скажите, сколько так называемых LA Style/Lyrical Hip Hop хореографов, которые только учат в студиях, показывали вам на мастер-классах корни и базу Hip hop, или учили вас делать groove, или, может, Hip hop bounce (пружина)? Включают ли они такие движения, как Running Man или Alf? Нет? Тогда где же там Hip hop? Тем более что Hip hop уже имеет свою историю развития в Лос-Анджелесе. Некоторые люди говорят, что незачем так много учить и знать, чтобы танцевать и быть счастливым. Я могу им сказать, что они просто игнорируют то, что они делают. Знать историю, знать, что ты делаешь, – это очень важно. Попробайся узнать больше о стиле, который ты танцуешь, узнать о его происхождении, корнях, и поверь, ты полюбишь его еще больше».

В рамках данной работы невозможно дать полную систематизацию всех стилей и терминологии в целом, что может стать предметом дальнейшего изучения.

Хочу поблагодарить Moncell “ill Kozby” Durden (USA) International Dance Council CID, National Dance Educators Organization NDEO; Henry Link и Bobby Mileage из команды Elite Force (USA) и всех танцоров, которые откликнулись на мою просьбу и приняли участие в интервьюировании.

УДК 793.3

А. Ю. Соколовская,
г. Луганск

«КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ» КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Само название «контактная импровизация» состоит из двух слов: «контакт» и «импровизация». Первое означает взаимодействие, соприкосновение, общение, диалог, чувствование, открытость и понимание. Второе – настоящий момент, пребывание здесь и сейчас, все

свежее и новое, полное сюрпризов и неожиданностей. Благодаря первому возникает удовольствие, наслаждение и радость, благодаря второму – спонтанная игра всевозможных явлений, выражающих потенциал пространства.

Считается, что контактную импровизацию открыл и разрабатывал со своими единомышленниками Стив Пэкстон, представив ее в 1972 году в постановке «Magnesium» (Магний). Такой танец был совершенно новым явлением, как в художественном контексте, так и в качестве физического опыта. Коммуникационный и соотносительный аспекты были очень мощными. Сочетание новаторского танца на полном дыхании с очень энергичными движениями и взаимодействием танцоров – все это было очень волнующим и очень сильно воздействовало и на исполнителей, и на публику.

Работа в области контактной импровизации – это исследование способности сознания слиться с телом в настоящем моменте, способности сознания оставаться «здесь и сейчас» при непрерывном изменении внешних условий. Данное исследование развилось в новый технический подход, требующий работы как непосредственно с физическим телом, так и с мыслительным процессом, с воображением.

Контактная импровизация (далее – КИ) в мировой танцевальной культуре давно введена в программу фестивалей и обучающих программ, способствующих развитию современного танца и театра. В Украине это направление танцевальной деятельности молодое – ему всего 9 лет, и мы только набираемся опыта. Оно изучалось в рамках курса «Modern dance» и только сейчас приобретает популярность и становится самостоятельной дисциплиной, имеющей особенный инструмент выразительности и выполняющей несколько функций.

Контактная импровизация – это фундамент для творчества, где возникает красота и гармония, где танец рождается откуда-то изнутри, от истоков, где внимание уделяется не внешним формам, а внутреннему чувству партнеру. КИ как бы высвобождает внутренние резервы, огромный потенциал возможностей, ранее «спавших» в теле человека. КИ по-настоящему обогащает танцевальный опыт и очень часто способствует сильному скачку в развитии. Это как раз тот вид танцевальной деятельности, который прекрасно сочетает в себе работу с телом и работу с умом.

«Это танец не для всех, это танец для богатых людей, богатых внутренне, которые могут чем-то делиться. Бедные люди – это те, которые хотят что-то для себя. Здесь другой случай — мы делимся всем, что у нас есть. И если мы делаем это искренне, и наш партнер делает то же самое, — а это суть КИ, то это прекрасные условия для того, чтобы возникло что-то общее, что-то большее, чем мы являемся в отдельности» [3].

Некоторые называют контактную импровизацию арт-спортом, и это может быть хорошей физической нагрузкой. Она способна оказать оздоровительное воздействие — это прекрасный массаж всего тела, где разминаются все части тела от макушки головы до пальцев ног и рук. Она широко используется в танцевальной терапии, где с помощью этой танцевальной техники помогают пациентам в работе с вызывающими стресс чувствами, такими как гнев, увеличивают степень осознанности, делают пациентов более расслабленными и просто эмоционально помогают им.

Контактная импровизация может быть и духовной практикой, так как в ней есть аналогия с медитациями. В КИ каждый находит что-то своё.

К сожалению, в танцевальном мире распространяется огромное непонимание концепций контактной импровизации. В основном обучение и практика КИ сфокусированы на физических навыках и виртуозности, которые сформировались за 30 лет развития этой формы танца. Подобный интерес к физическому мастерству может рассматриваться как эволюция КИ в плане формы или как значительное отклонение. Но красота, глубина, вдохновение и направленность первоначального видения Стива Пэкстона, когда КИ была впервые показана публике, стоят того, чтобы не забывать о них и двигаться в этом направлении. Это первоначальное видение и есть то, что понимается под словами контактная импровизация.

В течение последнего столетия танец превратился из примитивного развлечения в изощренный вид искусства. Кроме танца, получили распространение и другие системы движения, как древние, так и недавно разработанные. Например, йога, восточные боевые искусства, народные танцы. Среди недавних можно отметить техники Александра, Фельденкрайса и Body/Mind Centering Бонни Коэн. Танец переполнен возможностями, и требуется достаточно времени и усилий, чтобы изучить все эти возможности.

Развившись из хореографии, контактная импровизация преодолевает барьеры жанровой условности любого танцевального направления, чтобы стать техникой высшего пилотажа в этом роде искусства. Находясь на перекрестке спорта, театра, танца и медитации, она органично сочетает черты, казалось бы, столь непохожих явлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гришон А. Танцевальная импровизация / А. Гришон. – М. : Наука, 2004. – 134 с.
2. Валукин Е. П. Комплексная система обучения мужскому классическому танцу / Е. П. Валукин // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. – М. : ГИТИС, 1992. – С. 157 – 168.

3. Сантах Руслан. Два пути (интервью): [Электронный ресурс] / Р. Сантах. – Режим доступа :
4. <http://www.ukryoga.narod.ru>
5. <http://www.dancerto.ipd.ru/Articles/contact.htm>
6. http://www.mtdf.ru/st_improv1.phtml
7. <http://www.girshon.ru/>

УДК 792.8:37.036

Г. А. Стародубець,
м. Херсон

ЄДНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

У мистецтві поняття простору дуже широко використовується і є одним з найважливіших аспектів підготовки викладачів мистецьких дисциплін. Недарма у своєму русі, у часі та просторі культури, мистецькі жанри завжди утворюють певні системи з тим, щоб виявити єдиний простір свідомості й залучити до нього кожен творчу особистість, бо цей єдиний простір свідомості, разом з потенціалом творчості, поширюється й на автора окремого твору або артефакту, і на того, до кого дійшов цей артефакт. Мистецтво завжди зберігає в собі причетність до акту творення світу кожної творчої особистості [3, с. 5].

Психологічний простір з точки зору психології – життєвий простір, тобто для творця це його оточення, його психологічний стан під час створення того чи іншого витвору мистецтва. Якщо ми говоримо про психологічний простір у сфері мистецтва, то ми перш за все повинні розуміти, що для мистецтва психологічний простір виявляється в якості художнього простору, бо художній простір є інтегральною характеристикою витвору мистецтва, сукупність тих його властивостей, які додають йому внутрішньої єдності й завершеності і кінець кінцем наділяють його характером естетичного явища. Саме у витворах мистецтва художній простір відображає психологічний стан митця, тобто ми бачимо, що психологічний і художній простір дуже міцно взаємопов'язані між собою і є невід'ємними один від іншого.

Вирішенням цієї проблеми займалися чимало науковців, драматургів та філософів, таких як П. О. Флоренський, М. Мерло-Понті, І. М. Нікітіна,

М. Гайдеггер, Б. В. Раушенбах, К. С. Станіславський, О. Шпенглер та інші. Художній простір, як затверджує Шпенглер, виражає в мистецтві ті відчуття простору, які пронизують усю культуру і лежать в її основі. У результаті поняття художнього простору виявляється універсальним і найбільш важливим поняттям філософії мистецтва.

Простір мистецтва (художній простір) підпорядкований символіці простору культури, що перш за все відчувається, але не промовляється й не знаходить виразу в поняттях. Разом з тим художній простір привносить у витвори мистецтва метафізичний елемент: «Безпросторове мистецтво – не філософічне» [3, с. 17].

Одна з найбільш своєрідних, детально розроблених концепцій художнього простору належить П. О. Флоренському [5, с. 7].

Отже, психологічний простір – це життєвий простір, який у мистецтві виражається через витвори мистецтва, що відображають внутрішній стан творця та його особистий простір.

Цей простір ми визначаємо як культурний. Він має не тільки зовнішні контури, а й розташовується в духовному світі соціуму та особистості, також має власну специфіку, особливу конфігурацію та архітектоніку, засоби трансляції та динаміку змін. Отже, культурний простір – це поле (за аналогією з фізичними полями), яке породжується взаємодією та впливом цінностей культури та їхніх системи [4, с. 37].

Сценічний простір є складовою психологічного простору. Він заповнюється безпосередньо самим дійством танцю, тобто: виконавством, музикою, танцювальною лексикою, світлом, костюмом. Сценічний простір характеризується набором особливих ігрових вимірів: специфічною прохідністю (переміщення всередині нього можуть бути неправдоподібно швидкі), особливою гнучкістю кордонів (від заданої задумом постановника конфронтації зали для глядачів і виконавців – до повної ліквідації в спектаклі «четвертої стіни»), у ньому виправдані будь-які трансформації діючих осіб. Незважаючи на ілюзорний характер, сценічний простір розрахований на те, щоб для театральної аудиторії бути відзначеним чітко видимим характером. Останній реалізується через тілесність виконавця, матеріальну систему знаків-кодів, за допомогою якої театральна інформація транслюється в залу для глядачів, нарешті – межами сценічного простору.

Аналізуючи вищесказане, можна зазначити, що під час безпосереднього виконання хореографічної постановки психологічний простір та сценічний співпадають і ототожнюються.

Танець – спонтанна трансформація внутрішнього світу в русі, у процесі якої збуджується творчий потенціал до зміни старого способу життя. Історичні дані говорять, що танець здавна був невід’ємною частиною культури будь-якої цивілізації. Танець як рухи тіла, індивідуальні для кожної людини. Вони характеризують її, підкреслюють індивідуальні риси. Рухи тіла поєднують зовнішній світ людини і служать містком між нею та її сутністю. Водночас танець – це мистецтво, що стимулює життєві сили, відновлює енергію, пробуджує творчість і здатність імпровізувати. По суті, будь-яка діяльність людини – це танець або своєрідна імпровізація [1, с. 67].

Специфіка просторово-образного мислення визначає такі характеристики художнього образу. Це метафора й порівняння як альтернативні, дещо алогічні способи його утворення. Загальною ознакою образу автори визначають його багатозначність, а характеристикою сприйняття – системність та багатомірність. Хоча зазначені характеристики подані відповідно до образу сприйняття, але вони цілком притаманні й загальному поняттю художнього образу. Метафоричність є спільною характеристикою мислення художника та образу в мистецтві. Створені образи завжди мають емоційне специфічне узагальнення нелогічного характеру, що забезпечує практичну ефективність образу. Витоком емоційності в мистецтві є особистісний характер його образів. Більшість дослідників визначають емоційність провідною ознакою художнього образу. Здатність до формування образів у свідомості є специфічною ознакою творчої уяви художника. Саме вона визначає вищий рівень ієрархії художньо-творчих здібностей – художню обдарованість. Художній образ – це чуттєвий образ, що виражає собою переживання, емоції, оцінки, художні ідеї. Образ повинен адекватно виражати внутрішній, духовний зміст твору [2, с. 35].

Хореографія сформулювала цілу систему специфічних засобів і прийомів, свою художньо виразну мову, за допомогою чого створюється хореографічний образ, який виникає з музично-ритмічних рухів. Основу хореографічного образу складає рух, що безпосередньо пов’язаний з ритмом. Дуже велике значення для виконавця має простір, який його

оточує, адже виконавець повинен займати весь простір, відповідно до його образу.

Хореографічний образ – цілісне вираження «я» в танці, відчуття й думки, людського характеру. Образний танець змістовний, емоційний, наповнений внутрішнім сенсом. Він завжди говорить про людину, про народ, про країну, про час. Створити хореографічний образ означає змалювати в танці дію або характер, втілити на основі правдивого виразу відчуття певну ідею. Танець, позбавлений образності, зводиться до голої техніки, до безглуздих комбінацій рухів .

Під час хореографічного дійства глядач сприймає не окремо сценічний чи психологічний простір, а узагальнене його втілення – художньо-хореографічний образ, що включає в себе як психологічну, так і сценічну складову (виконавська майстерність).

Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що єдність психологічного та сценічного простору забезпечує цілісність художнього образу хореографічного твору. Таким чином, створення художнього образу передбачає:

- психологічний простір;
- сценічний простір;
- лексичний матеріал;
- виконавську майстерність;
- оформлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арт-терапія в роботі практичного психолога: Використання арт-технологій в освіті / О. Вознесенська, Л. Мова. – К. : Шк. світ, 2007. – 120 с.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века : в 2 ч. / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1972. – Ч. 2 : Танцовщики. – 456 с.
3. Никитина И. Н. Пространство мира и пространство искусства / И. Н. Никитина. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 190 с.
4. Слепухов Г. Н. Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа / Г. Н. Слепухов. – М. : Изд-во МГУ, 1979. – 167 с.

5. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительном произведении / П. А. Флоренский. – М. : Аксиома, 1997. – 345 с.

УДК 793.3

О. В. Суббота,
м. Одеса

СУЧАСНИЙ ДОСВІД АНАЛІЗУ ТАНЦЮЯК ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Кожний вид мистецтва, осягаючи завдяки своїй образній специфіці ті або інші сфери об'єктивної реальності, уже внаслідок цієї обставини має свої, тільки йому властиві закономірності. Використовуючи невичерпні можливості пластики людського тіла, хореографія протягом багатьох століть шліфувала й розробляла виразні танцювальні рухи. У результаті цього складного процесу виникла система хореографічних рухів, тобто особлива художньо-виразна мова пластики, що становить творчий матеріал танцювальної образності. Хореографічне мистецтво включає різні види мистецтв: музику, власне хореографію, драматургію, живопис. Кожний з них, змінюючись відповідно до вимог цього виду мистецтва, стає необхідним компонентом хореографічного образного мислення.

Комплексне дослідження танцювального мистецтва – завдання складне та різнобічне, воно передбачає, в основному, вивчення всіх його компонентів. При цьому кожний з них слід розглядати не ізольовано, а в загальній системі їх внутрішніх зв'язків – в аспекті їх ритмічної та метричної, тобто моторної організації.

В останні десятиріччя вітчизняна наука збагатилася цілою низкою значних праць з питань танцю (О. Гуменюк [2], В. Голейзовський [1], Е. Флоря [9], І. Мацієвський [6]). Більша їх частина присвячена питанням історії танців того чи іншого народу, жанровим особливостям, композиції та класифікації танців. Вивченню структури танцю та аналізу засобів його виразності значна увага приділяється лише в дослідженнях С. Лісіціан [5] та Е. Флорі [10]. Між тим, як нам здається, питання про моторну організацію танцю заслуговує найпильнішої уваги, тому що дозволяє значно розширити пізнання музичного змісту шляхом немусичних чинників.

Отже, введемо поняття пластично-рухової композиції як загальної пластичної ідеї танцю, що має головне образно-виразне значення. Цікаво відзначити, що пластично-рухова композиція, як і словесна, за внутрішньою структурою та величиною дуже часто не відповідає

музичній. Це виявляється в наявності кількох віршових куплетів та кількох різних фігур на одну й ту саму музичну тему. М. Фокін пояснював це тим, що «одноманітність музики підкреслює все нові і нові танцювальні комбінації». З цього приводу, нам більш близьким здається висловлення Ж. Новера, який писав, що «танцювальна музика становить собою емоційну програму, яка посилює і зумовнює рухи...». Іншими словами, ця «одноманітність» музики в танці пояснюється великою мірою її узагальненості, наявністю в музичному тексті певних елементів, що зумовлюють варіантність рухових компонентів.

Пластично-рухова композиція, у свою чергу, «зіткана» з точно визначених структурних побудов. Ці побудови, у кожній з яких з найбільшою повнотою та закінченістю викладено складну рухову «думку», звичайно називають «колінами». У цьому значенні «коліно» танцю є близьким поняттю «частина» в простих формах музики та «частина» віршу. Коліно в танці складається з кількох фігур. В «Енциклопедичному музичному словнику» поняття «фігура» визначене як «сполучення низки танцювальних кроків (па)» [12, с. 283]. Доповнюючи це визначення, ми сформулюємо поняття «фігура» як відносно завершену частину танцю, що складається з одного або кількох па. У музичному компоненті танцю фігурі звичайно відповідає період, а в словесному – строфа.

Танцювальне па – це характерний закінчений самостійний елемент рухів, неодноразово використовуваний у танці. Відмітною ознакою па в музиці постає повторна ритмоформула, а в словесному компоненті па є аналогічним фразі. Танцювальні па можуть бути простими, що складаються з однієї стопи, та складними, що містять у собі дві, рідше три стопи.

Незалежно від тривалості та складності па в основі кожного з них закладений певний різновид стопи. Термін «стопа» (гр. *πους*) запозичений давніми греками з латині (*pes* – «крок або танцювальне па») та означає «окрему групу рухів, підкорену одному ритмічному акценту» [8, с. 54]. Необхідно зазначити, що поняття, аналогічне «ритмічному акценту», Б. Яворський називає «моторний упор». Поняття «стопа» має різні трактування. Розглянемо основні з них. У «Музичному енциклопедичному словнику» «стопа» визначається як «термін для позначення положення мотиву по відношенню до такту» [12, с. 258]. Е. Корольова замість «стопи» використовує термін «кінетичний осередок» [4, с. 118], який характеризується одним акцентованим рухом, що об'єднує слабкі рухи. Ми можемо доповнити визначення «стопи» тим, що вона має особливо виразне значення, яке відображує основний характер танцю та об'єднує всі його компоненти. У музичному пласті танцю стопа здобула назву «моторна фігура» (Б. Яворський), «кінетичний мотив» (Е. Корольова), «ритмічний мотив» (Л. Мазель).

Візьмемо за основу термін «моторна фігура» Б. Яворського, однак, визнаючи те, що «фігура» в кінетичній структурі танцю постає більш складною пластичною одиницею, ми замінимо термін «фігура» на «мотив». Таким чином, «стопа» в рухах танцю рівнозначна «моторному мотиву» в музиці та «стопі» в мові, де вона визначається як «певна група складів з одним постійним наголосом, повторення якого й складає розмір вірша» [6, с. 16]. «Моторний мотив» виявляється близьким до музичного значення поняття «мотив», тому що він, відбиваючись у звуковисотній інтонації, породжує те, що ми звичайно називаємо «мотивом» у музиці.

Стопа являє собою послідовність двох танцювальних поз, які відповідають двом стопним моментам – арсису та тезису, співвідношення яких за тривалістю, як пише М. Харлап [11, с. 78], звалось «ритмом» або «логосом» стопи. Грецькі терміни «арсис» (χρονοί – «підняття») та «тезис» (ποσχοί – «положення») узяті з орхестрики (наука про танець як державна справа). Арсис означає підняття ноги танцюючого, тезис – постановку ноги на землю» [8, с. 54]. Потім первісний зв'язок цих термінів з орхестрикою було витрачено, і у відношенні до віршової стопи вони стали означати сильну (арсис) та слабку (тезис) частини стопи.

Тут проявляється діалектика розвитку понять з єдиного генетичного кореня – руху частин тіла, тобто ритму руху в танці, який спочатку визначався ритмом праці. Потім ці поняття перейшли до теорії вірша, де сполучення арсиса та тезиса складають ямб, хорей, анапест, дактиль та інші. Таким чином, грецькі назви стопних часів – арсис та тезис, або більш ранні «ано» і «като» [11, с. 79], означають «підвищення» й «зниження» та відповідають основним моментам будь-якої ритмічної структури. Далі відбулося перетворення їх з довготного (довгий та короткий склад) на гучнісне поняття (акцентність та безакцентність).

Перенесення на античну стопу уявлення про музичний такт призводить до ототожнення стопних часів з сильною й слабкою тактовими долями, але при цьому одні дослідники (переважно філологи) вважали сильною часткою арсис – підвищення (маючи на увазі підвищення голосу на ударному складі), інші (думки яких ми додержуємося) – тезис (опускання ноги в танці) [11, с. 79]. Якщо прийняти, що моторна фігура в моторності аналогічна мотиву, сполученню звуків у ладі, тоді можна говорити про існування «ладу в моторному ритмі», який міститься у збігу й розбіжності метрики та ритміки. Тоді опорність може характеризуватися стійкістю (як у музичному ладі), а неопорність – нестійкістю. Така близькість й перехідність термінів з одного виду мистецтва до інших свідчить про історичну єдність виникнення музичного, словесного й танцювального видів мистецтв. У музиці арсису та тезису відповідає моторно-інтонаційний осередок, який являє собою послідовність двох або кількох моторно-інтонаційних елементів (предікт, ікт, постікт), з певним

розподілом енергії між ними. У словесній мові арсису та тезису відповідає слово з його переднаголосним, наголосним та позанаголосним складами.

Та, нарешті, найдрібнішою пластичною одиницею, на яку розподіляються арсис та тезис, постає жест як «лаконічний значущий рух тіла, у якому передається інформація про певний стан людини, про її ставлення до навколишнього середовища» [3, с. 29]. Проводячи аналогію людських рухів з музичною та словесною мовою, ми вирішили, що в музиці такою самою одиницею, як жест, буде музичний жест (рівний субмотиву), який являє собою дрібну одиницю, виконану з мінімальною, але відмежованою від інших порцією енергії. У словесній мові такими мінімальними одиницями постають склади, «пов'язані з самою організацією дихання в процесі мовлення» [7, с. 89]. Отже, загальним для всіх мінімальних елементів у кінетиці, музиці та мові постає об'єднання їх одним енергетичним імпульсом (рух зв'язок, суглобів руки людини, яка танцює, співає, грає, говорить), іншими словами, наявністю в них певної частки моторної енергії.

Щоб більш ясно уявити цілісність структури моторного інтонування танцю, наведемо схематично аналогії між пластично-руховими, музичними та словесними (якщо вони є) компонентами танцю:

Таблиця 1

КОМПОНЕНТИ ТАНЦЮ		
пластично-руховий	музичний	словесний
жест	моторно-інтонаційний елемент (субмотив)	склад
арсис та тезис	моторно-інтонаційний осередок	слово
стопа	моторний мотив	стопа
па	артикуляційно-ритмічна формула	фраза
фігура	період	строфа
коліно	частина	куплет
пластично-рухова композиція	музичний твір	вірш

ЛІТЕРАТУРА

1. Голейзовский В. Образы русской народной хореографии / В. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – 368 с.
2. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. – К. : АН УРСР, 1963. – 236 с.
3. Добровольская Г. Танец, пантомима, балет / Г. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 125 с.
4. Королёва Э. О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев / Э. Королёва // Этнография и искусство Молдавии. – Кишинёв : Штиинца, 1972. – С. 113 – 125.

5. Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа / С. Лисициан. – Т. 1. – Ереван : Изд-во АН Арм. ССР, 1958. – 615 с.
6. Мацевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : автореф. дис. на стиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / И. Мацевский. – Киев, 1990. – 47 с.
7. Степанов Ю. Основы общего языкознания / Ю. Степанов. – М. : Просвещение, 1975. – 272 с.
8. Теренций Публий. Адельфы : комедия / Публий Теренций ; введ. и коммент. С. Соболевского. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 462 с.
9. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии / Э. Флоря. – Кишинёв : Штиинца, 1983. – 135 с.
10. Флоря Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности / Э. Флоря // Музыкальная культура Молдавской ССР. – М. : Музыка, 1978. – С. 36 – 55.
11. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Харлап. – М. : Музыка, 1986. – 103 с.
12. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш ; сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. – М. : Большая сов. энцикл., 1959. – 328 с. : илл.

УДК 374:793.3

**Л. А. Філь,
м. Харків**

ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОСТІ, ЩО ЗАКЛАДАЮТЬСЯ В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

**(з досвіду роботи Народного художнього колективу ансамблю танцю
«Щасливе дитинство» м. Харкова)**

Позашкільна освіта України законодавчо визначена Законами України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Про загальну середню освіту», постановами Кабінету Міністрів України та іншими урядовими документами. Відповідно до цього позашкільна освіта посідає вагомe місце в системі безперервної освіти, є її невід’ємною ланкою та спрямована на створення умов для творчого, інтелектуального, духовного, фізичного розвитку дітей і учнівської молоді у вільній від навчання час, підготовку учнів до життя в соціумі, задоволення їхніх потреб у різних видах творчої діяльності. Українська педагогіка визначає творчість як процес діяльності, результатом якого є створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей особистості, і тому набуває великого значення практичне

вирішення проблеми виявлення, розвитку й реалізації творчих здібностей дітей і молоді.

Основною формою роботи з учнями в позашкільних навчальних закладах є творчі об'єднання, що класифікуються за такими ознаками: напрямом та змістом діяльності, віком дітей, тривалістю та стабільністю проведення занять. Згідно з типовими програмами Міністерства освіти і науки України освіта та навчання в них здійснюється на трьох рівнях:

- **початковий рівень** – творчі об'єднання, діяльність яких спрямована на загальний розвиток вихованців, виявлення їхніх здібностей та обдарувань, прищеплення інтересу до творчої діяльності;
- **основний рівень** – творчі об'єднання, що розвивають інтереси вихованців, дають їм знання, практичні навички та вміння, задовольняють потреби в професійній орієнтації;
- **вищий рівень** – творчі об'єднання за інтересами для здібних і обдарованих вихованців, які створюються й діють у позашкільному навчальному закладі відповідно до діючого законодавства.

Педагогічна практика свідчить про динамічний і складний шлях розвитку позашкільної освіти, але наукових досліджень у цьому напрямку небагато. Тому виникла необхідність оприлюднення досвіду роботи **Народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості.**

Сьогодні в ансамблі навчаються більше 450 дітей віком від 5 до 19 років. Для досягнення високого рівня виконавської майстерності на першому місці в колективі стоїть навчально-виховний процес. Завдяки авторській програмі, яку розробила художній керівник ансамблю Р. О. Галенко спільно з педагогами Т. А. Вінниченко, Т. В. Перепелицею, Л. А. Філь, діти мають змогу пізнавати світ через творчу самореалізацію, бути впевненими в собі, успішними й щасливими в майбутньому дорослому житті. Вихованці отримують знання з хореографічних дисциплін, під час яких розвивається увага, художній смак, працездатність, зростає культура поведінки, виховується творча активність дітей.

Основою танцювальної техніки для втілення хореографічного образу, фундаментом для оволодіння танцювальними дисциплінами є класичний танець. Завдяки класичному танцю рухи народно-сценічного танцю, підкреслені виконавською технікою класичного, стають більш віртуозними, образними, пластичними, а історико-побутовий та сучасний танці набувають граціозності та шляхетності.

Народний танець є одним з дійових засобів естетичного виховання дітей, залучення підростаючого покоління до загальнолюдських цінностей, великого розмаїття танцювальної та музичної творчості, виховання в учнів почуття власної національної належності до українського народу й

водночас знайомство з танцювальною культурою різних народів, що проживають на території України та світу.

Програмою навчання передбачено вивчення основ сучасного танцю та заняття з акторської майстерності.

На початковому рівні занять у нашому ансамблі (підготовчі групи) діти знайомляться з основами хореографії. У програмі навчання – ритміка та гімнастика.

На другому – основному рівні (молодші та середні групи ансамблю) – діти поступово оволодівають «фундаментом» знань з класичного та народно-сценічного танців, вивчають репертуарні номери.

На третьому рівні – вищому (старші групи ансамблю) – увага приділяється розвитку творчих здібностей кожного учня, досягненню досконалості, віртуозності, виразності у виконанні вправ класичного та народного танців. Відбувається знайомство та опанування різних стилів та напрямів сучасного танцю. Виконуються більш складні номери репертуару, що потребують високого рівня виконавської та акторської майстерності.

Також наші вихованці спільно з педагогами відвідують театри, музеї, концерти провідних самодіяльних та професійних хореографічних колективів (або відео-перегляди), після чого відбувається обговорення вражень з аналізом побаченого.

Окрім занять у балетних класах учасники ансамблю танцю «Щасливе дитинство» завжди успішно та із задоволенням беруть участь у концертних програмах нашого міста та області. Кожен концерт – це свято для юних танцюристів. У програмі колективу більш ніж 50 концертних номерів. Серед них танці народів світу, українські народні танці, сучасні танці.

Велика увага в колективі приділяється підбору репертуарного матеріалу з урахуванням особливостей розумового й фізичного розвитку дітей різного віку. Особливе місце в репертуарі займають номери, створені на основі українського фольклору. Це «Слобожанський завзятий», «Веселі ляльки», «Полька з притупом», «Веселі танки» – для молодших та середніх груп ансамблю, «Тинок», «Запечене поросся», «Вулиця», «Дівочі мрії», «Вітання», «Гопак» – для старших груп, хореографічна композиція «Стрітєння». Робота над рідним танцем допомагає дітям збагнути духовну велич українського народу, виховує гордість за свій народ, тобто сприяє затвердженню в дітях національної свідомості. А такі танці, як запальна «Бариня», жанрова сценка «Жили у бабусі», яскрава пляска «Вийду я на вулицю», ліричний дівочий хоровод «Горенка» знайомлять дітей з національним характером та народними традиціями сусіднього з нами російського народу.

Такі номери, як «З добрим ранком!», «Карапузи», «Веселі пташенята», «Хмарка», «Метелик», «Світ буде добрим!», заглиблюють юних артистів у життєрадісний, яскравий світ дитячих мрій. Побудовані з

елементами дитячих ігор та розваг, ці танці сприяють вихованню в дітей почуття дружби, взаємодопомоги, формуванню бережного ставлення до природи, довкілля. Надзвичайно яскраво сприймаються дітьми номери з розгорнутою сюжетною лінією, яка дозволяє створювати в танці не тільки позитивні, але й негативні образи, розширюючи тим самим можливості виховної роботи з дітьми.

Популярністю серед вихованців користуються номери на основі сучасної хореографії «Крізь всесвіт та віки» і стилізації народного танцю «Красна слобода», «Козацька вольниця».

Особливим досягненням колективу ми вважаємо дві вистави: «Дзеркало» за мотивами казки Г. Х. Андерсена «Снігова королева» та «Свято непокори» за повістю С. Міхалкова.

Участь у відкритих уроках, концертах, творчих поїздках, тобто публічний огляд результатів діяльності стимулює творче ставлення дітей до праці, їх прагнення досконалості. У цьому є естетичне виховне значення змагання. Воно зростає, якщо показником при визначенні першості є не лише кількість, а і якість виконання завдання.

Зразок таких змагань – міжнародні фестивалі дитячого танцю «Весняні барви», які з 1994 року щорічно проводить ансамбль танцю. На цей фестиваль збираються українські колективи, колективи Росії, Білорусі, Молдови, Грузії, Латвії, Болгарії, Румунії. Основна мета фестивалю – розвиток дружніх та професійних відносин між педагогами та учасниками дитячих колективів, залучення дітей до традицій національної культури, сприяння їхньому духовному зростанню.

Учні, які пройшли повний курс навчання в ансамблі «Щасливе дитинство» й успішно складають випускні іспити з предметів «Класичний танець», «Народний танець» та «Історія хореографії», отримують свідоцтва про позашкільну освіту на підставі Наказу Міністерства освіти і науки України «Про затвердження порядку видачі випускникам позашкільних закладів свідоцтв про позашкільну освіту». Багато випускників нашого ансамблю, по закінченні навчання в колективі, обирають своєю професією хореографічне мистецтво. Вони вступають до училищ культури, а також на хореографічні відділення вищих навчальних закладів, стають виконавцями професійних хореографічних колективів, керівниками ансамблів танцю, педагогами в хореографічних закладах Харкова й інших міст України.

Таким чином, з перших днів навчання й до його завершення ансамбль танцю «Щасливе дитинство» проводить виховання професійних якостей дітей. Результати професійного виховання засобами хореографії залежать від організації процесу та від методів викладання. При правильно обраній та науково обґрунтованій методиці, що будується з урахуванням єдності форми й змісту, природні задатки дитини виявляються, розвиваються та формуються різнобічно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами / Г. О. Березова. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
2. Гуреїв Ю. І. Виховання національної свідомості засобами хореографії в дитячому самодіяльному колективі / Ю. І. Гуреїв // Матеріали науково-практичної конференції «Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку». – К., 2002. – С. 91 – 96.
3. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво : зб. ст. – метод. матеріали для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200) / Б. М. Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2008. – 224 с.
4. Програми для творчих об'єднань позашкільних і загальноосвітніх навчальних закладів / уклад. Л. М. Павлова. – Суми : Антей, 2005. – 192 с.

УДК 377

А. В. Фомкин,
г. Санкт-Петербург

**НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО
ТАНЦА В СВЯЗИ С ПЕРЕХОДОМ НА ДВУХУРОВНЕВУЮ
ПОДГОТОВКУ (БАКАЛАВРИАТ, МАГИСТРАТУРА) В СИСТЕМЕ
ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ**

Общественно-политические реформы 1990-х годов придали значительный импульс развитию современного танца в России. Появились российские фестивали современного танца, отечественные исполнители получили возможность выезжать за рубеж, учиться у западных педагогов. Однако и по сей день современный танец в России остается во многом маргинальным явлением, очень неохотно поддерживаемым государством. Среди множества проблем, с которыми сталкиваются люди, избравшие этот вид хореографии своей профессиональной деятельностью, одной из самых серьезных остается проблема подготовки и воспроизводства исполнительских и иных кадров. Не хватает образованных преподавателей, отсутствует более-менее внятная система предоставления работы исполнителям и т. д. Кроме того, современный танец до недавнего времени был абсолютно не представлен в системе образования, отсутствовали программы обучения, возможности получения образования в этой сфере. Многие возразят, что современных танцовщиков готовят в

некоторых вузах России. И это так, с той лишь оговоркой, что их обучение проходит в рамках специальности «Народное художественное творчество», квалификация «художественный руководитель хореографического коллектива, преподаватель», сложившейся в советское время и несущей на себе значительный отпечаток своего первоначального назначения – подготовки культурно-просветительских работников для сельских клубов и домов культуры. Пытаясь адаптировать ее к нуждам современной хореографии, вузы вынуждены изощряться в преодолении трудностей, имеющих системный характер.

Переход российской системы образования на двухуровневую модель подготовки (бакалавриат, магистратура) и разработка федеральных государственных образовательных стандартов высшего и среднего профессионального образования третьего поколения открывает перед профессиональным хореографическим сообществом редкую возможность решения давно назревших проблем правового, структурного и содержательного характера в области хореографического образования. В частности, проблему построения четкой и преемственной системы квалификаций и содержания в среднем и высшем образовании. Хотелось бы отметить также продуктивность применения двухуровневой системы образования в области хореографического искусства, как показывает практика Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и ряда учебных заведений. Данная система открывает возможности расширения количества программ, позволяет гибко учитывать требования рынка труда, служит увеличению спроса и контингента обучающихся.

Для работы по переходу на двухуровневую систему Учебно-методическое объединение по образованию в области хореографического искусства (далее – УМО) создало рабочую группу по разработке Федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) высшего и среднего профессионального образования. На основе нормативных документов Министерства образования и науки Российской Федерации Рабочей группой УМО была сформирована методология разработки Федеральных государственных образовательных стандартов в области хореографического искусства, основанная на следующих принципах:

– *преемственность* – для обеспечения сохранения содержания, традиций, фундаментальности, качества исторически сложившихся форм и принципов образования в области хореографического искусства;

- *постепенность* – для возможности корректировки стандартов и их адаптации в зависимости от дальнейшего развития реформы образования;
- *узнаваемость* – для создания условий и механизмов узнавания и признания Российского образования в Болонском процессе;
- *конкурентоспособность* – для создания условий существования российской системы ВПО на мировом рынке образовательных услуг;
- *участие в разработке работодателей* и в связи с этим: формирование терминологической базы направления «Хореографическое искусство», содержательное разведение областей, анализ тарифно-квалификационных характеристик, установление примерного соответствия с наименованиями ключевых должностей в области хореографии;
- *компетентностный подход* – выявление актуального состава компетенций;
- *студентоцентрированное обучение* – обеспечение допустимой свободы учебных заведений в формировании программ, создание механизмов контроля качества и системы оценок при процедурах аттестации, разработка оценочных средств;
- *кредитно-модульная структура* и введение системы зачетных кредитных единиц;
- *создание условий для введения приложения к диплому европейского образца.*

В 2003 году Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой и работающее на ее базе УМО в области хореографического искусства предложило новый Перечень специальностей среднего профессионального образования, обсуждавшийся на совещании «Развитие системы среднего профессионального образования в области культуры и искусства в контексте модернизации Российского образования» 12 – 13 октября 2007 года в Москве и затем утвержденный приказом Министерства образования и науки Российской Федерации. Ключевым отличием данного проекта от Перечней прошлых лет является разведение некогда единой специальности «Хореографическое искусство» на две специальности:

Таблиця 1

Фрагмент Перечня специальностей среднего профессионального образования

	Искусство балета	51 52	артист балета артист балета, преподаватель
	Искусство танца (по видам: народный, спортивный бальный, эстрадный, современный (модерн))	51 52	артист танца артист танцевального коллектива (ансамбля), преподаватель

Как видно из приведенной таблицы, благодаря созданию новой специальности «Искусство танца» в поле государственной системы образования вводятся программы обучения танцовщиков-исполнителей в области современного (модерн) танца. Теперь средние и высшие учебные заведения России получают возможность готовить танцовщиков по аналогии с уже имеющейся системой подготовки артистов балета, принимая их в 13-летнем возрасте и обучая в течение 5 – 6 лет. Расширение спектра образовательных программ последовало после долгих настояний со стороны Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. В настоящее время федеральный государственный образовательный стандарт по данной специальности проходит процедуру утверждения в Министерстве образования и науки Российской Федерации.

Не менее позитивные изменения произошли и на уровне высшего профессионального образования. Советом УМО было принято решение об упразднении специальностей высшего образования в области хореографии и переходе на двухуровневую модель подготовки. Фактически это означает изменение Перечня специальностей (направлений подготовки) 2005 года, который выглядел следующим образом:

- 070300 «Хореографическое искусство» (бакалавр-магистр);
- 070301 «Хореографическое исполнительство» (артист балета, педагог-репетитор);
- 070303 «Искусство хореографа» (балетмейстер-репетитор; хореограф; хореограф балета на льду);
- 070304 «Педагогика балета» (педагог-балетмейстер; педагог бального танца);
- 070305 «История и теория хореографического искусства» (балетовед; менеджер исполнительских искусств).

И его преобразование в следующий вид:

Таблиця 2

Примерная структура перечня направлений подготовки высшего профессионального образования в области хореографии

071200	Хореографическое искусство	Бакалавр хореографического искусства (4 года обучения) Магистр хореографического искусства (2 года обучения)
071300	Хореографическое исполнительство	Бакалавр хореографического исполнительства (3 года обучения)
073900	Теория и история искусств	Бакалавр теории и истории искусств (4 года обучения) Магистр теории и истории искусств (2 года обучения)

В рамках указанных ФГОС ВПО третьего поколения предусмотрены следующие виды программ в области современного танца: исполнительство в сфере современного танца педагогика современного танца, искусство хореографа, менеджмент в сфере хореографического искусства, теория и история современной хореографии. ФГОС ВПО уровня бакалавриата предусматривает значительную свободу вузов в формировании основных образовательных программ за счет 50 % объема вариативной части, уровня магистратуры за счет 70 %.

Таким образом, в результате реформ, проведенных Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой и УМО в области хореографии, созданы предпосылки для решения проблем подготовки и воспроизводства исполнительских и иных кадров в области современного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Об образовании: Закон Рос. Федерации: от 10 июля 1992 г. № 3266-1: по сост. на 20 апреля 2008 г. – Новосибирск, 2008.
2. Федеральный закон «О высшем и послевузовском профессиональном образовании» от 22.08.1996 г. № 125-ФЗ. – М., 2006.
3. Общероссийский классификатор специальностей по образованию (ОКСО): утвержден Постановлением Госстандарта России от 30 сентября 2003 г. № 276- ст [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.classbase.ru/okso>

Перечень направлений подготовки (специальностей) высшего профессионального образования, утвержденный приказом Министерства

образования и науки Российской Федерации от 12 января 2005 г. № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.edu.ru/db/mo/Data/d_05/m4.html

УДК 7.072.2:792.8

О. О. Чаус,
м. Дрогобич

ТАНЕЦЬ МОДЕРН І ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Хореографія, як жодне інше мистецтво, володіє багатьма можливостями для повноцінного естетичного вдосконалення людини, для її гармонійного духовного та фізичного розвитку. У хореографічному мистецтві все більше знаходить застосування й розвиток сучасний танець. Активне співробітництво та обмін досвідом між українськими та зарубіжними фахівцями відкрили необмежені можливості для творчого пошуку, проте, недостатня теоретична база, нечітке усвідомлення характерних ознак різних напрямків сучасної хореографії призвели до змішування різних за сутністю стилів та видів. Тому проблема танцю модерн і танцювальної імпровізації є актуальною й у сьогодні.

Наукові роботи стосовно даної проблеми проводились у дисертаційних дослідженнях із мистецтвознавства: В. В. Пастух, Т. Г. Кохана, В. І. Романенко, Л. Л. Васильєва, П. М. Білаш та ін. У даних дослідженнях аналізувалися й розглядалися окремі танцювальні форми модерністичного, імпресіоністичного танцю, музичні форми джазу, року, а також балетмейстерське мистецтво в Україні початку ХХ ст.

Мета нашої роботи – розглянути проблему розвитку танцю модерн і танцювальної імпровізації в сучасній хореографії сьогодні.

Модерн-стиль (від фр. *modern* – *новітній, сучасний*) – цей напрям виник у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. і в дослівному перекладі “модерн-танець” (сучасний танець) – характеризується авторськими танцювальними техніками та балетними нововведеннями (стиснення та розширення, підйоми та падіння). Виразні рухи, спіральні та штопорні обертання; присутність у хореографічних композиціях глибоких танцювальних хвилювань, показ технічних зусиль у танцювальній лексиці, поєднання драматичного та абстрактного жанру в танці, використання пересувних декорацій, орнаментативі, жіночих суконь вільного крою, із закритими рукавами та довгою спідницею, метаморфози із тканинами, абстрактні експерименти зі звуком та рухами. У танці модерн виділяється явна спроба виконавця збудувати зв’язок між формою танцю і своїм

внутрішнім станом. Більшість стилів танцю модерн сформувалися під впливом якоїсь чіткої філософської думки й певного світосприйняття.

Пізніше цей термін став власним іменем напрямку в хореографії. Ця система танцю пов'язана з іменами великих виконавців-хореографів. На відміну від джазового й класичного танцю напрям "модерн" створився на основі творчості того чи іншого конкретного діяча. І першими виконавцями танцю модерн були А. Дункан, М. Грехем [5, с. 65].

Балетмейстери Д. Хемфри, Т. Тоун, Х. Хольм були творцями свого власного бачення світу й вираження його через танець. Танець модерн – це, перш за все, танець ідеї і певної філософії. А рухи створюються залежно від того, що хоче висловити виконавець. Танець модерн мав великий вплив на мистецтво хореографії.

Основоположницею модерного мистецького танцю вважають Айседору Дункан, проте вже в другій половині XIX ст. – на початку XX ст. починається нова доба в мистецькому світі Європи, з'являються нові імена, наприклад, Люї Фуллер, яку слід називати творцем нового сценічного танцю. За змістом танець будувався на основі, яка загорнута у звої шовкової матерії, малювала в просторі танцювальні лінії, ілюміновані світлом і кольором, що було до деякої міри аналогічне тогочасному імпресіоністичному малярству. Її танці не мали визначеної теми, вона танцювала те, що в даній хвилині підказувала їй уява і хвилинні настрої, і тим вона наближалася до сьогодні відомого безпредметного мистецького танцю – імпровізації [7, с. 37].

На сьогодні імпровізація в сучасній хореографії є творчим актом митця в момент виконання, без попередньої підготовки, танцювальна фантазія на певну тему. Це головний чинник для всієї сучасної хореографії (модерн джаз, перфоманс, хіп-хоп, контемпорарі, постмодернізм, постмодерн, джаз, теп). Містить певні сучасні танцювальні техніки: традиційну (tradition); дунканівську (Duncan) – імпровізація від внутрішнього настрою; постмодерністичну (postmodernistic) – імпровізація Форсайта з деконструктивними експериментами; контактну імпровізацію (contactly improvisation) – імпровізація з партнером Пекстона; імпровізацію звільнення (deliverence) – імпровізація, вільна від законів та обмежень, що передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики (модерну, джазу, було, йоги, акробатики) тощо. Відомо, що на початках у давніх племенах танець був частиною життя людей і складався з низки спонтанних рухів, виконував функцію спілкування, захисту, трансляції досвіду тощо. Певна формалізація танцю спостерігається вже в середні віки: придворний танець поступово набуває строгої форми та структури, тоді як народні танці залишаються безпосередніми та імпровізованими. Наступний період історії характеризується формалізацією танцю, втіленням його окремих напрямків із характерними для них змістом, структурою та набором танцювальних елементів, а також

поступовим поверненням у ХХ столітті до вільного імпровізованого танцю [1, с. 5].

Сучасними науковцями визначено такі види імпровізації в танці:

– „традиційна” – імпровізація всередині певної стилістики, коли творчість танцюриста полягає лише у виборі, поєднанні насамперед заданих танцювальних елементів, форм і фігур;

– „модерністська” – романтична школа модерн-імпровізації, що бере початок від творчості Айседори Дункан. Представники цього напрямку вважають, що відчуття й стани людини можуть виражатися в танцювальному русі;

– „постмодерністська” – мистецтво танцперфомансу, у якому можна виділити кілька ліній:

а) імпровізаційний танцювальний театр, корені якого в театрі абсурду, використовує сильні візуальні й емоційні образи, просту, але при цьому витончену мову рухів, абстрактну або парадоксальну музику, нелінійну композицію;

б) контактна імпровізація, яка спирається на фізіологію і фізичні закони, експериментує з вагою та моментами руху [4, с. 96].

Імпровізація та контактна імпровізація активно застосовуються в сучасній хореографії. Вони представлені при викладанні танцювальних дисциплін у професійних вищих та середніх навчальних закладах культури і мистецтв із хореографічною спрямованістю. Державна академія театрального мистецтва (кафедра хореографії), Національний університет культури і мистецтв (кафедра сучасної хореографії, кафедра класичної хореографії), Київське училище хореографічного мистецтва “КМУАТ”, відділення класичної хореографії (відділення народної хореографії, відділення сучасного танцю). Також імпровізація широко використовується в сучасних європейських балетах М. Канінгема, М. Бежара, Б. Ейфмана, У. Форсайта, І. Кіліана, М. Екка, П. Бауш, П. Тейлора, Р. Брюса, Р. Рехвіашвілі.

Таким чином, історія розвитку хореографічного мистецтва – результат тривалої еволюції культури, яскрава панорама суспільних умов, національних традицій. Поєднання народно-танцювального мистецтва з професійною діяльністю хореографів і виконавців визначило хореографію як самостійний вид мистецтва, здатний відображати багатство духовного, емоційно-естетичного життя особистості специфічними виразовими засобами. Танець – це сукупність виразних й організованих рухів, підкорених загальному ритмові, втілених у завершену художню форму. Він має невичерпні можливості для розкриття думок і почуттів виконавців. Сучасна хореографія володіє багатьма можливостями повноцінного естетичного вдосконалення людини, сприяє її гармонійному, духовному та фізичному розвитку.

Ми з'ясували, що завдяки яскравим особистостям у світі хореографії танець модерн і танцювальна імпровізація впевнено розвиваються в наш час. Досвід митців з великою цікавістю й захопленістю переймає сучасна молодь, маючи можливість опановувати ці танці в навчальних закладах, танцювальних студіях, а це у свою чергу дає можливість збагачувати та розвивати танцювальну культуру сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова И. Я. Вільність в каноні та імпровізації: (Дві форми танцю) / И. Я. Герасимова // Полигнозис. – 1998. – № 3. – С. 4 – 5.
2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. Методика преподавания / В. Ю. Никитин. – М. : ВЦХТ (“Я вхожу в мир искусств”), 2002. – 160 с., ил.
3. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. Начало обучения / В. Ю. Никитин. – М. : ВЦХТ (“Я вхожу в мир искусств”, № 4), 1998. – 125 с., ил.
4. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Методика. Техника. – М. : ИД “Один из лучших”, 2004. – 414 с. : ил.
5. Сидоров А. А. Современный танец / А. А. Сидоров. – М. : Первина, 1922. – 62 с.
6. Степанова Л. Г. Современные танцы / Л. Г. Степанова. – М. : Сов. Россия, 1984. – 83 с.
7. Уральская В. Рождение танца / В. Уральская. – М. : Сов. Россия, 1982. – 141 с.
8. Череховская Р. Л. Танцювати можуть всі / Р. Л. Череховская. – Мінськ : Вышэйш. шк., 1983. – 78 с.

УДК 792.8

**О. І. Чепалов,
м. Харків**

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДИФУЗІЇ В ХОРЕОГРАФІЇ ХХ СТ.

Змішення жанрових та стильових ознак у хореографічних виставах ХХ століття стало однією з визначальних рис сучасного танцю. Це підтверджують хореографічні “міксти” сучасних майстрів танцю М. Бежара, Дж. Ноймайера, А. Прельжокажа та інших балетмейстерів періоду суттєвих трансформацій хореографічної естетики.

Подібні зміни тривалий час були предметом уваги мистецтвознавців, але з ідеологічних причин не завжди мали відповідні художній реальності оцінки. Так, спираючись на думку дансолога Ю. Слонімського [4, с. 226], І. Коган писав, що “перевага образотворчості у пантомімі та виразності у

танці зумовлена різними пластичними засобами цих видів пластичної творчості”. Вчений наполягав на тому, що в жесті як основі пантомімної мови завжди присутні головні ознаки образотворчого мистецтва: “конкретність, значущість кожної складової, точність та однозначність висловлюваних явищ та почуттів. Жест у пантомімі має переважно іконічний характер та відтворює реальний вигляд життєвих явищ. Танець має образотворчу генезу” [3, с. 22].

Робота І. Когана, написана в 1982 році, спирається на естетичні постулати так званої “теорії відображення”. Він уважав, що сюжетність є обов’язковою властивістю танцю, а найбільш розвинутою системою виразного танцю визнавав танець класичний. Подальший розвиток хореографічного мистецтва довів обмеженість цих постулатів. Разом з цим Коган намагався розглянути той процес розвитку танцювального руху, який вносить абстрагованість і узагальненість у конкретні побутові явища та пластичні характеристики людської поведінки. Останні відомий дансолог П. Карп відносив до “пластичних мотивів першого порядку” [2, с. 14] – на відміну від тих елементів “другого порядку”, котрі не існують у житті та в котрих не можливо встановити зв’язок з побутовими рухами.

Розвиваючи цю тезу, Коган писав, що окремий пластичний мотив, окремий рух нічого не відтворюють та не несуть із собою змістовної виразності. “Рух має лише задатки цієї значущості, котра проявляється тільки у організованій системі пластичних мотивів”, – справедливо відзначав дослідник. Але пропонує пов’язувати смисл танцювальних рухів не стільки з “об’єктивною дійсністю”, скільки “з тими формами, що розвиваються у створеній пластичній цілісності”. Власне, йдеться про створення системи пластичних кодів, притаманної тому чи іншому стильовому напрямку: “абстрактний рух, котрий співвідноситься з великою кількістю па, здібний висловити багато почуттів та понять, але у той же час зберігає свою неоднозначність” [3, с. 26].

Ознаки, зафіксовані в роботах теоретиків радянського періоду, стали характерним явищем для хореографічних вистав ХХ століття. Проте зміщення жанрових та стильових ознак у них відбувається як за принципом постмодерністської естетики “відріж та склей”, так і в традиціях художньо цілісного “монтажу атракціонів”, властивих епосі становлення кінематографа. Серед найбільш відомих та значних прикладів – хореографічні постановки Дж. Ноймайєра (“Спляча красуня” на муз. П. Чайковського з антитезою класичного та сучасного танців), М. Бежара (“Моцарт-танго”), А. Прельжокажа (“Парк” з миттєвим перенесенням дії через три століття). “Сарабанда” І. Кіліана (1990) теж належить до тих вистав-“провокацій”, котрі характерні мікстовим поєднанням стилізації стародавньої форми з гостросучасними пластичними прийомами. “Парк” А. Прельжокажа поєднанує музику В. А. Моцарта із шумовими ефектами в

дусі хард-року. Створений за мотивами “Небезпечних зв’язків” французького класика XVIII ст. Шодерло де Лакло, балет Прельжокажа своїми пластичними та образотворчими алюзіями натякає на те, що моральність нового світу не має суттєвих відмін від поведінки куртуазних героїв давнини.

У “Сарабанді”, звуковим обрамленням якої слугує соната для скрипки соло Й. С. Баха (основне звукове тло зроблене як електронний саундтрек з фільму жахів або *action*). “Пластичне дослідження фізіології страху, агресії та розпачу виявляється у рухах чоловічого кордебалету, трансформованих з прийомів східних єдиноборств – нападу, захисту, загрози, концентрації тощо. З поверненням звучання скрипки Баха учасники *action* істерично сміються, що у фінальному епізоді трансформується у гримаси розпачу та непорозуміння” [1, с. 62].

Антиподом позначеної вище тенденції є дбайлива та самоцінна стилізація (у деяких випадках – реконструкція) хореографічних зразків минулого. Серед найбільш характерних прикладів останнього напрямку можна назвати роботу “Renaî Dance” зі Швейцарії, італійського ансамблю “Il ballarino”, що повторює на своїй афіші назву книги Ф. Карозо (видана 1581 р. у Венеції). Метою італійських артистів є реконструкція старовинних партитур та хореографічних зразків XV – XVI століть. У США відома організована 1976 року “New York Baroque Dance Company”, яку очолює Catherine Turroy. Вона виступає солісткою у виставі “Bach, Handel and the Dance”, відтворюючи стиль танцю знаменитої французької балерини Марі Салле.

У Франції подібною роботою займалася хореограф Франсін Ланселот зі своїм ансамблем “Roi il danseures”, зараз найбільш відомий колектив цього напрямку – “Fetes Galantes” під керівництвом Беатріс М’ясін. Зокрема, артисти “Fetes Galantes” брали участь у зйомках фільму “Король танцює” (2001, режисер Ж. Корбье, постановник танців Б. М’ясін), що з історичною та мистецькою вірогідністю відтворює атмосферу епохи Людовика XIV (друга половина XVII ст.) і танці того часу. Відома Санкт-Петербурзька школа старовинного танцю “Віланелла”. У Москві “Академію старовинного танцю” організувала балерина за фахом Н. Кайдановська. Є також подібні спроби в Білорусі (Мінська школа старовинного танцю “Басданс”) тощо.

Серед парадоксів розвитку хореографічного мистецтва XX ст. особливо помітні дві протилежні тенденції: авангардна та стилізаторська. Пошуки нових форм та виразних засобів суміщаються із дбайливим, часом прискіпливим відтворенням старовинних зразків. Танцювальні (а разом і музичні) форми XVI – XVII ст. використовувалися балетмейстерами XX ст. не тільки як зразки для наслідування, а як самостійні та цілком сучасні жанрово-стилістичні структури. Серед найбільш характерних прикладів “Павана на смерть мавра” (муз. Г. Перселла, балетмейстер

Х. Лімон), “Пассакалія” на муз. А. Веберна (балетмейстер Р. Петі), “Чакона” на муз. К. В. Глюка (балетмейстер Д. Баланчін), “Steptext” на музику “Чакони” Й. С. Баха (балетмейстер У. Форсайт), “Сарабанда” на муз. Й. С. Баха (балетмейстер І. Кіліан). Приклади, де музична форма старовинних танців є основою хореографічного рішення, але не винесена в титульну назву танцю, можна примножити.

Дуалістичність відчувається й у драматургії хореографічного видовища. Такий усталений жанр хореографічного мистецтва, як балет, з його номерною побудовою, чітким розподілом на пантоміму, класичний та характерний танець, відмовляється від наративності, тобто сюжетної основи хореографічного твору. Водночас танцювальні жанри, що раніше не претендували на розвинуту оповідальність та самостійність (виконувалися лише у дивертисментах та спеціальних програмах), тяжіють до визначеності драматургічної побудови. Це ірландська чечітка (“Lord of dance” М. Флетлі, “Танці на небезпечній землі” за старовинною ірландською легендою), фламенко (“Кармен” на муз. Ж. Бізе та П. Сарасате в постановці Р. Агілєра 1982 р., “Вакханки” за мотивами Єврипіда С. Тавора, 1988 р.). Як основний виразний засіб танцювальної вистави з розвинутою драматургією використовуються бальний (експерименти Г. Таранди в Москві та В. Єлізарова в Севастополі), джазовий танець (“Лускунчик-сюїта” П. Чайковського в обробці Д. Елінгтона, постановка Д. Бінтлі) і навіть хіп-хоп (“Петрушка” І. Стравінського в постановці Ф. Беркі).

Крім жанру, що визначився остаточно і тепер, своєї черги, впливає на сценічний танець (балет на льоду), відбувається дифузія танцювальних та спортивних елементів у видовищах на кшталт “Аерос” (пост. М. Керрі, Д. Ерцалова, Д. Парсонса), запозичення стилістики та структури циркового видовища (постановка балету П. Чайковського “Лускунчик” балетмейстером К. Майо в Монте-Карло), “Весна священна” І. Стравінського в кінному цирку “Зінгаро” (у супроводі симфонічного оркестру під орудою П. Булеза). Продовжується зустрічний рух до синтезу мюзикла (*musical*) і дансикла (*dancical*), наприклад у бродвейській виставі “Cats” на муз. Е. Л. Уеббера (1981) або виставі “Car Man” М. Боурна.

Зміни в драматургії хореографічного видовища призводять до відмови балетного театру від наративності, тобто сюжетної основи хореографічного твору. Водночас триває побудова повноцінних вистав з розвинутою драматургією на основі бального, фольклорного та інших видів танцю.

Парадокси розвитку хореографічного мистецтва ХХ століття не вичерпуються авангардною та стилізаторською тенденцією, тобто паралельними пошуками нових форм і виразних засобів та їх суміщенням із прискіпливим відтворенням старовинних зразків у межах нових жанрово-стилістичних структур. У наступному ХХІ столітті очевидно є

закономірність, унаслідок якої в роботах новітніх хореографів продовжується «згладжування» ознак зображальності та виразності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Шайк Е. “Школа танцев” Иржи Килиана / Е. ван Шайк ; пер. с англ. Н. Тарасовой // Сов. балет. – 1990. – № 3. – С. 62.
2. Карп П. М. О балете / П. М. Карп. – М. : Искусство, 1967. – 213 с.
3. Коган И. О. Диалектика изобразительности и выразительности в хореографическом искусстве / И. О. Коган // Теоретические проблемы художественно-эстетической деятельности : сб. ст. / под ред. А. А. Оганова. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – С. 21 – 26.
4. Слонимский Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. – М. : Искусство, 1968. – 370 с.

УДК 371.036

**А. М. Чернишова,
м. Житомир**

УМОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ ДО ВИКЛАДАННЯ ХОРЕОГРАФІЇ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Зміни в політичному, економічному та соціальному житті держави вимагають формування гармонійно розвиненої особистості. Досвід найбільш розвинених країн світу в галузі науки, освіти та культури свідчить про необхідність радикальної перебудови у напрямі створення для дитини умов вільно розвиватися, й однією з найважливіших серед них є підвищення якості професійно-педагогічної підготовки студентів педагогічних навчальних закладів.

Особливої ваги в розв’язанні зазначеного завдання потребує питання озброєння студентів комплексом умінь, що традиційно вважалися прикладними (уміння співати, танцювати), оскільки в більшості загальноосвітніх шкіл зміст навчання розширюється шляхом введення таких предметів, як хореографія та ритміка. Додаткової уваги окреслена проблема набуває в контексті підготовки майбутніх учителів початкових класів, оскільки саме в молодшого школяра завершується формування цілої низки фізичних та фізіологічних властивостей. Останнє зумовлює потребу узагальнити досвід упровадження уроків хореографії в навчально-виховний процес загальноосвітніх закладів та оновити теоретико-

методологічні засади проблеми підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії.

У науковій літературі розробка проблем хореографічного мистецтва здійснюється в історико-аналітичному, проблемно-теоретичному, фольклорно-етнографічному та освітньо-методичному напрямках. Історико-аналітичний репрезентований дослідженнями А. Гуменюка, К. Гойзеловського, К. Василенка, М. Максимова, С. Безклубенка, Г. Боримської, М. Загайкевич, Ю. Станішевського, В. Шкоріненка, у яких хореографічне мистецтво розглядається як творення художнього образу на основі ритмічної зміни систематизованих виразних положень людського тіла. За таких умов актуалізується розвиток виконавської творчості та рівень сприймання новацій. Дослідження теорії хореографічної культури репрезентовані працями Ю. Станішевського, Т. Чурпіти, А. Кривохижі, О. Колоска, Л. Цветкової. У них проаналізовано становлення й розвиток української сценічної хореографії з огляду синтезу класичного та народного танцю. Проблемно-теоретичні питання досліджуваної проблеми відображені в роботах М. Загайкевич та В. Пасютинської, що розкривають фольклорно-етнографічні джерела українського балету. Процес сценізації українського народного танцю проаналізовано в працях В. Верховинця, А. Гуменюка, К. Василенка.

Шляхи забезпечення якості професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів представлено широким колом наукових досліджень, однак проблема впровадження їх у процес навчання хореографічного напрямку в початкову ланку загальноосвітніх закладів є недостатньо розробленою та потребує всебічного комплексного вивчення, а також створення якісно нової моделі навчального процесу, яка б відповідала сучасним тенденціям розвитку системи педагогічної освіти.

Хореографічна освіта є відносно самостійною керованою системою цілеспрямованого духовного розвитку особистості шляхом засвоєння знань та формування умінь і навичок. Вона є невід'ємною складовою системи більш високого порядку – вищої професійної освіти.

Як відомо, на початку ХХ століття під впливом прогресивних змін у суспільному житті Російської імперії відбувався інтенсивний розвиток системи освіти. Значні досягнення в галузі художньої культури та мистецтва зазначеного періоду зумовили також розвиток професійної хореографічної освіти (широка мережа хореографічних шкіл, студій, хореографічних училищ, училищ культури, інститутів культури). У свою чергу, професійно-хореографічна освіта сприяла підвищенню фахового рівня підготовки викладачів хореографічних дисциплін, що позитивно позначилося на якості діяльності як спеціальних, так і загальних навчальних закладів [3].

Аналіз практичної підготовки студентів-хореографів у педагогічних закладах свідчить про нерівномірність оволодіння знаннями, уміннями,

навичками. Це зумовлено цілою низкою причин, серед яких: індивідуальні фізичні можливості, рівень попередньої хореографічної, загальноосвітньої підготовки тощо.

У контексті зазначеного дослідження нами було виділено основні умови професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії в загальноосвітній школі:

- оновлення змісту навчальної діяльності та професійної орієнтації студентів на хореографічне мистецтво;
- комплексне поєднання різних видів навчальної та виховної діяльності студентів, спрямованих на розвиток їх художньо-творчої активності;
- використання системи диференційованих професійно спрямованих завдань, що націлені на формування хореографічних умінь;
- застосування диференційованого підходу до вибору форм і методів впливу на студентів, які знаходяться на різних рівнях професійної підготовки;
- забезпечення ефективності розвитку хореографічних умінь та активне залучення студентів до художньо-творчої діяльності шляхом участі в різних видах та формах групових занять;
- індивідуалізація професійно-педагогічного навчання майбутнього хореографа;
- організація самостійної роботи студентів;
- взаємодія колективної та індивідуальної форм навчання [1; 2].

Художньо-естетичний досвід майбутнього вчителя хореографії формується в процесі художньо-естетичної діяльності, у ситуації “спілкування” з хореографічними творами. Сформованість професійно-хореографічних вмінь майбутнього фахівця хореографічного мистецтва забезпечує збагачення емоційно-почуттєвого, інтелектуального, духовно-творчого досвіду, що виступає суттєвим чинником його цілісного розвитку [4].

Результатом підготовки майбутнього вчителя початкових класів до викладання хореографії мають стати художньо-естетичні знання, хореографічні вміння та ціннісне ставлення до хореографічного мистецтва та хореографічної діяльності.

Танцювальна діяльність майбутнього вчителя хореографії також має велике значення, адже впливає на його психічний стан, створює правильні моторні звички, зміцнює пам'ять, стійкість, зосередженість і розподіл уваги, стимулює творчу фантазію.

Сучасний стан вищої школи вимагає творчої активізації навчального процесу та всебічного впровадження інноваційних методик у систему підготовки спеціалістів вищого рівня. Стає очевидним необхідність удосконалення викладання спеціальних дисциплін, впровадження в навчально-виховний процес технологій, які сприяють підвищенню ролі

наукового аналізу навчально-виховного процесу; його науково-методичного забезпечення, виявлення творчого потенціалу в навчальному процесі, застосування сучасних технічних засобів навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
2. Концепція виховання дітей та молоді у національній системі освіти [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ua.textreferat.com/referat-13054-1.html>.
3. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Таранцева Олена Олександрівна. – К., 2002. – 224 с.
4. Шевнюк О. Л. Формування художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Шевнюк О. Л. – К., 1995. – 202 с.

УДК 793.3

**А. П. Чустрак,
В. В. Борисов,
м. Одеса**

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦТВ

Сьогодні набуває все більшого визнання розуміння того, що реальність світу створюється багатьма голосами культур із власними дискурсами. Для нового ймовірного стилю мислення характерне прийняття культурної різноманітності, що виникає в результаті обговорення різноманітних ідей, альтернативних суджень, варіативних перспектив. Розширення міжнародних контактів у сфері культури, ділового співробітництва, необхідність спілкування із зарубіжними партнерами по бізнесу зумовило потребу в опануванні різними верствами населення дозвілєвими формами бального танцю та міжнародним світським етикетом. У зв'язку з цим виникла необхідність у підготовці фахівців, які добре розуміються на психологічних та анатомо-фізіологічних особливостях кожної вікової категорії та вміло їх застосовують у викладацькій практиці.

Мистецька спадщина, акумулюючи емоційно-естетичний досвід поколінь, втілює ціннісне ставлення до світу. Вона є ефективним засобом виховання моральності, патріотичних почуттів, громадянської позиції. Цінності мистецтва важливі також з огляду на сучасне існування дітей і молоді в полікультурному просторі. Завдяки універсальності художньо-образної мови хореографія передає зрозумілу для різних народів смислову інформацію, дає змогу особистості вступати в невербальний діалог з різними культурами минулого й сучасності, розуміти інших і розширювати таким чином свій власний духовний світ, унікальний і самобутній. Отже, сучасні вищі навчальні заклади мистецтв мають стати осередками виховання справжньої духовності, плекання творчої особистості, виховання людини, що характеризується високою емоційно-естетичною культурою.

Значну роль у вихованні внутрішньої культури особистості, у формуванні її художніх смаків та уподобань відіграє бальний танець. Він є одним з дієвих засобів музичного, ритмопластичного, фізичного, естетичного та етичного виховання індивідуума, сприяє формуванню його привабливого іміджу. Останнім часом спостерігається велика зацікавленість дітей і молоді заняттями хореографією, особливо спортивно-бальною. Ураховуючи потребу суспільства у вихованні висококультурної особистості, до програм багатьох навчальних закладів та дошкільних установ разом з музичним та ритмічним вихованням вводиться сьогодні навчання школярів та дошкільнят бальних танців. Сучасний бальний танець є ефективним засобом художньо-естетичного виховання та фізичного розвитку школярів. Успішність реалізації цього потенціалу безпосередньо залежить від підготовки вчителів хореографії.

Заняття сучасною бальною хореографією можна розглядати також як педагогічну умову розвитку художнього смаку молоді. Художній смак входить до структури художньої свідомості, тому в ньому відбивається ступінь прояву почуттів, ідеалів та оцінок. Реалізація смаків, як правило, проходить в оцінній діяльності. Цьому в науці приділяли увагу Т. К. Антонов, П. Н. Коган, С. Х. Раппопорт, Л. Н. Столович та ін. Сучасна наука вивче проблему формування художніх смаків у зв'язку із світоглядом особистості (О. П. Білик, М. С. Каган, Л. П. Левчук). Художній смак розглядається як показник ставлення людини до явищ дійсності і мистецтва, у тому числі до окремих видів мистецтва (Д. Б. Кабалевський, С. Я. Міхалков, О. П. Рудницька). Бальний танець як умова формування художнього смаку досі не розглядався в науковій педагогічній думці. Незважаючи на те, що питання формування художніх смаків у науці не є новим, на кожному етапі історії суспільства проблема формування художніх смаків набуває нової актуальності. У зв'язку з тим, що сьогодні характеризується підвищеним попитом до хореографічного

мистецтва, проблема художніх смаків узагалі та в хореографії зокрема стає гостро актуальною.

Естетична свідомість людини зумовлена різними об'єктивними чинниками, проявляє свою індивідуальність на рівні художнього смаку. При цьому естетична свідомість включає в себе художній компонент, який має прояв у процесі створення, сприйняття та оцінки творів мистецтва. Художній смак тут виступає як регулятор вибору змісту предмета усвідомлення. Такий смак формується безпосередньо в процесі спілкування особистості з мистецтвом.

Вирішення завдань формування художнього смаку на заняттях бальними танцями включає як загальні форми творчої діяльності учнів, які характерні для всіх видів художньої діяльності, так і суто хореографічні педагогічні умови. До загальних можна віднести такі:

- художнє сприйняття, що дозволяє перейнятися естетичними почуттями, співпереживати те, що прагнув передати митець своєму твору;
- естетична оцінка, що припускає аналіз сприйнятого, співвідношення конкретних, по-чуттєвих переживань з їх естетичною нормою;
- творча інтерпретація, завдяки якій стають можливими багаторазове виконання й тлумачення художнього твору.

Серед педагогічних умов особливої уваги потребує репертуарна політика. Репертуар, що грає велику виховну роль, повинен ґрунтуватися на кращих зразках класичного і сучасного бального танцю. В практиці роботи з хореографічними колективами різних вікових категорій необхідно обов'язково враховувати індивідуальні особливості людини, які при правильному їх застосуванні впливають на ефективність творчої діяльності. Репертуар в ВНЗ повинен бути орієнтований на молодіжний вік, який є дуже сприятливим для вивчення бальної хореографії. Молодь повністю фізично сформована, розвинуті кістки скелету та м'язи, моторна пам'ять, присутні вольові якості – цілеспрямованість, завзяття, дисциплінованість. Це дає змогу відчувати й відобразити складні музичні ритми, відтворити складну координацію рухів, відобразити стиль і характер танцю.

З психологічного боку молодь – це вже розвинена особистість із стійкими життєвими позиціями, з бажанням утворити гармонійні стосунки з партнером. У цьому віці юнаків та дівчат приваблює яскраве, бурхливе, нове, нетрадиційне в танцювальних рухах, у формах музики. Якщо художній смак не розвинений, естетичні почуття не сформовані, то подібні устремління можуть визначитися в перевазі низькохудожнього репертуару, зухвалості та грубості як у виконанні бальних танців, так і у взаємовідносинах між дівчатами та хлопцями. Порівняно з юнацьким віком у молоді на першому етапі (19 – 25 років.) відносно зберігається гнучкість, розтягнутість, стрибучість. На другому етапі (26 – 37 років.)

фізичні можливості поступово зменшуються, хоча зберігається витривалість, зростає образна сфера, пов'язана з накопиченням життєвого досвіду. Танцювальні уподобання та продовженість занять у молоді ідентичні юнацькому віку з тією різницею, що при початковому навчанні молодь надає перевагу парним формам танцювання.

Ключовою фігурою в процесі навчання в навчальному закладі будь-якого рівня є педагог. Саме від рівня його професійної підготовки, педагогічного досвіду та часто навіть особистих психологічних якостей залежить кінцевий результат. Без знань педагогіки і психології, методики роботи з хореографічним колективом керівникові важко розраховувати на значні результати в роботі, на масове залучення всіх бажаючих до занять хореографією як однією з найефективніших ланок естетичного виховання дітей. Тому особливо важливого значення набуває проблематика підготовки достатньої кількості висококваліфікованих педагогів-хореографів. Майбутнього педагога-хореографа необхідно озброїти не тільки фаховими знаннями, але й знаннями з педагогіки, загальної та вікової психології, урахувавши новітні досягнення в цих галузях наук. Отже, як стверджував К. Д. Ушинський, учитель має перш за все почати з себе, якщо він бажає щось виховати в учневі. Як і в інших галузях педагогіки та виховання, у викладанні бальних танців повинен здійснюватися принцип єдності виховання й навчання. Педагог бального танцю має не тільки навчити танцювати, але й постаратися виховати в кожній дитині всебічно й гармонійно розвитку особистість засобами танцювального мистецтва. Педагог передає свої знання й досвід, сприяє естетичному й фізичному вихованню, розвитку танцювальності й музикальності, формуванню культури поведінки в суспільстві.

Справжнього педагога відрізняє цілеспрямованість у роботі, він вимогливий до себе й до учнів, наполегливий у прагненні розширювати й поглиблювати свої знання й досвід. Удосконалюючи методику своїх занять, він постійно шукає нові методи викладання, аналізує й виявляє причини удач і невдач, використовує у своїй практиці позитивний досвід інших педагогів. Він стежить за своєю мовою, рухами, жестами, зовнішнім виглядом, одягом: уміє вести урок у «гарному тоні» – володіти собою, своїми почуттями й настроєм. Тому форма його спілкування з учнями коректна та спокійна. Особистий приклад такого педагога найкраще виховує культуру поведінки учнів, їхнє вміння гарно триматися, рухатися, робить їх більш підтягнутими, коректними, ввічливими. Разом з тим створюється сприятлива, спокійна й ділова атмосфера для занять. Уміння створити таку сприятливу обстановку для роботи найчастіше приходиться не відразу. Та це й зрозуміло: не вистачає досвіду. Звичайно молодий педагог лише з часом починає помічати причини утруднення чи невдач, що виникають у процесі занять у всієї групи чи в окремих учнів, виявляє ослаблення уваги й навіть втрату інтересу до занять.

Хореографія має унікальні можливості впливу на людину, тому формування художнього смаку майбутнього вчителя-хореографа потрібно розглядати не лише як процес набуття художніх знань і вмінь, а, насамперед, як універсальний засіб особистісного розвитку на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів. Мета формування художнього смаку майбутнього вчителя хореографії полягає в тому, щоб у процесі сприймання, інтерпретації творів хореографічного мистецтва й практичної художньо-творчої діяльності формувати в учнів особистісно-ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва, розвивати естетичну свідомість, загальнокультурну й художню компетентність, здатність до самореалізації, потребу в духовному самовдосконаленні.

Загальна мета конкретизується в основних завданнях, що інтегрують навчальні, виховні й розвиваючі аспекти формування художнього смаку:

– збагачення емоційно-естетичного досвіду, формування культури почуттів, розвиток загальних та художніх здібностей, художньо-образного мислення, універсальних якостей творчої особистості;

– виховання здатності сприймати та інтерпретувати хореографічні твори, висловлювати особистісне ставлення до них, аргументуючи свої думки та оцінки;

– розширення й збагачення художньо-естетичного досвіду, опанування художніми вміннями та навичками в практичній діяльності, формування художньої компетентності — здатності керуватися набутими художніми знаннями та вміннями, готовність використовувати отриманий досвід у самостійній діяльності згідно з універсальними загальнолюдськими естетичними цінностями та власними духовно-світоглядними позиціями;

– виховання художніх інтересів, смаків, морально-естетичних ідеалів, потреб у художньо-творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні відповідно до індивідуальних можливостей та вікових етапів розвитку, формування навичок художньої самоосвіти та самовиховання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калинчук О. Сучасні вимоги до хореографічної підготовки майбутнього педагога / О. Калинчук // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. – К. : КНУКіМ, 2005. – С. 48 – 49

2. Блок Р. В. Помощь начинающему педагогу бального танца : метод. указ. / Р. В. Блок. – М. : Заоч. нар. ун-т искусства, 1972. – 39 с.

3. Светинская В. Н. Современный балльный танец : учеб. пособие / В. Н. Светинская, Л. П. Ладыгина, А. Н. Беликова. – М. : Моск. гос. ун-т культуры, 1976. – 93 с.

УДК 792.8

**О. М. Шабаліна,
м. Луганськ**

МОВА ТАНЦЮ У КРЕАТИВНІЙ ТВОРЧОСТІ ХОРЕОГРАФІНЬ ЗАХОДУ ХХ СТ.

У сучасному світі соціокультурні та художні виміри тілесності набувають нового значення. Особливо це стосується культури модерного та постмодерного танцю, які склалися відповідно протягом першої та другої половини ХХ ст. і базуються на принципах тілесності. Тілесність, природність і життєвість у модерній хореографічній культурі не відкидаються та не вуалюються (як того потребують закони класичного танцю), а використовуються як найадекватніше відображення людськості як такої та індивідуального прояву особистості. Танець, по суті, стає тією межею між тілесним і духовним зосередженням тілесно-духовного, що найповніше відтворює художньо-екзистенціальні виміри людського буття. Тому в сучасному вітчизняному культурологічному дискурсі все більшого значення набуває проблема наукового осягнення сучасної хореографічної культури, її ідейно-естетичних джерел і практик.

Історія мистецтва частіше за все переконує нас, що вона майже повністю ґрунтується на досвіді чоловіків, а історичні дослідження як правило містять певні патріархальні наслідки. Тому розглянемо хронологічні піки першої, другої та третьої хвиль фемінізму ХХ ст., які дозволили розкрити межі у змінах костюму, вивільненні руху й тіла в креативних практиках жіноцтва.

Імпресіоністичний танець Айседори Дункан (США) висвітлював простоту пластичної мови та імпровізаційність, заперечував «вертикальність» класичного танцю з протиставленням «горизонталі» земного життя [2]. А. Дункан вихваляли за «реабілітацію» тіла, відновлений зв'язок із землею, відкриття Бога в людині. Більше того, вона стверджувала, що саме її мистецтво було символом вивільнення жінки від прихованих обмежень нового пуританства. Передбачення А. Дункан 1902 року, що майбутні балерини танцюватимуть не у вигляді німф, фей і кокеток, а в образі жінки, у її найбільшому вираженні, засвідчено героїнями Марти Грехем [4].

У 1930 р. Марта Грехем вперше застосувала еластичний костюм. «Ламентації» на муз. З. Кодаї були шокуючим явищем у зв'язку з формою,

змістом, характером сюжету, та виконанням номеру в сидячій позиції. Відновлення танцю Марта бачила в об'єднанні релігійного й інтелектуального начал. Таким чином, вона обирає гендерні, а не сексуальні стосунки для сценічного відтворення. Жанр психологічної танцювальної драми, що за виразністю наближався до театральної вистави, став унікальним досягненням Грехем. Героїні Медея, Іокаста, Юдиф, Жанна д'Арк, Клітемнестра характеризують певну феміністську спрямованість, але насамперед це пошук жіночої тотожності в її найуніверсальніших проявах. Зорове вивільнення механіки руху дає конструктивістську характеристику внеску М. Грехем у створення мови тіла, і саме танцювальної системи, що стає базою модерного й навіть постмодерного танцю.

«Виразний» танець Мері Вігман [3], з ламаним малюнком, ритмом та звертанням до потворного жесту, має розглядатися в контексті німецького експресіонізму, «двошаровість» якого є відбитком подвійної сутності людської натури, яка відчувалася ще в архаїчні часи.

Унікальним та своєрідним добутком хореографічної культури ХХ ст. стає Досвід Піни Бауш [1]. У продовження принципів М. Вігман вона наголошувала, що саме «зміст визначає форму». Динамічне вивільнення руху, звертання до підсвідомості й навіть інстинктів дав «театру танцю» П. Бауш експеримент у русі та свідомості, тому в поле її зору, як постановника, потрапляють рухи, що звичайно сприймаються як суспільне «табу». На прикладі вистави «Кафе Мюллер» 1978 р. можна переконатися, як, працюючи в руслі постмодерну, «театр танцю» концентрує увагу на буденних деталях, що в сценічних композиціях набувають естетичного забарвлення та філософського тлумачення. Форму композицій П. Бауш не будувала за класичною аристотелівською схемою: початок, основна частина, кінець. Структура дії її постановок була складнішою та залежала від індивідуальних рис героїв. Вистави П. Бауш можна розглянути як послідовність мікроепізодів, які можуть демонструватися паралельно або починатися в той час, коли попередній ще не закінчився. Зв'язок між епізодами будується на асоціативних, а не логічних засадах, без чіткого розподілу на головну та другорядну дію.

Жодна з тем у творчості П. Бауш не змальована з більшою увагою, ніж частий опис насильства, особливо спрямованого на жінок. П. Бауш часто називали феміністкою, хоча вона відмовлялася бути зарахованою до цього статусу й заперечувала будь-яке соціальне або політичне підґрунтя своїх робіт. «Театр танцю», який для багатьох жінок став неприйнятним (оскільки танець – мистецтво чистої фізичної присутності, у якому жінки найбільше дорівнюють власним тілам), втілював прагнення провідних в постмодерному танці жінок продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює застосування розмовної мови в постмодерному танці, так само як привселюдний показ тіла. В останні

десятиліття XX ст. стало звичайним для сучасного танцю вільніше відображати соціальні відносини, розбіжності статевих і гендерних характеристик.

Представниця авангардного танцю США Тріша Браун належить до піонерів постмодерного танцю, початок якому дала Джадсонівська революція 1962 р., що співпадає з «другою хвилею фемінізму». Т. Браун пропагує нетрадиційний підхід до людського тіла. Її цікалять не м'язи, а суглоби, тому естетика стилю наближена до геометрії. Використання законів біомеханіки та інерції в роботі в групі дає цілком авторський «шовковий стиль», яскраво доведений в роботі «Newark». Використання таких нетрадиційних площадок, як паром, стіни та дахи будинків, стало характерною рисою постмодерного танцю й було підтримано Твайлою Тарп та балетмейстерами Contemporary, тобто постмодерного танцю Західної Європи Карін Сапортою, Кароль Армітаж, Евою Лілля [5], які працювали з простором та часом.

Комунікативний підхід дозволяє розглянути сферу роботи хореографа як «поле комунікації». Contemporary Каролін Карлсон стає втіленням семантичного осмислення образу та яскравим прикладом візуалізації постмодерного танцю. Прийом «обмеження простору» споріднює її з М. Греєм у «Лементейшн», але сьогодні емоцію поглинає технічна сторона плівки зі світловим оформленням.

Каролін Карлсон [3] прагне контакту між живописом та діями танцівників. Інтелектуально-графічна хореографія й електронна музика у виставі «Знаки» (1997 р.) підкреслили єдність різних видів мистецтва у багатозначності образів. З новим баченням танцю «contemporary» повністю співпадає «третя хвиля» з 1980-х рр., яку називають постфеміністською та мультикультуралізмом у фемінізмі.

Художні трансакції модерного танцю (Європа – Америка) виявляють як суттєві розбіжності цього виду мистецтва на обох континентах, так і подібні ознаки, викликані спорідненістю розвитку обох шкіл модерного танцю.

Таким чином, у мистецьких (зокрема хореографічних) зразках XX ст. виявляється статус і роль жінки в межах гендерної історії, а також з погляду історії ментальностей.

Проблема ідентифікації, дослідження «жіночої» хореографії сприймається як конструювання жінкою-балетмейстером світу засобами мистецтва концептуального, особливо саморефлексивного. Жінка завжди репрезентує дві точки зору – перша нав'язана їй домінуючою в суспільстві ідеологією (тобто «чоловічим» поглядом на світ), інша відображає думки й почуття власної (тобто репресованої) соціальної групи. Характерно, що саме ця обставина є «двигуном» драматургічних конфліктів у більшості хореографічних композицій феміністської спрямованості.

Вочевидь, жоден з означених зразків хореографії не може або не повинен бути зменшеним до феміністських вимірів. Фемінізм – один з багатьох чинників впливу. Але фактом залишається те, що модерний та постмодерний танець, імовірно, єдині художні форми, у яких буквально втілені різні стадії феміністської свідомості. Дослідження доводить, що прояви жіночого начала в танці ХХ ст. відповідають жіночому началу в реальних культурних феноменах ХХ ст., посилюючи тенденції їх розвитку.

ЛІТЕРАУРА

1. Балынина Н. Удар Пины Бауш / Н. Балынина, Е. Истомина, О. Феденкова // Моск. наблюдатель. – 1995. – № 7 – 8. – С. 61 – 66.
2. Блейер Ф. Айседора. Портрет женщины и актрисы / Фредерика Блейер ; пер. с англ. Е. Гусевой. – М. : Олимп-ППП, 1994. – 368 с.
3. Игнатов В. Живопись, которая стала музыкой и танцем / Парижская опера: балет Каролин Карлсон «Знаки» / В. Игнатов // Линия-Балет. – 2004. – № 5. – С. 4 – 5.
4. Graham M. Blood Memory / Martha Graham. – New York, 1991. – 231 p.
5. Fifty contemporary choreographers. – London ; New York : Routledge, 1999. – 222 p.

УДК 793.3

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

МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ КОМБІНАЦІЙ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Фахова підготовка хореографів з дисципліни «Класичний танець» у ВНЗ здійснюється за двома напрямками – виконавець та викладач. Являючи собою складний процес, вона ставить за мету досконале професійне оволодіння всім багатством виражальних засобів класичного танцю, а також засвоєння методики його викладання. Паралельне вивчення методики виконання та викладання рухів класичного танцю сприяє формуванню в студентів педагогічних навичок, що відбувається в процесі лекційних, практичних, індивідуальних занять та самостійної роботи й сприяє накопиченню педагогічного досвіду.

Надзвичайно важливою складовою підготовки майбутніх викладачів є набуття студентами навичок створення окремих комбінацій, частин уроку, танцювальних фрагментів, уроків класичного танцю. Про

складність цієї роботи пише відомий викладач та автор книги «Класичний танець. Школа чоловічого виконавства» М. І. Тарасов: «У викладача, який тільки починає працювати, звичайно виникають труднощі самостійно складати комбіновані завдання, що повністю відповідають методичним вимогам проведення уроку. Така невпевненість, природно, виникає в нього через брак педагогічних знань та досвіду» [2, с. 87]. У другому розділі «Планування занять» він дає багато необхідних практичних рекомендацій, щодо складання комбінованих завдань: про запобігання введенню великої кількості рухів; надмірну складність та плутаність комбінацій; про відповідність рівня складності комбінацій рівню професійної підготовки та можливостям учнів; про повторюваність рухів, їх поступове ускладнення тощо. Крім того, автор пише про можливість використання чужих комбінацій, але дає пораду: «Краще нехай учнівські комбінації, по-перше, будуть скромними й недостатньо досконалими, але своїми, зі своїм творчим усвідомленням предмета» [Там само, с. 88].

Книга М. І. Тарасова є бесцінною, потрібною майбутнім викладачам хореографії, до яких вона й адресована. Видатний викладач додавав хореографічній педагогіці суто наукову основу та систематизацію, сподіваючись що його книга «поширить, уточнить та поглибить теоретичні і методичні знання викладача, внесе в його практичну роботу цілеспрямованість, планомірність та принциповість» [Там само, с. 14].

Л. Ю. Цветкова у своєму підручнику «Методика викладання класичного танцю», що виявляється першою фундаментальною працею з методики класичного танцю в Україні, також наполягає на важливості накопичення педагогічного досвіду в процесі фахової підготовки хореографів. Надаючи велике значення цьому процесу, авторка пише: «Складання комбінації, демонстрація, показ вправи вдосконалюють виконавські прийоми, формують уміння методично грамотно вибудувати навчальний матеріал, виховують професійні навички спілкування з аудиторією, тобто збагачують педагогічний досвід майбутнього фахівця» [3, с. 17]. Л. Ю. Цветкова вважає за необхідне вживання окрім інформативних методів навчання такі, які «спрямовані на активізацію творчого пошуку. Це складання комбінацій, вправ екзерсису, розробка танцювальних фрагментів, що націлює студентів на активний пошук нових сполучень, індивідуальної інтерпретації усталених, канонічних рухів і форм» [Там само, с. 21]. Засвоєння студентами навичок складання комбінацій авторка розділяє на кілька етапів: співтворчість, творчий процес, обмежений певними рамками та нерегламентована творчість; вона також дає стисле пояснення цим поняттям.

В інших книгах з методики виконання та викладання рухів класичного танцю провідних педагогів Г. О. Березової, Н. Н. Базарової та В. П. Мей, В. О. Звездочкина, В. С. Костровицької та О. О. Писарева, А. М. Мессерера, П. А. Пестова також містяться окремі поради до

побудови уроків класичного танцю, а інформації про створення комбінації майже немає. Не зустрічаються конкретно сформульованих правил побудови комбінацій та труднощів, які виникають при їх складанні; не надається розподіл комбінацій по видах та їх характеристика.

Особливо актуально проблема розпливчастого трактування методики побудови комбінацій постає для студентів та викладачів ВНЗ. Крім стислого терміну навчання (4 роки), перед викладачами класичного танцю стоїть два завдання: удосконалення виконавської майстерності студентів та забезпечення умов для здобуття ними педагогічного досвіду: самостійне створення, пояснення, запис та проведення комбінацій уроку, танцювальних фрагментів та цілих уроків класичного танцю. У зв'язку з цим виникла необхідність зробити не тільки аналіз матеріалів з методики створення комбінацій, а й оформити власний досвід роботи зі студентами-хореографами Харківської державної академії культури зі створення комбінацій у конкретні правила й рекомендації, що можуть бути використані в процесі викладання та опанування класичного танцю в спеціалізованих навчальних закладах.

У процесі навчання студенти отримують завдання створювати окремі комбінації, а потім і цілі уроки. На початку виконання цієї роботи в них виникають такі труднощі: з чого почати, які рухи використати і в якій кількості, з якими рухами поєднати, яким чином, щоб була присутня логіка й розвиток. На наступному етапі, коли придбано навички створення простих комбінацій, виникають інші труднощі: важко вгамувати бурну фантазію, спрямувати бажання експериментувати на вирішення окремого регламентованого завдання з обов'язковим дотриманням вимог методики створення комбінацій. З іншого боку, може бути навпаки: складно відійти від певних шаблонів (зразків комбінацій, що пропонуються викладачем) та проявити творчу фантазію. Дуже часто студенти припускаються таких характерних помилок: введення в комбінації всіх відомих рухів – чим різноманітніше, тим краще; слідування стереотипам – надана викладачем певна схема сприймається як догма чи еталон, що не може бути творчо інтерпретований; невідповідність комбінації рівню складності – чим складніше рухи в комбінації, тим оригінальніше, не так як у інших.

Для запобігання помилкам при створенні комбінацій класичного танцю студенти мають оперувати поняттям «комбінація», знати класифікацію та характеристику їх основних видів, а також правила побудови комбінацій різних видів.

Комбінація – це сполучення двох або кількох рухів згідно з правилами та методикою класичного танцю. Залежно від мети, що переслідується в результаті виконання комбінації, їх поділяють на учбові, танцювальні та для розігріву.

Учбові комбінації бувають прості, поєднані та складні. Вони мають за мету вивчення певних рухів, прийомів, переходів, також їх удосконалення, що полягає у відпрацюванні необхідних умінь та навичок.

Прості учбові комбінації поділяються на комбінації, які будуються на сполученнях основного тренувального руху, що виконується в різних напрямках, за допомогою чергування їх у повільних і більш швидких музичних темпах, та комбінації, які основані на сполученні основного тренувального руху з двома або трьома його варіантами, що теж можуть бути різними за напрямками та за темпом. Головним при побудові учбових комбінацій є принципи простоти, логічності та доступності, щоб увага їх виконавця, у першу чергу, зосереджувалася на якості виконання рухів, а не на їх послідовності.

Поєднані учбові комбінації можуть бути застосовані в підготовці рухового апарату до подальшої роботи, тобто мають за мету поступове введення в роботу всіх груп м'язів або готують тіло до виконання рухів у різних темпах (швидко – повільно), з різним характером (чітко, різко – плавно, зливо) чи з різною амплітудою (високо – низько). Також вони можуть бути застосовані з метою розвитку координації (руки та ноги працюють синхронно, в одному напрямку, в одному темпі або по-різному).

Складні учбові комбінації спрямовані на вивчення та відпрацювання певного переходу або технічного прийому. Вони будуються на основних тренувальних рухах та обов'язково містять додатковий елемент, що дається в розвитку. Такі комбінації мають назву «комбінації з лейттемою».

Танцювальні комбінації призначені для опанування манери та техніки виконання великої танцювальної фрази. Вони створюються переважно на середині зали, виконуються з двох ніг та містять кілька частин (дві, три, чотири). Танцювальні комбінації завжди складаються з орієнтацією на конкретний музичний твір, який виконується згідно із записом у нотах, без прискорення чи уповільнення. Підбір музичного матеріалу повинен здійснюватися з урахуванням характеру рухів (PLIE, FONDU – повільно, заліговано; JETE, FRAPPE – швидко, різко, чітко). При створенні танцювальних комбінацій слід спиратися не тільки на ритмічну основу музичного твору. Треба спостерігати за мелодією та її інтонаціями та намагатися підкреслити їх відповідним за характером рухом. Необхідно створити певний образ комбінації, який би краще розкривав музичний твір.

Правила, згідно з якими створюється танцювальна комбінація, такі, як при побудові комбінацій учбових, але підхід дещо інший. Відштовхування від музики споріднює танцювальну комбінацію уроку з хореографічною композицією на сцені. Танцювальна комбінація будується згідно із законами драматургії. У ній повинна бути кульмінація та східці що до неї підводять. Практика створення та виконання танцювальних комбінацій необхідна не тільки викладачам класичного танцю, а й майбутнім балетмейстерам та виконавцям.

Комбінації для розігріву використовуються в періоди навантаження танцювальною практикою. Вони будуються на основі вивчених рухів з метою найшвидшого введення у роботу всього рухового апарату.

До **правил побудови комбінацій** різних видів належать такі:

1. Будується комбінація за принципом від простого до складного.
2. У комбінації повинен бути головний елемент, що зазначається в назві та домінує над допоміжними й дається в розвитку. Він повинен бути виконаний більшу кількість разів, ніж усі інші.

3. При створенні комбінацій треба враховувати принципи логіки проходження рухів (виконувати *BATTEMENTS* в бік без зміни ноги при першому русі, коли їх парна кількість разів, та зі зміною при першому русі, коли непарна кількість разів; виконувати звороти та обертання в бік ноги, що стоїть позаду, тощо).

4. Кожна комбінація не повинна переслідувати зорову ефектність, а повинна мати мету (вивчення та вдосконалення руху, технічного прийому чи переходу; надбання певної навички або якості: апломб, стійкість, витривалість, сила; розвиток координації чи танцювальності тощо).

5. При створенні комбінацій треба співвідносити темп її виконання з кількістю тактів (швидкий темп – менша кількість тактів, повільний – більша). Будувати комбінацію лаконічно, чітко, завершено.

6. Необхідно враховувати можливість повтору частин комбінації у зворотному напрямку або з іншої ноги. Якщо в комбінації зустрічаються звороти та тури, то їх необхідно виконувати як *EN DEHORS*, так і *EN DEDANS*.

7. Не можна вводити в комбінацію велику кількість різноманітних рухів, інакше втрачається цілеспрямованість.

8. Будувати комбінацію слід приблизно з однаковою кількістю рухів у різних напрямках (уперед, назад, вбік).

9. Складність комбінації не повинна перевищувати фізичні можливості учнів та їх професійну підготовку.

10. Усі комбінації уроку повинні бути підпорядковані його загальній меті та повинні мати загальну лінію розвитку. Необхідно повторювати комбінації декілька уроків, проходячи стадії вивчення, закріплення та вдосконалення.

У запропонованому матеріалі з методики створення комбінацій класичного танцю увага приділяється класифікації комбінацій, правилам побудови та труднощам і помилкам при їх створенні, але деякі аспекти не висвітлено. У подальшій розробці теми бачиться необхідність розглянути специфіку створення комбінацій різних етапів навчання та сформулювати рекомендації до підбору музичного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мессерер А. М. Уроки классического танца / А. М. Мессерер. – СПб. : Лань, 2004. – 400 с.
2. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.
3. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник / Л. Ю. Цветкова. – К. : Альтерпрес, 2005. – 324 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Білоусенко Інна Валеріївна, асистент кафедри класичної хореографії та методики викладання Херсонського державного університету (м. Херсон, Україна)

Борисов Володимир Валерійович, викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Бортник Катерина Віталіївна, викладач кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Верховенко Ольга Анатоліївна, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Гладка Світлана Олексіївна, викладач хореографічних дисциплін Гадяцького училища культури ім. І. П. Котляревського (м. Гадяч, Україна)

Гуляєва Олена Олегівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Демідова Марина Григорівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Журавльова Тетяна Леонідівна, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Захарчук Наталія Володимирівна, старший викладач кафедри хореографії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)

Ісакова Світлана Сергіївна, магістрантка Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди (м. Харків, Україна)

Клюєва Снежана Дмитрівна, кандидат філософських наук, в. о. доцента кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Косаковська Леся Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна)

Лісовська Ніна Юріївна, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Мартиненко Олена Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії Бердянського державного педагогічного університету (м. Бердянськ, Україна)

Мартинів Любомир Ігорович, викладач кафедри культурології та українознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Мележик Наталія Геннадіївна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Микулінська Ольга Сергіївна, викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Мировська Юлія Ігорівна, аспірант, викладач кафедри «Музичне мистецтво та хореографія» Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Павлюк Тетяна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Петрова Юлія Вікторівна, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

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

Полянська Ірина Миколаївна, викладач кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (м. Харків, Україна)

Потьомкіна Ольга Миколаївна, завідувач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Рехліцька Алла Євгенівна, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри класичної хореографії та методики викладання факультету культури і мистецтв, доцент Херсонського державного університету культури і мистецтв (м. Херсон, Україна)

Решетняк Ольга Родіонівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

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

Соколовська Аліса Ігорівна, викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Соколовська Антоніна Юріївна, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Стародубець Анна Анатоліївна, асистент кафедри народно-сценічної і сучасної хореографії Херсонського державного університету культури і мистецтв (м. Херсон, Україна)

Суббота Ольга Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво та хореографія» Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Трощенко Володимир Миколайович, заслужений артист Чувашії, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Філь Людмила Анатоліївна, старший викладач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури, головний балетмейстер Народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (м. Харків, Україна).

Фомкін Олексій Вікторович, кандидат педагогічних наук, доцент, проректор Академії Російського балету імені А. Я. Ваганової (м. Санкт-Петербург, Російська Федерація)

Чаус Ольга Олексіївна, викладач кафедри культурології та українознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)

Чепалов Олександр Іванович, доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Чернишова Анна Михайлівна, викладач кафедри музики та хореографії з методиками викладання Житомирського державного університету ім. Івана Франка (м. Житомир, Україна)

Чустрак Анатолій Петрович, кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри гімнастики, доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса, Україна)

Шабаліна Олена Миколаївна, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

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

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

*ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ
ХОРЕОГРАФІЇ*

**МАТЕРІАЛИ
II МІЖНАРОДНОГО НАУКОВО-ПРАКТИЧНОГО
СЕМІНАРУ**

27 – 28 листопада 2010 р.

**Відповідальний за випуск:
О. М. Потьомкіна**

**Технічний редактор – *Н. В. Колотовкіна*
Комп'ютерний макет – *К. В. Токар*
Дизайн обкладинки – *С. В. Вейда***

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

Підп. до друку 24.11.2010. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 9.
Тираж 100 пр. Зам. № 72.

Видавництво
Луганського державного інституту культури і мистецтв
91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2686 від 15.11.2006 р.
Тел.: (0642) 59-02-62.