

Міністерство освіти і науки України  
Міністерство культури та інформаційної політики України  
Київський національний університет культури і мистецтв  
Факультет хореографічного мистецтва  
Національна хореографічна спілка України  
Приватний вищий навчальний заклад «Київський університет культури»  
Клайпедський факультет Литовської академії музики і театру  
Білоруський державний університет культури і мистецтв  
Консерваторія імені Дезідера Кардоша (Словаччина)



МАТЕРІАЛИ  
Міжнародної науково-практичної конференції  
**ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ:  
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ВИКЛИКИ**

(м. Київ, 23 квітня 2021 року)

Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
2021

УДК 793.3+792.8

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 13 від 17 травня 2021 р.)*

**Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики** : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 23 квітня 2021 р. – Київ : КНУКіМ, 2021. – 158 с.

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції «Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики», проведеної 23 квітня 2021 року факультетом хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

До збірника увійшли статті й тези доповідей з актуальних питань хореографічної культури, зокрема, таких, як: хореографічне мистецтво та освіта в умовах пандемії; руйнування національних народно-танцювальних ідентифікаторів та традиційної культури в сучасному світі; комерціалізація хореографічного мистецтва; місце хореографічної культури України у світовій культурі; перспективи розвитку хореографічної освіти в Україні та світі.

Для науковців, мистецтвознавців, культурологів, викладачів, аспірантів і студентів гуманітарних спеціальностей.

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

Думки авторів можуть не збігатись із позицією упорядника та редактора.



<b>Литвиненко Віктор Андрійович</b> Взаємодія балетмейстера і композитора у створенні сценічних хореографічних творів.....	54
<b>Вишотравка Людмила Іванівна</b> Професійні здобутки артистів балету Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка 1950–1980-х рр. в контексті міжнародної конкурсної діяльності.....	56
<b>Перова Ганна Олексіївна</b> Комічне в сучасному балеті.....	59
<b>Підлипський Андрій Ігорович</b> Творчі принципи П. Вірського у діяльності балетмейстерів народно-сценічної хореографії Тернопільської області.....	61
<b>Карандеєва Олена Ігорівна</b> Виконавська творчість Володимира Денисенка.....	63
<b>Миронюк Наталія Миколаївна</b> Народно-сценічне хореографічне мистецтво в системі національної культури.....	64
<b>Стрельченко Павло Сергійович</b> Ідентифікація національного танцю в контексті білоруської культури: проблеми та перспективи.....	66
<b>Тимчула Андрій Васильович</b> Народно-сценічні танці українців Закарпаття в репертуарі професійних ансамблів танцю за межами регіону.....	69
<b>ШестопаЛ Лідія Віталіївна</b> Становлення клубів бального танцю в СРСР.....	71
<b>Гресь Олександра Ігорівна</b> Танцювальна «гоголіана» початку ХХІ століття.....	73
<b>Дегтяр Дар'я Олексіївна</b> Сучасна інтерпретація народного танцю в контексті ревіталізації елементів традиційної культури.....	75

## **СЕКЦІЯ «ХОРЕОПЕДАГОГІКА СУЧАСНОСТІ»**

<b>Бойко Людмила Павлівна</b> Підготовка докторів філософії та докторів мистецтва за спеціальністю 024 «хореографія» в Україні.....	80
<b>Шевчук Антоніна Семенівна</b> Хореографія як освітній напрям формування мистецько-творчої компетентності дитини в дошкільні роки.....	82
<b>Шабаліна Олена Миколаївна</b> Емоційно-тілесний інтелект як феномен ефективного співіснування людини і людини-митця з технологіями ХХІ ст. ....	87

<b>Батєєва Наталя Петрівна</b> Вплив засобів народно-сценічного танцю на підготовку спортсменів з танцювальних видів спорту.....	91
<b>Мова Людмила Вікторівна</b> До питання про розвиваючий та коригуючий потенціал танцювального мистецтва.....	94
<b>Хоцяновська Людмила Францівна</b> Взаємодія викладача і студента-магістранта у процесі підготовки творчого проекту.....	96
<b>Яценко Ольга Леонідівна</b> Навчальна дисципліна «Хореографічна культура народів світу» в системі підготовки бакалавра за спеціальністю 024 «Хореографія» .....	98
<b>Білаш Ольга Сергіївна</b> Авторський курс А. Рехвіашвілі «Діалектика традицій та новаторства в хореографічному мистецтві» в системі підготовці магістра хореографії .....	100
<b>Кеба Мирослав Євгенович</b> Типи поворотів в європейській програмі бальних танців .....	102
<b>Бойко Петро Адольфович</b> Формування життєвої компетентності особистості через занурення в полікультурний мистецький простір .....	105
<b>Вартовник Валентина Олександрівна</b> <b>Шелейкіс Яна Євгенівна</b> Застосування засобів хореографії у профілактиці та корекції опорно-рухового апарату дітей .....	109
<b>Петров Денис Сергійович</b> Підготовка педагогів-хореографів в контексті розвитку хореографічної освіти .....	113
<b>Єфанова Світлана Олександрівна</b> Творча співпраця викладача і студентів у форматі дистанційного навчання в умовах пандемічних обмежень.....	115
<b>Журавльова Анастасія Володимирівна</b> Танець як одна з форм активної діяльності людини старшого віку.....	117
<b>Гладка Людмила Володимирівна</b> Прелюдії з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як музична основа уроку класичного танцю (до проблеми співтворчості концертмейстера та викладача).....	121

## **СЕКЦІЯ «ТАНЕЦЬ У СВІТЛІ РЕФЛЕКСІЙ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ»**

<b>Белова Оксана Вікторівна</b> Психологічні умови подолання внутрішньої та зовнішньої ізоляції особистості засобом танцювально-рухової терапії .....	126
---	-----

<b>Набатов Сергій Миколайович</b> Еволюція оцінювання в коледжах та практика (College Grading Evolution and Practices) .....	129
<b>Філімонова-Златогурська Євгенія Станіславівна</b> Значення хореографічної лексики в контексті збереження народного танцю України .....	133
<b>Данилюк Уляна Ігорівна</b> Хореографічний аспект діяльності театрів малих форм у Києві у 1910–1920-х рр. ....	135
<b>Федотова Наталя Володимирівна</b> Танець контемпорарі в культурно-мистецькому просторі України.....	139
<b>Соловійова Ірина Вячеславівна</b> <b>Бойко Ольга Степанівна</b> Культуротворча діяльність «Київ Модерн-Балету» у 2006–2021 роках як предмет наукового дослідження .....	142
<b>Величко Дмитро Олегович</b> Науковий керівник: <b>Батєєва Наталя Петрівна</b> Сучасні тренди музичного оформлення конкурсів бального танцю.....	144
<b>Повстяна Анастасія Олександрівна</b> Науковий керівник: <b>Батєєва Наталя Петрівна</b> Акробатичні рухи в системі виразних засобів одноактного балету «Політ душі» .....	147
<b>Федяніна Анастасія Едуардівна</b> Науковий керівник: <b>Підлипська Аліна Миколаївна</b> Життя та творчість Густава Клімта хореографічними засобами (на прикладі одноактного балету «Поцілунок золотої Адель»).....	150
<b>Печененко Людмила Сергіївна</b> Науковий керівник: <b>Гутник Ірина Миколаївна</b> Інтерпретація традицій купальських свят у народно-сценічному хореографічному мистецтві України .....	152
<b>Вінницька Аліса Олександрівна</b> Науковий керівник: <b>Гутник Ірина Миколаївна</b> Збереження стилю балетмейстера народно-сценічного танцю при постановці його номерів іншими хореографами .....	155

# Пленарне засідання



**Бігус Ольга Олегівна,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
заслужений діяч мистецтв України, доцент,  
декан факультету хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ**

Особливу роль в сучасній культурі відіграє мистецтво, що є найбільш синтетичним проявом культури, найбільш достовірно втілює уявлену та перетворену митцем ейдетичну (побудовану передусім на візуальних враженнях, що дозволяє утримувати та відтворювати в деталях сприйнятий образ) реальність (це забезпечує сильний вплив мистецтва на людину) та цілісно втілює основні риси даної доби. Хореографічне мистецтво визнано одним із кращих творчих проявів, що дозволяє переживати багату гаму емоцій та почуттів. Мистецтво танцю – створення образу завдяки використанню пластичних засобів – особливий творчий прояв, що вимагає спеціальних здібностей, відчуття ритму, музикального слуху та художнього смаку. Хореографія сформувала власну специфічну систему засобів, прийомів та методів, унікальну мову пластичної виразності, що розкриває емоційний стан і внутрішній духовний світ людини. Хореографічне мистецтво постійно розвивається, поглинаючи в себе багатоманіття танцювальних культур численних етносів.

Кожна історична доба диктує власні цінності та завдання і саме вони знаходять відгук в культурі та мистецтві певного періоду. Глобалізація – поширення в локальних культурах єдиних культурних символів, цінностей та практик, що зумовлено транснаціоналізацією економічної взаємодії та безпрецедентним рівнем розвитку технічного прогресу, розширенням можливостей інформаційних технологій та комунікаційних засобів зв'язку – наразі є актуальним контекстом розвитку хореографічної культури.

Проблематика хореографічної культури України та світу в цілому на сучасному етапі, в умовах багатоаспектної глобалізації, набуває особливої значущості. Наразі хореографічна культура, що розглядається в контексті всієї художньої культури, як невід'ємна частина духовної культури суспільства, зазнає відчутних трансформацій, зумовлених складними глобалізаційними процесами взаємопроникнення культур та комерціалізації всіх галузей суспільного життя.

Глобалізація культури проявляється не лише у використанні різними народами одних і тих самих засобів у різних галузях життєдіяльності, але і в практично повній відсутності відмінностей від культури до культури – у власному оформленні та виконанні вони, як правило, вже не

несуть на собі відбиток національної культури їх виробників та відрізняються від аналогічних взірців хіба-що назвою країни на етикетці. Означені прояви глобалізації культури в галузі матеріального виробництва повною мірою відносяться і до духовної сфери, зокрема хореографічної культури, в якій для поширення та взаємовпливу різних ідей, вчень та методик практично не існує жодних кордонів. Найбільш значущі твори хореографічного мистецтва з феноменальною швидкістю поширюються світом завдяки високому рівню розвитку інформаційно-комунікаційних технологій та у більшості випадків легко інтегруються в контекст традиційних культур, які сприймають, асимілюють такі елементи світової хореографічної культури, і водночас надають їй нові імпульси.

Хореографічна культура перших десятиліть XXI ст., періоду глобалізації, за часів домінування нематеріальної праці, коли всі галузі людського життя стали динамічними, нестабільними та налаштованими на трансформації, перебуває в стані постійного пошуку, а постановки сучасних балетмейстерів зазвичай репрезентують сміливі експерименти, засновані на синтезі концептуальності та культурних практик.

Сучасна хореографічна культура створює та репрезентує твори танцювального мистецтва високого рівня майстерності; відкриває нові горизонти завдяки появі багатьох технік, заснованих як на класичній балетній школі, так і на різноманітних східних духовних, психічних та фізичних практиках.

Художній процес створення хореографічного твору, що належить до істинної культури, з одного боку, є процесом духовного становлення та розвитку особистості самого балетмейстера, а з іншого – формує шлях сходження глядача до вищих цінностей.

Глобальний світ, що активно формується на сучасному етапі, вимагає як нового ставлення, так і ефективного управління, що зумовлює відповідні світоглядні трансформації у хореографів-постановників і передбачає вкорінення загальнозначущих для всіх норм та цінностей, глобально орієнтовану хореографічну освіту, виховання професіоналу нового типу – ноосферної особистості, вільної індивідуальності, яка реалізує свій творчий потенціал засобами споглядання ноосферної світобудови [1, с. 3] і використовує власну духовну енергію для збереження антропологічної цілісності та гуманістичної гармонічності.

На сучасному етапі балетмейстери фокусують увагу передусім на проблематиці, що стає етапом до осмислення глобальних одвічних тем. Вибір теми для нової хореографічної композиції залежить від того, яким чином в конкретному випадку ідея, що хвилює балетмейстера виражена найповніше. В ній хореограф-постановник, а радше – хореограф-дослідник, який створює власну філософію методом вивчення анатомії, рухового апарату людини та особливостей його використання в процесі досягнення певної мети, знаходить ключ до найбільш адекватного втілення головної ідеї твору. Стосунки балетмейстера з навколишнім світом вибудовуються відповідно гуманістичному, моральному, екзистенційному та

іншим імперативам, підкорюючись універсальному закону. Такий підхід до розкриття закладеної філософії актуальний та цікавий сучасному глядачу, а також продовжує кращі традиції хореографічної культури.

Незважаючи на те, що глобалізація має на перший погляд економічні форми та політичні наслідки, насправді вона все більше виявляє первинність культури на глобальному рівні. Саме тому вплив глобалізації на хореографічну культуру, а також проблематика глобального і локального в хореографії перших десятиліть XXI ст. стає предметом особливої уваги для багатьох дослідників. На нашу думку, найбільш актуальним у контексті тенденцій та особливостей розвитку хореографічної культури сучасності є напрямок глокалізації (термін, який утворено поєднанням слів «глобалізація» та «локалізація» отримав поширення у працях відомих закордонних дослідників – Р. Робертсона, М. Епштейн, У. Бек та ін.), що відображає складний процес переплетіння локальних, місцевих особливостей розвитку хореографічної культури конкретних народів та глобальних тенденцій в розвитку світової хореографії XXI ст. Глобальне та локальне у цьому контексті не виключають одне одного, оскільки локальна хореографічна культура розглядається як аспект глобальної. При цьому глобалізація хореографічної культури окрім іншого означає також зіткнення локальних танцювальних культур, які повинні отримати нове визначення в цьому зіткненні. Так, наприклад, за Р. Робертсоном, твори глокальної хореографічної культури розглядаються як адаптовані до місцевої культури танцювальні постановки, призначені для глобального світового ринку [2, с. 28].

Отже, глокалізація хореографічної культури пов'язана передусім із поєднанням процесів осучаснення локальної танцювальної культури, її модернізації з кращими надбаннями глобального мультикультурного суспільства.

### Список використаних джерел

1. Коваленко С. В. Философско-антропологические аспекты ноосферогенеза : автореф. дис.... канд. філософ. наук : 09.00.01 / Ивановский государственный университет. Иваново, 2005. 37 с.
2. Robertson R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (eds.) *Global Modernities*. London, Thousand Oak, New Delhi, Sage, 1995. P. 25–44.

**Чепалов Олександр Іванович,**  
*доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ПРИРОДНЕ ТА ЗАПОЗИЧЕНЕ У СТИЛІСТИЦІ СУЧАСНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ**

Проблема природності у хореографічному мистецтві є актуальною хіба не з часів виникнення публічних творів для комунікації між глядачами та виконавцями. Комунікативні системи людського спілкування дійсно відображають відповідну роль у них пластики, жестів та міміки й демонструють розподіл їхніх символічних інтеракцій на елементарні рухи, жести та пози, подібно до звукової мови людини, що організовується з послідовності слів, речень та повідомлень. До того ж вкрай важливим є використання у невербальному спілкуванні погляду, виразу обличчя, рухів голови та тулубу.

З вдосконаленням теоретичного осягнення мови танцю ці ознаки отримали назву кінесики, хоча її реальні недосконалості виявилися в тому, що вона не завжди відокремлювала значущі жести від незначущих, а не-свідоме – від старанно заученого. З цього можна зробити висновок, що вивчати жести та інші кінетичні прояви руху можна тільки із урахуванням його достеменного контексту. На думку багатьох дослідників «те, що раніше було підсумком спостережень, з часом стало наукою і, кінець кінцем, почало використовуватися у довільній або науково не обґрунтованій формі» [1, с. 171].

Однак, переходячи до асоціацій мови тіла з мовою класичного балету, ми не зможемо адекватно інтерпретувати положення ніг танцівника, вихованого у академічній школі танцю. Бо існуюча там система позицій ніг базується насамперед на виворотності, що не властива природній поставі ступні (до речі, відмова від виворотності була обов'язковою в системі танцювальних рухів Айседори Дункан).

Зокрема Дункан наголошувала у доповіді «Танець майбутнього» (1903), текст якої став широко відомим після публікації окремою брошурою: «Рухи, яким навчає школа балету наших днів, рухи, які даремно борються з природними законами тяжіння та волею індивідуума й перебувають в глибокому протиріччі як з рухами, так і з формами, створеними природою, – ці рухи, за сутністю своєю, безплідні. Тобто вони не народжують з неминучою необхідністю нових майбутніх форм, а вмирають так само, як народилися. Усі рухи сучасної балетної школи – безплідні рухи, бо вони протиприродні, оскільки прагнуть створити ілюзію, ніби для них закони тяжіння не існують... Тим, хто отримує за-

доволення, спостерігаючи рухи сучасної балетної школи, хто переконаний, що сучасний балет може бути виправданий певними історичними, хореографічними або якимись іншими мотивами, тим скажу, що вони не здатні дивитись далі балетної спідниці чи трико. Якби їхній погляд міг дістатися глибше, вони б побачили, що під спідничками та трико рухаються протиприродно спотворені м'язи, а якщо подивитися ще глибше, то під м'язами ми побачимо такі ж спотворені кістки: виродливе тіло та викривлений скелет... Їх спотворили неприродне вбрання та неприродні рухи – результат навчання та виховання, неминучий для сучасного балету» [2, с. 35].

Інша проблема, яка чекає на нас у хореологічному вимірі поняття танцю, це ідентифікація танцювальних рухів як мови тіла, аналогічної вербальному спілкуванню. Адже, якщо ми не розуміємо тієї чи іншої мови, то і спілкування буде бодай неповноцінним. На думку британських дансологів, вислів «танець як мова» (*“dance as a language”*), яким користувались навіть такі знані його теоретики і практики, як Р. Лабан, М. Вігман, К. Йосс, «не повинна сприйматися як методологічна настанова. Її слід розуміти як чисту метафору, яка відбиває здібність танцю відобразити те, що неможливо висловити вербальними засобами» [3, с. 10].

Незважаючи на це, подібні методики (запозичені з лінгвістики), існують та з успіхом використовуються в хореології. Детальному аналізу підлягає таке фундаментальне для хореографічного мистецтва поняття, як *лексика*, як і решта багатьох визначень, що стосуються словникового складу хореографічної мови. Тож не підлягає сумніву принципова розбіжність «мов» класичного та народного танцю, бального танцю минулщини та його сучасних форм. Водночас ми не завжди спроможні розібратись, звідки походить той чи інший рух в хореографічному творі та що він означає. І це не тільки проблема когнітивності.

Я не вперше наголошую, що головна вада наших сучасних постановників – відчуття вторинності їхньої хореографічної продукції. Це дійсно викликає занепокоєння, бо оригінальних, насправді евристичних постановок, на українській сцені не дуже багато, і вони пов'язані, перш за все, з іменами зарубіжних постановників – Дуайта Родена, Олександра Абдукарімова (нині мешканця Берліну), Марчелло Алджері, Едварда Клюга. Та й у їхніх композиціях, за великим рахунком, можна побачити певну кількість відвертих запозичень. Чому так? Чому в такій танцювальній країні, як наша, уславлений постатями від С. Лифаря до В. Малахова, від В. Авраменка до П. Вірського, замало видатних постановників, але забагато плагіаторів та епігонів?

Як на мене, розгадка криється в тому, що Україна «запізно» увійшла до кола міжнародної хореографічної колаборації. Спотворені уявлення про «реалізм» у часи радянської ідеології затримали цей процес та долучення до модерної культури, яка вважалася у нас «буржуазною». Далі процес пішов значно скоріше, але важливі етапи його послідовності були «скорочені» та перетворилися на безоглядне копіювання зов-

нішньої форми. А коли стали доступними відеозаписи сучасної західної хореографії, то ситуація виявилася зовсім неконтрольованою. Раніше здавалося, що штампи існують хіба що в балетному мистецтві, де кожен кваліфікований виконавець може скласти комбінації в репетиційному класі, як пазли, на власний розсуд та оголосити себе постановником.

Тепер подібні стандартні комбінації можна побачити і у сучасному танці. Вони також напрацьовані під час навчання новим елементам хореографії, але іноді використовуються недоцільно, поза сенсом задуму, емоційного стану та логіки танцювальної композиції. Проте, якщо в балеті це очевидно з огляду на його усталені академічні правила, то в сучасній хореографії запозичення та художні недоречності легше завуалювати. Біда в тому, що автори хореографічного твору часом мають дуже слабе уявлення, яким чином висловити ті чи інші ідеї мовою танцю. А про режисерські прийоми знають ще менше. Що ж до філософії танцю, справи тут взагалі кепські» [4].

Суттєво не змінюють загальної картини роботи деяких прихильників експериментального танцю, яких (у всякому разі до цього часу) підтримував Український культурний фонд. Вони, на мою думку, ще не перетнули рамки лабораторних досвідів, не отримали того презентаційного вигляду, коли глядач із зацікавленістю чекає продовження та розвитку експерименту.

Доречним у цьому зв'язку буде прокоментувати деякі деталі раннього творчого шляху нашого видатного балетмейстера, організатора та керівника «Київ модерн-балету» Раду Поклітару. На початку кар'єри в Україні йому багато закидали щодо запозичень від західних балетмейстерів, несамостійності творчого почерку. Але з плином часу виявилось, що Поклітару має найголовніше – філософію власної творчості і вміє висловити її сповненими емоцій рухами та оригінальними сценічними прийомами.

Головне ж – до створення кожного нового балету керівник «Київ модерн-балету» підходить творчо, з тими оригінальними здобутками, яких, власне й чекають прихильники його творчості – неординарними пластичними рішеннями, гумором у виконавському та постановочному рішенні, достеменним психологізмом, суто сучасним підходом до проблем сьогодення.

Цілком можливе запитання: а яким чином виправити ситуацію, як додати інноваційності у існуючі та майбутні постановки сучасних хореографів? Відповідь доволі проста: не використовувати шаблонні та поверхові прийоми в танці, а повернутися до достеменної мови тіла, яка криється у повсякденних рухах, багатій емоційній палітрі сучасної людини значно більше, ніж у її скупих мовних повідомленнях. Тоді стильові коди нашого сучасного танцю будуть впізнаваними, оригінальними та відповідатимуть усім вимогам академічної та творчої доброчесності.

Користуючись тим, що в програмі нашої науково-практичної конференції, яка відбувається напередодні Міжнародного дня танцю, беруть

участь не тільки знані фахівці з факультету хореографічного мистецтва, хочу звернутися до них та представників інших українських вишів, колег з Біларусі, Литви, КНР та Канади, а також практиків танцю. Глобалізаційні виклики та ситуація зі світовою пандемією коронавірусу потребують зараз фахової, стратегічної відповіді. Себто наші наміри та можливості ведуть за межі спостереження й відомого досвіду, а діяльність хореографів має призвести як до збереження власних традицій, так водночас і до танцю інноваційного, що підводить українську культуру на світовий рівень.

### Список використаних джерел

1. Фаст Джулиус. Язык тела. Азбука человеческого поведения. Пер. с англ. П. А. Игоревского. Москва : ЗАО Центрполиграф, 2006. 208 с.
2. Дункан Айседора. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным; Воспоминания. Киев : Мистецтво, 1989. 349 с.
3. Preston-Danlop Valerie, Sanchez-Colberg Ana. Dance and the performative. A choreological perspective. Laban and beyond. London : Verve publishing, 2002. 310 p.
4. Чепалов О. Вакцина проти вірусу душі. *День*. 2021. 29 квітня.

**Pavlo Bosyy,**  
*Associate Professor of Theatre Production,  
Ryerson University, Toronto, Ontario, Canada*

### **THE PHILOSOPHY AND PRACTICE OF TRAINING SCENOGRAPHERS AND THEATRE TECHNOLOGY SPECIALISTS IN NORTH AMERICAN EDUCATIONAL INSTITUTIONS (SCHOOL OF PERFORMANCE, RYERSON UNIVERSITY, TORONTO, ONTARIO, CANADA)**

This is the middle stage of my sabbatical research project that is concerned with the philosophy and practicalities of training scenographers and theatre technology specialists.

School of Performance, Ryerson University, Toronto, Ontario, Canada (<https://www.ryerson.ca/performance/prospective-students/production-design-program1/>). Additional information provided by Pavlo Bosyy, Associate Professor of Theatre Production

Mode of Studying:

full-time

Concentration, specialization, degree level:

Performance: Production, Bachelor of Fine Arts

Structure of the Academic Year:

2 semesters annually, each semester –12 weeks of classes + 1 study week

Exams:

normally, 2 weeks of exams after classes ended. Public exam presentations, written exams, tests; assessing of performance-related projects and calls; end-of-semester interviews with the panel of instructors. 4th year -and some lower year -performances presented to the public.

(<https://www.ryerson.ca/calendar/2021-2022/programs/fcad/performance/>)

Philosophy of Training: The School of Performance's programs in Acting, Dance and Production are highly respected by the theatre, dance, and entertainment communities across the country. With an emphasis placed on a conservatory approach to training, the education our students receive, both practical and academic, is uniquely rigorous and thorough.

A four year BFA program in the School of Performance, Performance Production + Design prides itself on the breadth and depth of offerings in Production Management, Creative technologies and Design Applications for live performance and entertainment. The programme provides students with leadership skills to develop, produce and manage theatre, dance, music and a wide range of live production as well as training in costume and scenery, lighting, projection, audio and more. Housed in the centre of the entertainment district in Toronto, the programme prepares graduates to work in design and production of large corporate events, live concert events and innumerable theatrical and dance settings as a director, costume designer, stage manager, lighting designer or event producer. Post-Graduate programmes in Design, Business and Arts Administration can offer expanded opportunities.

(<https://www.ryerson.ca/performance/prospective-students/production-design-program1/>)

The first two years will expose students to all behind-the-scenes departments including lighting, sound, costume, and scenery. They learn the foundations of production and stage management, technical direction, workplace health and safety, scheduling, staffing, budgeting, artist/audience relations, and promotion.

Students get an opportunity to choose their specialization during the 3rd and 4th year of studies. A combination of two specializations within the production concentration is encouraged but not required. Upper year courses allow students to specialize in their preferred areas as well as choose to complete a semester of outreach, working professionally in the industry, or conduct an independent research project under the guidance of a professional mentor.

(<https://www.ryerson.ca/calendar/2020-2021/programs/fcad/performance/>)

Structure of the Curriculum:

1st Semester

REQUIRED:

THF 101

Elements of Production I / team-taught course on the basics of production, stage and front-of-house management; sewing; carpentry; intro to performance lighting and sounds practice; etc.

THF 200

Timelines of Performance History I

THP 101

Production Technique I (production call)

THT 100

Design Communication I / Intro to Design (design elements and principles; measuring scales; hand drafting and drawing; basics of conceiving performance set and lighting design projects)

LIBERAL STUDIES: One course from Table A -Lower Level Liberal Studies.

2nd Semester

REQUIRED:

THF 102

Elements of Production II / team-taught course on the basics of production, stage and front-of-house management; sewing; carpentry; intro to performance lighting and sounds practice; etc.

THF 201

Timelines of Performance History II

THM 200

Production Communication I

THP 102

Production Technique II (production call)

THT 200

Design Communication II / computer-assisted drafting (Vectorworks)

3rd Semester

REQUIRED:

THF 403

Landmarks in Canadian Theatre

THM 300

Production Communication II

THP 201

Production Technique III (production call)

LIBERAL STUDIES: One course from Table A -Lower Level Liberal Studies.

4th Semester

REQUIRED:

THF 404

Landmarks of Choreographic Development

THF 501

Research Methods

THP 202

Production Technique IV (production call)

THT 418

Design Communication III / Intro to Scenography (Set, Properties, Lighting and Costume Design).

LIBERAL STUDIES: One course from Table A -Lower Level Liberal Studies.

5th Semester

REQUIRED:

MUS 300

Musicology

THP 301

Production Technique V (production call)

THP 500

Conceiving the Production

PROFESSIONAL: Two courses from Table I.

LIBERAL STUDIES: One course from Table B -Upper Level Liberal Studies.

6th Semester

REQUIRED:

THP 302

Production Technique VI (production call)

PROFESSIONAL: One course from Table I.

PROFESSIONALLY-RELATED: Two courses from Table II.

LIBERAL STUDIES: One course from Table B -Upper Level Liberal Studies.

7th Semester

REQUIRED:

THP 401

Production Technique VII (production call)

PROFESSIONAL: Three courses from Table I.

PROFESSIONALLY-RELATED: One course from Table II.

8th Semester

REQUIRED:

THP 403

Production Technique VIII (production call)

THP 800

Independent Study

PROFESSIONAL: Two courses from Table I.

LIBERAL STUDIES: One course from Table B -Upper Level Liberal Studies.

Performance Advanced Courses

THG 32A/B

Staging the Theatrical Production

Optional course for 3rd year students in all Performance programs.

Admission by interview, and permission of the Chair. This course may be substituted, with permission, for a Professional (multi-term) course, by students in the Performance Production program.

THG 42A/B

Advanced Directing Practicum

Optional course for Theatre School students; prerequisite THG 32A/B, or special permission of the Chair. Open to mature students with appropriate prerequisite professional experience or training. Hours vary according to assignments.

Thesis work: optional mentored Independent Research projects that is publicly presented at the end of the last semester of studies.

THA 628

Acting Practicum II

A special intensive coaching and company production apprenticeship experience. This course has a GPA Weight of 2.00. Admission only by audition and permission of the Chair. Offered during Spring/Summer term.

THD 151

Dance Master Class I

THD 251

Dance Master Class II

These courses are open to mature students with appropriate prerequisite training. Admission is by audition and permission of the Chair and is contingent upon available space.

Perspective Students' Requirements: <https://www.ryerson.ca/programs/undergraduate/production/>

for concentration, studying, and communication, other skills: by interview – portfolio presentation (a portfolio of any material that demonstrates applicant's theatrical and/or creative skills (e.g. sketches, drawings, models, samples, production documentation, writing, etc.); 2 references; photograph; written statement; GPA and other academic requirements as stipulated by the University:

Ontario Secondary School Diploma (OSSD) or equivalent with a minimum of six Grade 12 U or M courses including the following program specific requirements.

Typically, a minimum overall average of 70% establishes eligibility for admission consideration; subject to competition individual programs may require higher prerequisite grades and/or higher overall averages:

English (ENG 4U/EAE 4U preferred).

The minimum grade required in the subject prerequisite (normally in the 65-70% range) will be determined subject to competition.

Development of creativity:

experiential learning -through performance season assignments / conservatory training mode. However, emphasis is made on the importance of theoretical and practical studio training in the classroom. Students are encouraged to expand on their training with a rich exposure to performing

arts history in Canada and beyond with courses that integrate current live performances across the city of Toronto.

Development of managerial skills and ability to work in a team: largely, through performance season assignments / conservatory-style mode. However, emphasis is made on the importance of theoretical and practical studio training in the classroom. All students are assigned to positions with managerial responsibilities starting year 2. Production calls are assessed collegially.

Devised theatre is gaining more a prominent place in the curriculum: one of the 4th year shows is produced by the Frantic Assembly artists from the UK. Dance shows by its nature belong to the devised mode.

Design and practice of producing for found spaces are incorporated into the season (a show hosted by a church facility, and a fashion show) and student independent projects.

Organizing of professional internships:

internships are encouraged and assisted to get at the major Canadian theatre companies such as Stratford Festival, Shaw Festival, Soul and Pepper, the National Ballet of Canada, Canadian Opera Company, as well as smaller companies, festivals, independent groups.

Classroom space and equipment, existing and desired:

department's fully equipped carpentry, metalwork and welding, property, and costume construction shops, model-building+drafting and lighting+sound labs, dance studios, 1200-seat proscenium and 70-seat black box theatres with full infrastructure available. All classrooms feature the computerized instructor podium. The university provides computer labs. A department designated computer lab and separate model-building lab, painting shop, and a green room are desired.

Requirements to instructors:

a terminal degree, active professional career, portfolio of past and current work. Teaching, research and service requirement towards getting tenure are stipulated by the University.

Other: we train design through the lens of production and production, through the lens of design. Students work with internationally acclaimed guest artists, directors, designers, and professional companies.

The COVID reality: almost all classes and shows are currently delivered in the online mode.

**Гутковская Светлана Вячеславовна,**  
*кандидат филологических наук, доцент,  
заведующий кафедрой хореографии,  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск, Республика Беларусь*

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ КОММУНИКАЦИИ ДЛЯ ДИСТАНЦИОННОЙ РАБОТЫ ПЕДАГОГА СО СТУДЕНТАМИ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»**

Изменение подходов к учебной деятельности студентов-хореографов диктуется сегодня как неизбежными процессами трансформации образования в цифровую эпоху, так и сложившейся эпидемиологической ситуацией в мире.

Обзор научной литературы и интернет источников позволяет определить содержание понятия «дистанционное обучение» как вида образовательной деятельности, осуществляемой учреждениями образования с помощью медиа-технологий и различных образовательных ресурсов, которые выходят за рамки традиционных ограничений времени и пространства учебного заведения [2].

Проблема применения современных средств коммуникации для дистанционной работы педагога со студентами специальности «Хореографическое искусство» отражена в ряде научных публикаций.

Способы использования современных средств коммуникации для дистанционной работы со студентами в ракурсе проблемы осуществления заочной формы обучения в хореографическом образовании рассматривает В. Ю. Никитин [3]. Роль электронной системы обучения (проектирование электронных учебных курсов) как средства формирования профессиональных умений, активно используемых в последнее десятилетие в обучении хореографии, анализирует В. О. Алтухов [1].

Дистанционное обучение сегодня стыкуется также и с актуальной задачей внедрения в процесс подготовки кадров индивидуальных образовательных траекторий обучения студентов, что предоставляет возможность расширения профессиональных функций будущих выпускников творческих вузов [4, с. 21].

Рассмотрим опыт использования современных средств коммуникации для дистанционной работы педагога со студентами, обучающимися на специальности «Хореографическое искусство (по направлениям)» в Белорусском государственном университете культуры и искусств.

Во-первых, это широкое применение в учебном процессе дистанционных образовательных технологий. Электронные учебно-методические комплексы разработаны по всем специальным хореографическим дисциплинам («Искусство балетмейстера», «Классический танец», «На-

родно-сценический танец», «Эстрадный танец», «Историко-бытовой и балльный танец», «Дуэтно-сценический танец», «Основные направления современной хореографии» и др.) Сегодня ведется работа по включению в их содержание наряду с текстовой информацией графики, анимации, звуковых и видеофрагментов.

Во-вторых, это внедрение в обучение возможностей интернет-технологий. Проведение лекций-визуализаций, в которых подача учебного материала происходит за счет использования средств компьютерных технологий, что позволяет просматривать их несколько раз; осуществление электронных рассылок с предварительными заданиями от педагога и последующей отчетности студентов; организация видеоконференций, – все это позволяет обучать студентов широкому спектру хореографических контекстов.

В-третьих, практическая демонстрация педагогом движений эрзерсиса и танцевальный комбинаций согласно учебной программе той или иной хореографической дисциплины в режиме онлайн в условиях карантина, что становится возможным при наличии специального оборудования. Большую пользу приносят видеозаписи практических показов, концертных программ, подготовленных студентами-хореографами, мастер-классов ведущих педагогов по спецдисциплинам с дальнейшим размещением в видеохостинге – интернет-сервисах, которые позволяют в полной мере использовать преимущества видео-контента и являются сегодня одними из самых востребованных источников информации. Так, например, видео театрализованного представления на основе образцов белорусского народного танцевального творчества – фольклорный вечер под названием «Да свайго роду – хоць праз ваду», подготовленный студентами третьего курса направления специальности «народный танец» в 2020 году, было размещено в YouTube.

Результатом применения в обучении хореографии современных средств коммуникации являются: стимулирование когнитивной и информационно-поисковой деятельности студентов, активизация их самостоятельной работы; реализация индивидуальных образовательных траекторий обучения студентов с учетом уровня их подготовки и профессиональных интересов; популяризация учебной, научной и творческой деятельности студентов-хореографов.

Таким образом, использование современных средств коммуникации для дистанционной работы педагога со студентами открывает новые возможности в деятельности по подготовке кадров в сфере хореографического искусства.

### **Список использованных источников**

1. Алтухов В. О. Проектирование электронного учебного курса по хореографии танца. *Проблемы и перспективы развития индустрии гостеприимства калининградской области глазами молодых ученых:*

- материалы научно-практической конференции молодых ученых, проведенной по результатам научно-практических семинаров студентов и магистров. Институт рекреации, туризма и физической культуры ФГАОУ ВО «Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта». Калининград : Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 2019. С. 121–123
2. Лю Цзея. Анализ понятий «дистанционное образование» и «дистанционное обучение». История возникновения и развития дистанционного образования в мире. *Молодой ученый*. 2020. № 49(339). С. 402–406. URL : [https:// moluch.ru/archive/339/76003/](https://moluch.ru/archive/339/76003/) (дата обращения : 11.04.2021).
  3. Никитин В. Ю. Специфика использования заочной формы обучения в хореографическом образовании. *Вестник МГУКИ*. 2019. № 90, июль–август. С. 107–114.
  4. Овсянникова О. А. Подготовка студентов кафедры искусств как выпускников новой формации в рамках внедрения программы индивидуальных образовательных траекторий. *Мир науки, культуры, образования*. 2018. № 5(72). С. 20–23.

**Vidmantas Mačiulskis,**  
*Doctor of Arts, professor, Head of the Lithuanian  
Department of Dance at Klaipeda Faculty Lithuanian Academy  
of Music and Theatre, Klaipeda, Lithuania*

## CHOREOGRAPHIC STUDIES IN LITHUANIA DURING THE WORLD PANDEMIC

In this report I would like to explain how the choreographic studies are carried out in Lithuania during the pandemic, to share our experience and the new working methods we have been using.

In 2020 the coronavirus pandemic affected Lithuania alongside with other countries. Total lockdown was announced in the republic in spring, and the whole academic process had to be moved online. The online studies were not new to the Lithuanian Academy of Music and Theatre. We had rather active virtual environment for the studies *Moodle* which covers as many as 256 subjects. Last year 123 teachers used the opportunities offered by this environment with about 2000 students participating in the electronic studies. After the lockdown was announced we just had to work hard and to promptly get in touch with all the teachers in order to find out what opportunities they used at that time and to provide access to the *Moodle* to those who had not yet been using this platform. The Academy has installed 76 new accesses on the *Moodle* platform where the teachers could work in the video conference

---

mode, post the students' materials to the virtual space or talk to the students during forums. The students could do the control tests, send their works to the teachers and receive feedback, etc. Thus, the Academy was completely prepared to work online.

After the lockdown was announced in the Republic the work on the Academy's Department of Dance was carried out online:

1. The whole academic process was going on online (including lectures, tests, exams, etc.). It has been decided that practical classes, teaching practice which need specific work in class would be continued after the lockdown was over.

2. The Lithuanian Academy of Music and Theatre uses the "Moodle" environment and the video lecturing systems "Dodo Connect" and "Big Blue Button" for the online studies, while for talks and cooperation we use "Microsoft Teams", "Google Meet" and "Zoom" applications.

3. The lecture materials meant for the students (slides, video recordings, text documents, links to the sources of information, etc.) were posted by the teachers on the Internet site on the created virtual platform.

4. The students and teachers of the Academy had free access to the world data bases – *Music and Dance Online (Proquest)*, *Bibliography of Theatre and Dance (EBSCO)*, *Medici TV*, *Theatre and Drama Premium (Proquest)*.

5. During the lockdown all the practical training for the students has been suspended if it was impossible to have them online.

6. In case of a complicated situation when it doesn't seem possible to do the tasks required for the graduate paper (researches, surveys, dance classes) or to present a staged dance, etc. the topic and course of the graduate work upon agreement with the academic supervisor could be corrected.

7. The graduate and diploma works were prepared in a written form and defended online.

Apart from the challenges that all the higher education schools face in connection with online studies, one could name positive aspects of online studies as well. Hopefully, the greater half of the teachers has improved their skills preparing virtual materials for the students and presenting them in innovative forms, and has mastered information technologies. For some of the teachers this has become a new regular practice. The possibilities to conduct studies and other activities connected with the studies online have also improved for the students under the continuous programs or for those living in the Lithuanian regions or abroad. It has been noticed that the students' motivation to work independently, their attendance have improved, they use electronic data bases more actively.

Yet in dancing, as well as in other scenic arts where there are a lot of subjects requiring direct contact, online studies present many challenges. For example, what should one do with diploma works, teaching practices, creative tasks? So far there are more questions than answers. It's all much easier with the theoretical subjects. Now we are just reviewing timetables, working separately with the teachers, there are also trial versions of digital

platforms. Anyway, the inventiveness of the teachers is endless: some dance teachers record the steps, lectures on dance and share these clips. And even in these cases the Academy is looking for various solutions – the practical training which could not be moved online will be conducted by correcting the studies timetable, moving the practical classes to a later time when the quarantine conditions are milder or totally canceled.

Nevertheless, the peculiarity of the Academy of Arts is that it offers a lot of individual classes for performers, on the other hand, there is a lot of collective activities. This is the top issue at the moment. Music, dance performances require that there is no delay of sound or movement, a choir, an orchestra or a theatre performance and dancing need close contact because the result of the studies is common. Today the students have to do individual tasks consulting with the teachers, sending them video or audio records. But this is only a part of the process.

Upon agreement between the Academy and the Ministry of Education and Science a process of liberalization of the academic process has been started in the sphere of art: in order to work in contact both the students and the teachers must test every 10 days and to enter their test results into the Internet system. The testing expenses are paid by the state. Those who have had the coronavirus disease must do the antibodies test and register it as well in the system. Vaccination program is under way in Lithuania. University teachers were included into the priority groups and those who wanted to have already been vaccinated.

Therefore at present the Academy implements the mixed teaching methods: theoretical lectures which do not require direct contact are conducted online, while the classes on specialization subjects are conducted offline in halls where the students are divided into groups of 5 people. Both students and teachers are regularly tested and are vaccinated.

Maybe this extraordinary situation in the world would promote new forms of teaching? It is important to avoid drawing drastic conclusions that absolutely all the lectures may be recorded and that the direct contact is not necessary. I have doubts about such prospective because just sitting locked alone in a closed space one longs for human contact. There are many psychological problems to be solved. During the pandemic the teachers and the students of the Academy receive additional support.

The support provided by the Academy:

1. **Technical support.** People are taught to work with *Teams* and *Zoom* programs, teachers or students are assisted in solving the problems connected with working online. For example, in case of internet disconnection or problems in family people have an opportunity to work in the school.

2. **Academic support.** The students are more often consulted individually, for the teachers common groups are created and virtual meetings are organized in order to share information, to solve arising questions, to exchange good practice. The teachers' work is monitored, the teachers receive feedback on the results of such monitoring.

3. **Informational support.** The higher education schools community is regularly informed about the most important news both as a whole and individually.

4. **Psychological support.** Higher education schools offer to the students and to the teachers a psychologist's help free of charge.

5. **Financial support.** The students who pay for their studies have an opportunity to pay their tuition fee by installments or to postpone the payment, the fees for the hostel have been reduced, the students experiencing financial difficulties receive additional stipends.

The world-wide pandemic showed that, despite all the difficulties arising in the process of studies, we need to get accustomed to the new reality and to search for new ways of studying and teaching.

So let's communicate, let's help each other, let's reach agreements, suggest ideas, let's share the methods which work. And the most important – let's protect ourselves and each other. At the same time we should be as close spiritually as never before.

**Чілікіна Наталія Олександрівна**

*кандидат мистецтвознавства, викладач  
кафедри хореографії інституту мистецтв,  
Наньчанський державний університет,  
Наньчан, КНР*

## **СПЕЦИФІКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ КИТАЮ В СУЧАСНИХ УМОВАХ**

Сучасна система хореографічної освіти Китайської Народної Республіки, пройшовши досить бурхливий період формування, вступила в фазу стабільного розвитку. Завдяки збереженню національних танцювальних традицій та новому рівню їх розвитку, а також, поступовій інтеграції в світовий мистецький простір, ця система отримала багато специфічних рис, що можуть зацікавити спеціалістів у різних країнах. Досвід же організації навчального процесу в умовах пандемії взагалі є унікальним, хоча й не зовсім принадним для більшості навчальних закладів світу.

Структура хореографічної освіти країни складається з таких складових, як: дитячі танцювальні школи-студії, заклади підготовки до вступу в вищі навчальні заклади (аналог коледжів) та ВНЗ чотирьох рівнів (переважно університети та педагогічні університети). Фахова спеціалізація більшості випускників: «Хореограф» («Артист-перформер») та «Хореограф-викладач» («Вчитель танцю»). Кваліфікацію «Артист балету» отримують випускники єдиного в країні вищого закладу професійної

хореографічної освіти Пекінської академії танцю (при Пекінській академії мистецтв) та Шанхайського хореографічного училища. На перший погляд, здається, що це є досить типова система, але існують суттєві відмінності:

- навчання в будь-якому закладі, не зважаючи на форму власності, платне та контролюється органами освіти держави;
- кожен вищий навчальний заклад підпорядковується Міністерству освіти провінції, де знаходиться, та має власні напрацювання, освітні програми, навчальні дисципліни тощо, але загальнодержавний стандарт освіти відсутній (обов'язковими є тільки дисципліни загального циклу);
- випускники ВНЗ, отримуючи диплом, не мають централізованого працевлаштування (виробничого розподілу), більше того, не мають права працювати за отриманим фахом доки не отримають ліцензію (склавши для цього окремий іспит);
- останнім часом впроваджується проект загального вивчення хореографії в загальноосвітніх школах, але на сучасному етапі уроки танцю викладають вчителі музики, тому що поєднання музики і танцю є традиційним для китайської культури.

При аналізі кожної структурної ланки відмінностей виявляється значно більше.

Так, наприклад, будь-яка школа - студія (молодша ланка) обирає для себе навчальний стандарт, за яким будуть навчатися заохочені учасники. Найпопулярнішим є стандарт Пекінської академії танцю, який передбачає певні рівні навчання, кожен з яких підсумовується іспитом та отриманням сертифікату. Популярним, також, є стандарт британської Королівської Академії Танцю. Тобто, танцювальна студія на певних умовах франшизи будує свою діяльність та навчання.

Обидва стандарти передбачають навчання у відповідно сертифікованих викладачів та складання зовнішніх іспитів, що контролюються спеціальними екзаменаторами. В умовах пандемії іспити проходили в режимі онлайн із використанням відеозапису з декількох камер спостереження. Підсумки іспитів було оголошено лише через півроку.

Форма навчання дітей в аматорських колективах, яка популярна в пострадянському просторі, в китайській системі хореографічної освіти відсутня.

Навчання в закладах середньої та вищої ланки всіх напрямів освіти в Китаї традиційно інтернатне, що дає досить вагомні переваги.

Середня ланка структури має специфіку навчання, що базується, в першу чергу, на традиційній китайській хореографії та китайському класичному танці.

Вступити до ВНЗ раніше можливо було за рекомендацією спеціалістів профорієнтаційної комісії закладу, яка відвідувала міста в кожній провінції. Слід зазначити, що в кожному університеті навчаються студенти з усієї країни, а на кількість місцевих існують обмежувальні квоти.

ти. В період пандемії така рекомендація, як і зарахування, відбувались заочно, за надісланими відео та документами. Вартість навчання хореографії (як й іншим мистецьким спеціальностям) найвища, прохідний бал атестату – найнижчий.

Вступити ж до Пекінської академії значно складніше. Вступні іспити відбуваються протягом місяця і в декілька етапів (відбір за документами, зовнішніми даними, фізичними можливостями, медичинським обстеженням і тільки останнім є безпосередній іспит з хореографії). Цікаво, що конкурс лише останнього профільюючого іспиту зазвичай складає більше 100 абітурієнтів на 1 місце.

Домінуючим принципом у підготовці хореографів вищої школи є набуття технічної майстерності (поєднання танцювальної техніки з акробатикою та гімнастикою). Це і досягнення, і проблема водночас. Також, викладання класичного танцю світового зразка (так званого в Китаї, західного класичного танцю) можливо тільки у ВНЗ найвищого (1) рівня.

Більшість ВНЗ має магістратуру (3 роки навчання) та аспірантуру (5 років) за всіма існуючими спеціалізаціями. Хореографія не є виключенням. Аналіз навчальних планів та програм заслуговує окремого дослідження.

Кожного року вищі навчальні заклади різних рівней проходять державне оцінювання, за результатами якого складається рейтинг ВНЗ країни.

Нанчанський університет входить в топ-100 кращих ВНЗ країни та в травні 2021 року святкує своє 100-річчя. Загальна кількість студентів університету складає 52 000 осіб, а викладачів – 6000. Хореографічну освіту здобувають лише понад 400 студентів. Матеріальне забезпечення їх навчання – 5 танцювальних залів (кожен з яких не менше 600 м<sup>2</sup>), обладнаних сучасними комп'ютерами, аудіо- та відео-апаратурою, системою кондиціонування тощо. В університеті (лише в одному студентському містечку, а їх 3) є велика 22-х поверхова бібліотека, 2 концертних зали, 4 стадіони, басейн, багато тенісних та баскетбольних майданчиків, 9 столових, понад 30 двадцятиповерхових гуртожитків та ін.

Початок пандемії та карантинних обмежень 2020 р. застав студентів вдома (канікулярний період). Семестр почався 16 лютого в онлайн режимі. Для успішного виконання навчального плану було швидко створено дві університетські інтернет-платформи з цілодобовою технічною підтримкою. Студенти та викладачі мали персональний доступ до навчальних матеріалів, а керівництво – до контролю проведення занять. Всі заняття, в тому числі і хореографічні, до кінця квітня проводились в онлайн-режимі. В травні студенти повернулися до університету, але впродовж двох тижнів тривав їх карантин, а заняття відбувались онлайн. Для хореографів це було суворе випробування, тому що в одній кімнаті гуртожитку мешкає 6 осіб, а пересування по кампусу було тимчасово об-

межене. Після проходження карантину студенти приступили до занять в аудиторіях.

Семестр було подовжено на 4 тижня. Слід зазначити, що весь університет зазвичай працює за специфічним розкладом занять, який має 3 навчальних блоки по 2-2,5 пари з великими 2-х годинними перервами. Перша пара починається о 7:50, остання закінчується 20:30, але іноді за розкладом можуть бути додаткові пари о 6:00 та о 21:00. Академічний час уроку було скорочено до 30 хвилин (відповідно одна пара = 60 хвилин + обов'язкова перерва 10 хв.) та рекомендовано зменшити фізичне навантаження. Кількість студентів, що одночасно перебувають в аудиторії – не більше 20. Було заборонено знаходитись в приміщенні без масок, а викладачам – заборонено фізично контактувати зі студентами (торкатись, виправляти помилки тощо).

2020–2021 навчальний рік відбувається без обмежень, у звичайному режимі.

Підсумовуючи, слід зазначити, що система освіти КНР в складних умовах пандемії напрацювала унікальний організаційний досвід, який забезпечив успішне виконання навчальних планів та програм без суттєвого зниження рівня якості. Він дозволив подальше функціонування освіти, в тому числі й хореографічної, у звичайному режимі та збагатив інструментарій викладачів сучасними інформаційно-технологічними методиками.

**Сосіна Валентина Юріївна**

*кандидат педагогічних наук, професор,  
завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства,  
Львівський державний університет фізичної культури  
імені Івана Боберського, Львів, Україна*

## **СТИЛІ РОБОТИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА ТА ТРЕНЕРА З ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДІВ СПОРТУ**

Успішність педагогічної діяльності базується на багатьох чинниках, до яких належать: стиль роботи педагога, здатність вирішувати різноманітні завдання в процесі підготовки учнів, наявність вмінь і навичок в організації та проведенні педагогічного процесу, володіння комплексом знань у обраній галузі, налагодження й підтримання дисципліни та ін. [3]

Розглядаючи особливості роботи тренера і педагога-хореографа, можна сказати, що творчість у цих професіях може проявлятися у вмінні нестандартно мислити, бачити різні способи вирішення педагогічних завдань, у наявності власної позиції, інтерпретації музичного матеріа-

лу, створенні художніх творів (танцювальних композицій, змагальних вправ) тощо. Слід зазначити, що діяльність тренера з виду спорту та педагога-хореографа у танцювальному колективі мають дуже багато спільного, особливо якщо це стосується видів спорту з техніко-естетичною спрямованістю. Однак якщо в спорті ця тема розглядається і має певні напрацювання, то в галузі педагогіки хореографії – лишається поза увагою дослідників. Згідно аналізу сучасної науково-методичної літератури вважається, що тренери з різних видів спорту відрізняються один від одного не тільки досягнутими результатами, але й методами, за допомогою яких вони досягли цих результатів [1; 2; 4; 5].

У зв'язку з цим було зроблено аналіз і порівняння індивідуальних стилів роботи тренера і педагога хореографії. Опитування проводилося серед 14 педагогів-хореографів восьми танцювальних колективів і 9 педагогів державної та трьох приватних хореографічних шкіл, а також – 18 тренерів, які працюють у ДЮСШ і спортивних клубах м. Львова і Одеси в художній, спортивній та естетичній гімнастиці, акробатиці та аеробіці. Були поставлені питання щодо поведінки педагога і тренера на тренуваннях, репетиціях, виступах і змаганнях, стилю роботи зі школярами різних вікових груп, методів досягнення максимального результату, способів використання творчого та індивідуального підходів та ін. Одночасно з опитуванням педагогів було проведене анонімне опитування 118 учнів танцювальних колективів і спортивних секцій з метою визначення рис характеру і стилю роботи педагогів і тренерів, що формують авторитет, а також позитивний і негативний тип керівника.

Автори виділяють відносно контрастні стилі керівництва, до яких належать авторитарний, демократичний і ліберальний [1; 4; 5]. Коротко схарактеризуємо основні індивідуальні стилі роботи тренерів із виділенням позитивних і негативних рис кожного з них.

1. Авторитарний (командний або директивний) стиль передбачає вирішення усіх питань, пов'язаних з організацією та проведенням навчально-тренувальних занять, змагань, виступів, вибором музичного супроводу, постановкою змагальних композицій і т. п., самим тренером або педагогом, при цьому учням відводиться роль виконавців його команд. Домінування педагога часто пригнічує ініціативу, творчість, самостійність учнів. Хоча цей стиль керівництва може мати місце в разі відсутності відповідної дисципліни, а також в екстремальних ситуаціях, коли вимагається максимальне напруження сил, в умовах стресових ситуацій (відповідальні змагання, виступи, концерти) тощо. Однак, тривале використання в роботі авторитарного стилю створює специфічний психологічний клімат серед учнів, для якого характерними ознаками є постійна напруженість, конфліктність, відсутність творчого підходу, слабкі міжособистісні зв'язки між членами колективу.

2. Демократичний (колегіальний або сумісний) стиль передбачає таку модель керування, яка стимулює прояви активності, ініціатив-

ності, самостійності у прийнятті рішень. Педагог не вдається до постійної дріб'язкової опіки своїх підлеглих, даючи можливість учням проявити власну ініціативу. Цей стиль здатний забезпечити баланс між мотивацією і здатністю приймати рішення та діяти, він особливо прийнятний у керуванні спортсменами або танцюристами високої кваліфікації. Спортивна команда, якою керує тренер з демократичним стилем роботи, відрізняється свідомістю, згуртованістю, самодисципліною, творчою активністю, здатністю вирішувати складні завдання в умовах тренувань і змагань. Однак цей стиль роботи та керівництва не в повній мірі відповідає початковому етапу підготовки, слабо підготовленому колективу, а також групі, де необхідно налагодити дисципліну.

3. Ліберальний (погоджувальний) стиль полягає у якомога найменшому втручанні педагога у внутрішній світ свого учня, він забезпечує мінімальне керівництво своїми підлеглими, послуговуючись лише загальними вказівками та інструкціями. Такий стиль не забезпечує належної дисципліни і не може використовуватися в спорті. Хоча він може мати місце в заняттях з дорослими людьми високої кваліфікації, а також в окремі періоди їхньої підготовки. Тренер-ліберал, як правило, не здатний тривалий час на належному рівні утримувати керівництво командою та з часом попадає під вплив своїх учнів або колективу.

Відомий американський спортивний психолог Брайент Кретті [1, с. 4] наводить ще декілька моделей тренерів, які поділяє на позитивні й негативні типи. Серед позитивних: 1) підтримуючий тип тренера, який підбадьорює свого спортсмена, особливо у важких ситуаціях, орієнтує його на подальші досягнення, застерігає від можливих помилок); 2) холоднокровний тип керівництва притаманний тренерам, які зберігають спокій у будь-яких ситуаціях, вміють заспокоїти учнів, прийняти правильне рішення; 3) тренер-психолог – успішно керує командою, може привести до оптимального рівня збудження, попередити страх, розуміє психологічний стан своїх підлеглих; 4) тренер-оратор – вдало користується словесними методами і без зайвого тиску може налаштувати учнів на активну роботу. До негативних типів тренерів автор відносить: 1) тренера-кривдника, який звик ображати свої учнів; 2) тренера-крикуна, який вважає, що успіх його роботи залежить від голосності його крику; 3) тренер-месник, для якого невдачі учнів загрожують його кар'єрі, готовий карати підлеглих за недостатню активність та старанність; 4) тренер-душитель – добре працює на тренуванні, однак з наближенням змагань може впасти у шоківий стан; 5) тренер-герой – намагається показати усім, хто є тренером переможців і чия в цьому заслуга; 6) тренер-професор – користується науковим підходом, але ставить занадто складні плани на тренуванні або змаганні (рис. 1).

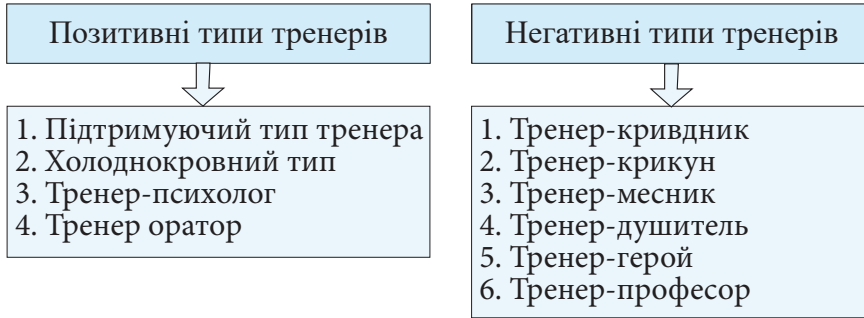


Рис. 1. Позитивні та негативні типи тренерів (за Брайентом Дж. Кретті)

Як і стилі роботи педагогів, авторитет може мати позитивний або негативний вплив на сумісну діяльність тренерів і спортсменів, керівників і учнів. Виділяють типи авторитетів, яких бажано уникати у роботі з дітьми: 1) псевдо авторитет доброти, підкупу, обіцянок; 2) авторитет придушення; 3) авторитет відстані; 4) педантизму; 5) резонерства та ін. [3]

Як тренеру з виду спорту, так і педагогу-хореографу важливо знати, як оцінюють його особистість спортсмени і танцюристи. Опитування, проведене серед спортсменів і учнів танцювальних колективів і хореографічних шкіл, свідчить про те, що авторитет педагога щільно пов'язаний з індивідуальним стилем його роботи, є визначальною умовою успішності, а також ефективності його впливу на учня. Причому для багатьох учнів педагог є ідеалом поведінки, а провідними якостями, яким вони намагаються наслідувати є: справедливість, захоплення своєю справою, глибокі знання і вміння, вимогливість до себе і оточення. Незалежно від вибору спеціалізації і віку опитаних, школярі більше всього негативних оцінок поставили тренерам і педагогам-крикунам і душителям.

Отримані дані свідчать, що в спорті та хореографічних школах превалюють жорсткіші вимоги до учнів, що позначається на індивідуальному стилі керівництва. Розглядаючи особливості прояву індивідуальних стилів педагогів і тренерів залежно від вікових особливостей школярів, було встановлено, що з віком суттєво змінюється їх відношення до підлеглих. Так у техніко-естетичних видах спорту, особливо в роботі з кваліфікованими спортсменами, превалює авторитарний стиль діяльності тренерів (у середньому шкільному віці – 12%, у старшому – 24%), що можна пояснити:

1) бажанням тренерів в короткі терміни досягти максимально можливого результату; 2) зростанням вимог до технічної та естетичної складової змагальних програм; 3) раннім початком занять спортом і передчасним завершенням спортивної кар'єри; 4) постійним оновленням правил змагань; 5) суворим вимогам до дисципліни; 6) дотриманням спортивного режиму тощо. Необхідно відзначити досить високий відсо-

ток тренерів, які дотримуються демократичного стилю роботи зі спортсменами старших розрядів (18%), довіряючи їм і стимулюючи розвиток творчої ініціативи (табл. 1).

Таблиця 1

**Індивідуальні стилі роботи тренерів і педагогів-хореографів залежно від віку учнів (%)**

Установа	Вікові групи	Індивідуальні стилі роботи			
		Авторитарний	Демократичний	Ліберальний	Змішаний
Хореографічна школа	Молодша	6	8	8	4
	Середня	12	12	6	3
	Старша	22	12	2	5
Танцювальні колективи	Молодша	1	9	12	4
	Середня	3	9	12	8
	Старша	4	22	5	11
ДЮСШ, спортивні секції	Молодша	10	2	8	6
	Середня	12	4	4	6
	Старша	24	18	-	6

Аналогічну картину було зафіксовано й у хореографічних школах, де в індивідуальному стилі роботи педагогів-хореографів переважає авторитарність, незаперечність, що має місце у навчанні учнів переважно середніх (12%) і старших (22%) класів. Однак, намагаючись зберегти зацікавленість дітей до занять хореографією, педагоги молодших класів більше використовують демократичний і ліберальний стилі (по 8%). Це можна пояснити: 1) досить високими вимогами до професійної підготовки майбутніх артистів балету, 2) тривалістю оволодіння великим арсеналом хореографічних вправ, 3) вимогами до зовнішнього вигляду і масо-ростових показників тіла, 4) необхідністю з перших днів занять налагодити дисципліну, як одного зі способів ефективності навчання і попередження травм опорно-рухового апарату.

Зовсім іншу ситуацію можна спостерігати у дитячих танцювальних колективах, де переважає демократичний і ліберальний стилі роботи педагогів-хореографів, незалежно від вікових особливостей учнів (відповідно 9% і 12% в учнів молодшого і середнього шкільного віку і 22% і 5% – старшого шкільного віку). Пояснення цьому можна знайти у бажанні педагога створити колектив з постійним складом учнів, що відрізняється власним почерком; використанням різних засобів, форм і методів роботи (імпровізація, арт-терапія, музично-ритмічне виховання тощо), а також досить толерантними умовами відбору. Разом із вище-

викладеним, слід сказати про те, що у «чистому вигляді» різноманітні прояви стилізованої діяльності тренера і педагога-хореографа зустрічаються досить рідко, про що свідчить наявність змішаних стилів роботи (від 12% до 23%), (табл. 1).

Таким чином тип роботи і поведінки педагога повинен бути максимально адаптованим до вимог конкретної ситуації, етапу підготовки, рівня підготовленості та вікових особливостей групи, календаря змагань або виступів, індивідуальних особливостей учнів та ін.

### Список використаних джерел

1. Брайент Дж. Кретти. Психология в современном спорте. Москва : Физкультура и спорт, 2008. 82 с.
2. Зеліксон С. Стили работы тренеров в гимнастике. URL : <https://gksport.ru/sergej-zelikson-stiliraboty-trenerov-v-gimnastike> (дата звернення: 27.09. 2020).
3. Ильин Е. П. Психология спорта. Санкт-Петербург : Питер, 2012. 352 с.
4. Кретти, Брайент Дж. Психология в современном спорте. Москва : Физкультура и спорт, 1978. 224 с.
5. Николаева О. О., Марков К. К. Стиль тренера в успешной спортивной деятельности. *Современные наукоемкие технологии*. 2017. № 6. С. 146–151. URL : <http://top-technologies.ru/ru/article/view?id=36715> (дата звернення: 27.09.2020).

**Гутник Ірина Миколаївна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### ПОНЯТТЯ АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ В БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

У сучасному суспільстві особливої актуальності набуває питання академічної доброчесності, яке є предметом багатьох дискусій, пов'язаних із освітньою, науковою та творчою сферами діяльності. Варто зазначити, що в Законі України про освіту академічна доброчесність визначається як «сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень» [2]. Розвиток сучасних технологій та можливості, які від-

криває нам інтернет-мережа, сприяють не лише легкому поширенню інформації, швидкому її пошуку, а й певною мірою проявам шахрайства, запозиченню та привласненню ідей, результатів досліджень і творчих доробків.

І якщо в науковій та освітній сфері на законодавчому рівні визначено види діяльності, а саме, академічний плагіат, самоплагіат, фальсифікація тощо [2], які вважаються порушенням академічної доброчесності з подальшими наслідками, то в мистецтві, зокрема, хореографічному, питання доброчесності залишається, як кажуть, на совісті самих митців.

Питання про плагіат у хореографії, на жаль, не втрачає своєї актуальності, ця пагубна тенденція «видавання чужого твору за власний...» [3, с. 787] набуває дедалі більше обертів. Свідченням цього є безліч відео номерів хореографічних колективів у загальному доступі на YouTube та у соціальних мережах. Також «дуже часто можна побачити, навіть у межах одного конкурсу, номери, що мають схожі не лише ідею та музичний супровід, а й танцювальну лексику, костюми, композиційну побудову. Викликає подив той факт, що хореографи навіть не намагаються проявити оригінальність і вирізнитися з-поміж інших колективів, а свідомо копіюють один одного» [4, с. 143].

У такому випадку можна говорити про моральну сторону цієї ситуації – про «чистоплотність» хореографів, точніше її відсутність, а також про авторські права, які в теорії мають забезпечити постановника від крадіжок, хоча на практиці все виглядає інакше. Згідно закону, «авторські права виникають автоматично в момент створення танцю, а саме в момент появи носія, на якому записаний танець. Автоматичне виникнення прав означає, що хореограф стає автором без необхідності подавати будь-які заяви до державних органів» [2]. Відтворення, без згоди автора, мінімальної кількості послідовності та/або композиції неоригінальних і оригінальних рухів, які демонструють виконавці номеру, вважається порушенням авторських прав на танець [2]. «Внесення незначних змін, наприклад, додавання або зміна окремих елементів в оригінальну “авторську” композицію рухів танцю, як правило, не створює оригінального танцю» [1].

Таким чином, постановнику достатньо зробити відеозапис танцю, обов'язково зафіксувавши у кадрі дату зйомок, щоб можна було у майбутньому підтвердити дату створення номеру, або оприлюднити твір, завантаживши його на сервіс відеохостингу (YouTube, Vimeo), і це гарантує йому авторство.

Нажаль, на сьогодні у нашій державі практика подачі позовів у суд з питань, пов'язаних із плагіатом, не є поширеною. Безумовно, заходи з охорони авторських прав на хореографічні твори потребують посилення з метою запобігання їх порушенню.

І частково у цьому є вина і самих хореографів-авторів творів, які не приділяють належної уваги фактам плагіату та не проявляють активність у боротьбі з цим явищем. Було б доречним, у випадках виявлення

плагіату на конкретний танець, використовувати соціальні мережі для поширення інформації та відео про, так званого, порушника. І якби такі дії набували масового характеру, з'явився б шанс, що хореографи більш вимогливо ставилися б до створення номерів, особливо з відвертим використанням напрацювань інших балетмейстерів. Фестивалі-конкурси також можуть сприяти зменшенню плагіату у балетмейстерському мистецтві, впроваджуючи суворі критерії для номерів, заявлених на конкурс. Кожен керівник має усвідомлювати відповідальність та наслідки для колективу, у разі виявлення плагіату у його постановках.

Дотримання принципів академічної доброчесності у творчій діяльності має впроваджуватися у студентів-майбутніх хореографів з перших днів їх навчання у закладах вищої освіти. Цій темі мають присвячуватися окремі лекції, зустрічі та обговорення не лише у студентському колі, а й з участю авторитетних балетмейстерів, діячів культури і мистецтва, а також юристів. Вироблення власного балетмейстерського стилю, вивчення, опрацювання досвіду інших майстрів, – ось головна мета, до якої має прагнути кожен студент, а вміння використовувати інтернет для вивчення вже поставленого і для поштовху створити щось нове – має бути невід'ємною складовою їх фахової майстерності. Безумовно, завжди будуть ті студенти, які свідомо намагатимуться ввести викладача в оману, адже інтернет-простір безмежний. А тому від педагогічної майстерності викладача, його авторитетності, спостережливості, вміння бачити можливості, потенціал, а згодом і балетмейстерський почерк кожного студента, залежить бажання і самих студентів дотримуватися принципів академічної доброчесності у своїй творчості та усвідомлення ними відповідальності та наслідків у разі їх порушення.

Дотримання згаданих вище вимог до підготовки хореографів у закладах вищої та фахової передвищої освіти, підвищення активності хореографічної спільноти, зокрема в інтернет-просторі, у протидії такому негативному явищу, як плагіат, а також популяризація конкурсів-фестивалів із суворими критеріями до номерів сприятимуть активному впровадженню принципів академічної доброчесності у балетмейстерській діяльності.

### Список використаних джерел

1. Нецька С. Навіщо танцівнику юрист, або 9 порад хореографу про авторське право. URL : <http://www.legalshift.com.ua/?p=52>
2. Про освіту : Закону України від 05.09.2017 р. No2145-VIII. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>
3. Словник української мови / Кер. В. В. Німчук та ін.; Відп. ред. В. В. Жайворонок. Київ : ВЦ «Просвіта», 2012. 1320 с.
4. Hutnyk I. Amateur Choreographic Groups Repertoire: Problems and Tendencies. Вісник КНУКіМ: Серія: Мистецтвознавство: 2019. № 40. С. 141–146.

**Цвєткова Лариса Юрїївна,**  
*заслужений працівник культури України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА РЕПЕРТУАРУ В ДИТЯЧИХ АМАТОРСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ**

Проблеми естетичного виховання засобами хореографічного мистецтва були і залишаються предметом обговорення на різних рівнях навчання як в сфері освіти, так і культури. Будучи частиною загального виховного процесу, естетичне виховання має навчати сприйняттю прекрасного в оточуючому нас світі. В цьому процесі занурення дитини в світ танцю найсуттєвішими наслідками є наслідки внутрішнього характеру, пов'язані зі сферою почуттів. Крім того, хореографія дає можливість дітям і молоді залучитись до специфічної образної мови, збагатити власний світогляд, розвинути уяву, фантазію і за допомогою опанованих вмій і навичок поділитись своїми відчуттями, емоціями з глядачами.

Тому одним із важливих завдань закладів позашкільної освіти і аматорських хореографічних колективів є створення системи розвивального середовища, здатного забезпечити оптимальні умови для розвитку здібностей і реалізації нахилів дитини.

Відповідно до вимог часу, коли постійно розширюється віртуальний простір, збільшується обсяг інформації, інтенсифікуються процеси комп'ютеризації, розроблена науковцями і затверджена Міністерством освіти Концепція художньо-естетичного виховання учнів, окреслюючи її мету, завдання, тощо, зосереджує увагу на новому її аспекті, а саме: пріоритетності духовно-творчої функції в порівнянні з інформативно-пізнавальною, яка традиційно домінувала в минулі десятиліття в навчальному процесі.

Залишаючи поза увагою шляхи реалізації цих завдань, дозвольте зосередитись на тих проблемах діяльності дитячих аматорських колективів, які з нашої точки зору є актуальними.

Ще в 70–80 рр. минулого століття, коли основним напрямом розвитку аматорських колективів в силу історичних, соціокультурних причин була народно-сценічна хореографія, в процесі проведення республіканських семінарів-практикумів, наукових конференцій постійно обговорювалась відповідність тематики, лексики танцювальних композицій віковим особливостям вихованців. Певні зрушення безумовно мають місце в народно-сценічній хореографії. Проте досить часто керівники, хореографи і до сьогодні обмежуються створенням безсюжетних і навіть позбавлених образності танцювальних композицій, які не приносять

жодної користі для розвитку духовної сфери виконавців, формуванню їх внутрішнього світу.

Розширення мережі танцювальних колективів сучасного спрямування, що бере свій початок у 90-ті рр. загострило проблему репертуару. Основні зусилля керівників аматорських хореографічних колективів на зламі ХХ–ХХІ ст. більшою мірою спрямовувались на створення композицій на зразок різноманітних шоу-програм. Характерними їх рисами були одноманітні малюнки, досить специфічна з елементами сексуальності лексика, причому добір останньої орієнтувався в більшості на часто дуже оригінальні, талановито поставлені зразки західної поп-культури, але розраховані на дорослих виконавців та відповідну глядацьку аудиторію.

Протягом останніх років збільшується інтерес хореографів до створення складних за внутрішнім змістом творів. Без сумніву сучасна хореографія як віддзеркалення складності, мінливості, плинності світу, його суперечливості, протиборства різноманітних способів мислення, тощо є складним та неоднозначним мистецьким феноменом, здатним піднімати і вирішувати значні філософські, моральні теми. Але для цього хореограф повинен мати талант, досвід, власну світоглядну позицію і виконавців, здатних сприйняти і втілити авторський задум.

Сьогодні ж в репертуарі дитячих аматорських хореографічних колективів часто представлені композиції з претензією на багатозначність, філософський зміст, що втілюється, як правило, в назві, але відсутній безпосередньо в хореографії. Виникає питання, чи слід транспонувати на юних виконавців проблеми, ідеї, сутність яких в силу своїх вікових особливостей діти не можуть осягнути, отже і втілити? В таких випадках юні артисти, копіюючи в більш-менш достатній якості запропоновані хореографом рухи, перетворюються на роботів, нездатних з об'єктивних причин наситити хореографію образним змістом та щирими емоціями.

Без сумніву, керівники дитячих аматорських колективів, педагоги-хореографи мають право і повинні створювати концертні номери на лексичному матеріалі сучасних напрямків хореографії. Але позитивний результат буде досягнутий лише при тій умові, якщо постановник окреслить для себе коло інтересів дітей певного віку, врахує їх психо-фізичні можливості, зможе віднайти прийоми, рухи, які найпереконливіше допоможуть дітям свідомо втілити задум.

Дозвольте торкнутися ще однієї важливої на нашу думку проблеми, а саме: невмотивованого ускладнення обсягу програм з класичного танцю.

Сьогодні переважна більшість педагогів, керівників колективів усвідомлюють необхідність використання класичного танцю як засобу виховання виконавської культури. Проте, досить часто в освітніх програмах прослідковується переобтяження даної дисципліни складними елементами. В таких випадках відсутність відповідних фізичних даних у учнів або недостатня компетентність педагога призводить до спотворення форми руху, провокують травми і замість позитивних дають негативні

результати. На наш погляд саме не кількість, а якість опанованих вправ, доцільність їх сполучень допоможе забезпечити правильне виховання кістково-м'язового апарату, їх поставу і сприятиме підвищенню виконавського рівня в будь-якому виді танцювального мистецтва.

Зазначені проблеми можуть і повинні вирішуватися як на рівні аматорських колективів, позашкільних навчальних закладів так і у ВИШах, які здійснюють підготовку фахівців.

Підводячи підсумок хотілося би запропонувати наступне. По-перше, в процесі опанування класичним танцем зосередити увагу не стільки на комбінуванні рухів, скільки на детальному відпрацюванні методики виконання елементів, етапів їх вивчення, прийомів опанування координацією. І по-друге. Сьогодні, коли кожний навчальний заклад вищої освіти має можливість самостійно формувати навчальні плани і програми, доцільно ввести в курс «Мистецтво балетмейстера» для всіх спеціалізацій розділ, присвячений підготовці номерів для дитячої аудиторії. Це забезпечить створення якісного, цікавого і різноманітного репертуару, який сприятиме різнобічному розвитку юних танцюристів.

**Горбатова Надія Олександрівна,**  
*кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ДИСЦИПЛІНА «МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ВІДСУТНОСТІ АУДИТОРНИХ ЗАНЬ**

Пандемія змінила життя кожного з нас, трансформувала навчальний процес у закладах вищої освіти. Запровадження карантину зумовило необхідність швидкої видозміни методів педагогічної діяльності, зокрема оцінювання студентів. Після тимчасової розгубленості, нам усім довелося прийняти виклики часу та адаптуватися до нових реалій, перевіряти та оцінювати численні технічні інновації.

Складно було уявити навчання хореографів-практиків з використанням діджитал-інструментів. Усі учасники освітнього процесу були змушені застосовувати сучасні технології незалежно від того, хотілося нам цього, чи ні. Переважна частина викладачів-хореографів доволі вправно оволоділа цифровими навичками, провадить дистанційне навчання з використанням різноманітних веб-серверів, платформ, ресурсів та соціальних мереж.

Основним завданням для усіх стало пристосування до тривалої пандемії, пошук гнучких та надійних методів навчання, які дозволять безперервно адаптуватися в різних обставинах.

Переконана, що багато нововведень будуть корисними для студентів та викладачів і після пандемії. І те, що спочатку ми сприймали як компроміс, насправді стало розширенням можливостей в опануванні того чи іншого предмету.

Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» спрямована на формування професійних компетентностей студентів-хореографів для здійснення балетмейстерської та педагогічної діяльності.

«На сучасному етапі країні потрібні не лише висококваліфіковані фахівці, а й гармонійні особистості. Відтак, балетмейстери повинні мати глибокі знання з різних сфер мистецтва та розвинене художнє мислення, засвоїти повний комплекс фахових знань, умінь і навичок, демонструвати високу виконавську культуру. На всіх етапах постановочної роботи у балетмейстера повинна працювати творча думка, яка матеріалізує інтуїтивні, асоціативні відчуття, уявлення, почуття в хореографічні образи» [1, с. 10].

Згідно програми, студенти групи ТХБ-28 повинні створити вокально-хореографічну композицію (підтанцювку).

Вихідним положенням став студентоцентрований підхід. Майбутні балетмейстери стали активними учасниками власного навчання, відповідальними за розробку концепції вокально-хореографічного номеру та втілення творчого задуму.

Опинившись в нових реаліях, було прийнято рішення вийти за рамки навчальної програми і побудувати процес відповідно до умов поза аудиторного навчання.

Студенти були націлені втілити свої ідеї, проявити творчу фантазію та креативне мислення по-новому, у «запропонованих обставинах», і найголовніше, не втратити інтерес до дисципліни.

Важливим компонентом вокально-хореографічної композиції є музичний матеріал. Якість фонограми має першорядне значення, і саме музика, в будь-якому своєму прояві, створює змістовну частину хореографічного номеру.

«Музика має неабияку силу і вплив на людську свідомість; своєю глибиною, енергетикою, духовністю музика здатна посилити драматургію та хореографічні образи номера, і навпаки – використання музики низької якості, примітивної або занадто інтелектуальної для обраної теми, може призвести до повного фіаско постановника. У такому разі цікавий, на перший погляд, задум в результаті виявиться набором окремих танцювальних комбінацій та епізодів» [2, с. 130].

Спіраючись на власні музичні вподобання, студенти обрали популярні вокальні композиції з репертуару українських та європейських виконавців.

При створенні вокально-хореографічної композиції, постановник повинен визначити основну ідею пісні, знайти особливі сценічні рухи для діалогу з глядачем, передати почуття, емоції та розкрити індивідуальність артиста-вокаліста.

Гарантом успішної сценічної постановки є оригінальна видовищна лексика, різноманітний малюнок і, безумовно, музична і хореографічна єдність.

Аби компенсувати відсутність звичних умов для хореографічної постановки, було дозволено робити відео-зйомку власного номеру на будь-яких локаціях, застосувати режисерські прийоми, різноманітні візуальні та звукові ефекти, знімати як з однієї точки нон-стоп, так і з різних ракурсів, робити монтаж відповідно до творчого задуму та музичного матеріалу тощо. Студенти отримали можливість розширити свої компетентності та опанувати щось нове.

Вимушено покинувши танцювальні зали, з ентузіазмом приступили до роботи, окупувавши літню естраду Маріїнського парку та інші майданчики просто неба.

Молоді постановники швидко пристосувалися до нових обставин, підійшли творчо та відкрито до експериментів і нових способів взаємодії.

У результаті ми отримали майже 70 % успішних, яскравих, талановито втілених ідей. Були задіяні найкращі локації міста: НСК «Олімпійський», Контрактова і Поштова площі, Національний Експоцентр (ВДНГ), Маріїнський парк, Національний музей народної архітектури та побуту України, Труханів острів, Пішохідний міст, Володимирський узвіз тощо. Декілька кращих робіт було рекомендовано до участі у конкурсі молодих балетмейстерів.

Безумовно, разом із цікавістю пізнання незвіданого, ми зіткнулися і з труднощами дистанційного навчання.

Головним фактором, як зазначали студенти, був психологічний аспект, відсутність живого спілкування з одногрупниками та іншими студентами. Відсутність «обміну енергіями», що так важливо для творчих особистостей.

Деякі студенти піддалися депресивним настроям в умовах карантинних обмежень у пересуванні містом. Також студенти засвідчували відсутність мотивації у постановочній діяльності, що спричинено неможливістю продемонструвати постановки глядачеві. Також, деякі студенти виявились неготовими продуктивно навчатися без присутності та нагляду викладача, адже дистанційна форма вимагає самоорганізації, самодисципліни та самомотивації.

Важливим аспектом став технічний – студенти не завжди мають доступ до необхідного технічного оснащення, зокрема, якісний комп'ютер, телефон, Інтернет та необхідний простір для практичної роботи.

З іншого боку, сьогодні комунікація за допомогою електронних засобів стала набагато простішою – електронна пошта, телефон, програми відео-конференцій та інше. Іноді не обов'язково знаходитись поруч, щоб мати можливість спілкуватися. Наші лекції та практичні заняття проводились з використанням сервісу Google Classroom, згодом платформ, ресурсів та соціальних мереж Moodle, Zoom, Viber, Telegram та ін. Знання

та практичні завдання оцінювались за допомогою текстових тестів та презентації відеороликів.

Неможливо не зазначити, що за таких умов значно збільшується педагогічне навантаження і тривалість робочого часу, оскільки вимагає приділення більшої уваги кожному студенту індивідуально.

Викладачі, які під час карантину дійсно намагаються зберегти якість навчального процесу, витрачають в рази більше часу на підготовку та проведення занять онлайн. Перевірка теоретичних і практичних завдань, перегляд відео-звітів, чіткий і своєчасний зворотній зв'язок, необхідність постійної підтримки та індивідуальні консультації студентів відбуваються майже цілодобово, навчальний процес перетворюється на ненормований робочий графік.

Наразі до дистанційного навчання змушують обставини, але ми розуміємо, що «життя вже ніколи не буде колишнім», і змішане навчання, поєднання дистанційної і очної форм, інформаційно-комунікативна здатність, розширення кола професійних компетентностей, це наше майбутнє.

Адже сьогодні, в умовах швидкозмінного світу, попитом на ринку праці користуються фахівці, які здатні швидко реагувати на зміни та виклики часу.

### Список використаних джерел

1. Гутник І. М. Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» в системі підготовки фахівців з народної хореографії. *Теорія і практика викладання фахових дисциплін: зб. наук.-метод. праць кафедри народної хореографії КНУКіМ*. Київ: ТОВ «Видавничий будинок «Аванпост – Прим». 2014. С. 8–10.
2. Гутник І. М. Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 124–133.

Секція

«Хореографічне мистецтво крізь часи»



**Підлипська Аліна Миколаївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ПРИНЦИПИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КРИТИКИ**

Сучасний художньо-критичний дискурс, у тому числі і критика хореографії, попри присутність оцінної оптики та аксіологічних підходів, тяжіє до гносеологічних та інтерпретативних ракурсів. Інтерпретативна критика заснована на розширенні повноважень тлумачення і застосуванні сучасних методик (наприклад, контекстуального, оперативного) аналізу художнього твору. Завдяки такій критиці відбувається, наприклад, актуалізація художнього твору як соціокультурного документа.

Одночасно можна стверджувати, що будь-яка критика, зокрема й балетна, за своєю сутністю є інтерпретацією (художнє тлумачення, роз'яснення з метою з'ясування та поглиблення сенсу), не виключення і хореографічна критика. Але на відміну від літературної критики, хореографічна оперує іншою, порівняно з об'єктом інтерпретації, знаковою системою (в хореографії – рухи, положення людського тіла у просторі, в літературі та критиці – слово). За висловлюванням Р. Барта, «будь-яка критика є актом глибокого (чи, краще сказати, профільованого) прочитання, вона розкриває відому осмисленість твору і в цьому плані справді розшифровує його і служить засобом інтерпретації» [2].

Зміцнення позицій інтерпретативного підходу (як розширення герменевтичних повноважень мистецтвознавця) обумовлено практикою мистецтва ХХ і початку ХХІ ст., що не вписується в критерії і параметри класичної естетики, яка сповідує художню цінність, неUTILІтарність, органічну стрункність твору.

На думку сучасного театрознавця В. Максимова, критичний аналіз повинен спиратися на чітку естетичну позицію, оскільки необхідне підґрунтя, система координат; якщо цього немає – критерієм буде суб'єктивне «подобається – не подобається». Автор фактично заперечує імпресіоністську критику, і далі поглиблює свою думку: «Критик виявляє факти, прийоми, але не інтерпретує їх. Введення в критичний текст особистих асоціацій робить об'єктом уваги не спектакль, а психологію критика» [5]. Важливим для критичного осмислення В. Максимов вважає виявлення відповідності всіх художніх засобів вистави, оскільки художній твір завжди має загальну структуру, в яку вписуються всі формальні прийоми. Зауважує, що при аналізі мистецького явища необхідно не обирати той чи інший метод аналізу, а використовувати їх всі, адже, на його думку «об'єктивну картину можна отримати тільки за допомогою методологічної проекції, тобто накладення різних ана-

літичних методів з метою багатостороннього осмислення художнього явища» [5].

Попри суб'єктивність інтерпретаційних фрагментів у критичному виступі саме вони оголюють особистість критика, його життєвий та художній досвід, його світосприйняття, філософські пріоритети, ціннісні орієнтири, що підтверджує Ю. Борев: «Різниця індивідуальних контекстів породжує відмінність інтерпретації тексту різними людьми», одночасно «при всіх відмінностях існують подібності індивідуальних смислових контекстів, обумовлені єдністю історичної епохи, в яку живуть люди» [4, с. 455].

Характер асоціацій відкриває рівень фахової обізнаності автора у предметі критичного виступу. Лексико-стильові особливості того чи іншого танцювального твору театрознавці, музикознавці, журналісти, що спеціалізуються на проблемах культури, не в змозі проаналізувати повною мірою, тому, більшість рецензій вміщують літературні, театральні, історичні та побутові порівняння та асоціації.

Варто зазначити, що вимоги співвідношення об'єктивного та суб'єктивного початків, дотримання наукової методології критичного аналізу, певної міри у висловлюваннях, характерні для естетики другої половини ХХ ст., зафіксовані у фундаментальних працях Ю. Борєва. Ним навіть вживається термін «інтерпретаційне насилля над художнім текстом» стосовно суб'єктивізму у його негативному прояві, коли критичний текст перетворюється на площину, куди проєктуються особисті смаки, уподобання, пристрасті, світоглядні уявлення, а часом і помилки [4, с. 465].

Попри поліваріантність сьогоднішньої художньої критики балету, ніхто не відмовляється від її основних методів, серед яких інтерпретація посідає одну з провідних позицій. В залежності від мети, завдань, контексту формуються різні способи критичної інтерпретації. Застосовуючи окремі положення теорії А. Асояна про модуси художньої критики, можна говорити про різні варіанти художньої критичної інтерпретації – філософський, біографічний, психоаналітичний, історико-художній та історико-культурний, семіотичний, соціологічний, порівняльно-типологічний, релігійний, міфорефлексивний, культурологічний, гендерний та ін. [1, с. 110–133]

Різновиди інтерпретаційних підходів, зазвичай, поєднуються в різних комбінаціях в межах одного критичного виступу, що є запорукою поглиблення сенсу твору, виявлення всього спектру його художніх особливостей, інтегрованості у мистецький та соціокультурний контекст. Рівень хореографічної обізнаності, художньо-історичного та філософського світогляду, літературного обдарування критика стають визначальними для успішного використання інтерпретаційних підходів у критичному виступі.

Важливим є осягнення критиком історико-культурного контексту у всьому спектрі взаємозв'язків із поступом хореографії, розуміння внутрішніх закономірностей та зовнішніх чинників розвитку цього виду

мистецтва. На цьому наголошував й М. Бахтін: «Кожен образ потрібно зрозуміти і оцінити на рівні великого часу. Аналіз зазвичай копошиться на вузькому просторі малого часу, тобто сучасності і найближчого минулого і уявного – бажаного або такого, що лякає – майбутнього» [3, с. 391].

У художній критиці орієнтація на зараження глядача і поглиблення впливу, що чиниться на нього критичної балетною літературою не знаходить належної уваги в балетознавстві. Так само і загострення уваги на тих чи інших аспектах балетного твору (пластичності художньої форми, сюжеті, символіці та ін.) обумовлюється в критиці не тільки, а часом і не стільки завданням наукового вивчення специфічних якостей мистецтва, скільки обумовлюється цілями закріплення в свідомості публіки художньо-естетичних і світоглядних поглядів балетмейстерів, а також утвердження естетичних і етичних цінностей балету.

Конкретне втілення ці питання знаходять в міркуваннях критика, компонентом якого стає екфразис, – специфічна мовна форма (опис архітектурної споруди, картини або статуї), традиція якої сягає античної Греції. Цілком правомірною є екстраполяція цього описового прийому в сферу балетного театру. Дослідження творчості А. Волинського дає достатні підстави висловити припущення про його використання Волинським як в теоретичній діяльності по створенню теорії класичного танцю, так і в художньо-критичній. Опис балетного твору, окремих його компонентів сприяє створенню ефекту присутності для читачів. Також акцентуючи увагу на конкретних художніх особливостях, структурі твору, екфразис створює враження про твір, стає аргументом у тексті критика.

В. Салєєв вважає, що в історії культури зафіксовані три основні варіанти трактування сутнісної природи художньої критики (як наука – естетика, мистецтвознавство; мистецтво; публіцистика); всі ці варіанти цікаві тим, що художня критика ідентифікується з тією чи іншою частиною людської творчої діяльності [6].

Отже, сучасна художня критика існує на перетині класичних та посткласичних інтерпретаційних підходів, акумулює наукові, мистецькі та публіцистичні ракурси, характеризується нестабільністю принципів відкритості, з одного боку, упередженістю та тенденційністю – з іншого.

### Список використаних джерел

1. Асоян А. А. От Дидро до Деррида. Философско-эстетические основы художественной критики. Санкт-Петербург : Алетей, 2016. 592 с.
2. Барт Р. Критика и истина. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. Москва : МГУ, 1987. С. 349–387. URL : [http://ae-lib.org.ua/texts/barthes\\_critique\\_et\\_verite\\_ru.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_critique_et_verite_ru.htm)
3. Бахтін М. Естетика словесного творчства. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
4. Борев Ю. Эстетика : учебник. Москва : Высшая школа, 2002. 511 с.

5. Максимов В. И. К проблеме теоретических оснований современной критики. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2019. № 2(61). С. 197–206. URL : <http://teatrologia.ru/teoriya/7>
6. Салеев В. Художественная критика как феномен культуры. *Южное сияние*. 2019. № 28. 10 июня.

**Мерлянова Ольга Анатоліївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри хореографії відокремленого підрозділу  
«Миколаївська філія Київського національного  
університету культури і мистецтв», Миколаїв, Україна*

## **ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРА МЕРЛЯНОВА МИХАЙЛА ВАСИЛЬОВИЧА**

Хореографічне мистецтво Миколаївщини має свої особливості, неповторні риси, які ґрунтуються на традиційній танцювальній культурі даного краю та підвалинах хореографічної освіти, що заклали легендарні постаті хореографії К. Бернарська, Л. Крупська, А. Потапова, М. Кізелман. Вони навчили любити, поважати і захоплюватися народною хореографією як своїх учнів, так і миколаївську публіку. Вони подарували світу безліч незабутніх танцювальних творів і дали путівку в професійне хореографічне життя багатьом своїм учням, послідовникам, серед яких був відомий миколаївський хореограф, педагог, дослідник українського танцю Михайло Васильович Мерлянов.

М. В. Мерлянов (1946–2019) народився на Миколаївщині в с. Тернівка в родині робітників. Його дідусь був з родини болгар, що емігрували до України ще у XIX ст. Тому Михайло Васильович постійно наголошував, що має українсько-болгарське коріння.

З дитинства він обожнював танцювати. Батько ставив посеред кімнати табурет, на якому Мишко із задоволенням відтворював різноманітні колінця. Але, нажаль, батьки не віддали його до танцювального гуртка.

Закінчивши школу, Михайло вступає до льотного училища, але вже через рік залишає престижний навчальний заклад і повертається на батьківщину.

Любов до танцю не залишає юнака і він пробує свої сили на вступних іспитах до Миколаївського культурно-освітнього училища. Не маючи жодної підготовки, а тільки почуття ритму та шалене бажання навчатися, він отримує омріяне місце студента хореографічної спеціалізації.

Творчий шлях відомого балетмейстера південної України розпочався в 19 років. Брак знань і вмінь у фаховій галузі заставив Мерлянова

працювати з подвійною завзятістю і закінчити навчальний заклад з єдиною четвіркою у дипломі. Цього ж року він вступає до Краснодарського інституту культури, взявши участь у величезному конкурсному відборі. Михайло Васильович зазначав: «Я дуже вдячний педагогам училища, що не дали мені червоний диплом. Мій диплом звичайного зразка допоміг вступити до інституту, бо всіх, хто мали червоні дипломи, зрізали ще після першого туру, вважаючи, що такі абітурієнти страждають на зіркову хворобу і не здатні викладатися на сто відсотків» [1].

Період навчання був дуже цікавим і плідним. Освіту М. В. Мерлянов здобував у досвідчених педагогів В. Бараннікової, Г. Власенко, Л. Нагайцевої. Серед студентської молоді він знайшов однодумців, друзів, з якими товаришував все життя: Р. Малиновський, М. та Т. Гузун, Б. Колногузенко – відомі сучасні українські хореографи і педагоги.

Після отримання вищої освіти, він відмовляється від всіх пропозицій і вирішує повернутися до Миколаєва. Так з 1972 року починається його педагогічний та балетмейстерський шлях у рідному Миколаївському вищому училищі культури на посаді викладача хореографічних дисциплін, а саме народно-сценічного танцю.

Весь свій творчий потенціал він присвячує педагогічній роботі та балетмейстерським пошукам. Ставши на чолі аматорського хореографічного колективу «Нива» Вознесенського міського Будинку культури, М. Мерлянов не лише успішно втілює власні творчі напрацювання, а й виводить колектив на рівень кращих самодіяльних ансамблів танцю області, що дає змогу колективу отримати почесне звання «народний». Народний ансамбль танцю «Нива» стає незмінним учасником багаточисленних обласних та всеукраїнських святкових заходів, переможцем різноманітних фестивалів та конкурсів, має запрошення на закордонні гастролі. Репертуар колективу складають авторські хореографічні твори маестро хореографії Михайла Васильовича Мерлянова.

Успішно складається і його педагогічна кар'єра. Мерлянов знаходиться в постійному пошуку і дослідженні хореографічного фольклору Півдня України. Він створює велику кількість уроків з народно-сценічного та українського танців, які постійно вдосконалюються, еволюціонують, збагачуються за формою та танцювальною лексикою. Клас педагога М. В. Мерлянова закінчили сотні відомих, талановитих балетмейстерів, керівників хореографічних колективів, артистів, які успішно працюють в мистецькій галузі по всьому світу. Це Г. Ю. Макарова, Н. Є. Томова, О. О. Дорошина, Т. Ю. Смикова, В. В. Белічко, Е. О. Акманова, А. П. Горбаль та ін.

Плідною стає співпраця Михайла Мерлянова з поціновувачем хорошого мистецтва, керівником Прибузького народного хору, заслуженим працівником культури України Анатолієм Затуряном. Дві яскраві творчі мистецькі постаті Миколаївщини презентують глядачу багато чудових, неповторних вокально-хореографічних творів: «Поверталися хлопці з походу», «Вітальна», «Весільна неділя у молодой», «Свято врожаю»,

«Наш Прибузький рідний край» та багато інших, що вирізняються своєю автентичністю та самобутністю і підкреслюють професіоналізм керівників та учасників колективу. Цей період є дуже плідним в творчості Михайла Мерлянова. Він багато вчиться, займається польовими пошуками, досліджує і збирає танцювальний фольклор, веде активну педагогічну діяльність та втілює свої творчі мрії, задуми в неперевершених балетмейстерських роботах. Це не залишається непоміченим і в 1999 році Мерлянову присуджують почесне звання заслуженого працівника культури України.

У цей час актуальною стає потреба фахівців з вищою освітою і приймається рішення про відкриття кафедри хореографії на базі Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, яку очолює Михайло Васильович Мерлянов. До останніх днів свого життя маестро ділиться багатим досвідом зі своїми студентами та збагачує хореографічну спадщину Півдня України незабутніми, яскравими хореографічними номерами.

На базі кафедри хореографії він створює студентський ансамбль танцю «Миколаїв», який швидко завойовує прихильність миколаївської публіки. До репертуару колективу входять найкращі роботи митця: «Буковинський весільний», «Степові наспіви», «Гопак», «Козачок», «Гуцулка», «Святкова хора» та інші.

Михайло Васильович не тільки щільно досліджує український фольклор, але й занурюється у вивчення болгарської традиційної культури. Свої дослідження, враження, висновки він публікує в методичних та наукових матеріалах, в хореографічних розробках, експериментує в танцювальному класі. Однією з таких робіт стала вокально-хореографічна композиція «На долнуто кладинче», знайдена на його батьківщині в с. Тернівка [2, с. 55].

Постійна жага до творчих пошуків зводить М. Мерлянова з А. Ладним та Д. Кученьовим. Результатом цієї співпраці стає організація Ансамблю пісні, музики і танцю «Сузір'я Миколаїв». Вже за рік колектив презентує нову творчу програму та бере активну участь в конкурсах, фестивалях, та концертних заходах. Робота з цим колективом дала можливість майстру хореографії й надалі творити і знаходити цікаві рішення реалізації власних ідей.

Не можна залишити поза увагою й факт багаторічної педагогічної діяльності балетмейстера. Протягом 20 років він не тільки ділився багатим досвідом зі своїми учнями, але й плідно керував кафедрою, підготувавши команду однодумців: кандидатів мистецтвознавства О. Мерлянову, Т. Луговенко, викладачів К. Гашенко, А. Кошкодаєву, О. Божко, О. Нікітіну, Т. Нежидаєву.

Михайло Васильович вів дуже активне життя. Він багато подорожував Україною та світом, знайомився з традиційною культурою тих місць, збирав і вивчав танцювальне мистецтво, а потім використовував у своїй роботі. Крім того, він активно займався громадською діяльністю,

і з дня заснування, очолив Миколаївський осередок Національної хореографічної спілки України. Був головою журі багатьох Всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів. Він завжди намагався підтримати молодих спеціалістів, давав слушні поради, користувався любов'ю та повагою хореографічної спільноти.

Творчість видатного балетмейстера Миколаївщини Михайла Мерлянова залишається не дослідженою і потребує ґрунтовного опрацювання та збереження історичних фактів для науково-мистецької спільноти України.

### **Список використаних джерел**

1. Інтерв'ю з М. Мерляновим, 14 квітня 2002 р., Миколаїв / Взяла О. Мерлянова. Рукопис.
2. Мерлянов М., Мерлянова О. Вплив різних народностей на хореографічне мистецтво Миколаївщини : матеріали III всеукр. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 5-6 груд. 2013 р. Луганськ, 2013. С. 52–56.

**Чурпіта Тетяна Миколаївна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **ТРАГІЧНІ ДОЛІ АРТИСТІВ БАЛЕТУ ТАБІРНОГО ТЕАТРУ «ДЖАЗ»**

Хореографічна культура сучасності знаходиться у тісному зв'язку з танцювальним мистецтвом минулого. Творчі здобутки та безцінний досвід виконавців, балетмейстерів ХХ ст. стали життєдайним ґрунтом, завдяки якому ми маємо змогу народжувати нові танцювальні форми сьогодні. У цьому контексті вкрай важливо пам'ятати, що саме національна культурно-мистецька еліта завжди очолювала рух до інтелектуального, естетичного та морально-етичного поступу. Вона ж у повній мірі розділяла й усі виклики, з якими доводилося зустрічатися громадянам під час страшних війн, революцій та репресій. Те, що з падінням тоталітарного режиму суспільство дізналося страшну правду про масштаби цих поневірянь, переслідувань і каральних заходів, варто вважати значною перемогою. Проте буремне ХХ століття має ще багато «білих плям», що їх мають заповнити сучасні науковці. Зокрема, біографії діячів хореографічного мистецтва, які зазнали репресій у різні історичні періоди, здебільшого для нас – Terra incognita.

Так, зараз нам доступна інформація про сумну долю видатного етнографа, знавця українського танцю, професора Василя Верховинця, заарештованого в грудні 1937 р. і вбитого в казематах НКВС, балетмейстера, етнографа, майстра гуцульського танцю Ярослава Чуперчука, свавільно ув'язненого без слідства й суду в 1949 р. за націоналізм, артиста балету, хореографа Миколу Трегубова, який потрапив до ГУЛАГу за роботу на окупованих територіях. Але, незважаючи на ці відомості, проблема переслідування хореографів та артистів балету потребує нових комплексних досліджень, що проллють світло на долі десятків інших митців.

Після завершення Другої світової війни здавалося, що перемога антигітлерівської коаліції над німецькими загарбниками мала б принести омріяний спокій мільйонам громадян, проте для радянського суспільства почався новий етап випробувань, що безпосередньо торкався працівників мистецької сфери, зокрема артистів балету.

Одним виконавцям пощастило – вони змогли повернутися з фронту або евакуації до рідних міст і продовжили роботу в творчих колективах. Частина ж артистів, яка залишилася працювати в умовах окупації, побоюючись наслідків своєї «творчості», була змушена виїхати закордон. Прикладом цього можуть бути імена талановитих майстрів львівської сцени: балетмейстера Є. Вігілева, танцівниць В. Переяславець, Д. Нижаківської, Р. Прийми тощо [3, с. 107–109].

Була й інша категорія митців – звинувачені у співпраці з німецькими окупантами. Долі цих артистів були схожими, адже більшість з них засудили через те, що вони спромоглися вижити за допомогою своєї професії під час Другої світової війни. З відходом загарбників виконавці мали можливість емігрувати, але залишилися на рідній землі (або повернулися на Батьківщину) і були позбавлені свободи на довгі роки.

Потрапляючи до виправних закладів, «зрадники Батьківщини» ставали частиною табірних театрів, що мали обслуговувати в'язнів і тамтешніх працівників. Одним із найвідоміших колективів подібного ґатунку був Центральний театральний ансамбль «Джаз», що функціонував у Волзькому виправно-трудовому таборі МВС (раніше – Волголаг, Волгобуд) – найбільшому підрозділі Головного управління виправно-трудових таборів у європейській частині СРСР. За наказом керівництва табору колектив формував відомий ленінградський режисер С. Радлов. У різні роки театр налічував до 60 артистів [7, с. 45–46].

Окрім здібних драматичних акторів та актрис, до колективу входила й сильна танцювальна група, яку очолював Микола Трегубов. Життя останнього було розділено на дві частини з приходом Другої світової війни до Львова. Сфера культури евакуювалася за залишковим принципом, а отже значна частина творчого складу театрів була залишена напризволяще. Не став винятком і М. Трегубов, якому довелося тікати з міста самотужки. Поневіряння майстра закінчилися у рідному Ставрополі, де на початку грудня 1942 р. він потрапив у полон. Німці повернули артис-

та до Львівського оперного театру, де протягом року і семи місяців він працював балетмейстером та прем'єром балету [7, с. 44].

Попри аполітичність мистецтва М. Трегубова та його роботу в Ансамблі Першого Українського фронту, каральні органи СРСР не пробачили артистові творчість в окупованому німцями Львові. Хореографічний доробок майстра був розцінений як робота на ворога. Відтак 1 грудня 1945 р. М. Трегубова арештували та присудили п'ять років таборів.

До балетної трупи належав і відомий танцівник, партнер Г. Уланової Михайло Дудко. Він здобув професійну хореографічну освіту в славетному навчальному закладі – Ленінградському хореографічному училищі і танцював у Театрі опери та балету ім. С. М. Кірова. М. Дудко був виконавцем провідних партій майже всього класичного і сучасного репертуару. Близько 20 років артист був одним із найкращих виконавців ленінградського балету, причому танцівником, як тоді говорили, «французької школи» [9, с. 156].

Соліст Маріїнського театру М. Дудко був «винен» перед державою через те, що у 1941–1944 рр. виступав на підконтрольній Німеччині території у концертній бригаді разом із М. Печковським (за це у 1945 р. був засуджений до 8 років ВТТ). Про перший день артиста в таборі розповідала учасниця «Джазу» В. Григор'єва в одному зі своїх інтерв'ю.

Одного разу у барак, де жили учасники колективу, прийшов начальник культурмасового сектору табору і попросив впізнати Дудка. Кілька виконавців, які вже почали думати про найгірше, пішли побачити відомого танцівника. Долучилася до них і злодійка Шура, яка виправдовувала свою участь тим, що бачила артиста під час перегляду балету «Червоний мак» у Кіровському театрі. «Дудко був живий. Він стояв в порваному пальто, дуже худий. На ньому була кепка без козирка. Поки їхали до табору, нічого було палити. Ось спритні зеки витягнули картон з козирка, скурили. “Зроби-но “па”, – розпорядився освічений начальник після впізнання. Дудко спробував зробити “па”, опустився на коліно, а встати не зміг. Не було сил» [5]. Після такої перевірки його залишили в ансамблі на посаді артиста балету.

Головне звинувачування незмінної партнерки Миколи Трегубова по табірним виступам, балерини Большого театру Лілії Сфаело було теж абсурдним. Вона була одружена зі співробітником американського посольства в Москві. До свого грецького прізвища артистка наважилася приєднати американське – Еванс і звалася Лілія Сфаело-Еванс. Слідчий, який вів її справу, не міг вимовити ані першого прізвища, ані другого і всіляко наполягав на тому, що у радянської людини такого імені бути не може. Судячи з усього, це і було головною причиною вироку. Табір відняв у неї волю, відірвав назавжди від коханого чоловіка, проте подарував талановитого партнера (збереглася світлина, де вони разом із М. Трегубовим танцюють на тлі барака у Переборах), репетиції «Бахчисарайського фонтану» з М. Дудком та плідну співпрацю з С. Радловим [5].

Блискуча танцівниця Марина Петрівна Градовська була до війни солісткою балету держфілармонії в Сімферополі. Коли місто було окуповане німецькими військами, Марина Петрівна виступала в німецьких клубах у якості балерини, після війни була заарештована і засуджена за статтею 58-1 (зрада Батьківщини) до 10 років ВТТ. У таборі її партнером був Михайло Дудко. Артистка О. Гнедіна згадувала: «А в табір Марину кинули, згадавши, що під час німецько-фашистської окупації вона працювала в театрі, де занадто темпераментно танцювала “Яблучко” для німецьких генералів» [6].

Складна доля артистів не стала перепоною до продуктивної творчої роботи в нових умовах. Силами Сергія Радлова та балетмейстера М. Трегубова табірний колектив практично повністю поставив балети «Червоний мак», «Лебедине озеро» і скорочений «Бахчисарайський фонтан», що був частиною міні-спектаклю до свята 23 лютого. У цій постановці роль Гірея виконав М. Дудко, а образ Зареми втілила М. Градовська [1, с. 84, 220–221].

Урешті-решт навіть важкі табірні будні мають властивість завершуватися. Після чотирирічного перебування в ГУЛАГу (1945–1949) Микола Трегубов повернувся в Україну, де працював балетмейстером в провідних оперних театрах і викладачем мистецьких освітніх закладів. За досягнення у розвитку театрального та музичного мистецтва хореограф було неодноразово відзначено державними нагородами та почесними званнями [8, с. 19–20].

Для М. Дудка жахи ГУЛАГу припинилися в 1953 р., коли його було звільнено й реабілітовано. Попри довоєнні досягнення майстра, тоталітарна влада заборонила титулованому артистові виступати у провідних столичних театрах. Відтак у 1953–1962 рр. М. Дудко працював у театрах опери і балету в Уфі, Новосибірську та Тбілісі. Варто сказати, що з огляду на ув'язнення артиста, радянські енциклопедії та словники нівелиювали досягнення М. Дудка в довоєнний період. Навіть у більш-менш сучасній праці «Російський балет» йдеться про те, що відомий лєнінградський танцівник не відрізнявся технічною віртуозністю, а популярність набув лише через гарну зовнішність та «гостру нестачу солістів» після Жовтневого перевороту [7, с. 158–159].

У 1960 В. Чабукіані запросив М. Дудка на роль сенатора Бранбанціо у балеті-фільмі «Венеційський мавр Отелло». Після 1962 р. артистові було дозволено переселитися до рідного міста, проте повернутися до професії він не зміг за віком. У Ленінграді М. Дудко перебував на персональній пенсії, час від часу зустрічався з колегами по цеху [2, с. 104].

Згадуючи долю балерин «Джазу», варто сказати, що М. Градовську було реабілітовано 10 листопада 1955 р. військовим трибуналом Таврійського військового округу. Обставини звільнення Л. Сфаело, на жаль, досі залишаються невідомими. Очевидним фактом є те, що на момент написання А. Радловою листа (від 3 лютого 1947 р.) артистка все ще залишалася в таборі [1, с. 194].

Слід додати, що в структурі театрального ансамблю, крім названих осіб, були й інші артисти балету з непростю долею: Тося Анджан, Микола Дементьєв, Андрій Клименко, Марина Марченко, Рустамбек Агабеков. Їхня творчість у табірному театрі та справи звинувачення варті нових окремих досліджень.

Що ж до режисера колективу, то Сергій Ернестович Радлов провів своїх артистів на волю і залишився в таборі один. Колектив «Джаз» розформували в 1951 р., а Радлова перевели на мехзавод у частину, що займалася письмом. За ним збереглися заняття самодіяльністю, він не проводив жодного дня без рядка. Не пізніше початку жовтня 1953 р., відбувши в ув'язненні майже дев'ять із десяти присуджених років, майстер виходить за табірні ворота. Далі на С. Радлова чекали Даугавпілський та Ризький драматичні театри [4, с. 182].

Наказ про ліквідацію Волзького ВТТ МВС було видано 23 квітня 1953 р.

### Список використаних джерел

1. Гайдабура В. ГУЛАГ і світло театру : Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953). Київ : Факт, 2009. 240 с.
2. Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета. Ленинград : Искусство, 1978. 151 с.
3. Петрик О. Балетна труппа Львівського оперного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 2. С. 104–113.
4. Равдин Б. Сергей Радлов – к постановке рижской биографии. *Рижский альманах*. 2012. Кн. 3. С. 180–202.
5. Радлов С. «Джаз» : театр врагов народа. *Советская культура*. 1990. № 40 (6764). С. 15.
6. Хорошо известные и малоизвестные актеры Центрального ансамбля Волгостроя послевоенного периода. Музей Гидроэнергетики. 2020. URL: <https://bit.ly/3iR35QX>.
7. Чурпіта Т. Микола Трегубов: шлях до ГУЛАГу і табірна творчість. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 20. С. 42–50.
8. Чурпіта Т. Творчий норів Миколи Трегубова – танцівника, балетмейстера, педагога. Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтва) : матеріали заочної Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, КНУКіМ, 2020. С. 117–121.
9. Чурпіта Т. Хореографічна діяльність Михайла Дудка в 1920 – 1950-х роках. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. № 1. С. 153–164.

**Литвиненко Віктор Андрійович,**  
*кандидат мистецтвознавства, ст. викладач  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ВЗАЄМОДІЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА І КОМПОЗИТОРА У СТВОРЕННІ СЦЕНІЧНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ**

Проведений аналіз наукової літератури, присвяченої вивченню творчої співпраці балетмейстера і композитора, яка забезпечує сприятливі умови для створення художньо-сценічних творів, засвідчує, що цією проблематикою займалась значна кількість хореографів і науковців. До цих питань зверталися К. Василенко, Р. Захаров, Ж.-Ж. Новерр, І. Смирнов, М. Фокін та ін.

Останнім часом питанню взаємозв'язку балетмейстерської та композиторської творчості, єдності танцю і музики приділили увагу Д. Бернадська, Л. Волошина, О. Голдріч, О. Настюк, Є. Петренко, Є. Руденко, Д. Шариков, В. Шевченко та ін.

Проблеми взаємозв'язку творчої роботи балетмейстера і композитора названі хореографи та науковці розв'язують з позицій, які дозволяють їм дійти вірного висновку – танець, хореографічна мініатюра, хореографічна композиція чи балет починається з музики, виростає з неї.

Хореографічна постановка здійснюється на основі єдності танцю і музики. Музика в хореографічній виставі – один із суттєвих атрибутів. Вона поповнює ідею танцю, робить стиль його більш опуклим, допомагає висловити зміст. Вона є «думкою музичного твору», а значить і душею самого танцю [3, с. 19].

Кожен танець супроводжується музикою. І оскільки кожен народний танець має багато варіантів, то і музика змінюється від танцю до танцю. Завдання полягає в тому, щоб вміло підібрати характерну музику, саме ту, яка зливається в одне ціле з танцем. Це добре розуміють професійні керівники творчих колективів, піклуючись про фаховий підбір не лише диригентів оркестру, але й музикантів.

За цим напрямком пішов і дуже добре показав себе музичний колектив Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. У творчій співпраці з художнім керівником і балетмейстером Павлом Вірським, композитор і диригент Ансамблю І. Іващенко – автор численних музичних обробок народних мелодій, виробивши єдиний виконавський стиль колективу, написав музику до багатьох танців («Рукодільниці», «Ляльки», «Новорічна метелиця», «Козачок» тощо). Диригент вивчав пісенну та симфонічну спадщину кращих композиторів минулого, творчість видатних сучасників. Великий знавець українського музичного мистецтва, його інтонацій, він чудово інтерпретував

будь-який твір класиків національної музики, народні танцювальні мелодії [1, с. 49].

У музиці композитора І. Іваценка присутній величезний світ людських почуттів і гармонійних та ладових засобів, з широким застосуванням інструментальних можливостей малого симфонічного оркестру. Відомо, що усі танцювальні номери програми виконувалися у супроводі малого симфонічного оркестру. Композитор і диригент домагався злагодженості всіх груп оркестру, вмів передати в своїх творах як автор музики емоціональні відтінки, пластичну «мову» акторів, і динаміку танцю, що постійно зростала. Він умів також переконати оркестрантів і виконавців танцю, допомагаючи створенню образу танцю, який в усій сукупності мелодичних, гармонічних, ладових засобів впливали на глядача насамперед естетично. Кожен учасник оркестру, незалежно від місця, відчував себе активним виконавцем. Тобто розуміючи музичний твір, усвідомлював основну його ідею, характер, настрої, переданий специфічними засобами музичної виразності [2, с. 43].

Композитор і диригент І. Іващенко наполегливо вів оркестр до усвідомлення логіки музичної думки, закладеній в сценарно-композиційному плані балетмейстером, завжди прискіпливо вивіряючи інтонаційну і ритмічну точність звучання окремих партій. Пропускаючи ритм танцю немовби через себе, він запалював виконавців, «витискуючи» максимум емоціональних барв. Ця головна характерна риса диригента, а також розуміння національного і відчуття сучасного ріднило його з балетмейстером Павлом Вірським, для якого ці риси були також основою творчості [4, с. 101].

Підкреслюючи особливу роль взаємозв'язку творчої роботи балетмейстера і композитора, слід сказати, що музика в хореографічному творі не повинна залишатися на рівні акомпанементу, її мелодія має бути достатньо оркестрована. При виборі представленого варіанту музики, в якій використані різні мелодії (в якійсь мірі схожі) не повинні бути з різних фольклорних зон і відповідати характерним особливостям даного танцю.

Крім того, неприпустимо зводити оркестровий акомпанемент лише до повтору одних і тих же мелодій, в той час, як на сцені, розгортається хореографічна композиція.

Викладені факти дають уявлення про творчу роботу балетмейстера, композитора і диригента, важливі для викладачів спеціальних хореографічних дисциплін і балетмейстерів. Вони надають матеріал для обґрунтування ролі музики у постановочній роботі балетмейстера, важливості взаємозв'язку творчої співпраці балетмейстера і композитора.

### Список використаних джерел

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 132 с.

2. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтепрес, 2008. 467 с.
3. Мазель Л. Аналіз музичних творів. Москва : Музика, 1967. 536 с.
4. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського. *Культура і сучасність*. 2015. № 1. С. 99–107.

**Вишотравка Людмила Іванівна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **ПРОФЕСІЙНІ ЗДОБУТКИ АРТИСТІВ БАЛЕТУ КИЇВСЬКОГО ДАТОБ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА 1950–1980-Х РР. В КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОЇ КОНКУРСНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Друга половина ХХ ст. стала для Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка часом, коли на його сцені постала когорта оригінальних особистостей, які прославилися не лише як віртуозні виконавці найскладнішого балетного репертуару, а й переможці найпрестижніших міжнародних хореографічних конкурсів, популяризатори вітчизняного мистецтва за кордоном.

Одними з перших заслужені нагороди на відомих балетних змаганнях здобули танцівники Ірада Лукашова та Валерій Парсегов, які після участі у конкурсі балету, що проводився в межах ІV Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві (1957 р., друге і третє місця, срібна і бронзова медалі), подали заявку на ІІ Міжнародний фестиваль танцю в Парижі. За високий фаховий рівень виконання конкурсного матеріалу: па-де-де Діани й Актеона з балету «Есмеральда» Ц. Пуні (постановка В. Вронського) – Лукашова і Парсегов 1964 р. здобули у столиці Франції не тільки Гран-прі хореографічного форуму, а й престижні премії на честь Г. Павлової та В. Ніжинського, які особисто вручав переможцям наш колишній земляк, головний балетмейстер Гранд-опера Серж Лифар.

І. Лукашова та В. Парсегов стали не єдиними українськими артистами, які отримали почесні нагороди відомого паризького конкурсу. Підкорила Париж 1977 р. й інша танцювальна пара з України – Тетяна Таякіна та Валерій Ковтун. Перед тим спільна творчість танцівників увінчалася кількома фаховими здобутками на інших міжнародних змаганнях. У 1970 р. Т. Таякіна і В. Ковтун взяли участь у V Міжнародному конкурсі балету у Варні (Болгарія), де отримали третю премію

(бронзові медалі) за виконання кількох класичних партій та хореографічної мініатюри «Де ти?» на музику Р. Щедрина в постановці Г. Майорова. 1973 р. на II Міжнародному конкурсі артистів балету у Москві артисти здобули другу премію (срібні медалі), а 1977 р. за ініціативи народної артистки СРСР М. Плісецької, Т. Таякіна та В. Ковтун взяли участь у VI Міжнародному фестивалі танцю в Парижі, де за високу майстерність виконання «Великого класичного па» Д. Обера в хореографії В. Гзовського були нагороджені преміями імені Г. Павлової та В. Ніжинського [2].

Славу і всевітнє визнання принесли київському балету й інші танцівники – Людмила Сморгачова та Сергій Лукін. 1972 р. балерина вперше стала лауреатом Всесоюзного, а 1973 р. – II Міжнародного конкурсу артистів балету у Москві. Партнером її на той час був прем'єр московського Большого театру Олександр Годунов. Завдяки фаховим консультаціям відомого педагога-репетитора головного театру СРСР – О. Єрмолаєва, пара виборола на міжнародному мистецькому змаганні друге місце й отримала срібні медалі. 1978 р. на II Міжнародному конкурсі артистів балету в Токіо (Японія) Л. Сморгачова тепер вже в парі з прем'єром Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка С. Лукіним здобули перше місце змагання. Складність конкурсу визначалася його умовами: вони передбачали виконання чотирьох класичних па-де-де (один обов'язковий для всіх – па-де-де з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса) та концертної мініатюри на сучасну тематику. С. Лукін та Л. Сморгачова танцювали па-де-де з балетів «Лебедине озеро» і «Лускунчик» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Чіполліно» К. Хачатуряна. Виконання українських танцівників (всього у конкурсі взяли участь 39 пар з 23 країн світу) відрізнялося винятково високим технічним рівнем, надзвичайною артистичністю та емоційністю. Отже, поважні члени журі, у минулому відомі танцівники (Р. Стручкова, А. Алонсо, Л. Дарсонваль, М. Кура, М. Попа, В. Кірова, М. Очі) присудили українським танцівникам найвищі нагороди – золоті медалі [1].

1976 р. лауреатом Всесоюзного конкурсу балетмейстерів та артистів балету в Москві, а 1978-го – IX Міжнародного конкурсу артистів балету у Варні (Болгарія) стала солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Раїса Хілько (перша премія і золота медаль). 1983 р. (XI за рахунком конкурсу) Варну підкорила інша прима-балерина театру – Ірина Задаєнна, яка в парі з солістом Ленінградського ДАТОБ ім. С. М. Кірова Фарухом Рузіматовим виконали па-де-де з балетів «Корсар» та «Жізель» А. Адана, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, а також танцювальну мініатюру на сучасну тематику «Вічні ігри» К. Дебюссі в постановці Д. Брянцева. Дует отримав третю премію і звання лауреатів [4].

Середина 1980-х рр. стала доленосною для соліста Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Віктора Яременка, який здобув перемоги на престижних міжнародних конкурсах: у Варні (1983, друге місце), Москві (1985, друге місце), Токіо (1987, перше місце). 1986 р. артист Київського

музичного театру для дітей та юнацтва (згодом педагог-репетитор Національної опери України) Сергій Бондур здобув одразу дві престижні премії: обидві треті – на XIII Міжнародному конкурсі артистів балету у Варні та II Міжнародному конкурсі артистів балету в Парижі. Український артист представив журі та глядачам шість класичних варіацій, у підготовці яких йому допомагали педагоги-репетитори Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (В. Денисенко та А. Кучерук), а також московського Большого театру (М. Кондратьєва та В. Ніконов). Окрему частину програми складала дві хореографічні мініатюри на сучасну тематику у постановці Г. Майорова та В. Литвинова [3].

Отже, конкурсний рух, який динамічно розгортався у другій половині ХХ ст. в площині академічної хореографії, був зумовлений активним розвитком світового балетного мистецтва. В даному контексті сценічні здобутки артистів балету Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка та їх роль у популяризації українського класичного танцю важко переоцінити. Артисти – І. Лукашова, В. Парсегов, Т. Таякіна, В. Ковтун, Л. Сморгачова, С. Лукін, Р. Хілько, І. Задаянна, В. Яременко та ін., – з одного боку, здобували призові місця престижних змагань й підтримували мистецький імідж України у світі, з іншого – впливали на розвиток вітчизняного балету, багато в чому визначаючи шляхи його подальших трансформацій.

### Список використаних джерел

1. Білаш О. До історії дуетного виконавства: Людмила Сморгачова та Сергій Лукін. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 26. С. 69–75.
2. Білаш О. Романтичні балети П. Чайковського у балетмейстерському прочитанні Валерія Ковтуна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 189–192.
3. Легка С. До історії українського балетного театру ХХ – початку ХХІ ст.: творчий доробок Сергія Бондура. *Вісник КНУКіМ*. Серія : Мистецтвознавство. 2020. Вип. 42. С. 36–41.
4. Поклад В. Сценічна творчість Ірини Задаєнної як важлива складова діяльності балетної трупі Національної опери України (1980–2000). *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія : Педагогічні науки. 2018. Вип. СХХХVIII. С. 180–187.

**Перова Ганна Олексіївна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## КОМІЧНЕ В СУЧАСНОМУ БАЛЕТІ

Упродовж багатьох століть мислителі намагаються сформулювати естетико-філософську сутність комічного, виток вивчення його природи слід шукати в Античності. Сьогодні до цієї проблеми звертаються фахівці різних галузей знань, у тому числі й мистецтвознавці, зокрема хореологи. І це не дивно, адже комічне є однією з базових категорій естетики, феноменом суспільної свідомості, завдяки якому можна у специфічний спосіб освоїти та пізнати світ.

Н. Іванова-Георгієвська стверджує, що комічне у балеті як естетичне заломлення традицій сміхового культу виявляється від початку становлення балетного мистецтва [3, с. 120]. Значний вплив на розвиток комічного складника у виставах та балетному театрі в цілому відіграв італійський майданний театр «Комедія дель арте» («Комедія масок»), що базувався на традиціях народно-комедійних видовищ. Як персонажі італійської комедії масок, так і загальний композиційно-образний підхід в реалізації комедійної теми довго зберігалися в балетному театрі.

В. Ремізов та А. Мовчан засвідчують, що М. Бахтін, хоча і називав сукупність середньовічних карнавалів, різних комедійних обрядів, ігор скоморохів, блазнів, пародійну літературу тощо узагальнюючим поняттям «сміхова культура», він «чудово показав, що справа полягала тут не в сміху як такому, а в особливій ідейно-психологічній навантаженості та осмисленості сміху» [4, с. 95]. Крилатим став вислів М. Бахтина щодо світу людей без мундирів та чинів, саме у такому світі «все смішно і несерйозно, де серйозний лише сміх» [2, с. 534].

Постмодерністські художньо-естетичні принципи постановки хореографічних творів часто базуються на пародіюванні загальновідомих хореографічних творів, глузуванні, саркастичному ставленні до досягнень попередніх епох та ін. Але це не виключає доброго гумору, високопрофесійного втілення комічних тем, комедійних ситуацій. Наприклад, серед постановок І. Кіліана у першому періоді його роботи в Нідерландському театрі танцю (NDT), можна виокремити «Symphony in D» («Симфонія ре мажор») Й. Гайдна, де проявилася добра іронія у ставленні балетмейстера до академічних постулатів класичного балет. І. Кіліан пародіює балетні штампи, непрофесійне ставлення артистів кордебалету до своєї справи, неприродність багатьох вимог класичного танцю та надмірність у їх дотриманні (наприклад, виворотності) та ін. Постановник у пародійному руслі цитує загальновідомі фрагменти балетних вистав класичної спадщини.

Музикознавець Ю. Абдоков вважає, що «у “Symphony in D”, балеті прозорому та веселому, ритмоскладання хореографії частково націлене на пластичне пародіювання класичної хореолексики, більше того – стабільної квадратності класичного ритмоскладання» [1, с. 115]. Захоплюючись майстерністю І. Кіліана, дослідник зазначає, що його «хореографічний гумор витікає з рухової сутності музики та не носить відстороненого літературно-театрального відтінку» [1, с. 116].

На українській балетній сцені реалізація комічних образів, положень, тем зустрічається нечасто. Серед балетмейстерів сучасного танцю, чії постановки містять притаманні для постмодерністського хореографічного мистецтва риси іронії, гумору, комікування, можна назвати Раду Поклітару, художнього керівника та балетмейстера «Київ модерн-балету». Такими рисами пронизані, наприклад, дивертисмент національних танців у його балеті «Лускунчик». Наприкінці першого акту балету «Лебедине озеро. Сучасна версія» Р. Поклітару вводить «Танець маленьких лебедів», де замість чотирьох балерин у пачках, традиційних для класичного балету, його виконують троє лебедів у пір'ї і блискучих костюмах-боді, які досить комічно переміщуються з одного кута сцени в інший, виконуючи високі балетні стрибки. Також світлим гумором насичені ряд мініатюр-сцен у балеті «Дош» та ін.

Отже, у балетному театрі впродовж всієї історії його розвитку можна віднайти реалізацію комічного, що проявлялося у драматургії, особливостях хореографії, акторській майстерності та ін. Сучасне хореографічне мистецтво не дистанціюється від розроблення комічних образів та сюжетів. Зустрічаємо як традиційні підходи до реалізації комічного в оригінальних постановках, так і пародіювання та глузування над досягненнями хореографічного мистецтва попередніх часів, зокрема, своєрідне висміювання балетних штампів, що відбиває основні естетичні установки постмодерністського мистецтва.

### Список використаних джерел

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. Москва : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. 272 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Иванова-Георгиевская Н. А. Комическое в балете. *Докса*. 2002. Вип. 1 : Людина у світі сміху. С. 120–123.
4. Ремизов В., Мовчан А. Природа комического и формы его репрезентации в современном российском телевидении. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2016. № 3(71). С. 93–98.

**Підлипський Андрій Ігорович,**  
*кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ П. ВІРСЬКОГО У ДІЯЛЬНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

Попри наявність значного масиву досліджень, присвячених творчості видатного балетмейстера українського народно-сценічного танцю Павла Вірського, її вплив на регіональні процеси розвитку народно-сценічної хореографії України, зокрема й Тернопільської області, досліджений недостатньо.

Важливою в контексті заявленої теми є доповідь відомого хореографа та педагога І. Николишина на науково-практичній конференції «Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії», що проводилась Національною хореографічною спілкою України 26 лютого 2005 року з нагоди 100-річчя від дня народження Павла Вірського. Фактично Ігор Олексійович вперше концептуалізував вплив школи П. Вірського на творчість провідних балетмейстерів Тернопільщини [3]. І. Николишин визнавав вплив методів П. Вірського на власну творчість як представника балетмейстерської спільноти тернопільського регіону: «Основою творчості П. П. Вірського було прагнення піднести найістотніші риси народного мистецтва, відкрити неповторні барви українського танцювального фольклору як відтворення багатогранної, самобутньої, дивовижної творчості українського народу. Саме ці ідеї майстра надихають митців хореографічного мистецтва Надзбруччя до створення нових хореографічних образів, відтворення побуту, культури, характеру, історії народу, втілення багатющого національного мистецтва засобами народно-сценічного танцю» [3, с. 57].

І. Николишин звертає увагу на значну роль Павла Вірського у становленні Олександра Данічкіна як виконавця, балетмейстера, постановника і режисера, адже під керівництвом Вірського О. Данічкін працював у воєнні та повоєнні роки. У 1964–1985 рр. О. Данічкін був головним балетмейстером Ансамблю танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії. «У творчо-постановочній, пошуковій діяльності хореографа О. Данічкіна відчутна школа П. Вірського, який ніколи не копіював народний танець, хоча і досконало знав його великі багатства. З українського танцювального фольклору П. Вірський черпав окремі рухи й композиції, відштовхуючись від цього, створював великі хореографічні полотна», – зазначає І. Николишин [3, с. 55].

З 1986 по 1996 рік посаду головного балетмейстера «Надзбручанки» обіймав Юрій Іванович Пац. У 1964–1966 рр. він навчався у хореографічній студії при Ансамблі танцю УРСР в Києві, закінчив її за спеціальністю «артист балету». Упродовж п'ятнадцяти років (1971–1986) був артистом балету Державного академічного ансамблю танцю УРСР ім. П. Вірського [1]. У складі Ансамблю він неодноразово з гастрольми побував за кордоном [2]. Можна говорити, що Ю. Пац пройшов усі щаблі школи П. Вірського, міцно засвоївши її художньо-творчі принципи.

Ю. Пац збагатив концертну програму тернопільського Ансамблю танцю «Надзбручанка» постановками «Гандзя», «Два дубки» (жартівливий танець) та «Гопак» [4]. Саме у «Гопаку» Ю. Паца яскраво проявився вплив естетики П. Вірського та наслідування його композиційних прийомів.

Демонструючи безпосередні зв'язки балетмейстерів Ансамблю танцю «Надзбручанка» з П. Вірським, слід наголосити і на опосередкованому впливі його принципів на творчість як «Надзбручанка», так і великої кількості самодіяльних колективів народного танцю за радянських часів та в незалежній Україні. Балетмейстерські та педагогічні принципи майстра є тим дороговказом, за яким слідує сучасні професійні та аматорські хореографічні колективи області.

### Список використаних джерел

1. Автобіографія [Я, Пац Юрій Іванович...]. Личный листок по учету кадров. Пац Юрій Іванович. л. 3. *Архів Тернопільської обласної філармонії. Справа Паца Юрія Івановича.*
2. Личный листок по учету кадров. Пац Юрій Іванович. 6 л. *Архів Тернопільської обласної філармонії. Справа Паца Юрія Івановича.*
3. Николишин І. Народно-сценічна хореографія галицького Поділля як самобутність та послідовність школи П. П. Вірського. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії* : матеріали науково-практичної конференції, 26 лютого 2005 р., м. Київ. Київ, 2005. С. 54–57.
4. Шуточные и лирические танцы от «Надзбручанки» тернополянам. *Новости Тернополя.* 2014. 17 ноября. URL : <http://lenta.te.ua/culture/2014/11/17/23338.html>

**Карандєєва Олена Ігорівна,**  
*заслужена артистка України, солістка балету,  
Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка;  
доцент з/н кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА**

Експресією, динамізмом і високою технічністю відрізнявся виконавський стиль заслуженого артиста УРСР (1977) Володимира Андрійовча Денисенка (нар. 1933). Народився він у Москві в родині вихідців з України, які приїхали до столиці з Воронезької області (території колишньої Слобожанщини). У віці десяти років Денисенко був зарахований до Московського ДХУ, де доленосною для танцівника стала зустріч з відомим балетним педагогом М. Тарасовим. Останній, як відомо, проводив зі своїми учнями надзвичайно копітку виховну роботу, отже, Денисенко навчився в нього не лише високій фаховій майстерності, а й сформував власний світогляд, ставлення до хореографії і мистецтва в цілому.

З наукового доробку сучасних українських дослідників (С. Афанасьєв, О. Карандєєва) [1; 2] відомо, що в останніх класах училища В. Денисенко розвинув високий і легкий крок, потужний стрибок, надзвичайну гнучкість і пластичність. Його танцю були притаманними експресія, запальний темперамент, сміливість і бездоганність виконання найскладніших класичних рухів. Набуте дозволило талановитому випускнику сподіватися, що його, як перспективного артиста, запросять до балетної трупи московського Большого театру. На жаль, для розвитку успішної кар'єри на столичній сцені артисту завадив невеликий зріст. Танцівника було направлено до трупи Харківського Державного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка [1, с. 147].

Поява професіонала з бездоганною хореографічною підготовкою стала знаковою подією для харківського театру. В. Денисенко одразу заявив про себе як талановитий виконавець. Проте проблема маленького зросту залишалася, і танцівникові пропонували виконувати переважно характерні ролі (Блазень у «Лебединому озері», Нуралі в «Бахчисарайському фонтані» тощо). Шукаючи нових засобів художньої виразності, артист брав активну участь у нових постановках, готував сольні мініатюри. Наприклад, до його репертуару ввійшов один з найяскравіших і найскладніших хореографічних дивертисментів – «Танець зі стрічкою» з балету «Червоний мак» Р. Глієра в хореографії А. Мессерера.

У харківський період життя розпочалася педагогічна діяльність В. Денисенка, яка згодом продовжилася в 1960–1970-х рр. у Києві в Державному хореографічному училищі. Заглибившись у викладацьку роботу, артист, на жаль, відійшов від сольної сценічної кар'єри. Увесь свій

талант, творчі задуми, виконавський досвід та амбіції він утілює у своїх учнів.

### Список використаних джерел

1. Афанасьєв С. Школа виконавської майстерності Володимира Андрійовича Денисенка: до історії вітчизняної хореографічної освіти (60–80-ті роки ХХ століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 1. С. 144–147.
2. Карандеєва О. Педагогічна школа чоловічого балетного виконавства в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 145–151.

**Миронюк Наталія Миколаївна,**  
*заступник декана факультету хореографічного мистецтва,  
викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### НАРОДНО-СЦЕНІЧНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Народно-сценічне хореографічне мистецтво є вагомим складником української хореографічної культури, що належить до духовної культури в системі культури національної. Розпад моноідеологічної держави, яким був СРСР і до якого УРСР входила на правах союзної республіки, утвердження власної незалежної державності призвело до ряду трансформацій в різних сферах суспільного життя, в тому числі і в культурному середовищі. Руйнування постулатів радянської ідентичності, що була нав'язана ідеологами Радянського Союзу з метою знівельовати національні розбіжності та сформувати середньостатистичну людину, сприяло активному формуванню національної ідентичності. Елементи духовної культури, що тісно пов'язані з традиціями (музика, танець та ін.), відіграють значну роль у формуванні такої ідентичності.

Народно-сценічна хореографія, що розуміється сьогодні як самостійний різновид хореографічного мистецтва, тісно пов'язаний з народним танцем, бере участь у формуванні національного мистецтва. Українські народно-сценічні танці створені для демонстрації на сцені за її законами шляхом обробки або розробки фольклорних першоджерел, а також стилізації, що передбачає надання авторському твору подібності до народного мистецтва та використання лексики із загального фонду національно маркованих танцювальних елементів. Попри часто непрямий зв'язок

з фольклорним мистецтвом український народно-сценічний танець є дієвим механізмом трансляції національних ідей, культурних кодів, естетичних канонів, що дозволяє говорити про його значний потенціал щодо формування національної ідентичності як всіх дотичних до процесу створення таких танців (хореографи-постановники, танцюристи, музиканти, художники по костюмах, сценографи та ін.), так і глядачів, адже емоцій відгук, формування відчуття співучасті, художньо-естетичної та ідейної близькості до творців народно-сценічних танців сприяє формуванню Я-образу та ототожненню себе з певною групою, визначенню своєї національної ідентичності.

Впровадження української народно-сценічної хореографії (у вигляді самостійної дисципліни, складника народно-сценічного танцю, танців у репертуарі ансамблів та ін.) у навчальні програми закладів мистецької освіти різного рівня (початкові, профільні, фахові передвищі, вищі) сприяє формуванню української національної ідентичності, розбудові системи національної культури. Витоки та становлення дисципліни «Український танець» на кафедрі хореографії (від 1994 року – народної хореографії) у Київському національному університеті культури і мистецтв сягає радянських часів (тодішня назва закладу – Київський державний інститут культури імені О. Є. Корнійчука (далі – КДІК ім. О. Є. Корнійчука)). Усі праці засновника кафедри Кіма Василенка засвідчують пріоритети як його власної балетмейстерсько-педагогічної та науково-теоретичної діяльності, так і основний вектор розвитку кафедри хореографії, створеної 1970 року. Від перших російськомовних видань, що узагальнювали його досвід роботи у самодіяльних танцювальних колективах [1; 2], К. Василенко дійшов фундаментальних праць, які складають новий напрям хореології – лексикологію українського народного та народно-сценічного танцю (останнє видання 1996 року «Лексика українського народно-сценічного танцю» [3]), а також концептуалізують жанрову палітру українського танцю («Український танець», 1997 [4]).

Серед перших викладачів дисципліни «Український танець» в КДІК ім. О. Є. Корнійчука – заслужені артисти УРСР Олександр Колосок та Михайло Мотков. Надалі естафету підхопили народна артистка УРСР Валерія Вірська, доцент Сергій Зубатов, кандидат педагогічних наук, професор Степан Забрєдовський [5, с. 254]. Фактично, кафедра хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука стала ініціатором впровадження дисципліни «Український танець» (згодом – «Теорія та методика викладання українського танцю») у навчальні плани підготовки хореографів в Україні. І ця дисципліна міцно вкорінилась у мережі не лише інститутів та університетів, що сьогодні провадять підготовку хореографів, а й у коледжах культури і мистецтв, інших типах освітніх закладів.

Вважаємо, що цей вектор розвитку української народно-сценічної хореографічної культури позитивно позначився на професійному та аматорському танцювальному мистецтві України, сприяючи не лише роз-

ширенню репертуарного діапазону, а й беручи участь у розвитку національної культури в цілому, формуванні української ідентичності.

### Список використаних джерел

1. Василенко К. Украинские танцы на клубной сцене : науч. пособ. Москва : Профиздат, 1960. 318 с.
2. Василенко К. Ю. Вопросы развития современного украинского народно-сценического танца. Київ : АН УССР, 1965. 34 с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
4. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ППК ПК, 1997. 282 с.
5. Гутник І. М. Кафедра народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв в контексті становлення та розвитку вищої хореографічної освіти в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 251–257.

**Стрельченко Павел Сергеевич,**  
*старший преподаватель кафедры хореографии,  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск, Республика Беларусь*

### ИДЕНТИФИКАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Национальный танец Беларуси представляет собой исторически сложившуюся культурную единицу, которая раскрывает этническую самобытность, обладает уникальным хореографическим языком и пластической выразительностью этноса или этнической группы. По верному утверждению Ю. Чурко, «танец создает “обобщенный портрет” нации, отображает черты психического склада белорусов» [3, с. 169]. Согласно этому, национальный танец воплощает своеобразную модель белорусской культуры, олицетворяет характер и способ образного мышления, где средствами хореографической выразительности показывается окружающая жизнь, быт, трудовая и праздничная деятельность и др.

В рамках нашего исследования особый интерес представляет культурная идентификация, которая определяется Е. Ежовой как духовная взаимосвязь индивида и общества, где усваиваются ценности и вырабатывается чувство принадлежности к национальной культуре [1]. Идентификация формируется в результате коммуникативных процессов,

что позволяет индивиду и обществу сформировать представления друг о друге, выработать механизмы взаимодействия и определить маршруты поведения. Как следствие, индивиду присваивается уникальный код, что обеспечивает развитие культуры посредством взаимодействия традиции и новации.

Идентификация национального танца позволяет рассматривать его как самодостаточное и целостное явление в контексте не только белорусской, но и мировой культуры. В результате чего, танец устанавливает ряд устойчивых признаков и функций, где в динамике знаково-символической системы посредством календарно-обрядовых и праздничных практик различных периодов отражаются явления духовной, социальной и культурной жизни народа. Так, национальный танец характеризует разнообразные трудовые процессы Беларуси («А мы проса сеялі», «Буракі капаць»), явления природы («Вясна прыйшла», «Дожджык»), описывает характер человека («Лявоніха», «Антон маладзенькі»), повадки животных и птиц («Чыжык», «Лось»). Танец транслирует результаты декоративно-прикладного творчества народа («Крыжачок», «Рушнікі»), семейный уклад («Перапелачка», «Вясельны марш»), любовные отношения («Пана паня не ўзлюбіла»), народные праздники («Жаніцьба Цярэшкі») и др. Как видим, идентификация национального танца заключается в определении собственных смысловых позиций в окружающем его социально-культурном пространстве, где приобретаются и усваиваются «картина мира».

В настоящий момент национальный танец Беларуси формируется исходя из активного развития общества, в том числе информационных и коммуникационных технологий. В связи с этим, танец утрачивает свои позиции и переходит в состояние «спящего режима», что, на наш взгляд, вызвано рядом факторов. Во-первых, это сокращение носителей танцевального творчества. Если, в городской среде, национальный танец востребован в деятельности любительских и профессиональных хореографических коллективов, функционирует в концертной деятельности и образовательной среде специальных средних и высших учебных заведениях, то в деревнях и городских поселках, танец практически утрачивает свою активность с уходящим поколением. Во-вторых, отсутствие или фрагментарное знание жанрового разнообразия танца, его особенностей исполнения и композиционного построения, неточность в вопросах внешнего сопутствия танца (костюм, музыка и др.). В итоге, национальный танец перестает быть самобытным и оригинальным. В-третьих, развитие массовой культуры, в том числе появление современных танцевальных направлений и их популяризация в медиaprостранстве. Как отмечает Е. Попова, «значительные изменения в общей социально-общественной структуре повлекли за собой дифференциацию во вкусах, симпатиях и оценках явлений хореографического искусства, большая часть молодого поколения потянулась к современному танцу, его многообразным направлениям, руководители танцевальных коллективов отдают дань модным

веяниям» [2, с. 483]. В-четвертых, недостаточность научной литературы и специалистов в области национальной танцевальной культуры. В-пятых, нехватка профессиональной конкурсной и фестивальной деятельности, обучающих семинаров и мастер-классов. На сегодняшний день в Беларуси существует единственный Международный фестиваль хореографического искусства «Сожскі карагод», в рамках которого проходит конкурс народно-сценического и фольклорного бытового танца. В-шестых, отсутствие материальной базы и проблемы с финансированием.

Несмотря на спектр проблем отождествления национального танца, в Беларуси функционирует Государственная программа «Культура Беларуси» на 2021–2025 годы, направленная на сохранение исторической памяти народа, его национальной самобытности и традиций. Программа реализует творческий потенциал нации, выявляет возможности для сохранения идентичности белорусского народа. Кроме того, в целях международного культурного сотрудничества, действует направление специализированного учреждения Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры ЮНЕСКО («Конвенция об охране нематериального культурного наследия»), которое сохраняет значимые памятники нематериального культурного наследия. Так, среди образцов национальных танцев Беларуси выделяются «Дэбраўская кадрыля», «Котчынская кадрыля», «Полька Спораўская» и хоровод «Стрылка».

Таким образом, ряд стимулирующих процессов по сохранению и возрождению национального танца позволяют выявлять перспективы его дальнейшего развития. В связи с этим, национальный танец следует рассматривать не только как направление народной и сценической хореографии, но и современной, что предполагает интерпретацию традиционных форм и синтез с современными танцевальными направлениями. Как следствие, возникает новый лексический и композиционный инструментарий, позволяющий раскрыть потенциал национального танца, его смысловое и структурное содержание. В конечном итоге, это позволит сформировать интерес к национальному танцу не только молодого поколения, но и руководителей, а также балетмейстеров хореографических коллективов.

В будущем видится необходимость в формировании единого научно-исследовательского культурного центра по вопросам развития национального танца, где будет определена единая система преподавания данного направления. Следует также отметить, что организация фестивальной и конкурсной деятельности в области народно-сценического танца, позволит национальной хореографии Беларуси утвердиться на международной культурной арене.

### **Список использованных источников**

1. Ежова Е. Ю. Культурная идентификация личности в поликультурном пространстве. Регионология. 2010. № 1. С. 241–249.

2. Попова Е. Н. Проблема сохранения и развития национальных историко-культурных традиций в народно-сценическом танце. *Национальное культурное наследие России: региональный аспект* : материалы V Всеросс. научн.-практ. конф. Самара : СГСПУ, 2017. С. 480–486.
3. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность. Минск : Четыре четверти, 2016. 388 с.

**Тимчула Андрій Васильович,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **НАРОДНО-СЦЕНІЧНІ ТАНЦІ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ В РЕПЕРТУАРІ ПРОФЕСІЙНИХ АНСАМБЛІВ ТАНЦЮ ЗА МЕЖАМИ РЕГІОНУ**

Народно-сценічні танці українців Закарпаття увійшли до репертуару професійних ансамблів танцю за межами регіону. Серед найвідоміших прикладів – танець «Березнянка» у репертуарі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського. Звернемося до історії появи цього танцю в ансамблі. 1964 р. за ініціативи П. Вірського, який протягом 1960-х рр. поповнював репертуар ансамблю різноманітними регіональними танцями, для постановки танцю «Березнянка», унікальність якого полягала в оригінальній музичній композиції, використаних танцювальних рухах та реквізиті, Головним управлінням театрів та музичних установ К. Балог було запрошено на річне стажування в заслуженому ансамблі танцю УРСР під керівництвом народного артиста СРСР П. П. Вірського [3, с. 28]. У процесі постановки танцю П. Вірським були зроблено певне редагування хореографії (змінено початок композиції та посилено балетну естетику). Ця версія – результат спільної роботи двох провідних балетмейстерів України ХХ ст. понині лишається одним із найвідоміших народно-сценічних закарпатських танців [5, с. 328].

Варто зазначити, що ця версія весільного танцю «Березнянка» (постановка К. Балог, обробка П. Вірського) присутня в репертуарі не лише Закарпатського народного хору і ансамблю Вірського, а й в багатьох професійних та аматорських хореографічних колективів України.

На основі народних танців бойків, гуцулів, долинян та лемків талановитими балетмейстерами створювалися народно-сценічні постановки і в інших регіонах України. Більшість найяскравіших художньо-образних хореографічних творів були поставлені на основі фольклор-

них першоджерел балетмейстерами Прикарпаття. Варто зазначити, що спорідненість хореографічної лексики прикарпатських та закарпатських бойків, лемків і гуцулів, а також нечіткі межі поширення елементів їх танцювальної культури, обумовлені просторовими зв'язками між мешканцями означених територій протягом тривалого часу.

Беззаперечним віртуозом і пропагандистом гуцульського танцю, у творчому доробку якого понад 100 хореографічних та вокально-хореографічних творів був учень В. Авраменка – Я. Чуперчук [2, с. 7]. У 1939 р. він очолив балетну студію при обласному музично-драматичному театрі ім. Івана Франка, яка за рік перетворилася на самостійну мистецьку одиницю обласної філармонії – Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю під головуванням Я. Барнича. Варто зазначити, що одним із солістів ансамблю був учень Я. Чуперчука – В. Петрик, у творчій співпраці з яким здійснено постановку танцю «Аркан». Згодом В. Петрика призначено балетмейстером-постановником ансамблю.

У 1947 р. при Будинку народної творчості у Львові Я. Чуперчук організовує і очолює ансамбль пісні і танцю «Чорногора», згодом перейменованний на «Галичина», в репертуарі якого бойківські, лемківські, гуцульські, покутські та буковинські народні танці, а також хореографічні постановки на основі фольклорного матеріалу західноукраїнських етносів.

Вагомий внесок у розвиток та популяризацію народно-сценічних танців етнографічних груп бойків та лемків у другій половині ХХ ст. здійснили творчі колективи й балетмейстери Заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина» та ансамблю танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії, які продовжують свою діяльність і сьогодні.

У 1950 р. при Дрогобицькій філармонії було засновано ансамбль пісні і танцю «Верховина» шляхом об'єднання Бойківської чоловічої самодіяльної хорової капели, яка діяла з 1946 р. (кер. П. Ємець) з танцювальною групою, створеною у 1948 р. під керівництвом Н. Веселової, діяльність якого спрямована на відродження музично-пісенних та хореографічних традицій, звичаїв та обрядів Бойківщини. У репертуарі ансамблю окрім творів української та зарубіжної класики, особливе місце займають вокально-хореографічні композиції та хореографічні картини, створені на основі фольклорного матеріалу, зібраного на території бойківського, лемківського та гуцульського районування у постановках балетмейстерів Н. Веселової, П. Пикова, А. Бондарева, В. Михайлова, В. Савченко, Я. Чуперчука, Є. Миколаєвського, Г. Чудака, В. Музики та Е. Щербанюка [4].

Надзвичайно багатий і значущий для розвитку народно-сценічного танцю фольклорний матеріал було зібрано творчими експедиціями на чолі з головним балетмейстером ансамблю танцю «Надзбручанка» (заснований у 1959 р.), О. Данічкіним протягом 1964–1985 рр., на основі якого хореограф здійснив постанов танець «Трясунець», який репрезентує народну хореографічну культуру лемків, а завдяки майстерно побу-

довані композиції вважається одним із взірцевих народно-сценічних танців в історії української хореографії – його було включено до репертуару багатьох ансамблів України. Беззаперечним підтвердженням високої художності лемківського танцю «Трясунець» у виконанні ансамблю танцю «Надзбручанка», є визнання під час виступів на багатьох міжнародних конкурсах та фестивалях (перемога на I Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені П. Вірського, 2002 р.) [1, с. 103].

Сьогодні посилена увага до регіональних та локальних особливостей хореографічної культури актуалізує звернення до танцювальних зразків українців Закарпаття в мистецькому та освітньому середовищі задля відтворення цілісної панорами українського хореографічного мистецтва.

### Список використаних джерел

1. Баньковський А., Лемішка Я. Тернопільська обласна філармонія як осередок культурного життя регіону (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). *Молодь і ринок*. 2017. № 6. С. 99–103.
2. Демків Д. П. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії : нарис, спогади, фотоматеріали. Вступ. ст. Р. Кирчіва. Коломия : Вік, 2001. 168 с.
3. Павло Вірський : життєвий і творчий шлях. Упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.
4. Пиц Б. Р. «Верховина». *Енциклопедія сучасної України*. URL : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33687](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33687)
5. Ріс В. «Березнянка»: на шляху до символізації. *Народознавчі зошити*. 2010. № 3–4. С. 325–331.

**ШестопаЛ Лідія Віталіївна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### СТАНОВЛЕННЯ КЛУБІВ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В СРСР

Загальновідомою знаковою подією для становлення конкурсного бального танцювання в СРСР стали міжнародні змагання зі спортивного бального танцю 1957 року під час Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві. Участь закордонних пар, інтернаціональний склад суддів, лекція для педагогів і танцюристів Гаррі й Дорін Сміт-Хемпшир, як це традиційно відбувається на міжнародних змаганнях – все це відбулося у Москві та дало поштовх для масового відкриття студій (клубів) бального танцю в СРСР [2, с. 128].

У 1960-ті рр. пройшла хвиля створення студій бального танцю по Радянському Союзу. Однією з перших відкрилась студія під керівництвом Олександра Дегтяренка в Москві у Будинку вчителя 1962 року, і створення осередків бального танцю в таких закладах (Будинках вчителя) стало традиційним. Наприклад, у Києві в Будинку вчителя упродовж десятиліть існувала студія бального танцю, що поширювала культуру бального танцювання у столиці України. Важливо, що основою репертуару студій стали танці міжнародної програми бальних танців.

Багато вихідців зі студії О. Дегтяренка організували свої колективи. Серед них відомі Бруно й Марина Белоусови, які відкрили клуб у Москві 1966 р. клуб у Будинку культури «Хімік», який теж відіграв значну роль у розвитку бальних танців. Саме тут займалися Олександр і Олена Чекоткіни, Станіслав і Людмила Попови та багато інших пар, що з часом стали відомими не лише в СРСР, а й далеко за його межами.

У цей час в Україні свої студії відкрили Анатолій Чайковський (Київ), Ізабела Назарова (Харків), Олексій Ждановський (Донецьк) та інші [1, с. 348]. Слід зауважити, що у 1960–80-х рр. в СРСР, зокрема, й в УРСР, закладено основи клубної системи функціонування осередків спортивного бального танцю. Не можна говорити про повсюдний розвиток бального танцю, хоча рух набув ознак масового. У цей час в Україні виділилося декілька провідних центрів розвитку бального танцювання (Київ, Харків, Донецьк, Севастополь та ін.). У Києві клуби бального танцю створили Анатолій Чайковський, Борис Калиниченко, Валерій Корзинін, Валентина Федорчук; згодом Олег Шумаєв, Наталія Кіндзерська, Світлана Коломієць. У Харкові бальний танець розбудовувала Ізабела Назарова, керівник колективу «Квітень». 1979 р. Олексій Литвинов, створив клуб бального танцю «Горизонт». У Донецькій області розвитку бального танцю прислужилися Олексій Ждановський (Шахти), В'ячеслав Погорелов, Ігор Масс, Володимир і Світлана Ковшови (Донецьк). Вадим Єлізаров та Ніна Маршева створили в Севастополі потужний клуб бального танцю «Вікторія».

Отже, попри ідеологічний тиск та постійні намагання створити «радянську модель» спортивних змагань з бального танцю з відповідною «радянською програмою» клубна система, притаманна європейській країні, прижилася і дала свої результати. Трансформаційні соціокультурні процеси початку 1990-х рр., пов'язані з руйнуванням Радянського Союзу, демократизацією суспільства, стали каталізатором поширення популярності бального танцю, створення розгалуженої мережі клубів бального танцю.

### Список використаних джерел

1. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

2. Шестопад Л. В. Конкурсний бальний танець в СРСР у 1957-1991 роках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Мистецтвознавство. 2015. Вип. 32. С. 126–132.

**Гресь Олександра Ігорівна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## ТАНЦОВАЛЬНА «ГОГОЛІАНА» ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Творчий доробок М. Гоголя не втрачає своєї актуальності у ХХІ ст.. Серед філологів, культурологів, мистецтвознавців точаться постійні дискусії щодо постмодерністичних рис, що закладені у твори письменника. Ряд фахівців вважають що саме цей аспект є причиною популярності його творів в іншу художньо-стильову епоху, тобто сьогодні.

Світ творів Миколи Гоголя сьогодні виступає не лише джерелом численних мистецьких інтерпретацій, а й своєрідним образним світом, що набув в українській культурі символічного характеру. Упродовж багатьох десятиліть літературні твори ставали джерелом, першоосновою балетних вистав. Особливої актуальності цей зв'язок балетного театру та літератури набув у часи панування хореодрам (1930–1950-і рр. в СРСР). Однак такий літературоцентризм поступово витісняється деконструктивними тенденціями, характерними для постмодерністської естетики. Популярними в мистецтві стали твори «за мотивами», що дозволяє вести діалог не лише з літературним першоджерелом, а й з феноменами інших мистецтв та сфер діяльності людини (ігрова культура, медіа та ін.).

Риси постмодернізму присутні в балетній інтерпретації творів М. Гоголя «Ніч перед Різдом» (музика Є. Станковича, хореографія В. Литвинова), серед яких цитування, пастиш, іронія, стилістична еkleктика та ін. Підзаголовок балету «балет-пастичіо» («паштет») свідчить про постмодерністські підходи композитора до створення партитури, де змішані різні стилі. Є. Станкович у прагненні якнайточніше відбити у музиці лібрето В. Литвинова та О. Белінського створив етнографічно забарвлені сцени з сільського життя під час розваг на Різдво, з елементами щедрівок, колядок, народної гри «Коза». Також ним було реалізовано фантастичні сцени польоту Вакули до цариці, образи зірок, місяця, нечистої сили та ін. Іронічність та гротескність багатьох образів свідчить про постмодерністську оптику як композитора, так і балетмейстера. В. Литвинов вводить танці зірок, сольну партію Місяця. Стильовий мікс загальновідомих музичних тем, танцювальних мотивів («Щедрик», «Радуйся, земле», «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» та ін.) зумовив постмо-

дерністсько-експериментальний підхід В. Литвинова до хореографічних рішень, що було новим для українського балетного театру. До того ж комедійний жанр, що нечасто зустрічається в балеті, диктував залучення не лише класичних канонів створення двоактної вистави. Також постановник і сценограф застосували прийоми кіно, що набули популярності в постмодерністській сценічній практиці в драматичних, оперних, балетних виставах, як-от стоп-кадр, напливи, монтаж та ін. [2, с. 330–333]

Значно далі пішов у «прочитанні» твору М. Гоголя «Вій» Раду Поклітару, художній керівник та балетмейстер «Київ модерн-балету», створивши однойменну балетну виставу (композитор Олександр Родін, відео контент Ольга Нікітіна, художник костюмів Дмитро Курята, художниця зі світла Олена Антохіна та ін.). Актуальність та наближеність до сучасності у постановці «Вія» Р. Поклітару підкреслює відомий театральнобалетний критик О. Чепалов, наголошуючи на виході балетмейстера за межі гоголівського сюжету: «...Хома Брут (хоча й бурсак, але не відлюдний монах) стає сучасником хлопців та дівчат, які “відриваються” на сучасній молодіжній вечірці. Тож цілком можливо, що Хома Брут має свою дівчину... Поклітару її вигадав поза сюжетом Миколи Гоголя» [3].

А. Азарова називає «Вій» Поклітару «новим провокаційним експериментом». Поєднуючи модерністські психоаналітичні та постмодерністські деконструкційні підходи, Р. Поклітару вчиняє як «великий містифікатор» та філософ, використовуючи «темних демонів і міфологічні архетипи, щоб ближче поглянути на наше внутрішнє «я» [4].

До тлумачення авторської концепції балетмейстера, яка виходить за межі літературного твору, вдається рецензентка В. Зінченко, акцентуючи на майстерності Поклітару актуально інтерпретувати зміст класичних творів, вводячи, наприклад, нові образи (Василина, дівчина Хоми), філософсько-містично трактуючи образ Сотника, подаючи еротичні сцени Паночки із ним, розкриваючи незадоволення Хоми власним існуванням, що призводить до глибокої депресії та боротьби з власною душею та ін. [1]

Всі рецензенти відмічають магічність та органічність відеоконтенту Ольги Нікітіної. Балетмейстер використовує новітні для українського глядача сценографічні засоби, що також підкреслюють дистанціювання від класичного ставлення до декораційного оформлення як тла для розгортання дії, допоміжний елемент інтегрування глядачів в історико-культурну ситуацію, емоційну атмосферу.

Постмодерністські риси, закладені у творі М. Гоголя, актуалізувалися наприкінці ХХ – у перші два десятиліття ХХІ століття, розширили діапазон рецепцій творів М. Гоголя в різних видах мистецтва, яскраво проявився в балетному театрі.

### Список використаних джерел

1. Зінченко В. Вбити чи любити? «Вій» від Раду Поклітару та Київ Модерн-балету. *Moderato.in.ua*. 26.10.2019. URL : <https://>

- kyivmodernballet.com/news/media/vbyty-chy-liubyty-viy-vid-radupoklitaru-ta-kyiv-modern-baletu
2. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
  3. Чепалов О. Хома Брут, або Польоти уві сні та наяву (Раду Поклітару представив у Києві свою нову постановку «Вій» у форматі 3D). День. 06.2019. 26. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/photo/homa-brut-abo-poloty-uvi-sni-ta-nayavu>
  4. Azarova A. The Dark Side of White: Enter Viy. *What's on*. 4.03.2020. URL : <https://whatson-kyiv.com/the-dark-side-of-white-enter-viy/>

**Дегтяр Дар'я Олексіївна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ ЕЛЕМЕНТІВ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ**

Тенденції новаторської хореографії закладені у витоках вільного танцю початку минулого століття. Пошук нових рішень, філософські роздуми та осмислення істинного зв'язку людини з природою, дослідження можливостей людського тіла та відмова від канонічних складників творчості визначили специфіку трансформаційних процесів в хореографічному мистецтві ХХІ ст.

Перші десятиліття ХХІ ст. у розвитку національного хореографічного мистецтва ознаменувалися інтерпретацією українського танцю в різноманітних малих (соло, дует, груповий танець, масовий танець, інсталяція, моновистава) та великих (хореографічна сюїта, хореографічна вистава, балет, тематична концертна програма, танцювальний перформанс та ін.) хореографічних формах – замкнених стійких танцювальних структурах, в межах яких здійснюється розвиток танцювальних тем [2, с. 72]. У контексті тенденції глобалізації хореографічної культури інтегрування народного танцю в міжнародний контекст відбувається завдяки гастрольній діяльності вітчизняних колективів, активній участі в фестивальному та конкурсному русі, а також засобами інформаційно-комунікаційних технологій.

Вітчизняне хореографічне мистецтво сучасності характеризується загостреною увагою до збереження та ревіталізації (від лат. *vita* – життя; розуміється як відновлення, відтворення) елементів традиційної танцювальної культури, що відбувається завдяки взаємозбагаченню народної

хореографії та інших напрямів на основі фольклорного матеріалу, зверненню до витоків традиційної народної культури. Хореографи здійснюють постановки танцювальних творів з аутентичною репрезентацією етнографічних картин, передачею традиційних образів.

Центральний компонент авторської інтерпретації народної хореографії, що визначає її змістові та практичні параметри, базується передусім на виборі традиційної тематики – це дозволяє відповідати статусу національного не лише за формою, але й за змістом. Хореографічна цілісність досягається на рівні семантичного та пластичного вираження, що представлено яскравим достовірним вибором композиційних форм, в яких лексика народного танцю не інтегрований елемент, а основа художньої мови.

На думку дослідників, створення нових форм театрального танцю на основі елементів автентичного українського танцю притаманне вітчизняному балетному простору початку ХХІ ст. і найбільше вираження отримало у фольк-балетах та фольк-операх-балетах [1, с. 198].

Аналізуючи приклади звернення хореографів-постановників до певних періодів етногенезу українського народу, можемо констатувати актуалізацію окремих культурно-історичних пластів та персонажів (наприклад, балет «Княгиня Ольга»), що викликана посиленням інтересу до національно-самобутніх галузей культури та осмисленим бажанням їх збереження сучасним поколінням. Найбільш актуальними в хореографічних постановках великих форм є використання мотивів народної танцювальної обрядовості (наприклад, використання стилізованого народного танцю в купальських хороводах, балет «Цвіт папороті», Дніпропетровський академічний театр опери і балету, балетмейстер О. Ніколаєв).

У прагненні до істинної інтерпретації танцювального фольклору, звертаючись до української міфології в репрезентації картин етнографії, сучасні балетмейстери, досягнувши глибинного розуміння культури народу, власною творчістю затверджують ідею відродження етнічної складової. Використовуючи різноманітні традиційні типи взаємозв'язку танцювального фольклору з класичним танцем, хореографи-постановники у деяких випадках зміщують акцент на архаїчні форми або навпаки, посилюють модерністські прийоми сучасної стилістики, в пошуках більш художнього вираження форми українського народного танцю, що призводить до новаторського розуміння та осмислення національного танцювального мистецтва, нових критеріїв використання народного танцю в різних хореографічних формах та оригінальній інтерпретації традиційних образів українського фольклору. Вираження архаїчної тематики хореографами-постановниками втілюється зазвичай в прийомах стилізації, в яких у канву переплетіння хореографічних напрямів входять специфічні елементи лексики українського народного та класичного танцю, а також вільна пластика сучасної хореографії, які репрезентують оригінальну версію інтерпретації українського танцю.

Межі поетичної мови народного танцю, що виражаються в авторських інтерпретаціях вітчизняних хореографів, передають їх прагнення звернути увагу на красу, індивідуальність та самотність українського танцю. У цьому аспекті творчі пошуки нових художніх форм та засобів шляхом звернення до тематики спадку минулого, являють собою розвиток та зростання національної хореографії в малих та великих формах.

Авторські інтерпретації молодих вітчизняних хореографів тяжіють до розкриття внутрішнього світу людини, вони звернені до символів духовності та культури українського народу, спрямовані на стимулювання та розвиток духовно-ціннісних, духовно-моральних орієнтирів та передачу народної мудрості, співзвучної вимогам сучасності.

Ідея народного танцю в творчих пошуках сучасних хореографів виражається різними шляхами – репрезентовані у постановках образи відсилають глядача до досвіду попередників, характеризуються спрямованістю на висвітлення національних традицій, на звернення до стилістичних знахідок минулого, що відображаючи рівень розвитку спадковості традицій, відроджують та сприяють осмисленню сучасним глядачем глибини історії та культури власного народу. Пошуки вираження краси, індивідуальності та самотності українського танцю, його опоетизованих образів у творчих інтерпретаціях являють поетичні кордони вираження. Водночас розвиток експериментальних пошуків чуттєвої виразності внутрішнього стану людини, її душі в проявах національних образів, розкривають більш абстрактні межі вираження авторської інтерпретації українського народного танцю.

У сучасних постановках спостерігається тяжіння до вираження внутрішнього стану людини, що відображає розвиток нових тенденцій в глобальній хореографічній культурі. Найпоширенішим втіленням є звернення до прикладів української міфології, календарної та побутової обрядовості, репрезентація образів української жінки та ін., що виражають спрямованість до розвитку українського хореографічного мистецтва шляхом фокусування уваги на психоаналізі в естетичному та духовному сенсі.

Збереження та ревіталізація елементів традиційної танцювальної культури зумовлює відповідне контекстуальне та інтонаційне вираження, естетичну та етичну складову.

Авторська інтерпретація автентичного українського танцю може розглядатися як яскравий приклад вираження творчої реалізації не лише цілісного хореографічного твору, але й культурного спадку в новаторському прочитанні, де бачення постановника науково обґрунтовано та втілено в практичному аспекті і в цілому є прикладом вираження ідеї національного, оскільки взірці спадку танцювального фольклору, що розкривають та відроджують єдність, згуртованість народу, є репрезентативними атрибутами національної ідентичності.

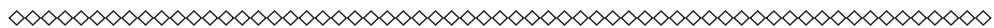
Ревіталізація автентичного танцю, що передбачає не лише відновлення, модернізацію, але й перетворення його елементів, є значущою об-

ластю хореографічної культури, а ревіталізовані елементи традиційного українського танцювального фольклору стають невід'ємною частиною сучасного хореографічного мистецтва. У більш широкому сенсі ревіталізація – надзавдання сучасних хореографів, метою якого є моральне та духовне відродження.

### Список використаних джерел

1. Погребняк М. Танець «Модерн» та неокласичний танець в українському балеті XXI ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30. Т. 1. С. 195–204.
2. Поповичев А. В., Усачев Ю. Ю. Особенности форм художественного произведения на материале современного танца. *Санкт-Петербургский образовательный журнал*. 2017. № 11–12(15–16). С. 71–75.

Секція  
«Хореопедагогіка сучасності»



**Бойко Людмила Павлівна,**  
*кандидат педагогічних наук, професор,  
начальник відділу аспірантури і докторантури,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ПІДГОТОВКА ДОКТОРІВ ФІЛОСОФІЇ ТА ДОКТОРІВ МИСТЕЦТВА ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 024 «ХОРЕОГРАФІЯ» В УКРАЇНІ**

На сучасному етапі реформування системи вищої освіти в Україні значних змін зазнало навчання в аспірантурі. Від 2016 року впроваджено чотирирічний термін підготовки докторів філософії (освітньо-науковий ступінь), дворічний – докторів наук (науковий ступінь), що регламентовано «Порядком підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах)» [3]. Підготовка здобувачів освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва» започаткована в Україні 2018 року, коли було прийнято «Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні» [2]. До творчої аспірантури приймаються особи, які здобули вищу освіту ступеня магістра за мистецькою спеціальністю. У «Переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти», затвердженому Кабінетом Міністрів України 29.04.2015, мистецькі спеціальності увійшли до галузі знань 02 «Культура і мистецтво» [1]. Серед мистецьких спеціальностей виокремлено самостійну спеціальність 024 «Хореографія».

До аспірантури на конкурсній основі приймаються особи, які здобули вищу освіту ступеня магістра [3]. Наразі в Україні вісімнадцять закладів вищої освіти готують магістрів за спеціальністю 024 «Хореографія». Більшість з тих випускників, які вирішили скористатися академічним правом продовжити навчання на наступному освітньо-науковому чи освітньо-творчому рівні, бажала б вступити на ту ж саму спеціальність, яку опанувала в магістратурі. Одночасно випускники магістратури та спеціалітету за спеціальністю «хореографія», що завершили навчання до 2016 року, також мають право вступу до відповідної аспірантури.

Сьогодні за спеціальністю 024 набір до аспірантури на навчання за освітньо-науковою програмою здійснюється лише у Львівському національному університеті імені Івана Франка. За умови успішного виконання освітньої та наукової складових програми, захисту дисертації аспірантам буде присуджено науковий ступінь «доктор філософії» зі спеціальності 024 «Хореографія».

Слід констатувати, що наразі в Україні немає жодної творчої аспірантури, де провадиться підготовка докторів мистецтва за спеціальністю «Хореографія». Програма підготовки докторів мистецтва повинна міс-

тити освітню, дослідницьку, творчу мистецьку і педагогічну складові. У той час, як освітньо-наукова програма складається з освітньої та наукової складових. Попри акцентування діяльності аспіранта на створенні творчого мистецького проєкту як основного продукту, що виноситься на захист, необхідна наявність і дослідницької складової, що може бути виконана у формі наукового обґрунтування. До такого наукового обґрунтування висуваються такі ж вимоги щодо самостійності, оригінальності, логічної структурованості, що і до тексту дисертації на здобуття наукового ступеня «доктор філософії». Лише обсяг такої роботи та кількість наукових публікацій менша (обов'язковою є наявність двох наукових статей, у той час, як для здобувачів освітньо-наукового ступеня – всього трьох). Окрім основного тексту наукове обґрунтування повинно бути доповнене «методичною розробкою спеціального курсу дисципліни за темою творчого мистецького проєкту» [3]. Одночасно творча мистецька складова творчого мистецького проєкту повинна бути публічно представлена та зафіксована на електронних носіях у формі відео-, аудіо-, фотозапису.

Сьогодні є всі законні підстави провадити підготовку докторів мистецтва за спеціальністю «Хореографія» на третьому рівні вищої освіти. Однак установи не поспішають відкривати творчу аспірантуру, зокрема, і за спеціальністю 024 «Хореографія». Можливо, це пов'язано не лише з новітністю процедури підготовки та захисту докторів мистецтва, зокрема, відсутністю чітких вимог щодо наукового обґрунтування, методичної розробки, творчого проєкту, а й надмірністю висунутих до здобувача вимог.

Попри добрі наміри надати представникам творчих спеціальностей галузі 02 «Культура і мистецтво» навчатися на третьому рівні вищої освіти та здобувати освітньо-творчий ступінь (прирівняний до освітньо-наукового), така аспірантура за існуючими нормативними документами приховує багато спірних моментів. Зокрема, висунуті подвійні вимоги щодо апробації результатів: «Апробація наукової складової творчого мистецького проєкту здійснюється шляхом участі здобувача в конференціях, конгресах, форумах, симпозиумах, семінарах (не менше одного заходу на рік навчання). Апробація мистецької складової творчого мистецького проєкту здійснюється шляхом проведення здобувачем майстер-класів, лекцій-концертів, участі його в концертах, конкурсах, виставках, виставах, фестивалях, показах, мистецьких програмах тощо (не менше одного заходу на рік навчання)» [2]. Також захист кваліфікаційної роботи за сутністю має перетворитися на потрібний захист – наукової, педагогічної та мистецької робіт.

Детально не унормованими залишаються й питання щодо створення спеціалізованої ради з присудження ступеня доктора мистецтва, адже не сформульовані вимоги до членів ради – діячів мистецтв відповідно до спеціалізації, яких має бути більше половини загальної кількості членів ради, та науковців за відповідною спеціальністю.

Отже, нормативну базу підготовки доктора мистецтва, зокрема й зі спеціальності 024 «Хореографія», необхідно переглянути задля реального, а не удаваного доступу до здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва» для представників мистецьких спеціальностей.

### Список використаних джерел

1. Перелік галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/266-2015-п#Text>
2. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-п#Text>
3. Порядок підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах). URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-п/print>

**Шевчук Антоніна Семенівна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри дошкільної та початкової освіти,  
Ізмаїльський державний гуманітарний університет,  
Київ – Ізмаїл, Україна*

## **ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ОСВІТНІЙ НАПРЯМ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДИТИНИ В ДОШКІЛЬНІ РОКИ**

*Актуальність проблеми* зумовлена вітчизняними і європейськими реаліями періодичного оновлення державних стандартів освіти від дошкільної до університетської ланки. Нині в Україні дошкільна освіта є невід’ємним складником та першим рівнем у системі освіти (нульовий рівень Національної рамки кваліфікацій), стартовою платформою особистісного розвитку дитини. Відповідно вимоги до компетентностей та результатів освіти дитини дошкільного віку (6(7) років), а також умови, за яких вони можуть бути досягнуті згідно міжнародних стандартів якості освіти визначає Базовий компонент дошкільної освіти (БКДО). Це Державний стандарт дошкільної освіти, мета якого – визначення ключових компетентностей, особливостей та вимог до рівня розвиненості, освіченості та вихованості дитини дошкільного віку, забезпечення наступності між дошкільною та початковою освітою.

Цьогоріч авторським колективом науковців, з-поміж яких є і автор цієї статті, була розроблена і затверджена МОН України нова редакція

БКДО (2021) [1]. У новому Стандарті ключові компетентності дитини під час здобуття дошкільної освіти формуються за різними освітніми напрямками з інваріантного та варіативного складників БКДО. В інваріантному складнику автор цієї статті долучилася до розробки одного з освітніх напрямів – «Дитина у світі мистецтва», а у варіативному – до напрямку «Дитина у світі мистецтва. Хореографія». Загалом науковці та практики дошкільної освіти свідомі того, що для здійснення високої місії розвитку особистості дитини визнаним і незамінним є мистецтво – українське і світове, сучасне і класичне, різних видів і жанрів, затребуване сучасною людиною.

Відповідно *метою статті* визначено на основі окреслення провідних понять презентувати структуру та схарактеризувати змістові компоненти освітнього напрямку «Дитина у світі мистецтва. Хореографія» за новою редакцією БКДО (2021 р.).

З огляду на це означимо понятійне поле, на якому ґрунтується освітній напрям. Основні визначення сформульовані автором у виданнях, що схвалені МОН для використання в закладах дошкільної освіти.

«Мистецька освіта в дошкільні роки – це процес становлення духовності, індивідуального зростання дитячої особистості під впливом цінностей музичного, образотворчого, театрального, хореографічного та інших мистецтв, набуття нею особистого художньо-продуктивного досвіду мистецької діяльності, збагачення естетичного сприймання, моральної свідомості та поведінки. Це збалансованість в дитини фондів «хочу» і «можу», сформованість основ мистецької культури як особистісної, елементарної мистецької компетентності» [2, с. 12].

«Дитяча хореографія – це хореографія, що відповідає віковим особливостям психічного розвитку дітей дошкільного віку, провідній ігровій діяльності в дошкільному віці та діяльності спілкування, призначена для особистісного, зокрема хореографічного розвитку дитини, набуття нею хореографічної компетентності» [3, с. 10]. «Дитяча хореографія – це особлива царина хореографічного мистецтва (сукупність музики і рухів, танців, хороводів, ігор, вправ, системи тренування), що адаптована або спеціально розроблена для дітей, доцільна і доступна для сприймання і переживання дитиною, призначена для репродуктивно-продуктивного виконання дітьми (відповідає виконавсько-наслідувальним і виконавсько-творчим музично-руховим можливостям дітей), має яскраво виражені образний зміст і музику, ігрові сюжети, просту і чітку форму, влучні назви рухів і танців, містить елементи зображувальності та наслідування, можливості для образної танцювальної імпровізації тощо» [3, с. 63].

Вищезазначений понятійний контекст дозволив передбачити у структурі освітнього напрямку «Дитина у світі мистецтва. Хореографія» передовсім розвиток в дитини мистецько-творчої, а саме *хореографічної компетентності*, що визначена в Стандарті таким чином: «здатність дитини радіти своїм хореографічним досягненням, естетично насолоджуватися музикою і танцем, визначати красу танцю за власними критере-

ріями; по-партнерські взаємодіяти з дорослими і дітьми, застосовувати творчий танцювальний досвід у повсякденних ігрових, побутових, святкових, життєво різноманітних умовах» [1]. Компетентність сформульовано як особистісне надбання дитини: результат саморозвитку дитини, освітньої діяльності в дошкільній установі й родинному колі. Вважаємо, педагоги здатні сприйняти хореографічну компетентність дитини як цілком досяжну за умови належної організації мистецької діяльності на засадах пріоритетності діяльнісного підходу.

Надалі освітній напрям послідовно деталізовано у таких структурних компонентах:

- «емоційно-ціннісне ставлення» дитини до світу мистецтва;
- «сформованість знань» у царині хореографічного мистецтва;
- «навички» у мистецькій діяльності;
- «участь батьків» (в оновленому БКДО вперше сформульовані провідні орієнтири для батьків, які несуть солідарну відповідальність з педагогами і громадою за освіту своєї дитини).

Звертаємо увагу, зазначена структура освітнього напрямку акцентує на особистісно-компетентнісному, ціннісному, пізнавальному, діяльнісному та партнерському вимірах мистецької діяльності, що маємо сприймати як своєрідний комплекс кроків для набуття дитиною хореографічного досвіду. Частково орієнтація освіти на ці виміри була закладена нами в розробці першого БКДО (1998 р.) та попередній редакції (2012 р.). Відмінності й цінності кожної редакції засвідчують динаміку процесу змін в дошкільній освіті та відображення їх у трьох документах.

Стандарт окреслює змістові компоненти освітнього напрямку, деталізація яких має спрямувати педагогічне мислення фахівців (педагог з хореографії, музичний керівник, вихователь, вихователь-методист), допомогти їм досягнути фарватер мистецько-хореографічної діяльності з дітьми, сформувати хореографічну компетентність.

По-перше, деталізуємо емоційно-ціннісне ставлення. Воно формується поволі внаслідок радісного сприймання дитиною мистецтва танцю загалом і конкретних танців зокрема (танець з капелюхами, український з бубнами, козацький «Повзунець», гуцулка, молдовський «Збираємо виноград», польський краков'як тощо), емоційного спілкування хлопчиків і дівчаток в образно-ігровому танці, на тлі засвоєння традиції виконання «Кривого танцю» і творчих проявів у гопачку, польці, вальсовому, сучасному танці тощо. У результаті, *емоційно-ціннісне ставлення* виявляється в тому, що дитина: «любить, цінує танець як джерело позитивних емоцій і образів, шляхетної взаємодії, патріотичних почуттів, експресивних музичних рухів. Емоційно вибірково ставиться до українських танців, національних танців свого корінного народу, меншини, танців інших народів світу» [1].

По-друге, охарактеризуємо сформованість знань. Дитина, вслухаючись в музику, вдивляючись у показ педагога і виконавство однолітків, сприймаючи хореографічне мистецтво вдома з батьками в аудіозапису,

набуваючи танцювального досвіду в колі друзів, спілкуючись з педагогом і дітьми під час хореографічної діяльності, поступово запам'ятовує, диференціює і узагальнює інформацію, накопичує тезаурус нових слів, назв, понять, термінів, вчиться їх порівнювати, асоціювати з чимось (гопак – гопати). Тому-то в старшому дошкільному віці дитина виявляє певну *сформованість знань*, вона вже має: «уявлення про хореографію як музично-рухове мистецтво, розрізняє його види (народний, класичний, балетний, сучасний), орієнтується в основних жанрах (гопак, гуцулка, галоп, полька, вальс, полонез). Називає з танцювальної абетки позиції, свої улюблені рухи» [1].

По-третє, в освітньому напрямі окреслено навички, що з'являються у дітей в процесі та у результаті хореографічного навчання. Навички стосуються музичного й образного виконання рухів, дитячого репертуару, що виконуються за показом, за зразком і на творчому рівні, у ситуації гри та імпровізації (більш властива для творчих проявів дошкільників). Також діти набувають соціально-емоційних навичок: приязної взаємодії хлопчиків і дівчаток, дівчаток між собою, хлопчиків між собою, суголосних дій в спільному гурті, колі, елементарної світської поведінки у парі (вітання, подяка, запрошення), засвоюють манеру виконання козацьких танців і сучасних тощо. Тобто, дитина в 6(7) років може показати реальні практичні досягнення, а саме такі *навички*: «виконує танцювальні рухи, привітання, руханки, вправи, хороводи, танці за показом педагога і самостійно, типово і варіативно. Відтворює рухами танцю характер, темп, ритм, динаміку музики, форму твору. Узгоджує рухи з музикою і одночасно приязно взаємодіє з партнером/партнеркою, гуртом дітей. Втілює танцювальний образ пластикою і рухами свого тіла, інтерпретує їх. Обирає музику і танець за власним смаком, з національності, до якої належить, творчо імпровізує в індивідуальному і спільному танці» [1].

Завершується освітній напрям компонентом «Участь батьків», в якому запропоновано ключові дії батьків для підтримки першої сходинки хореографічної освіти їхньої дитини, для набуття нею хореографічної компетентності. Наприклад, рекомендується переглядати разом з дитиною відеозаписи українських танців, козацьких та інших – з репертуару Національного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Національного українського народного хору імені Григорія Верьовки, фрагментів балетних вистав («Лускунчик», «Буратіно», «Білосніжка та семеро гномів») з подальшим обговоренням змісту, сюжету, музики, образів, танців тощо. На наше переконання, участь батьків має бути такого спрямування, щоб хореографія легко і просто вбудовувалася в повсякденне життя дитини в сімейному колі, давала можливість дивуватися і насолоджуватися танцювальною стихією, мотивувала її до активності, творчих проявів, рефлексії.

Принагідно зауважимо, попередні майже 15 років впровадження хореографії в дошкільну освіту на основі орієнтирів БКДО, спеціально розробленої програми «Дитяча хореографія», інноваційного навчально-

методичного забезпечення, вперше створеної унікальної методики хореографічної діяльності дошкільників, численних тренінгів для фахівців дошкільної сфери показало стрімку і стійку динаміку в поширенні цього мистецького виду діяльності в закладах дошкільної освіти в усіх областях України.

У пошуках факторів якісних змін для упровадження хореографії в дошкільну освіту, стисло проаналізуємо деякі соціально-педагогічні чинники. Нині в дошкільні установи прийшли працювати як досвідчені хореографи, так і нове покоління фахівців, які частково залучилися до тренінгів з дитячої хореографії, здобули педагогічну хореографічну освіту за новими освітніми програмами. До цих програм включено дисципліни «Дитяча хореографія в закладі дошкільної освіти», «Ритміка та музичний рух», «Методика організації і проведення хореографічних занять в умовах дошкільного закладу» або змістовий модуль «Хореографічна освіта на етапі дошкільного дитинства» в дисципліні «Методика хореографічної роботи». Суттєвим позитивом стало запровадження в навчальні плани першої виробничої практики як практики саме в дошкільних установах – «Практика з хореографії в ЗДО» тощо. Тобто, підготовка сучасних хореографів здійснюється відповідно до запитів стейкхолдерів, суспільних потреб закладів дошкільної, початкової мистецької, загальної середньої, позашкільної освіти, що відповідає збалансованості освіти від дошкільної – до університетської. У нашому розумінні, такі фахівці цілком здатні реалізувати особистісно-компетентісну модель партнерської взаємодії дорослого з дітьми в хореографічній діяльності.

У висновку пропонуємо для педагогів і батьків 7 ключових орієнтирів.

- Бажаєте розвинути в хлопчиках і дівчатках різнобічну і творчу особистість? Навчить їх танцювати, ...щоразу надаючи рухам індивідуальної інтерпретації.
- Бажаєте розвинути в дітях емоційність? Навчить їх танцювати, ... щиро й музикально.
- Бажаєте розвинути в дітях навички шляхетного поведіння? Навчить їх танцювати, ...в парі.
- Бажаєте розвинути в дітях здатність презентувати себе? Навчить їх танцювати, ...перед глядачами.
- Бажаєте розвинути в дітях творчі уміння, ініціативність? Навчить їх танцювати, ...та імпровізувати.
- Бажаєте розвинути в дітях толерантність, організованість? Навчить їх танцювати, ...в дитячому гурті.
- Бажаєте розвинути в дітях охайність, чуття гармонії в одязі? Навчить їх танцювати, ...в костюмах і спеціальному взутті.

Отже, в контексті освітнього напрямку «Дитина у світі мистецтва. Хореографія», зусиллями самої дитини та за спрямування й підтримки педагогів і батьків діти дошкільного віку зможуть залучитися до культурного надбання людства – хореографічного мистецтва. І у цьому про-

цесі цілком реально закласти в дітях основи елементарної хореографічної компетентності та мистецько-творчої особистості.

### Список використаних джерел

1. Базовий компонент дошкільної освіти. Наук. кер.: Т. О. Пироженко; Авт. кол-в: Байєр О. М., Безсонова О. К., Брежнєва О. Г., Гавриш Н. В. [та ін.]. МОНУ: Наказ 12.01.2021 р. №33 «Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти (Державного стандарту дошкільної освіти) нова редакція». URL: [https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2021/12.01/Pro\\_novu\\_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf](https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2021/12.01/Pro_novu_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf).
2. Шевчук А. С. Дитячі розваги і свята (у схемах, таблицях, визначеннях, сценаріях) : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Мандрівець, 2020. 336 с.
3. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. посібник. 3-тє вид., зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.

**Шабаліна Олена Миколаївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри сучасної та бальної хореографії,  
Харківська державна академія культури, Харків;  
Інститут індивідуалізації і тьюторства, Київ, Україна*

### **ЕМОЦІЙНО-ТІЛЕСНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ФЕНОМЕН ЕФЕКТИВНОГО СПІВІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ І ЛЮДИНИ-МИТЦЯ З ТЕХНОЛОГІЯМИ ХХІ ст.**

Швидкість життя, що проявляється у збільшенні кількості подій на одиницю часу та контрастність життєвих завдань є рисою сьогодення. Людина прагне бути незалежною, знаходячись в соціумі, але стає залежною від прискорення темпу сучасного суспільства. Спресовування емоцій, які людина не встигає проживати, ігнорує, залишає на потім замість своєчасного вивільнення, споріднено постійній зміні технологій ХХІ ст., де одне відкриття замінюється другим швидше, ніж до нього звикає споживач.

Для процесу творення сучасному митцю необхідно проживати особисті емоції як людині, щоб перетворити їх енергію у витвір мистецтва. Сьогодні митець – хореограф, балетмейстер, художник, сценарист, який незалежно обирає форми та змісти відображення світу, живе у таких саме темпах прискорення і залежить від умов епохи тотальної цифровізації й автоматизації. Людина оточена даними через мобільні пристрої,

«розумні» будинки та міста, дронами, роботами, «інтернет речами». Люди масово автоматизують процеси та виробництво, впроваджують 3D друк, робототехніку, використовують доповнену та віртуальну реальності для посилення своїх можливостей. Відбувається впровадження нових цифрових та біотехнологій, за допомогою яких створюватимуть штучні органи. В суспільстві змінюється уявлення у тому, що означає «бути людиною» [4]. Де знаходити відповіді для розв'язання конфлікту «технології і людина», «технології і творчість митця»?

Деякі митці у професійній спільноті очікують впровадження штучного інтелекту, сприйняли зріст революційних технологій як нову свободу й готові довірити частину «рутинних» завдань фізичної та інтелектуальної праці компетенціям технологічного ресурсу. Для опису практик пізнання філософ В. В. Тарасенко вивів «термін “Людина Кликаюча”, який означає жителя світу медіа (сучасного світу IV), на противагу “Людині Читаючій” – людині світу бібліотек (світу III)». Перша має збіднілі мови, але багатші способи створення та відчуття світу [8]. Конфлікт «технологій та людини» стає прототипом конфлікту “Людини Кликаючої” та “Людини Читаючої”, бо перші змінюють світ других і провокують нові зміни.

Подоланням конфлікту в середині особистості сьогодні є народження феномену *емоційно-тілесний інтелект як усвідомлення єдності «дух, душа, тіло»* (термін, визначення, курсив мої – О. М. Шабаліна) – феномену, що стає новою свободою людини XXI ст. За В. В. Тарасенко, «тіло і світ – самоподібні, з одного можна виростити інше, тіло – не є частиною світу» [8].

Сьогодні ми маємо місце експансії технологій в поле людини і в тіло людини. Трендами стають персоналізація здорового способу життя, боротьба зі стресом. Аналіз генного матеріалу людини за відкриттями прикладної генетики дає показники схильності до різних типів фізичних навантажень, рекомендації відповідного виду спорту та ефективних типів вправ. Нові технологічні пристрої оцінюють рівень стресу на основі варіабельності пульсу й допомагають виявити стресові ситуації, відстежують стан спокійного розуму і допомагають навчитися заспокоюватися [7]. Чи людина залишить собі право обирати вид діяльності та дозвілля? Чи залишить собі людина дозвіл відчувати емоцію самотійно? Чи вийде митець за гради технологічних знахідок?

*Розвиток емоційно-тілесного інтелекту – це новий підхід вивільнення людини і людини-митця XXI ст., яка прагне цілісного здорового організму. Це процес, в якому дух, душа і тіло постають у нерозривному розумінні емоції, тілесного впізнання її біологічного прояву в тілі та усвідомленні небіологічного тіла. Свобода балансу суб'єкта-митця – у виборі первинного акту творення як акту «самотворення» (визначення, курсив мої – О. М. Шабаліна), підтвердження чого знаходимо у В. В. Тарасенко «тіло людини теж є соціокультурним інститутом пізнання» [8].*

Конфлікт – рушійна сила прогресу. Прикладом можемо вбачати «холодну війну» між США та СРСР тривалістю з середини 40-х до початку 90-х років ХХ ст. Тотальний конфлікт, який тримав весь світ в напруженому спогляданні «гонки», призвів до технологічного прогресу: політ до космосу, вихід у відкритий космос, освоєння космосу [3]. У конфлікті «технології і людина», безумовно, є випробовування для людства. Але він не має носити руйнівної сили, має стати рушійною силою сюжету «технології і людина», «технології і митець», дієвою пружиною творчої дії [6] на сцені світових змін.

Трансформації сучасного світогляду у сприйнятті соціуму, попереднього досвіду предків, соціальних ролей сучасної людини, призводить до необхідності перегляду завдань й засобів творення сучасних витворів мистецтва. В близькому майбутньому аналітики прогнозують утворення «творчих спільнот», в яких будуть природно переплетені творчість, робота, гра, життя. Трендом ХХІ ст. стають людиноорієнтовані послуги, засновані на тому, чого не можуть зробити роботи. Штучному інтелекту найскладніше імітувати творчий підхід і «людяність». Послуги від людей для людей залишаються актуальними у сферах освіти, здоров'я, розваги, дизайну, мистецтва [7].

Масова освіта індустріальної епохи сьогодні вже не готує до життя у багатовимірному сучасному світі, не розвиває мислення, знижує творчий потенціал та здатність до співпраці. На зміну традиційній системі освіти (що підтримує попередній рівень культури) приходять інноваційна (випереджальна, що дає розуміння та інструменти пошуку нових знань). Ресурсу традиційної (закритої) системи освіти стає недостатньо. Освіта стає відкритою [2]. Під впливом технологій суспільства з'являються революційні технології навчання у виникненні альтернативних систем освітньої діяльності, прикладом яких є Інститут індивідуалізації і тьюторства в Україні. Ми широко досліджуємо проблематику зміни парадигми «від культури до людини» парадигмою «від людини до культури» шляхом від антропології до антропопрактики й ставимо завданням утворення гуманітарних антропопрактик, в основі яких лежить «концепт людини» [4]; розробляємо програми, які виводять студента суб'єктом освітнього процесу у надлишковому середовищі, здатного до навігації [2]. «“Людина Кликаюча” як макроструктура – сукупність посилянь і лінків, що самоорганізується. Медіа, спочатку задумане як відображення або проведення деякої інформації, ... починає виробляти складні структури та порядки, які ніде, окрім як усередині цього медіа, не самодобудовуються» [8]. Переконають результати практик, що позитивно впливають на особистісне зростання людини за розвитком емоційного інтелекту (EQ) [1], який став актуальним після розрахунків інтелекту IQ [9], врівноважуючи емоції та розум. «Людина взагалі тілесна... Нові тілесні артефакти змінюють інституційний статус світу та способи оцінки фактів людини у цьому світі. Тіло починає пізнавати світ по-іншому» [8]. Саме тому, усвідомлене прийняття єдності «дух, душа, тіло», примирення із

собою дають розквіт потенціалу, який закладено в кожній людині на свій напрям розкриття творчості, на зникнення штучних меж між людьми, а емоційно-тілесний інтелект стає феноменом ефективного гармонійного співіснування людини і людини-митця з технологіями XXI ст.

Діяльність Інституту індивідуалізації і тьюторства спрямована на апробацію курсу «Емоційно-тілесний інтелект» та введення до курсу «Основи емоційно-тілесного інтелекту» на платформі ГО «Експериментальний танець в Україні та світі», інших освітніх платформах й подальше поглиблене дослідження цього феномену XXI ст.

### Список використаних джерел

1. Гоулман Д. Емоційний інтелект / пер. з англ. С.-Л. Гумецької. Харків : Віват, 2018. 512 с.
2. Ветров С. В., Сербина Л. В., Шабалина Е. Н. Это: книга-приглашение в проект сетевого международного Института индивидуализации и тьюторства... : коллект. моногр. Киев : Издательство ИИТ, 2019. 144 с.
3. Зурапова Э. Отказаться от конфликтов целиком и полностью человечество не сможет никогда. Это движущая сила, двигатель прогресса. URL : <https://avtika.ru/konflikt-kak-dvigatel-progressa-primery/>
4. Мегатренды будущего: какие навыки понадобятся работодателям. *РБК. Тренды*. URL : <https://trends.rbc.ru/trends/futurology/5e99a48c9a79477826205b8d>
5. Розин В. М. Понятие и типы антропопрактик. URL : <https://nsuem.ru/scientific-activities/publishing-nsuem/chelovek-ru/n12/pdf/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D0%BD.pdf>
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. *AvidReaders.ru*. URL : <https://avidreaders.ru/read-book/rabota-aktera-nad-soboy-v-tvorcheskom.html>
7. Тренды будущего: Тренды будущего десятилетия. *IBS IMBL*. URL : <https://business-gu.ru/raznoe/trendy-budushhego-trendy-budushhego-desyatiletija.html>
8. Тарасенко В.В. Человек кликающий: фрактальные метаморфозы (Мир IV и Человек Кликающий). *Информационное общество*. 1999. Вып. 1. С. 43 – 46. URL : <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/81ab34a63ee862c3c32568b100402341>.
9. Тригля А., Регадер Б., Гарсія-Аллен Дж. Що таке інтелект? Від IQ до кількох інтелектів. Видавництво EMSE. 2018.

**Батєєва Наталя Петрівна,**  
*кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ВПЛИВ ЗАСОБІВ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ НА ПІДГОТОВКУ СПОРТСМЕНІВ З ТАНЦЮВАЛЬНИХ ВИДІВ СПОРТУ**

Останнім часом дуже велика кількість теоретиків та практиків у галузі фізичного виховання та спорту приділяють увагу питанням використання та впливу народно-сценічної хореографії в системі підготовки спортсменів танцювальних видів спорту (спортивний бальний танець, акробатичний рок-н-рол, чирлідінг, спортивна аеробіка, брейкінг), види гімнастики (художня гімнастика, естетична гімнастика, спортивна гімнастика) та фігурне катання). Деякі автори в своїх працях трактують види спорту – спортивна аеробіка, художня гімнастика та інші як техніко-естетичні. Ряд інших авторів у своїх наукових працях ці види спорту визначають як танцювальні та хореографічної спрямованості.

Є певна кількість наукових робіт з досліджуваної тематики, де головним моментом висвітлюються вплив хореографічної підготовки на технічну підготовленість спортсменів техніко-естетичних видів спорту.

Так автор О. Румба стверджує, що «у питанні формування естетичних компонентів майстерності спортсменів особливо велика роль хореографічної підготовки. В цілому, фахівці говорять про хореографію в спорті як про систему і відзначають її технічну, спеціальну фізичну, естетичну, загальноосвітню функції, а також її роль в композиційному оформленні спортивних вправ» [2, с. 75].

Серед сучасних науковців, що досліджують аналогічну проблематику, шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту, можна назвати В. Сосіну, яка вважає, що «підготовка танцюристів і спортсменів базується переважно на класичній основі, однак в обох видах діяльності обов'язковим є вивчення історико-побутового, народно-сценічного, бального і сучасного танців. Збагачення рухового арсеналу новими вправами, формування нових рухових вмінь і навичок із споріднених видів рухової діяльності дозволяє танцюристам і спортсменам вдосконалювати виконавську майстерність, розвивати необхідні для цього фізичні якості і рухові здібності» [5, с. 87].

Також актуальною є публікація В. Тодорової, де прописано прикладне значення застосування засобів народно-сценічного танцю в процесі хореографічної підготовки спортсменів техніко-естетичних видів спорту та визначено, що напрями хореографічної підготовки у складнокоординатних видах спорту сприяють розвитку рухових здібностей, досяг-

ненню пластичності, підвищенню культури рухів відповідно до канонів класичного, народного та характерного танців [6, с. 191].

Так автор О. Румба, вважає, що засоби народно-сценічного танцю, по-перше, дають змогу сформувати уявлення про характер того чи іншого народу і про його танцювальне мистецтво, по-друге, можуть послужити необхідним доповненням до спортивної композиції, яку виконують під народну музику, по-третє, не мають надмірної координаційної складності [3].

Також у своїй праці автор В. Тодорова зазначає, що «деякі автори (З. Д. Вербова, Т. П. Маркова та М. С. Семенова), підкреслюючи значення хореографічної підготовки в спорті вважають, що елементи народних танців можуть бути складовою частиною розминки в художній гімнастиці (та інших видів спорту зі складною координаційною структурою рухів), оскільки вони дають позитивний ефект у вихованні культури рухів і артистизму» [7, с. 28].

Крім того В. Тодорова у своїй науковій праці систематизувала застосування засобів народно-сценічного танцю у техніко-естетичних видах спорту, зазначивши, що засобами народно-сценічного танцю є вправи характерного екзерсису, які передбачають повороти стопи і стегна; удари стопою, каблуком, півпальцями; рухи на напівзігнутих ногах; рухи вільною стопою; різкі присідання, стрибки, зіскоки; велике значення надають перегинам корпусу й різним *port de bras* (пор де бра). Вправи біля опори побудовані за принципом чергування рухів: розслаблення – напруження, різкі – м'які та ін. [7]

У комбінації народно-сценічного характеру крім танцювальних рухів і поз передбачені стрибки, повороти, рівноваги, елементи малої акробатики, які потрібно вивчати поступово. Тільки після досконального оволодіння манерою, стилем і нюансами рухів, типових для певного народу, слід переходити до розучування наступного народно-сценічного танцю, що належить до іншої культури [4].

У програмі зі спортивної гімнастики пропонують використання елементів класичного, народно-сценічного танців у групах початкової підготовки (перший рік навчання), а також вправи на рівновагу та стрибки [7, с. 44].

Деякі форми стрибків у техніко-естетичних видах спорту запозичені з народно-сценічних танців (наприклад, стрибок поштовхом двома ногами з розведенням їх у сторони – «жабка», стрибок поштовхом двох ніг у шпагат, зігнувши ноги та ін) [7, с. 31].

З елементів народно-сценічних танців у програмі зі стрибків на батуті пропонують використовувати польку і галоп, крок полонезу, різні поєднання кроку вальсу з нескладними стрибками, поворотами, рівновагами, нахилами [7, с. 45].

Треба погодитися з автором О. Румба, яка свідчить, що «засоби народно-характерною хореографії застосовуються в гімнастичних видах спорту і танцях на паркеті в двох аспектах: в навчально-тренувальному

процесі та в змагальному. У навчально-тренувальному процесі їх застосовують з метою розвитку специфічних компонентів виконавської майстерності спортсменів, таких як культура руху, музикальність, виразність. У змагальному – при постановці спортивних програм» [2, с. 75].

В оптимізації педагогічних технологій в навчально-тренувальному процесі велику роль відіграє застосування інноваційних технологій до підвищення рівня технічної майстерності спортсменів танцювальних видів спорту засобами візуалізації. Велика кількість та різноманітність інформації інтернет-ресурсу позитивно впливає на контент навчально-тренувального процесу.

Автори П. Кизім та Н. Батєєва у своїх дослідженнях, присвячених вдосконаленню технічної підготовленості спортсменок художньої гімнастики засобами народно-сценічного танцю, стверджують що «народно-сценічний танець у своєму багатогранному неповторному перевтіленні являється великою скарбницею всіх барв народності, які збагачують не тільки наше уявлення, але і відіграють велику роль у розкритті емоційного і артистичного стану спортсменок художньої гімнастики протягом виконання змагальної програми» [1, с. 40].

В сьогоденні історична спадщина олімпійських видів спорту танцювальної спрямованості, зокрема, художня гімнастика, фігурне катання, поповнилася новим танцювальним видом спорту брейкінг. У «черзі» претендують бути олімпійськими видами спорту акробатичний рок-н-рол, чирлідінг та спортивний (бальний) танець. Кожен з цих видів має свою базову основу змагальної програми. Велике розгалуження контенту змагальної програми має своє забарвлення, і як основу – свою різноманітність у підборі танцювальних комбінацій (доріжок), а також характерних за музичною драматургією вправ народно-сценічного танцю.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що цей аналіз науково-методичної та спеціальної літератури свідчить про вплив народно-сценічного танцю на рівень майстерності спортсменів танцювальних видів спорту, де в основі його використовуються вправи, характерні для певної народності згідно драматургії музичного твору.

### Список використаних джерел

1. Кизім П., Батєєва Н. Вдосконалення технічної підготовленості спортсменок художньої гімнастики засобами народно-сценічного танцю. *Слобожанський науково-спортивний вісник*. 2021. № 1(81). С. 36–41.
2. Румба О. Г. Народна-характерная хореография в системе подготовки специалистов по гимнастике и танцам на паркете. *Ученые записки*. 2007. № 7(29). С. 75–81.
3. Румба О. Г. Основы хореографической грамотности в художественной гимнастике : учеб. пособие. Белгород : ЛитКараВан, 2013. 144 с.

4. Сосина В. Ю. Хореография в гимнастике : учеб. пособие для студентов вузов. Киев : Олимп. л-ра, 2009. 135 с.
5. Сосіна В. Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 81–90.
6. Тодорова В. Г. Значення хореографічної підготовки у видах спорту зі складною координацією. *Наука і освіта*. 2016. № 5. С. 188–193.
7. Тодорова В. Теоретико-методичні основи хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту (на матеріалі спортивної аеробіки) : монографія. Львів : ЛДУФК, 2018. 252 с.

**Мова Людмила Вікторівна,**  
*кандидат психологічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ДО ПИТАННЯ ПРО РОЗВИВАЮЧИЙ ТА КОРИГУЮЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Світові тенденції розвитку технологій, політичні ігри, інтеграція України до європейського освітнього простору – це ті фактори, які ми маємо враховувати у власній професійній діяльності. Але на наш погляд, недоречно забувати про автентичність та необхідність адаптації певного досвіду різних країн світу до реалій сьогодення нашої країни і національних особливостей. Ми оновлюємо програми, впроваджуємо інноваційні технології в освітній процес, але не маємо забувати, а навпаки, маємо активно використовувати досвід та всі найкращі надбання наших багатьох попередніх поколінь, зцілюючи те, що заважає бути вільними, самостійно мислячими та сучасними в усіх найкращих сенсах. І здійсненню цього може активно сприяти танець.

Щоб на сьогодні не відбувалось у світовій політиці, які б процеси глобалізації та подальшого розвитку технологій не супроводжували наше сьогодення, ми лишаємось жити на землі, кожен у власному тілі, а рух у просторі, як і раніше, забезпечує розвиток інтелектуального характеру, вольового, емоційного. І взагалі, досить складно переоцінити значення можливостей людського тіла сьогодні. Навіть особливо сьогодні, коли пандемія і все, що супроводжувало та продовжує супроводжувати цей феномен, активно впливає на тіло людини. І поки пошуки рішення по виходу з цієї ситуації у світовій спільноті тривають, ми вбачаємо серед інших існування однієї з простих можливостей залишатися здоровими і продовжувати продуктивно діяти. Це – танцювати, рухатись, діяти. Важливо відчувати себе живим, відчувати себе у ресурсі, розуміти який

рух, танець, форма власного тіла дозволяють (допомагають) відчувати себе цілісною (цілісним). За нашими даними людські тіла після виходу з он-лайн в оф-лайн простір мають наступну особливість: вони стали суттєво звуженими, особливо в зоні внутрішньої сторони плечових суглобів, і досить складно одразу повернути відчуття об'єму та енергії.

Якщо ми визнаємо, що всі наші власні історії живуть в наших тілах, записані саме в них, то як раз перенапруження, затиски, відсутність рухливості в тазостегнових та колінних суглобах, плечових тощо – може свідчити саме про те, що з нами відбувалось і відбувається протягом нашого життя. Історії у всіх різні, але прояви на рівні тіла можуть бути схожі.

Творче самовираження стає можливим тоді, коли в першу чергу людина сприймає себе, свою унікальність з усіма притаманними особливостями, не має остраху виражати та проявляти себе, бути видимою і незалежною від очікувань близьких людей або оточуючих. І це про розуміння власних кордонів, в тому числі тілесних, і можливість їх окреслювати і відстоювати адекватними для ситуацій проявами.

Щоб досягти вільного самовираження ми пропонуємо роботу на розширення танцювально-рухового (лексичного) репертуару хореографів, спираючись на основи LMA та BF, техніки імпровізації, де серед останніх важливе місце займає пошук контртем на власні рухові патерни.

Дуже важливим є момент розуміння, що немає правильних і неправильних рухів. Варто говорити про розвиваючий і коригуючий потенціал занять з опанування різних технік сучасного танцю, але *не терапевтичний*. У терапевтичного процесу є певне стає визначення і певні «правила гри», які вимагають у першу чергу від людини, яка претендує на роль танцювально-рухового терапевта, усвідомлення: як терапевти ми працюємо над розширенням рухового потенціалу людини, спираючись на її ресурсність і темпоритм, і не навчаємо рухам, як технічному матеріалу. Це суттєва відмінність. Ми можемо говорити про функціональні техніки як елементу танцювально-рухової терапії, але тоді це також робота з опанування матеріалу, де основна увага приділяється відчуттям, які відбуваються в тілі та набуттю навички слухати і розуміти власне тіло. Це сприяє опануванню у подальшому різноманітного технічного танцювального матеріалу, розумінню особливостей та манери виконання і віднаходженню власного стилю, спираючись на власні змісти. Але для танцювально-рухового терапевта необхідною є підготовка відповідно вимогам до цієї професії, серед яких ґрунтовні знання з психологічних дисциплін, розуміння групової динаміки та проходження процесу терапії в якості клієнта. Тому вільне трактування та використання терміну танцювально-рухова терапія на заняттях з тієї чи іншої суто технічної танцювальної дисципліни, на наш погляд, є не коректною і не професійною.

Але при викладанні таких дисциплін, як «Мистецтво балетмейстера», «Танець у рекреаційній системі», «Основи композиції та імпровіза-

ції», «Психологія танцю», «Робота з танцювальним колективом» дійсно не обійтися без розуміння розвивальних, коригуючих, зцілюючих можливостей танцю.

Саме тому серед подальших наукових розвідок вбачаємо за доцільне дослідити можливість впровадження в підготовку хореографів знань з таких тем як: «тілесний психоаналіз» (термін Н. Веремєєнко, Л. Мова), тілесної психокорекції (Дж. Міллер, Е. Галантер, К. Прибрам).

**Хоцяновська Людмила Францівна,**  
*заслужена артистка України, доцент,  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧА І СТУДЕНТА-МАГІСТРАНТА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ**

Сучасний етап розвитку вищої освіти вимагає пошуку нових підходів до процесу підготовки фахівців, удосконалення форм і методів організації та здійснення навчально-творчого процесу у вищих навчальних закладах галузі культури і мистецтва, змінює пріоритети у підготовці майбутніх хореографів. Важливої уваги потребують засоби, що сприяють формуванню професіоналізму та творчої самостійності випускників, зокрема організація співпраці і співтворчості викладача і студента на всіх етапах навчання. Вивчення взаємодії викладачів і студентів у закладі вищої освіти є однією з актуальних проблем.

Взаємодія викладача і студента-магістранта у процесі підготовки творчого проекту реалізується на заключному етапі навчання і є логічним продовженням їх попередньої співпраці. Магістерський творчий проект як кваліфікаційна навчально-творча робота має визначити рівень загальної та спеціальної підготовки студента. Його метою є систематизація, розширення та поглиблення теоретичних знань а також застосування практичних навичок у ході реалізації творчого проекту. Практична частина магістерського проекту полягає у створенні багаточастинного хореографічного твору, вона доповнюється науковим обґрунтуванням художньої концепції проекту, що міститься у пояснювальній записці.

Магістерський творчий проект розглядається як самостійно розроблений студентом оригінальний творчий продукт від ідеї до її втілення, що має об'єктивну новизну і виконаний під контролем і з консультацією досвідчених викладачів – наукового та творчого керівників. Наукове і творче керівництво може здійснюватись як окремими фахівцями, так і співпадати в одній особі.

Взаємодія керівника і студента-магістранта у процесі підготовки творчого проекту розпочинається вже на першому етапі роботи над ним – етапі вибору теми. Студент пропонує один або декілька варіантів теми, обґрунтовуючи свій вибір. Викладач має оцінити перспективність тієї чи іншої теми, її актуальність та глибину, ступінь придатності до втілення саме засобами хореографії у практичній частині, наявність достатньої кількості наукових джерел для написання пояснювальної записки тощо, та у ході співбесіди зі студентом підштовхнути його до вибору кращого із запропонованих ним варіантів тем або до доопрацювання уже обраного. Проаналізувавши хід виконання творчого проекту наперед, викладач має визначити можливі утруднення для магістранта, звернути на це увагу студента і за необхідності підказати шляхи їх подолання. Також, саме формулювання теми проекту – назви майбутнього хореографічного твору – часто вимагає вдосконалення. Після узгодження остаточного варіанту теми з керівником студент подає її на затвердження кафедрою і приступає до реалізації проекту.

Наступним кроком є складання календарного плану виконання проекту, у якому студент чітко визначає календарні строки усіх видів робіт починаючи з добору джерел до технічного оформлення пояснювальної записки. Ознайомившись з планом, наданим студентом, викладач оцінює його повноту (наявність всіх етапів, всіх необхідних складових) та реалістичність запланованих термінів, правильну послідовність кроків. За необхідності надає рекомендації до удосконалення календарного плану. У подальшому керівник контролює дотримання студентом визначених термінів.

Цінними для магістранта є також рекомендації викладача що до створення джерельної бази творчого проекту, як для постановки практичної частини, так і для написання пояснювальної записки. Викладач дає підказки у напрямках пошуку, визначає якість обраних джерел та їх відповідність задуму і вимогам до творчого проекту. Виявлені, відібрані та систематизовані джерела різного типу (літературні твори, наукові публікації, фонограми музичних творів, відео-матеріали) стають підґрунтям для здійснення оригінального творчого проекту.

З цього моменту взаємодія керівника і магістранта розподіляється у двох площинах – практичній і теоретичній.

Створення музичної основи хореографічного твору, розробка драматургічної та архітектонічної побудови, створення композиції та постановка і репетиційна робота з виконавцями виконуються студентом з максимальним ступенем самостійності. Керівник лише оцінює результат і за необхідності надає конструктивну критику.

Розробка плану пояснювальної записки, написання розділів, особливо першого теоретико-методологічного, формулювання висновків у пояснювальній записці досить часто визивають труднощі у студентів хореографічної спеціальності, так як їх попереднє навчання більше спрямовувалось на практичну діяльність і студенти зазвичай мають не

достатньо досвіду у написанні наукових робіт. Актуальність консультативної допомоги наукового керівника на всіх етапах роботи над пояснювальною запискою до творчого проекту надзвичайно висока.

Логічним завершенням взаємодії викладача та студента-магістранта стає захист магістерської роботи, де студент презентує свій проект. Заздалегідь керівник знайомить магістранта з процедурою захисту, надає рекомендації до складання доповіді магістранта та презентації, озвучує гіпотетично можливі запитання від членів екзаменаційної комісії та присутніх, здійснює сприяння у отриманні зовнішніх рецензій. Під час публічного захисту керівник надає свій відгук на творчий проект магістранта.

Взаємодія викладача і студента-магістранта у процесі підготовки творчого проекту є двостороннім творчим процесом, що збагачує досвідом як студента, так і його науково-творчого керівника, та виступає важливим чинником успішної реалізації магістерської кваліфікаційної роботи.

### Список використаних джерел

1. Мегем Є. І., Дещенко О. М. Творча діяльність викладачів і студентів у проектно-технологічній підготовці. *Педагогічні науки*. Херсон, 2015. Вип. 29. С. 207–213.
2. Мирончук Н. М. Застосування методу проектів у підготовці майбутніх викладачів до самоорганізації в професійній діяльності. *Проблеми освіти*. Житомир, 2017. Вип. 87. С. 191–196.
3. Підлипська А. Підготовка та захист магістерської кваліфікаційної роботи – творчого проекту за спеціальністю 024 «хореографія»: методичні рекомендації. Київ : КНУКіМ, 2019. 56 с.

**Яценко Ольга Леонідівна,**  
*заслужена артистка України, відмінник освіти України,*  
*відмінник столичної освіти,*  
*доцент кафедри хореографічного мистецтва,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА НАРОДІВ СВІТУ» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРА ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 024 «ХОРЕОГРАФІЯ»**

На сьогодні система вищої освіти потребує створення нових дисциплін для удосконалення та покращення фахової підготовки студентів.

Тому в Київському національному університеті культури і мистецтв для підготовки студентів освітньо-професійної програми «Народна хореографія» була розроблена нова дисципліна «Хореографічна культура народів світу».

Навчальна дисципліна «Хореографічна культура народів світу» складена відповідно до освітньої програми підготовки бакалавра спеціальності 024 «хореографія». Метою і завданнями викладання навчальної дисципліни «Хореографічна культура народів світу» є ознайомлення студентів з історією та хореографічною культурою народів світу, формування професійних здібностей сценічного виконання танців різних народів, набуття студентами вмінь і навичок сценічного виконання хореографічних номерів на основі вивчення культурних звичаїв і традицій певного народу, а також аналізу історичних і літературних джерел, аудіо та відеоматеріалів.

Дисципліна «Хореографічна культура народів світу» вивчається упродовж одного семестру і завершується іспитом. Цей предмет відрізняється від «Теорії та методики викладання народно-сценічного танцю» тим, що в дисципліну було включено вивчення культури та хореографії тих країн, які не ввійшли до програми вказаної дисципліни.

До програми входять країни Південної Америки – Аргентина, Венесуела, Колумбія та країни Європи – Ірландія, Греція та Туреччина. Серед країн Південної Америки на особливу увагу з точки зору культурних надбань заслуговують Аргентина, Венесуела та Колумбія, країни з багатого та різноманітною культурою, що сформувалася в результаті взаємопроникнення культурних впливів майя, Іспанії та культур інших країн Європи і Північної Америки.

У нашій країні танцювальна культура Аргентини була недостатньо висвітлена та досліджена. Вона стала відома завдяки танго, яке потрапило в Європу в першій чверті ХХ століття. Щодо народних танців гаучо, то ми дізналися про них завдяки виступам Державного академічного ансамблю народного танцю імені Ігоря Мойсеєва, в репертуарі якого з'явилися аргентинські танці «Маламбо» та «Гаучо», а також венесуельський танець «Хоропо».

Танці країн Латинської Америки у сценічній обробці входять до репертуарів колективів народного танцю, а також, завдяки своїй пластиці та ритмічності, є чудовим засобом підготовки професійних танцівників і хореографів у навчальних закладах різного рівня.

Хореографія країн Ірландії, Греції та Туреччини все частіше зустрічається в репертуарах творчих колективів.

Сьогодні відбувається багать міжнародних фестивалів мистецтв, де молодь знайомиться з культурою різних країн світу. Завдяки відомим шоу «Ріверданс» (Ірландія) та «Вогні Анатолії» (Туреччина), які стають популярними і в нашій країні, виникає бажання у більш ретельному вивченні хореографічної культури цих країн.

Завдяки вивченню хореографії різних народів світу у студентів з'являється можливість використовувати опанований матеріал подальшому створенні нових цікавих постановок з дисципліни «Мистецтво балетмейстера».

**Білаш Ольга Сергіївна,**  
*заслужений працівник культури України, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **АВТОРСЬКИЙ КУРС А. РЕХВІАШВІЛІ «ДІАЛЕКТИКА ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВЦІ МАГІСТРА ХОРЕОГРАФІЇ**

У зв'язку зі зміною соціокультурних, економічних та політичних обставин система фахової хореографічної освіти, сформована наприкінці минулого століття, потребує певних коректив. Підготовка фахівців у закладах вищої освіти – це чинник суспільних змін. Нині тлумачать фахову підготовку по-іншому, звертаючи увагу на такі сторони проблеми, які до цього часу не були в полі зору: мало видати диплом, треба отримати фахівця, якого визнають у більшості країн світу. Це питання зумовлює якісно нові вимоги до підготовки фахівців та потребує нових підходів до професійної діяльності, а їх втілення – сучасного науково-методичного забезпечення навчального процесу.

Характеристика освітньо-професійної програми для другого рівня вищої освіти ступеня «магістр» за спеціальністю 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» зазначає одним із принципів теоретичного змісту принципи та методи балетмейстерської діяльності. Однією з дисциплін, яка відповідає цьому принципу, а також сприяє формуванню ряду компетентностей та результатів навчання є «Діалектика традицій та новаторства в хореографічному мистецтві». Ця дисципліна є вибірковою освітньою складовою навчального плану, циклу дисциплін професійної та практичної підготовки, і, як вибіркова складова, дає можливість створити індивідуальну освітню траєкторію. Дисципліна сприяє підготовці фахівців у педагогічній, балетмейстерсько-постановчій, науково-дослідницькій діяльності сфері хореографії. Під час вивчення дисципліни студент має можливість опанувати, спираючись на накоплений великий досвід балетмейстерів-попередників, сучасну методологію створення хореографічного твору. Логічно розглядати цю дисципліну як допоміжну до

дисципліни «Удосконалення балетмейстерської діяльності» і до написання пояснювальної записки, яка є теоретичним описом практичної демонстрації випускної роботи з цієї дисципліни. Робоча програма дисципліни складається з двох розділів: I. Формування та розвиток традицій хореографічного мистецтва; II. Традиції та новації сучасного хореографічного мистецтва.

Цю дисципліну тривалий час викладала Аніко Юрїївна Рехвіашвілі (17.12.1963 – 16.11.2019), спираючись на власний педагогічний, постановчий та балетмейстерський досвід. Хоч дисципліна є теоретичною і складається з лекційного курсу, А. Рехвіашвілі перетворила зустрічі зі студентами в дискусії та обговорення. Під час вивчення дисципліни А. Рехвіашвілі аналізувала зі студентами найскладніші форми професійної хореографії та класичного балету та допомагала опановувати сучасну методологію створення хореографічного твору, спираючись на накопичений досвід балетмейстерів-попередників та особистий досвід в балетмейстерській діяльності. «Перш за все, важливим є дбайливе ставлення до всієї класичної спадщини, яка все ж не повинна бути «музейним пилом». Також, це постановка нових балетів, враховуючи класичну базу і, в той самий час – новаторські відкриття. Постійно має відбуватися оновлення усталених традиційних форм за допомогою сучасних – контемпорарі, модерн. Якщо до класики ставитися як до мертвого матеріалу – вона гине» [5].

Можна окремо і багато аналізувати і досліджувати творчість самої Аніко Юрїївни, але хочеться згадати, як в інтерв'ю газеті «Урядовий кур'єр» вона говорила про своїх учителів та учнів: «Я багато навчилась у своїх педагогів. Тому відчула потяг до балетмейстерської діяльності. Люблю розповідати про своїх педагогів, вони були чудовими і цікавими людьми. Скажімо, ім'я одного з них, Миколи Івановича Трегубова, вписано в енциклопедію балетного мистецтва. А Ігор Олексійович Андрєєв, викладач класичного танцю, був екстравагантною людиною, він «просидів» у Магадані 11 років і повернувся в Київ після Ленінграду, де працював у Маріїнському театрі та був знайомий з Агрипіною Вагановою. Євген Васильович Зайцев, який жив у Києві й був батьком характерного театрального танцю, чимало чому мене навчив. Широкої аудиторії ці прізвища маловідомі, але це були люди з яскравою індивідуальністю, які обожнювали свою професію. Я їм вдячна за те, що вони впустили мене у свій світ. Сумую за ними... учнів у мене багато, вони працюють у всьому світі. Не ставлюсь до них як до учнів – вони радше творчі партнери, у нас паритетні взаємини. Ми потрібні одне одному – і ті, хто ставить балет, і ті, хто виконує його. Мене стимулює їхній талант, а вони отримують натхнення від моєї віри в них. Не хочу називати імен, оскільки учень – не той, кого я назву, а той, хто назве мене своїм учителем. Час покаже» [4]. Давайте і ми будемо пам'ятати професора кафедри хореографічного мистецтва, народну артистку України Аніко Рехвіашвілі та називатися її учнями.

### Список використаних джерел

1. Рехвіашвілі А. Ю., Білаш О. С. Мистецтво балетмейстера : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2017. 157 с.
2. Діалектика традиції та новаторство в хореографічному мистецтві : робоча програма. Укл. А. Рехвіашвілі.
3. Рехвіашвілі Аніко Юріївна. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Рехвіашвілі\\_Аніко\\_Юріївна](https://uk.wikipedia.org/wiki/Рехвіашвілі_Аніко_Юріївна)
4. Куровець І. Художній керівник балету Національної опери України Аніко Рехвіашвілі: «Учень не той, кого я назву, а той, хто назве мене своїм учителем». *Урядовий кур'єр*. 2015. 14 листопада. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/hudozhnij-kerivnik-baletu-nacionalnoyi-operi-ukray/>.
5. Беляева М. Интервью с балетмейстером Анико Рехвиашвили: «Из-за событий в стране Национальная опера перестала окупаться...». *Music-review Ukraine*. URL : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/C001B4B8D00AD9C0C2257D6D002685D5?OpenDocument>

**Кеба Мирослав Євгенович,**  
*заслужений працівник культури України,  
відмінник освіти України, доцент  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### ТИПИ ПОВОРОТІВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОГРАМІ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

Поняттям «поворот» описується зміна позицій стоп під час виконання кроку. Вимірюється поворот між позицією стопи на початку кроку та позицією стопи в кінці кроку. Тобто це показник зміни позицій стоп. Повороти можуть бути ліворуч і праворуч і їх можливі величини наступні: 1/8, 1/4, 3/8, 1/2, 5/8, 3/4, 7/8, цілий поворот. Поняття «невеликий поворот» вказує на поворот менший ніж 1/8 повороту. Якщо на наступному кроці виконується поворот у тому ж напрямку, то попередній «невеликий поворот» віднімається від величини повороту наступного кроку. Розглянемо базові типи поворотів в європейській програмі бальних танців.

*Каблучний поворот* – це статичний поворот вправо або вліво, який виконується над каблучком ноги, котра виконала перший крок. Стопа, котра виконує другий крок, закривається до стопи першого кроку без ваги і вагу на неї буде перенесено після завершення повороту. Звичайний таймінг Каблучного повороту – 1/4 для відкриття і 3/4 для закриття.

Такий таймінг досягається підтриманням невеликого тиску робочої ноги на підлогу. Після досягнення Позичії центрального балансу каблук знижується, коліно опорної ноги згинається і нова робоча нога рухається до нової опорної ноги. З урахуванням динаміки сучасних танців, перший крок необхідно виконати вперед і злегка вбік або назад і злегка вбік (не вперед/назад). Другий крок партнера, котрий рухається вперед, починається вперед і закінчується вбік.

*Каблучний пул* (підтяжка каблука) є особливим типом Каблучного повороту. Ця дія використовується для того, щоб уповільнити тіло і отримати можливість змінити напрямок руху. Між першим і другим кроками обидва партнери виконують 3/8 обороту.

*Пілот* – це особливий тип поворотів вправо (Натуральні пілоти) та вліво (Зворотні пілоти). Основні технічні аспекти виконання Натуральних пілотів наступні:

- поворот виконується на нозі, котра виконала крок;
- максимальна величина повороту – до 1/2 повороту;
- коли один з партнерів виконує Пілот (зазвичай Партнер), інший партнер виконує Дію пілоту;
- під час виконання Пілоту утримується Закрита позиція. Всякий раз, коли зміна Позичії в парі створюється Пілотом, це завжди буде визначатися як *Свівл*;
- під час виконання Пілоту створюється сильна динаміка, тому танцюрист повинен уникати можливого «спірального ефекту» в стопах. Важливо упродовж всього повороту зберегти ту ж позицію стоп, що і на початку повороту – стопи повинні утримуватись паралельно і їх лінії не перетинатись (як в СВМР);
- для утримання хорошого балансу і легкого перенесення ваги тіла, бажано уникати виконання Свею (досвідчені танцюристи можуть застосовувати Косметичний свей вліво).

Виконання Зворотного пілоту подібне до виконання Натурального пілоту з деякими відмінностями:

- обидва партнери виконують Зворотний пілот одночасно;
- під час виконання Зворотного пілоту Позиція стопи залишатиметься «назад і злегка вбік». Це сприятиме підтриманню контакту в парі і поєднанню попередньої фігури зі Зворотним пілотом;
- для утримання хорошого балансу і легкого перенесення ваги тіла, бажано уникати виконання Свею.

Загалом, Пілот необхідно сприймати як статичний рух (не прогресивний).

*Дія пілоту* є особливим типом повороту, який виконується в поєднанні з Натуральним пілотом (коли один партнер танцює Натуральний пілот, то інший повинен танцювати Дію пілоту). Загальні характеристики Дії пілоту наступні:

- поворот виконується над стопою, але в кінці повороту вага переміщується в напрямку до внутрішнього краю стопи. Це сприяти-

ме підтриманню контакту в парі і поєднанню з наступною фігурою (зазвичай, це Спінування);

- максимальна величина повороту – до 1/2 повороту;
- перед Дією півоту, як і перед Півотом, виконується активна Дія драйву (тому Позиція стопи наступна – «вперед і злегка вбік»);
- під час виконання всієї Дії півоту утримується Закрита позиція;
- під час виконання базової Дії півоту не застосовується Свей.

Загалом, Дію півоту необхідно сприймати як поворот з переміщенням, тобто поворот з прогресивним рухом.

*Спін поворот* є таким типом повороту (в основному виконується з поворотом до 3/8), котрий виконується на двох кроках (Партнер: ПН-ЛН, Партнерка: ЛН-ПН) після Натурального півоту. Спін виконується з поєднанням прогресивного руху і сильного повороту.

Основні технічні характеристики Спін повороту наступні:

- перший крок Спін повороту виконується з невеликою Дією драйву (приблизно до Позиції центрального балансу) і закінчується з поступовим підйомом (у фазі Відновлення кроку);
- якщо Спін поворот виконується з поворотом більшим ніж 3/8, можна застосувати Косметичний свей вправо. Лівий свей в базовій інтерпретації не пропонується, але досвідчені танцюристи можуть застосовувати цей тип Свею так довго, поки зберігаються баланс і безперервність фігури;
- партнер починає Спін поворот рухом вперед і закінчує рухом назад і злегка вбік. Одночасно, Партнерка починає рухом назад і закінчує рухом діагонально вперед. Між рухом назад і рухом діагонально вперед, Партнерка виконує Браш ЛН до ПН. Запорукою бездоганного виконання Спіну є підтримка безперервної плинності руху і хорошого балансу під час виконання Дії браш Партнерки.

*Твіст поворот* є особливим типом статичного повороту зі схрещенням і розтвістуванням стоп. Розтвістування зазвичай виконує Партнер шляхом повороту вправо наступним чином:

- ПН ставиться навхрест позаду ЛН на «Подушку»;
- в перехрещеній позиції вага утримується між стопами, але більше над каблуком стопи попереду;
- поворот виконується над каблуком стопи попереду і подушечкою стопи позаду;
- під час виконання повороту носок стопи попереду підтримує контакт з підлогою;
- каблук стопи позаду знижується до підлоги контрольованим чином і ставиться на підлогу в кінці повороту;
- в кінці повороту стопи майже закриті і паралельні, а вага буде утримуватись над ПН;
- в кінці повороту можна виконати підйом (Стопа-Нога-Тіло) для руху в наступну фігуру;

- на протязі всього повороту утримується вертикаль тіла (для розвинених інтерпретацій можливе використання Косметичного свею).

Під час виконання Партнером Твіст повороту Партнерка виконує серію з трьох кроків навколо Партнера. Для координації свого повороту з кроками Партнерки Партнер повинен звернути особливу увагу на таймінг її кроків.

Це базові типи поворотів. Танцювальні дуети високого рівню майстерності використовують в своїх варіаціях ускладнені варіанти поворотів: Перекручений спін поворот з додатковим поворотом, Оверспін, Телеспін, Телесвівл, Ронде твіст поворот, Стендінг спін, Рудольф фоллей та інші.

**Бойко Петро Адольфович,**  
*Народний артист України,  
заслужений діяч мистецтв України, директор  
і художній керівник КЗ «Вінницький міський  
центр художньо-хореографічної освіти дітей  
та юнацтва “Барвінок”», Вінниця, Україна*

## **ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ЧЕРЕЗ ЗАНУРЕННЯ В ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР**

Комунальний заклад «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти “Барвінок”» – це профільний позашкільний заклад нового типу художньо-естетичного спрямування. Центр було створено у 1996 році на основі Народного ансамблю танцю «Барвінок», який розпочав свою діяльність ще у 1984 році [1].

У результаті багаторічної роботи педагогічного колективу Центру «Барвінок», ми чітко зрозуміли, що самореалізація і здобуття життєвої компетентності є однією з найвищих потреб кожної людини. Вважаємо, що кінцевою метою всякого навчання і виховання є підготовка дитини до дорослого життя. Чому би ми не вчили наших дітей чи то фізиці, чи то математиці, чи малюванню, чи танцям – все це повинно давати розвиток особистості дитини, готувати її до самостійного життя.

На нашу думку, життєва компетентність – це такий високий рівень освіти, виховання і різнобічної навченості, який надає кожній людині і дитині можливість до адекватного розв’язання життєвих проблем, вирішення будь-яких життєвих ситуацій, організації всього життєвого шляху, через самовизначення до максимальної самореалізації у більшості сфер життя.

З самого початку роботи в основі нашої діяльності було закладено оригінальні ідеї розкриття талантів кожної дитини через занурення в цілісний полікультурний мистецький простір.

Якщо більшість навчальних закладів, а тим більше самодіяльних дитячих колективів приділяють основну увагу одному з видів мистецтва, який для них профільними, а інші види мистецтва мають попутній характер, або загалом розвиваючий, то у нас в «Барвінку» ми поставили кожен мистецький предмет на однаково високий і повноцінний рівень вивчення, з метою демонстрації на сцені на високому професійному рівні виконання.

Унікальним є той факт, що учасники всіх цих колективів – це танцівники «Барвінка». Кожен, хто приходить до нас, навчається не лише танцювати, але вивчає і вокал, і гру на різноманітних інструментах, і декоративно-ужиткове мистецтво. Аналогів подібної системи роботи ми поки що не знаємо.

Найголовнішим нашим колективом є Народний ансамбль танцю «Барвінок». Мистецький рівень танцюристів ансамблю викликає захоплення відомих хореографів та глядачів у всьому світі. В його репертуарі десятки складних і високотехнічних танцювальних номерів, у т.ч. танці з репертуару нашого знаменитого Національного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, що вже багато про що говорить.

Всі, без виключення наші танцюристи, і дівчата.ю і хлопці – співають. Сьогодні хор ансамблю танцю «Барвінок» налічує понад сто осіб, і в його репертуарі є такі твори, як «Рече та стогне Дніпр широкий», «Ой, у лузі червона калина», “We are the world” М. Джексона, які виконуються хлопчиками та дівчатками різного віку в 4–5 голосів. А хор хлопчиків ансамблю танцю нараховує понад 40 осіб і виконує твори у 3–4 голоси.

Крім цього всі хлопці грають на 3–4 народних інструментах. Багато хто грає на всіх інструментах і з легкістю освоюють народні інструменти інших народів. Всі до одного є музикантами оркестру ударних інструментів. Всі дівчатка і багато хлопчиків вивчають художню вишивку і ще більше десятка видів декоративно-ужиткового мистецтва. Є у нашому «Барвінку» і вокально-інструментальний ансамбль.

Участь в роботі всіх цих колективів має велике значення для розвитку дітей. Та не менш важливим є необхідність виконання дітьми різних організаційних, творчих і побутових функцій в процесі навчання, репетицій і виступів. Це і є тією вагомою складовою, яка сприяє формуванню життєвої компетенції наших вихованців.

Народний ансамбль танцю «Барвінок» був першим дитячим колективом, на базі якого ми здійснювали свої плани і задуми. З 1996 року на базі Центру «Барвінок» працює хореографічна школа «Барвінок». Хореографія у нас викладається окремими предметами.

Залишаючись гуртками, ми поєднуємо в одне гурткове заняття уроки з окремих дисциплін: класичний танець, історико-побутовий та баль-

ний танець, народно сценічний танець, а також предмет підготовки концертних номерів [2].

У 1989 році в ансамблі танцю «Барвінок» були створені фольклорна група ансамблю танцю «Барвінок» та студія художньої ручної вишивки «Барвінкові візерунки», які носять почесні звання «Народний художній колектив України». В 2009 році розпочав діяльність оркестр ударних інструментів ансамблю танцю «Барвінок», який на сьогодні має почесне звання «Зразковий художній колектив». Колективи «Барвінка» є лауреатами різноманітних конкурсів і фестивалів, які проходили не тільки в Україні, але й по всьому світу [1].

Необхідно сказати і про особливості навчання музики і вокалу. На навчання до фольклорної групи приймаються без прослуховування всі наші танцюристи. В основі роботи фольклорної групи лежать принципи, запозичені із досвіду народної музичної педагогіки. Важливими є не стільки природні здібності дитини, скільки шляхи їх розвитку. Таке поняття як «відсутність слуху» вважаємо взагалі недопустимим у роботі з дітьми. У нас заборонено вимовляти фрази «не має слуху», «не має голосу», «гудошник». Ми переконані, що кожному дитину можна навчити слухати, чути і відтворювати музичний звук. І ні в якому разі не можна допускати розвитку комплексу неповноцінності;

Одним з провідних елементів навчання є внесення імпровізаційного начала в процесі занять музикою та співом, що дає змогу дитині практично використовувати набуті знання та навички, і таким чином проявляти певною мірою здобуту, так би мовити, початкову компетентність.

Ми завжди в пошуку цікавих ідей і способів навчати і виховувати дітей. Нашими вчителями і порадиниками є В. Сухомлинський і особливо А. Макаренко. У практичній роботі використовуємо окремі елементи Белл-Ланкастерської системи навчання, Дальтон-плану та батавської системи.

До речі, А. Макаренко визнаний Юнеско як один з 4-х педагогів, які визначили спосіб педагогічного мислення у ХХ століття. А ми дуже рідко про нього згадуємо, і навіть «Медаль Макаренка» перестала існувати тоді, коли півсвіту керуються його педагогічною теорією і практикою.

Особливим поштовхом в наших педагогічних та мистецьких пошуках стало проведення Міністерством освіти і науки України та академією Педагогічних наук України дослідно-експериментальної роботи на базі нашого Вінницького міського Центру «Барвінок».

З великою повагою ми згадуємо співпрацю із знаменитими науковцями. Дякуємо нашим безпосереднім кураторам: завідувачу лабораторією естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук, доктору педагогічних наук Оксані Комаровській та методисту вищої категорії Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України Алісі Таракановій.

Головним механізмом втілення нашої ідеї є обрання стрижнем мистецької освіти комплексу хореографічних дисциплін з обов'язковим для кожної дитини зануренням у суміжні види мистецької творчості.

Найголовнішим своїм завданням вважаємо формування творчої та соціально-адаптованої особистості, здатності до культуротворення, та художньо-естетичної компетентності, а також життєвої компетентності дитини в її майбутньому.

Вірність обраної нами методології навчання і виховання підтверджує наш багаторічний досвід роботи. Це засвідчують сотні наших випускників, які упродовж кількох десятиліть будують щасливе життя своє і своїх сімей. Це підтверджує багаторічна гастрольна діяльність творчих колективів «Барвінок», які за свою історію перемагали у всеукраїнських та міжнародних конкурсах та фестивалях. Найвідомішими нашими перемогами ми вважаємо гран-прі конкурсу «Славянський базар у Витебську». А у 2014 році ми отримали Гран-Прі на IV Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського, участь в якому брало понад тисячу танцювальних ансамблів нашої держави. Ми переможці і володарі золотих медалей музичних фестивалів в Токійському Диснейленді (Японія). Наших юних артистів гаряче вітали в містах та селах України та у більш, ніж 30 країнах нашої земної кулі [2].

Але все це не є головним в нашій роботі. Поєднання різних видів мистецтва і всього, що пов'язане з їх вивченням, суттєво впливає на процес самопізнання і самооцінки кожного учня. Вміючи танцювати професійно, співати, грати, вишивати тощо у дитини з'являється впевненість у власних силах і відчуття перспективного світлого майбутнього.

### Список використаних джерел

1. Народний ансамбль танцю «Барвінок» (Вінниця). *Wikipedia*. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Народний\\_ансамбль\\_танцю\\_«Барвінок»\\_\(Вінниця\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Народний_ансамбль_танцю_«Барвінок»_(Вінниця))
2. Комунальний заклад «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва “Барвінок”». URL : <https://www.vmr.gov.ua/Branches/Lists/Education/ShowContent.aspx?ID=181>
3. Бойко П.А. Народно-сценічний танець у палітрі мистецтв : комплекс програм. Вінниця : ФОП Рогальська І. О., 2013. 232 с.

**Вартовник Валентина Олександрівна,**  
*заслужений працівник культури України,  
відмінник освіти України, методист вищої категорії,  
керівник та балетмейстер-постановник  
Народного художнього колективу ансамблю танцю  
«Серпанок» школи народного танцю ЦТДЮГ;  
доцент кафедри хореографії та мистецтвознавства,  
Львівський державний університет фізичної культури  
ім. Івана Боберського, Львів, Україна*

**Шелейкіс Яна Євгенівна,**  
*старший викладач кафедри хореографії  
та мистецтвознавства  
Львівський державний університет  
фізичної культури ім. Івана Боберського;  
керівник гуртка-методист школи народного  
танцю «Серпанок» ЦТДЮГ, Львів, Україна*

## **ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ХОРЕОГРАФІЇ У ПРОФІЛАКТИЦІ ТА КОРЕКЦІЇ ОПОРНО-РУХОВОГО АПАРАТУ ДІТЕЙ**

Одним із пріоритетних напрямків соціальної політики Української держави є здійснення комплексу заходів з виховання здорового покоління. Але в останні роки відзначається тенденція до істотного погіршення стану здоров'я дитячого населення в нашій країні. Особливу увагу слід звернути на шкільний вік, коли продовжують формуватися і вдосконалюватися основні системи життєзабезпечення, відбувається активна морфологічна перебудова, адаптація до зовнішнього середовища, а також новоутворення нервової системи та рухового апарату.

Аналіз науково-методичних джерел та узагальнення результатів останніх наукових досліджень в даному напрямку свідчать про те, що досить рідко проблеми з опорно-руховими апаратом є вродженими. Негативно можуть позначитися перенесені в ранньому дитинстві такі хвороби, як рахіт, туберкульозна інфекція, різні дитячі інфекційні і часті простудні захворювання. Поряд з іншими важливими факторами можна відзначити недостатню фізичну активність дітей (гіподинамію). Недостатня рухова активність призводить до того, що м'язи, що підтримують хребет, ослаблюються. Зниження сили та працездатності скелетної мускулатури провокують деструктивні зміни зв'язок хребта і форми самих хребців, що призводить до викривлення самого хребетного стовпа [3, с. 35–36].

Сьогодні час існують різноманітні методики, які допомагають зміцнити опорно-руховий апарат школярів. Але одним з найефективніших засобів оздоровлення дітей, зміцнення їхнього опорно-рухового апарату,

розвитку м'язового корсету, профілактики та корекції порушень постави можна вважати заняття з хореографії.

Хореографія – мистецтво синтетичне, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. Основним засобом виразності тут є узгоджене і послідовне поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, різноманітний гармонійний ритм яких фіксується в танцювальних па, позах, жестах, міміці [4].

Серед різноманітних структур Центру творчості дітей та юнацтва Галичини м. Львова вже 28 рік плідно працює школа народного танцю «Серпанок», метою діяльності якої є виховання дітей та молоді естетично розвинутими й фізично здоровими, духовно збагаченими, професійно зорієнтованими. Головне завдання школи – допомогти в реалізації можливостей дітей в умовах чарівного світу музики й танцю, пізнанні краси пластики й руху тіла. Тому проблема порушень у дітей опорно-рухового апарату є однією з найактуальніших на сьогоднішній час не тільки в нашій установі, а й у всьому суспільстві.

На початку кожного навчального року у школі народного танцю проводиться набір дітей віком 4–5 роки. Навчання в школі розраховане на 9 років. Учні школи, які досягли хороших результатів у навчанні, можуть реалізувати себе у творчій лабораторії народного художнього колективу України ансамблю танцю «Серпанок» як вищій формі досягнення виконавської майстерності.

Приблизно 50–60% дітей, яких батьки записують у групи, мають різні порушення опорно-рухового апарату, а саме: аномалії розвитку хребта (сколіоз), порушення фізіологічних вигинів хребта (кіфоз і лордоз) та різноманітні деформації стопи.

Для профілактики та корекції порушень постави у дітей на базі нашої школи ми проводимо заняття з таких дисциплін: «Ритміка і танець», «Танець на підлозі за системою Бориса Князева», «Класичний танець» та «Народно-сценічний танець». Ці дисципліни викладаються за програмами, розробленими керівником та педагогами школи, схваленими Міністерством освіти та науки України, для вихованців – учнів відповідного віку.

Основним завдання програми «Ритміка і танець» є початкова хореографічна підготовка, розвиток загальної музичальності, відчуття ритму, робота над артистизмом. У дітей формуються основні навички руху, які дадуть змогу надалі займатися класичним, народно-сценічним і сучасним танцями. Програма дисципліни містить такі розділи: «Ритміка»; «Елементи класичного, народного і бального танцю»; «Музичні ігри та масові танці».

Розділ «Ритміка» складається з ритмічних вправ та музичних завдань, які повинні виховати у дітей вміння слухати, сприймати і оцінювати музику, любити й глибоко розуміти її. Вправи цього розділу повинні привчити дитину вслухатися у музику, розрізняти настрої, які

породжують звуки, формувати вміння узгоджувати свої рухи з музичною фразою, створювати відповідний музичний образ. Слід урахувати, що недостатній музичний розвиток дітей на першому етапі навчання часто стає на заваді в розвитку їх танцювальних здібностей.

Другий розділ передбачає вправи і рухи класичного та народно-сценічного танців, які є доступними дітям 6–7 років. Це найпростіші кроки (побутовий, легкий танцювальний крок з носка, крок на півпальцях, боковий крок, крок польки та ін.), елементи партерної гімнастики, вправи на орієнтацію у просторі, нескладні елементи танців. З допомогою вправ цього розділу необхідно сформувавши правильну поставу дитини (корпусу, ніг, голови, рук), розвинути фізичні дані та координацію рухів, навчити правильній техніці дихання.

Розділ «Музичні ігри та масові танці» включає в себе дитячі та народні танці. Це можуть бути невеликі сюжетні замальовки казкового змісту. Діти із задоволенням працюють над такими етюдами, та й першим їхнім глядачам вони приносять задоволення. Всі танцювальні композиції виконуються під спеціально підібрану музику. Це сприяє високій ефективності у вирішенні поставлених завдань та емоційній привабливості для учнів [1, с. 16].

Танець на підлозі за системою Бориса Князева – розрахована система підготовки під час занять без станка. Це 30 вправ на 16 чи 32 такти, більшість яких виконується лежачи на спині, з наступним повторення у положенні лежачи на животі. Вправи поділяються на такі групи: вправи для голови і рук, для розвитку стегнових та гомілкоstopних суглобів, для м'язів спини і живота, розвитку виворотності і кроку, корпусу і попереку та для еластичності корпусу [2]. Під час проведення цих вправ можна досягти правильної підготовки до танців, гнучкості і еластичності усього тіла, а, головне – це виправлення фізичних вад: повноти, сутулості, викривлення хребта, рахіту, кривих ніг та плоскостопості.

«Класичний танець» є фундаментальною дисципліною навчання танцю. Вона сприяє розвитку фізичних даних, формує необхідні технічні дані у дітей, одночасно є джерелом високої виконавської майстерності та сценічної культури. У цьому головне виховне значення класичного танцю.

Програма з предмету «Класичний танець» у школі народного танцю «Серпанок» опирається на такі основні принципи: поступовий розвиток природних даних учнів; чітка послідовність в оволодінні лексику і технічними прийомами; систематичність і регулярність занять; цілеспрямованість навчального процесу.

Вивчення класичного танцю починається з екзерсису. В екзерсисі розвиваються різносторонні м'язи ніг, їх виворотність, постава корпусу і голови, координація рухів. Екзерсис починається біля станка, потім, у ході засвоєння, переноситься на середину зали, згодом – *adagio*, *allegro*. Педагог повинен використовувати відповідний підхід до кожної конкретної вікової групи учнів у залежності від віку і ступеня підготовки.

На початковому етапі навчання необхідно: застосовувати мінімум танцювальних елементів при максимальній можливості їх поєднань; використовувати вправи підготовчого розділу класичного екзерсису, що сприяють зміцненню м'язової системи, формуванню правильної постави, розвитку почуття рівноваги, координації рухів, швидкості реакції, рухової пам'яті; навчати навичку раціонального відштовхування і м'якого приземлення з метою захисту локомоторної системи від пошкоджень; виконувати вправи для рук (*port de bras*), що сприяють розвитку рухливості в суглобах, пластичності, координації [5, с. 76].

Формування динамічного стереотипу правильної постави в умовах виконання вправ класичного екзерсису посеред залу це один з найважливіх етапів формування постави у дітей, який має деякі особливості – при виконанні вправ екзерсису на середині залу вага тіла знаходиться на опорній нозі, інша (робоча) – у динаміці на підлозі. Складнішим варіантом цього етапу є виконання рухів, коли робоча і опорна ноги знаходяться в динаміці. До цього періоду навчання переходять після того, коли учні засвоїли правильне положення постави з вихідного положення, стоячи біля опори (обличчям чи боком до опори).

Після вивчення початкового етапу з предмета «Класичний танець» учні вивчають основи народно-сценічного танцю, починаючи на середині залу і продовжуючи біля опори. Заняття з народного танцю сприяють зміцненню м'язового апарату, розвивають ті групи м'язів, які є недостатнього залучені під час класичного тренажу, дають можливість оволодіти різноманітністю стилів і манер виконання народних танців, їх складністю темпів і ритмів.

### Список використаних джерел

1. Вартовник В. О. Навчальні програми з хореографічного мистецтва для позашкільних навчальних закладів. Львів : Сполом, 2013.
2. Князев Б. Танець на підлозі за системою Бориса Князева. Москва, 1973.
3. Пристанський В. М. Принцип диференціально-інтегральних оптимумів педагогічних факторів у фізичній і соціальній реабілітації учнів з вадами опорно-рухового апарату. *Теорія та методика фізичного виховання*. 2007. 35-36 с.
4. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посібник. Київ : ІЗМН, 1996. 284 с.
5. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю у школі : методичні рекомендації. Київ : ІЗМН, 1998. 76 с.

**Петров Денис Сергійович,**  
*Член президії Української Ради Спортивного Танцю,  
Перший заступник голови комітету Про-Ам УРСТ,  
Президент міжнародної танцювальної  
студії «Авангард», Харків, Україна*

## **ПІДГОТОВКА ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ**

Сучасні тенденції, зумовлені глобалізаційними процесами, змушують теоретиків та практиків бальної хореографії шукати нові засоби і можливості підготовки сучасних висококваліфікованих і затребуваних спеціалістів.

Підготовка педагогів-хореографів бальної хореографії має свою специфіку. Зазвичай це успішні виконавці, які мають високий практичний досвід, уміння та навички, але професія викладача хореографії, керівника колективу та балетмейстера набагато ширше і виходить за рамки тільки танцювального досвіду виконавця.

Задача викладача спонукати здобувача освіти до активної пізнавальної діяльності у сфері хореографічного мистецтва, розкрити його творчий потенціал, надати теоретичні і практичні навички для роботи майбутнього спеціаліста. Визначити роль викладача хореографії і балетмейстера. Навчити сучасним аспектам викладання і мислення. Розвинути професійні компетентності: здатність застосовувати теорію та сучасні практики хореографічного мистецтва, вільно володіти професійною фаховою хореографічною термінологією як виконавця, викладача, балетмейстера та організатора хореографічного колективу.

Майбутнім хореографам надаються знання з багатьох дисциплін. Однією з найважливіших дисциплін є «Мистецтво балетмейстера». Задачею якої є формування систематичних знань в області педагогічної і творчої сфери діяльності балетмейстера, основних етапів роботи зі створення повноцінного хореографічного твору і в умовах спеціалізованого хореографічного навчання – практичне закріплення. З метою формування і розвитку професійних здібностей здобувачів освіти, слід планувати організацію творчого процесу, спираючись на авторські, інноваційно-освітні технології навчання, що використовуються при реалізації різних видів навчальної роботи [1, с. 4].

Також особливу увагу необхідно приділяти викладанню предмету «Композиційна побудова конкурсних варіацій європейської і латиноамериканської програми». На заняттях цієї дисципліни студенти вчать правильно створювати конкурсні варіації згідно з міжнародними правилами, приділяючи увагу основним принципам створення варіацій.

Ключовими в дисципліні є підручники з європейської і латиноамериканської програми, які містять деталізовані описи фігур і пропонують

оптимальні варіанти їх з'єднань. Однак чисто механічного з'єднання фігур необхідно уникати, з огляду на наступні фактори: відповідність музичного фразування танцю, циклічність, співвідношення стаціонарних, прогресивних і обертальних фігур та композиційної гармонії. Саме ця дисципліна покликана навчити майбутнього фахівця глибоко розуміти специфіку створення конкурсної композиції [2, с. 294–295].

Не менш важливою є дисципліна «Історія хореографічного мистецтва» покликана розвинути кругозір майбутнього балетмейстера, вивчення загальних закономірностей та особливостей розвитку хореографічного мистецтва, його становлення та етапи розвитку. Вивчення хореографічної діяльності балетмейстерів усього світу в період конкретної історичної епохи та їх аналіз, що позитивно відображається на професійній підготовці здобувача освіти і його майбутньої професійної діяльності.

Цілісність освітнього процесу також реалізується найсучаснішими освітніми програмами та дисциплінами, такими як: «Формейшн європейського і латиноамериканського танцю», «Секвей бального танцю», «Теорія та практика створення хореографічного образу», «Стилізація бального танцю», «Сценографія», «Танцювальна майстерня», «Кінезіологія танцю», «Основи режисури та акторської майстерності в хореографії».

Отже, перелік дисциплін розглянутих вище, спрямовані на професійну підготовку успішних виконавців, які вирішили отримати кваліфікацію викладача хореографії, балетмейстера та керівника колективу. Зробити з них сучасних, високоякісних, професійних та затребуваних фахівців на ринку праці, здатних використовувати принципи, методи та засоби педагогіки, сучасні методики організації та реалізації освітнього процесу, аналізувати його перебіг та опрацювати результати.

### **Список використаних джерел**

1. Карпенко В. Н., Карпенко И. А., Багана Ж. Хореографическое искусство и балетмейстер. Москва : Инфра-М, 2019. 193 с.
2. Лисенко А. О., Горбенко О. В., Спортивні танці (європейська програма). Харків, 2020. 343 с.

**Єфанова Світлана Олександрівна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ ВИКЛАДАЧА І СТУДЕНТІВ У ФОРМАТІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ ПАНДЕМІЧНИХ ОБМЕЖЕНЬ**

Вища освіта в період пандемії зазнала непередбачуваних змін. Сьогодні висуває пошук нових ефективних форм навчання для отримання професійних знань під час карантину та локдаунів. Це суттєво ускладнює реалізацію особистісно-направленого традиційного аудиторного навчання, заснованого на багаторічному досвіді роботи викладачів в університеті. В умовах карантину викладачі кафедри хореографії КНУКіМ почали активно використовувати е-платформи Google Classroom, Zoom, Moodle, які стали оптимальним ресурсом дистанційної роботи викладачів хореографічних дисциплін. Ці платформи перетворились на помічників і дозволили опрацювати зі студентами комплекс теоретичних і практичних завдань, а також відстежити якість їх засвоєння.

Використовуючи платформу Zoom, яка має певні переваги і недоліки, все ж таки забезпечила інтерактивну взаємодію викладача і студентів. У таких динамічних умовах викладач постав перед питанням: як змінити та модернізувати свою роботу, яка досить обмежена через специфіку галузі застосування.

Як відомо, для занять з дисциплін хореографічного напрямку необхідно мати певну просторну аудиторію (хореографічний зал 50–100 м). Нажаль, в домашніх умовах для багатьох студентів і викладачів існувала територіальна обмеженість (тільки 2–3 м). Тому викладачі творчо підійшли до пошуків нових методів навчання. Разом з новою формою навчання змін зазнали також деякі методи викладання.

За джерелами сприйняття і передачі інформації методи поділяються на:

- вербальні (лекції, коментарі, пояснення);
- наочні (показ, демонстрація, ілюстрація);
- практичні (виконання вправ, екзерсису, танцювальних комбінацій і танців);
- робота з літературою та відеоматеріалами [5, с. 15]

Ці методи завжди використовувались як взаємодоповнюючі: викладач демонструє виконання руху, супроводжуючи його поясненням і підкріплюючи коментарем, виконанням або переглядом відеоматеріалу. Працюючи дистанційно, ми маємо можливість „перезавантажити“ власну систему поглядів на освітній процес та спробувати свої сили у нових методах.

Проведення хореографічних занять в режимі онлайн передбачає отримання та подальше опрацювання студентами відеоінформації з методик виконання хореографічних вправ, етюдів, запропонованих викладачем; здійснення аналізу музичного супроводу до танцювальних комбінацій. До переваг дистанційного навчання можна віднести підвищення мотивації до самовдосконалення, можливість опанування додаткових компетенцій — виявлення проблемних ситуацій і пошуку шляхів їх розв'язання.

Недоліками дистанційного навчання стали технічні проблеми:

- доступ до інтернету, відсутність світла (сільська місцевість, перевантаження системи);
- різна швидкість інтернету кожного учасника (затримка донесення музичного супроводу одночасно до всієї групи, спостереження за практичним показом кожного виконавця і всієї групи разом).

Всі ці недоліки спричинили складність сприйняття матеріалу, самостійне опрацювання завдань, оскільки успіхи і проблеми обумовлюються рівнем засвоєння знань і вмінь, а також індивідуальними психологічними якостями кожного студента.

Зазначимо, що для викладацького складу теж умови праці дещо змінилися: багато часу витрачається на підготовку: підібрати адаптований до завдань програми відеоматеріал (як приклад для пояснення методики виконання певного руху), формування нових (3–4) практичних і теоретичних завдань, потім загрузка на платформу електронного навчання для подальшого самостійного виконання домашніх завдань студентами. Після одержання виконаних робіт (конспект, 3–4 відео ) викладач повинен перевірити кожне відео і надати консультацію щодо помилок (в групі 26–28 студентів, і курсів може бути 1 ,2, 3) та оцінити виконане завдання.

Незважаючи на такі складні умови навчання, викладачі і студенти поринули в нерегламентовану творчу співпрацю. Під час практичних завдань викладач визначав позитивні сторони виконання, а потім вказував на загальні помилки, типові для більшості виконавців, висловлюючи зауваження на адресу конкретних студентів. Інколи студенти стежили за виконанням одного із студентів групи і шукали помилки в його виконанні. Потім кожний споглядач називав помилку і пояснював методику виконання заданого руху. Така форма інтерактивного спілкування сприяла зацікавленню процесом навчання у студентів, можливістю індивідуальної суб'єктивної та осмисленої реакції, здатності до адаптації, уявлення та впевненості, а також співпраці в групі. Також студенти залучались до процесу пошуку та перегляду відеоматеріалів до заданої тематики за завданням викладача. Такий пошук був спрямований на активізацію креативного та професійного творчого мислення.

Отже, можемо зробити висновок. Пандемія принесла нові умови, форми та методи в процес навчання у вищій школі. Постійний зв'язок

зі студентами був дещо складнішим через їхні особистісні способи навчання та необхідність надавати їм постійну підтримку та консультації, це зумовило швидкість та якість пристосування викладачів хореографії до нових обставин і позитивного ставлення до експериментів з новими способами взаємодії викладання. Різноманітність альтернативних способів надання допомоги студентам у навчанні, творчий підхід колег у розробці нових форм оцінювання та навчальної підтримки, а також готовність персоналу до впровадження нових технологій забезпечили позитивний вплив на навчальний процес. Сьогодні вища освіта змогла справитися з появою дистанційного навчання, адаптувавшись до його вимог.

### Список використаних джерел

1. Бакіров В., Огарков М. Пандемія може назавжди змінити вищу освіту. *Дзеркало тижня*. 2021. 16 січня. URL : <https://zn.ua/ukr/EDUCATION/pandemija-mozhe-nazavzhdi-zminiti-vishchu-osvitu.html>
2. Ляшенко І. В. Перспективи розвитку дистанційного навчання у вищій школі. *Народна освіта*. 2015. № 1. URL : [https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page\\_id=2682](https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=2682)
3. Олешко А. А., Ровнягін О. В., Годз В. Р. Удосконалення дистанційного навчання у вищій освіті в умовах пандемічних обмежень. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2021. № 1. -URL : <http://www.dyu.nauka.com.ua/?op=1&z=1936>.
4. Силадій І. Розвиток освіти в контексті основних викликів глобалізації. *Вища освіта України*. 2016. № 4. С. 34–38.
5. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. *Підручник*. - 2-е вид. Київ : Альтерес, 2007. 324 с.

**Журавльова Анастасія Володимирівна,**  
викладач кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

### ТАНЕЦЬ ЯК ОДНА З ФОРМ АКТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ СТАРШОГО ВІКУ

Питання, яке хвилює сьогодні всю світову спільноту — яким чином зробити життя людини старшого віку гідним, насиченим активною діяльністю та радістю, позбавити її почуття самотності, щоб вона мала всі ті умови існування, які відповідають сучасним уявленням про комфорт та безпеку.

На сайті Всесвітньої організації охорони здоров'я [1] можна прочитати, що середній вік населення в Європейському регіоні є самим високим в світі і продовжує стрімко зростати. Багато громадян цього регіону мають найвищу тривалість життя: середня очікувана тривалість життя при народженні в 53 країнах Європейського регіону складає 72 роки у чоловіків і близько 80 років у жінок. Прогнозується, що до 2050 року частка мешканців 65 років і старше подвоїться, та не одна вікова група не буде зростати так швидко, як група людей 80 років і старше.

«Здорове старіння» – коротке позначення більш широкого розуміння здорового та активного старіння. Перш за все – це здатність людини підтримувати цілеспрямованість та цікавість до життя, це пошук та отримання нової мети в житті, це здатність адаптуватись до змін, залишаючись фізично активною [3, с. 5].

Фізична активність є оптимальною передумовою здорового старіння. Постійні помірні фізичні навантаження сприяють розумовому, фізичному і соціальному благополуччю, а також допомагає запобігти хворобі та інвалідності. Люди в гарній фізичній формі при досягненні похилого віку частіше та довше залишаються здоровими. Фізична активність корисна для людей старшого віку не тільки для профілактики захворювань, а і для зниження ризику травм, покращення психічного здоров'я та пам'яті [3, с. 6].

З виходом на пенсію спосіб життя людини змінюється: стає вужчим коло спілкування, збільшується обсяг вільного часу, зменшується кількість обов'язків.

Більшість вітчизняних навчальних та соціальних програм розраховано на дітей та молодь, значно менше – для людей зрілого віку, і майже нічого немає для людей старшого покоління. Але в останні роки ставлення до старості в Україні почало кардинально змінюватись як в суспільній свідомості, так і в науковій спільноті. Похилий вік перестає сприйматись негативно як час хвороб та самотності. По відношенню до старості застосовують поняття «третє покоління», яке означає, що людина після виходу на пенсію виходить на наступний етап – починає вести активний спосіб життя, використовуючи вільний час для розкриття свого творчого потенціалу та нових можливостей.

Сьогодні переважна частина людей старшого віку прагне до активного способу життя, отримання позитивних емоцій, позбавлення від нудьги, до саморозвитку та самореалізації.

Вікові зміни та хвороби можливо відтермінувати, загальмувати та попередити за допомогою фізичної активності. Удосконалювати своє тіло дуже приємно в танці, під музику, в компанії активних однодумців-однолітків та представниками інших поколінь. Велика кількість дорослих людей відвідують клуби, школи танців, танцювальні колективи, спортивні клуби, де викладають різноманітні танцювальні стилі, для того, щоб навчитись танцювати. Це допомагає старшим людям звільнитись від шаблонів та стереотипів, а створений на заняттях позитивний

настрій переноситься і в звичне життя. В більшості клубах поряд з танцювальними заняттями проводяться вечірки, спільні свята та дні народження, виїзди на природу.

В останнє десятиріччя завдяки телешоу, де танцювати навчають тих, хто ніколи раніше цим не займався, танець завойовує все більшу аудиторію, отримавши не тільки глядачів, а й активних учасників. Танець, який завжди асоціювався з молодістю, зараз розширює свої вікові кордони: люди дорослі та старшого віку із задоволенням відвідують танцювальні заняття та виступають на сцені.

На танцювальних змаганнях зі спортивного бального танцю, де чітко розділені вікові категорії, є особливі учасники, яких глядачі зустрічають оваціями, – їх називають сеньорами. Наймолодші в цій групі – від 35 до 45 років, найстарші – за 70. Вони розпочинають свою танцювальну «кар'єру» в зрілому віці, маючи різні причини для цього: для одних – це спосіб підтримки фізичної форми, засвоєння нової координації рухів, для інших – розширення кола спілкування, цікаве проведення часу. Найбільші ентузіасти приймають участь в змаганнях, які дають додатковий емоційний злет для розвитку, пізнання та самовдосконалення.

Пенсійний вік – нова реальність, яка особливо болюча для професійних танцівників. Вік знецінює все, для чого танцівник працював з дитинства. Постійні навантаження на одні й ті ж самі суглоби та м'язи зношують їх. Але можливості танцівників не можна порівняти з можливостями простих людей – відмінна основа у вигляді гнучкості, координації, швидкості, сили залишається на все життя.

Право танцювати в будь-якому віці легалізували танцівники стилю «буто». Чим старіше людина, тим вона мудріша, тим більше змісту та досвіду вдається вкласти в танцювальні рухи.

Хореограф та балетмейстер, артистичний директор Нідерландського театру танцю Іржи Кіліан не зміг у свій час попрощатись зі своїми улюбленими танцівниками і в 1991 році створив для них NDT-III. Таким чином він не тільки мав змогу продовжити танцювальний вік артисту, а й створити незвичайні вистави. Найкращі хореографи світу мріяли працювати з трупою «ветеранів».

«Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'» – смілива вистава-експеримент Піни Бауш. В 2000 році хореограф обрала для цього експерименту танцівників старшого віку (від 65 років). Ця чудова вистава – про життєві переживання, про кохання, надію, мрію, взаємодію між чоловіком та жінкою.

Шведський хореограф, керівник балетної трупи «Нордданс» Мартін Форсберг створив виставу «Робота», де учасниками були чотири танцівники та чотири пенсіонерки від 65 до 70 років. Хореограф вважає, що у «бабусь» за плечима є ціла історія, яка відобразилась на їхніх обличчях та пластиці [4].

Джо Баттерворт, професор теорії танцю в Університеті Мальти, в своїй книзі «Танець. Теорія і практика» [2] розповідає про декілька

проектів зі Швеції та Великобританії, створених спеціально для людей старшого віку. Так, вистави хореографа та науковця Еви Лільї, які вона знімала на відео в різноманітних місцях, вплинули на сучасний танець в Швеції. Її проект «Рух як тілесна пам'ять» (2003–2006) об'єднав людей похилого віку від 59 до 88 років. Було проведено 54 перформанси у Швеції, Норвегії, Ісландії, Росії та Португалії, всі вони отримали безліч позитивних відгуків від глядачів та ЗМІ.

А в театрі Седлерс-Велс в Лондоні існує танцювальна група «The Company of Elders» – це трупа танцівників, яким за 60. На сайті театру сказано: «Сьогодні ми розуміємо, що танець об'єднує людей, розвиває впевненість та фізичне здоров'я. В своїй роботі ми ламаємо стереотипну уяву про те, кому можна танцювати» [2, с. 223].

Хореограф, викладач, танцівник директор «The Forsythe Company» Крістофер Роман [5] очолює проект «Dance On» в Берліні. Репертуар для вистав складається спеціально для 6 танцівників старше 40 років. Також «Dance On» займається питаннями танцю та віку через наукові дослідження та громадські дискусії про значення старіння в політичному та культурному контексті. Роман вважає, що в танці вік не має бути проблемою, тому що танець – це не тільки фізичні вправи, а і мистецтво. Цей проект – спроба продемонструвати суспільству цінність досвіду, зрілості, знань, мудрості у всіх сферах життя.

Багато людей старшого віку не здаються своєму віку, а навпаки, з радістю сприймають можливість користуватись своїм тілом та інтелектом. Вони дивляться вперед з цікавістю, відкриваючи нові можливості. Такі люди обирають самовираження, а не споглядання, дію, а не пасивність, ризик, а не безпеку, невідомість, а не знайоме та звичне. Вони обирають перезавантаження свого життя, де попереду нові плани.

### Список використаних джерел

1. Всемирная организация здравоохранения. URL : <https://www.who.int/topics/ageing/ru/>
2. Джо Баттерворт. Танец. Теория и практика. Пер. с англ. Харків : Гуманитарный центр, 2016. 244 с.
3. Ageing and sexual health. *Entre Nous*. 2013. № 77. 32 с. URL : [https://www.euro.who.int/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0010/183448/Entre-Nous-77-Eng.pdf](https://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0010/183448/Entre-Nous-77-Eng.pdf)
4. Сидельникова М. Пляски вокруг старушек. «Работа» на фестивале «Личное дело». *Коммерсант*. 2009. 4.08.. С. 11. URL : <https://www.kommersant.ru/doc/1215352>
5. Christopher Roman on Dance on. 180 years of experience. URL : <https://www.goethe.de/ins/na/en/kul/mag/20690872.html>

**Гладка Людмила Володимирівна,**  
*провідний концертмейстер  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

**ПРЕЛЮДІЇ З «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ»  
Й. С. БАХА ЯК МУЗИЧНА ОСНОВА УРОКУ КЛАСИЧНОГО  
ТАНЦЮ (ДО ПРОБЛЕМИ СПІВТВОРЧОСТІ  
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ВИКЛАДАЧА)**

«Танець народжується з музики, тому така велика роль тих, хто цю музику творить» [1, с. 5]. Концертмейстер у фахових класах хореографії – це не тапер (з фр. *tapet* – хлопати, стукати), а повноправний учасник творчого процесу, колега, співавтор педагога. Крім досконалого володіння фортепіанною технікою, концертмейстер класичного танцю повинен допомагати студентам почути і зрозуміти музику, реалізувати її в пластиці, створити емоційну атмосферу уроку, заліку, іспиту чи творчого відкритого показу.

У хореографічних залах кафедри сучасної класичної хореографії КНУКіМ, заснованої та очолюваної з 1996 року українською балетмейстеркою, народною артисткою України, професоркою, засновницею професійного театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко» Аніко Юрїівною Рехвіашвілі зародилася добра традиція, коли концертмейстери та педагоги впродовж багатьох років працювали разом, й глибоке взаєморозуміння і взаємоповага в таких творчих парах дали свої високі мистецькі результати.

Часто доводиться чути про те, що робота концертмейстера в хореографічних класах не може бути ані творчою, ані цікавою, оскільки концертмейстер змушений постійно виконувати рутинні вимоги педагогів-хореографів, дотримуватися їхніх жорстких вказівок. У спогадах концертмейстерів хореографічних училищ згадується, що вся музична основа уроку класичного танцю повинна була строго укладатися в рамки заданих викладачами метричних формул і темпів, більше того, потрібно було обов'язково дотримуватися певного характеру музики [1, с. 8].

Проте урок класичного танцю – в балетній школі, училищі чи ЗВО, – живий арсенал і творча лабораторія класичної хореографії, оскільки в ньому не лише представлені збережені та примножені традицією елементи танцювальної мови, але й постійно здійснюється сучасна інтерпретація класичної спадщини.

Репертуар концертмейстера хореографії повинен бути величезним: включати твори зарубіжної та української класики, сучасних композиторів, балетні клавіри, фортепіанні твори, використані балетмейстерами для сценічних дійств (наприклад, «Карнавал» Р. Шумана, «Шехерезада» М. Римського-Корсакова, чи «Шопеніана», укладена з оригінальних п'єс Ф. Шопена та ін.).

На певному етапі співпраці з педагогом-хореографом виникла ідея створення уроку класичного танцю на музику німецького генія епохи Бароко Й. С. Баха, використавши прелюдії з двох томів «Добре темперованого клавіру» – збірника клавірних поліфонічних п'єс з 48 прелюдій та фуг. Урок був поставлений у творчому тандемі з викладачем Ганною Олексійвною Перовою, заслуженою артисткою України, доцентом кафедри класичної хореографії факультету хореографічного мистецтва КНУКіМ, солісткою театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко».

Зі всієї світової клавірної музичної літератури твори Й. С. Баха є найчастіше виконуваними. Створені чудові зразки інтерпретацій його інструментальних творів, численні їх редакції. Закладений в музиці Баха глибокий духовний зміст явно відчувається усіма, але пласт музичної культури Бароко в XXI ст. потребує відродження та сучасного переосмислення.

Смисловий світ музики Баха розкривається через діалектичну, двоєдину (логіка і підсвідомість) музичну символіку. Основу музичної мови Баха складають стійкі мелодичні звороти-інтонації, що виражають певні поняття, ідеї, емоції. Бахівська музична мова є узагальненням музичного лексикону епохи Бароко, що несе певний езотеричний символ і спирається на музичну риторику та протестантський хорал, образи й сюжети Святого Письма.

Будучи представником європейської культури початку XVIII ст., Бах силою власного генія перекодував у музику феномен релігійно-філософської концепції свого часу. На основі глибокого вивчення творчості Баха, а також широких загальнокультурних та художніх аналогій склалася концепція українського музикознавця, піаніста, композитора Б. Л. Яворського стосовно циклу прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру»: ДТК є музично-етичним толкуванням образності та сюжетики християнської міфології [7].

Духовна тематика, яку внесли у «Добре темперований клавір» мелодії протестантських хоралів, мотиви-символи, музика кантат і пасонів, підіймає його значимість до рівня, доступного лише духовним жанрам. Проте метою Баха не була ілюстрація церковного побуту – через відомі та зрозумілі його сучасникам образи й уявлення церковного, впровадженого в загальний побут композитор виразив процес ідеологічного осмислення своєї епохи.

Секрет життєвості та естетичного універсалізму музики Баха лежать в особливостях бахівського символу: це жива мова, цільний потік музичної свідомості, де одні символи доповнюють й поглиблюють інші, утворюючи багатошаровий контекст [8, с. 6]. Сам символ ще не є музикою, але стає нею лише після контрапунктичної обробки його нашим духом, причому обов'язково особистої, неодмінно кожного разу, хоча б і відтворюючи, – але творчо!

Хореографічна концертмейстерська спеціалізація піаніста є особливою сферою музичної творчості, яка вимагає тривалої музичної освіти

та виконавського вдосконалення, широкої області знань, майстерності й досвіду, а також відданості мистецтву хореографії і тим творцям, які його представляють – танцівникам і викладачам.

Концертмейстер у хореографічних класах – повноправний представник музичного мистецтва у мистецтві хореографічному, свого роду музичний наставник студентів та учнів. Виконати всі свої виконавські та виховні музичні завдання концертмейстер може лише за умови повноцінного творчого контакту з педагогом-хореографом.

Концертмейстер та викладач повинні бути уважними, по-дружньому налаштованими, зацікавленими один в одному помічниками, реалізаторами спільних творчих ідей, планів і задумів. У сучасній хореографічній вищій освіті педагог і концертмейстер вирішують різні завдання, але ціль у них спільна – виховання професійного танцівника.

Відповідальність викладача в педагогічному процесі надзвичайно висока. Проте навчання студентів-хореографів, особливо їх підготовка до заліків, іспитів, публічних виступів проходять успішно лише за умови повноцінної участі в цьому процесі концертмейстера.

Тому міра відповідальності розподіляється між викладачем і концертмейстером рівномірно, а в певних ситуаціях – на екзамені, концерті, відкритому показі, – під час яких концертмейстер залишається сам на сам зі студентами чи учнями, допомагаючи їм впоратися зі складними виконавськими завданнями, поставленими педагогом, величезна відповідальність лягає саме на нього.

Звичайно, появі творчого уроку класичного танцю на музику прелюдій з 2-х томів ДТК Й. С. Баха передував довгий, багаторічний шлях формування концертмейстерських навичок, знань та умінь роботи в хореографічних класах: розуміння специфіки музичної основи для різних видів танцювальної діяльності, ясне уявлення всіх основних рухів класичного хореографії, вміння передбачити логіку взаємодії музики і танцю, створювати образи руху виразовими засобами музики.

У творчій роботі концертмейстеру хореографії також значно допомагає уявлення про методику викладання різних хореографічних дисциплін – класичного, дуетно-сценічного, характерного, історико-побутового танцю, акторської майстерності тощо. Концертмейстер зобов'язаний сприяти розвитку музичних уявлень педагогів-хореографів та студентів-хореографів, вихованню у них хорошого музичного смаку.

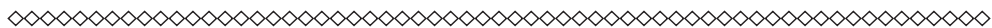
Концертмейстер повинен бути активним співробітником кафедри, союзником і помічником викладача, а разом вони мають прагнути до створення плідної творчої атмосфери на заняттях.

### Список використаних джерел

1. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. Санкт-Петербург : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 217 с.

2. Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета. Лань : Планета музыки, 2016. 432 с.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Ленинград : Искусство, 1980. 191 с.
4. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 382 с.
5. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. Москва : Музыка, 1967. 392 с.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 725 с.
7. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. I. Москва : Советский композитор, 1972. 711 с.
8. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». URL : <http://muzlitra.ru/bah/nosina-v.b.-simvolika-muzyiki-i.s.baha-i-ee-interpretatsiya-v-horoshotemperirovannom-klavire--7.html>

Секція  
«Танець у світлі рефлексій  
здобувачів освіти»



**Белова Оксана Вікторівна,**  
*аспірантка кафедри теоретичної  
та консультативної психології,  
Національний педагогічний університет  
імені М. П. Драгоманова; директор інституту  
коучінгу і психотерапії БіоСофт, Київ, Україна*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ УМОВИ ПОДОЛАННЯ ВНУТРІШНЬОЇ ТА ЗОВНІШНЬОЇ ІЗОЛЯЦІЇ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБОМ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ**

За майже два останніх роки весь світ перестав рухатися. Всі були частково або повністю замкнені в обмеженому просторі своїх будинків, втрачаючи всі орієнтири повсякденного життя. Соціальна система до сих пір шукає варіанти організації абсолютно нового способу життя: щоб робота, викладання, навчання, вся діяльність здійснювалась в онлайн-форматі. Багато людей є періодично ізольовані, не пов'язані, самотні. Для більшості телебачення чи екран монітора є єдиним контактом із зовнішнім світом: потік жахливих цифр, контрастних даних, зображень смерті та військових блокпостів та ін. Ускладнення соціально-економічної ситуації, поява нових воєнних осередків у світі знову і знову шокує слабку психіку людини, поглиблюючи прогресуючу травму.

Для особистості з фізіологічної точки зору легко віднайти подібності між ізоляцією локдауну і в'язницею. Час і простір відрізняються від повсякденного життя там: тіло лежить або сидить на обмеженому просторі в потоці необмеженого часу. Просторові обмеження означають короткозорі горизонти з обмеженою перспективою та зниженою здатністю сприймати відстань, що впливає на якість життя та функціонування зору. Тіло пристосовується до положення нерухомості і нудьги, впадаючи в стан гіпокінезії. З'являються психофізичні розлади, що порушують усі органи чуття, збільшуючи ураження серцево-судинної та легеневої систем, стимулюючи діабет, ожиріння та запаморочення. Скомпрометоване тіло посилює розлади настрою: тривожність, депресія, самотність, гіперзбудження проти абсолютної пасивності та панічних атак. Відсутність свободи пересування, стосунків та перспектив на майбутнє стають симптомами для нескінченного «больового ланцюга». Втім, фізичне здоров'я людини залежить від його кола спілкування, тобто від ступеня розвитку системи соціальних зв'язків і їх якості. Чим більше соціальних зв'язків у особистості в ранньому віці, тим краще її здоров'я на початку і в кінці життя. Соціальні відносини людини пов'язані з 4 маркерами здоров'я: артеріальним тиском, окружністю талії, індексом маси тіла і рівнем С-реактивного білка (системне запалення).

Ряд досліджень засвідчують, що чим краще вдалося вибудувати систему соціальних зв'язків (в дитинстві, при переїзді, на новій роботі і ін.), тим були здоровіші люди фізіологічно. Соціальна ізоляція в підлітковому віці підвищує ризик запалення і абдомінального ожиріння. У старості це ж призводить до розвитку таких руйнівних хвороб, як діабет. При різкому зниженні кількості соціальних зв'язків розвивається соціальна ізоляція, яка багаторазово збільшує ризики багатьох захворювань, від залежностей до серцево-судинних.

Три простих умови для якісних соціальних зв'язків описав Файн (Fine), це наявність можливості для регулярного спілкування; взаємний інтерес людей і взаємна задоволеність спілкуванням. Якщо один з цих компонентів порушується, то якість спілкування стає гірше, підвищуючи ризик виникнення раку грудей в тричі [1].

Звертаємо увагу, на те що небезпечна саме соціальна ізоляція, а не самотність. Дослідники встановили, що соціальна ізоляція є більш вагомим чинником, що перешкоджає виживанню, ніж самотність, і пов'язана з великим ризиком смерті, навіть якщо брати до уваги вік і стан здоров'я. Тому не так страшно, якщо ви «один, але не самотній».

Приналежність. Соціальний розрив може оброблятися в мозку так само, як загроза фізичної шкоди зокрема, через мигдалину, передню порожнисту кору та острів. Отже, НЕ принадлежність болюча на фізичному рівні. Симпатична нервова система та гіпоталамо-гіпофізарно-надниркова вісь переходять в надмірне напруження, посилюючи запалення та порушуючи імунну систему.

Приналежність, навпаки, переробляється у вентромедіальній префронтальній корі та задньому попереку, саме у тих зонах, де виділяються опіоїди та окситоцин – що є темою для досліджень роботи з залежностями від вживання наркотиків та алкоголю [2].

Синхронність. Фізіологічна координація запускається від низу до верху і залежить від координації соціальних дій, таких як рухова активність, міміка обличчя або синхронність невербальних інтерактивних сигналів: загальний погляд, спільний сміх або взаємне вираження позитивного афекту – така поведінкова синхронність забезпечує шаблон для синхронності нейронних процесів [3].

Настройка. Сигнали прямують від дзеркальних або мостових нейронів (як їх називає Козоліно, оскільки їх нейронний спалах передає розуміння наміру від одного мозку до іншого) через інсулу – структуру взаємодії – знання того, що відбувається в наших тілах, через центр емоційної обробки лімбічної системи – інтегрується, щоб ми «знали», що відчуває інша людина.

Для ефективності подолання внутрішньої та зовнішньої ізоляції особистості засобом танцювально-рухової терапії важливими є:

- Методологія DMT – подолання дистанції між учасниками та терапевтом, активація моделі рухів та дослідження «тіло-зусилля-форму-простір» відповідно до принципів руху Лабана.

- Зв'язок з історичним періодом: назва, пов'язана з реальністю.
- Створення безпеки: правила, межі, назва групи.
- Почуття приналежності: обмін історіями, інформацією.
- Рух разом: дзеркальне відображення, провідність, коло Чейз, відзначення тем, шаблонів, синхронізму.
- Налаштування: Підтримка спостереження один за одним.
- Хореографія, як основний елемент проекту – спостереження за всіма екранами, «зібрання» рухів учасників і розміщення їх у послідовності, що повторюватиметься разом у фінальній хореографії.
- Соціальна/освітня функція: завершальний етап програми – спільний танець.
- Он-лайн обійми: Звертати увагу, щоб хтось не залишився або не вийшов.
- Культурні патерни: відсутність припущень щодо патологізації та дисфункціональності.

Цілі роботи передбачають розрив «больового ланцюга», посиленого блокуванням приналежності; відновлення інтегрованого виміру тіло/розум, розвиваючи творчий процес, для підтримки зв'язку із «зовнішнім» під час обмежень; сприяння вираженню емоцій за допомогою ДМТ і створення хореографії для пропаганди загальної стійкої позиції, від виміру «тут і зараз» кожного ізольованого сеансу до спільного глобального танцю; активація соціальної мережі для протиставлення ізоляції та зменшенню відстаней [4]. А довгостроковою метою є – виступати всім разом перед живою аудиторією.

### Список використаних джерел

1. Bradley, K.C., (2021) The social neuroscience of movement choirs and inclusion in cultural patterns, *Groups and Culture*.
2. Eisenberger NI, & Cole SW (2012). Social neuroscience and health: neurophysiological mechanisms linking social ties with physical health. *Nature neuroscience*, 15 (5), p. 669-674.
3. Feldman, R. (2017). The neurobiology of human attachments. *Trends in Cognitive Sciences*, 21, p. 80–99.
4. Van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score*. Penguin Random House. [Google Scholar]. 464 p.

**Набагов Сергій Миколайович,**  
*аспірант Національного авіаційного  
університету, Київ, Україна;  
асистент професора Бруклінського  
коледжу CUNY, Нью-Йорк, США*

## COLLEGE GRADING EVOLUTION AND PRACTICES

Thomas Jefferson, the founder of the University of Virginia, was one of the most well-educated Americans of his time. The same could be said of many famous Americans of that time. On the larger world stage, such people like René Descartes, Shakespeare, Michelangelo all have one thing in common regarding their education. All these people attended schools based entirely on a pass/fail system [8].

In 1785, Yale president Ezra Stiles implemented the first grading scale in the United States based on four descriptions: Optimi, Second Optimi, Inferiores, and Periores. Other universities like William and Mary followed similar approaches in 1817. These grading systems appeared in conjunction with the U.K.-researchers surmised that it appears that educators like Stiles were mimicking a classification scheme best exemplified by the Cambridge Mathematical Tripos examination, making these systems a global phenomenon [6, p. 2].

Most of the colleges in the USA use Letter grading adopted in 1877 by Harvard University. With some minor differences in the scale looks like this [3]:

A: 95-100; B: 90-94; C: 85-89; D: 80-84; E: 75-79; F: Failed.

A-for excellent work

B-for good work

C-for fair work

D-for poor work

F-for failure

E.P.-for exam pass of standardized national exams

X.F.-for violation of the Honor Code

P-for grades of B, C, and D on A/Pass/F courses

Cr-for-credit courses for which no letter grade is given (non-graded courses)

N.C.-for no credit in courses for which no letter grade is given (non-graded courses)

N.R.-for no grade reported

I-incomplete.

IH = Incomplete Hold

NH = Non-reported Hold

W-withdrawn.

In addition, at most colleges and universities, the letter grade also denotes the early point scale: A for 4.0, B for 3.0, C for 2.0, and D for a 1.0.

Grade Point Average is a number that indicates how high the student scored in his or her courses on average. The score on a GPA scale between 1.0 and 4.0 shows whether overall grades have been high or low. This number is then used to assess whether job applicants meet the standards and expectations set by the degree program or university. GPA possibly will affect future employment, especially on the Federal level.

In Europe, those countries following Bologna Process use a great tool known as The European Credit Transfer and Accumulation System (ECTS) allows credits taken at one higher education institution to be counted towards a qualification studied for at another. ECTS - as it says in the documents [4], also makes it possible to blend different learning styles, such as university and work-based learning, within the same program of study or through lifelong learning.

In the United States, teachers, parents, and students are finding alternative systems for cognitive evaluation of the learners. Research starts in the 18th century and never stopped. In the 1880s, theorists such as John Dewey argued for a different approach to teaching, introducing progressive education. One of the most critical distinctions in traditional versus progressive education is that the latter places the student in the center of the educational model [2].

The main idea is to eliminate Armageddon of the Exam weeks, bringing stress to both sides of the learning process and the administration of the institutions.

Some successful businesses like people Facebook Mark Zuckerberg, Steve Jobs, Oprah Winfrey, to name a few, insist that having perfect grades in high school does not always predict future success in life [8].

Karen Arnold of Boston University Detailed in her book *Lives of Promise: What Becomes of High School Valedictorians*. The study follows the lives of 81 valedictorians for 14 years after graduation. She first found that they are not one-sided individuals that solely focus on academics but are multifaceted and well-rounded.

These qualities help them thrive beyond school [1]. 95% earn college degrees with an average GPA of 3.660% went to graduate school. 90% got professional jobs, and 40% are in the highest tiers of those jobs. a Higher GPA reflects skills like; working hard, following directions, and being well rounded in all essential skills for high-level careers. Arnold also found that many people who become successful later in life often struggle in school. Some students with lower grades reported having lower self-esteem.

New York City Department of Education officials have taken a contrasting position. The city has a growing program called the Mastery Collaborative, which helps mastery-based schools share their methods around the city, even as they adopt different styles. To date, there are eight lab schools whose practices are being tested, honed, and highlighted for transitioning schools. M.S. 442 is one of them. Some struggling schools hope the shift will raise test scores. The method is also growing in popularity among high-performing,

progressive schools, as well as those catering to gifted and talented students and newly arriving immigrants [7].

The State University of Kansas Center for Advancement of Teaching and Learning highlighted [5] some alternative grading ideas, many of which are experimental. Some are implemented at different stages and levels of the educational process, including undergraduate and graduate schools.

#### *Written Evaluation*

The instructor writes a detailed description of the student's performance, occasionally using a checklist or some other form as a guide. Included are discussions of strengths and weaknesses, recommendations for improvement.

#### *Self-Evaluation*

Students evaluate their progress, either in writing or in a conference with the instructor. Often the self-evaluation is combined with the instructor's written evaluation and becomes a part of the student's record.

#### *Competency-Based Grading*

The instructor decides upon the operational or behavioral objectives, determining the level of performance the students should strive for. At the beginning of the course, students will be provided with complete information on:

What they are expected to learn

How the learning will be tested

What the criteria are for proficiency

What levels of proficiency required

What resources are available to help them achieve the mastery level they desire.

*Pass-Fail; Credit-No Credit* is also part of the grading systems, but there are specific requirements to be fulfilled before the student can apply to such grades in some colleges.

#### *The Contract System*

Each student sets goals, ways of reaching those goals, and procedures for evaluating progress. The instructor reviews the proposed plan, makes suggestions, and negotiates with the student. Both teacher and student then agree on the contract as negotiated and sign it. Each contract includes an agreement as to how the student's grade will be determined, the criteria to be used, and who will do the evaluation. Both quantity and quality may be involved in the final judgment.

In the United States, we are proud to have a wonderful tradition of Academic Freedom, which gives professors opportunities to create the course syllabus they teach based on their knowledge and experience. In the curriculum, professors state pre-requisites, if any, requirements to the students, assessment procedures, and outcomes. The professor decides the course structure, such as the number and topics of the assignments, tests, and exams.

During 22 years of teaching at the university, I used several alternatives to the letter grades system and was satisfied with the outcomes of:

- blanket principle
- collective points system for assignments
- variation of a contracted grading

Those alternative principles I use as a part of the basic Letter grading system.

Last year of transfer in the emergency rush from on-campus to distance teaching change for many their understanding and use of the in-class evaluation system.

Dance education faces the challenges of online learning and online assessment. Ultimately, these difficult times can lead to positive changes and further evolution of the cognitive process of Dance education.

### **List of sources used in the Thesis**

1. Arnold, K. D. The Jossey-Bass social and behavioral science series The Jossey-Bass higher and adult education series. Lives of promise: What becomes high school valedictorians: A fourteen-year study of achievement and life choices. 1995.
2. American University, Washington DC. School of Education Online Programs.2021. <https://soeonline.american.edu/blog/traditional-vs-progressive-education/>
3. City University of New York. BC Degree Progress Commonly Used Terms and Symbols. 2021. <http://login.brooklyn.cuny.edu/portalcontent/dgw/common.html>
4. European Commission/Education and Training. 2015. [https://ec.europa.eu/education/resources-and-tools/european-credit-transfer-and-accumulation-system-ects\\_en](https://ec.europa.eu/education/resources-and-tools/european-credit-transfer-and-accumulation-system-ects_en)
5. Kansas State University. Center for Advancement of Teaching and Learning. Some material is taking from; Kirschenbaum, H., Napier, R. and Simon, S. WAD-JA-GET? The Grading Game in American Education. New York: Hart Publishing Co., 1971. <http://www.k-state.edu/catl/altgrade.htm>
6. Mark W. Durm. An A Is Not An A Is Not An A: A History Of Grading. The Educational Forum, vol. 57, Spring 1993 [https://www.spsd.org/uploaded/PDFs/Curriculum/PbL/Durm\\_1993\\_An\\_A\\_Is\\_Noit\\_an\\_A\\_.pdf](https://www.spsd.org/uploaded/PDFs/Curriculum/PbL/Durm_1993_An_A_Is_Noit_an_A_.pdf)
7. New York Times. A New Kind of Classroom: No Grades, No Failing, No Hurry. Kyle Spencer. August 11, 2017 <https://www.nytimes.com/2017/08/11/nyregion/mastery-based-learning-no-grades.html>  
A version of this article appears in print on August 13, 2017, Section MB, Page 1 of the New York edition with the headline: No Grades, No Failing, No Hurry <http://www.masterycollaborative.org>
8. Thom Hartmann's Complete Guide to ADHD: Help for Your Family at Home, School and Work Underwood Books – August 31, 2000

**Філімонова-Златогурська Євгенія Станіславівна,**  
*аспірантка кафедри режисури та хореографії,  
Львівський національний університет  
імені Івана Франка;  
викладач хореографічного відділу,  
Вінницький фаховий коледж мистецтв  
ім. М. Д. Леонтовича, Вінниця, Україна*

## **ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ УКРАЇНИ**

Як наслідок поглиблення євроінтеграційних процесів та посилення ознаки біполярності хореографічного мистецтва України, надзвичайно актуальним залишається питання збереження народного танцю та передачі його наступним поколінням як одного з визначальних засобів самоідентифікації українського народу [7, с. 90–91]. Народне хореографічне мистецтво України XXI століття презентує велике різноманіття неповторних, самодостатніх зразків народного танцю. Яскравим прикладом культурної спадщини українців є «гопак» як унікальний народний хореографічний символ України, що є впізнаваним далеко за її кордонами.

Танець як один з елементів синкретичного хореографічного мистецтва є незамінною частиною художнього образу. Його розкриття в хореографічному творі потребує створення осмисленого та переконливого для глядача хореографічного тексту, влучної хореографічної лексики, як потужного виражального засобу. Хореографічна лексика народних танців, що використовується балетмейстерами-постановниками в колективах народного танцю, здебільшого, є традиційною. В процесі свого еволюційного розвитку відбулася трансформація її дієвої та асоціативної основи, що історично визначали походження рухів, їх значення, будову, назву.

Одним із найважливіших чинників збереження та розвитку хореографічного мистецтва України залишається надзвичайне різноманіття народних танців українських регіонів. Важливість значення лексики народного танцю розглядав у своїх наукових дослідженнях В. Дорошенко, акцентувавши увагу на її мистецтвознавчому значенні [6, с. 153]. Серед науковців, які розглядають аналогічну тематику, В. Гордєєв, який звернувся до танців українського Полісся [3], О. Бігус, що досліджує народно-сценічну хореографію Прикарпатського регіону [1] та інші. Погоджуємося з В. Гордєєвим та О. Бігус у тому, що в хореографічній культурі українських регіонів закладена багаторічна практика народного танцю, становлення якої відбувалося під впливом сукупності географічних, історичних та соціальних чинників [1, с. 15]. Їй притаманна різноманітність, специфічний колорит та стильові особливості в залежності від місця її походження та побутування [3, с. 244–245]. Досліджуючи

народні танці різних регіонів України науковці звертаються до їх записів, в тому числі, до хореографічної лексики, яка історично покладена в їх основу. Використання хореографічної лексики, запозиченої з фундаментальних праць українських дослідників, дає змогу правдиво використовувати їх у хореографічних постановках сучасності та зберігати багатовікові хореографічні традиції.

Розглядаючи хореографічну лексику в українському народному танці, відзначимо, що відбувається її часткова модифікація під час виконання танцівниками різних хореографічних колективів. У такому випадку головним завданням для виконавця має бути збереження структури руху, його основного змісту, сутності. Необхідно уточнити, що в контексті даного питання не мається на увазі звернення до автентичної форми виконання рухів, а саме збереження основних елементів та структури рухів, що описані відомими дослідниками-майстрами українського народного танцю.

На практиці, особливо в аматорських колективах, можна спостерігати наступну тенденцію. Часто хореографічна лексика спотворюється виконавцями до невпізнаності. Таким прикладом може слугувати один з широкоживаних рухів українського народного танцю, що має назву «тиночок». Вже в назві цього руху закладений його зміст. Цей рух був описаний В. Верховинцем [2, с. 74], А. Гуменюком [5, с. 59], П. Григор'євим та І. Антиповою [4, с. 56] у їхніх друкованих працях, присвячених українському народному танцю. У всіх роботах названих авторів зазначається, що під час виконання «тинка», в момент перестрибування, ноги танцівника рухаються за певною траєкторією – по дузі або невеликому півколу в повітрі. Це справляє враження на глядача так, ніби танцівник виконує перестрибування через тин або ворота [2, с. 74]. Саме від цього і походить назва цього руху. На практиці, часто у концертних виступах можемо спостерігати ігнорування танцівниками особливостей виконання цього руху, він набуває іншого, спотвореного вигляду, при цьому, втрачається сенс руху, зв'язок між його назвою і змістом. Варто зазначити, що питання збереження правдивої хореографічної лексики відноситься і до регіональних та локальних танців, з особливостями їх будови та виконання. Прикладом цього може слугувати характерна хореографічна лексика весільного танцю «Березнянка» Великоберезнянського району, стародавнього гуцульського танцю «Аркан», волинського танцю «Крутях» с. Лучини та великої кількості інших танців.

Отже, надзвичайно важливим завданням у роботі хореографів та виконавців залишається не лише достеменно передача характеру та манери танцю певного регіону чи місцевості, а дотримання основи руху, його найголовніших елементів, збереження народної першооснови танцю. Це, безумовно, буде сприяти як підвищенню рівня виконавської майстерності танцівників, так і збереженню історично сформованих національних хореографічних традицій українців.

### Список використаних джерел

1. Бігус О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2015. 182 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
3. Гордєєв В. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтво*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 244–248.
4. Григор'єв П., І. Антипова. Елементи рухів українського народного танцю. Київ, 1961. 75 с.
5. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1968. 85 с.
6. Дорошенко В. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України. *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 150–158.
7. Філімонова-Златогурська Є. С. Проблема біполярності розвитку хореографічного мистецтва в Україні. *Традиції та новачії в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 90–93.

Данилюк Уляна Ігорівна,  
аспірантка,

Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

### ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРІВ МАЛИХ ФОРМ В КИЄВІ У 1910–1920-Х РР.

У Києві на початку 1910-х рр. активний розвиток різних видовищних форм зумовив значне піднесення театрів малих форм – кабаре і театрів мініатюр. Серед найвідоміших з них варто назвати: «Художній театр мініатюр» О. Кручиніна, «Фігліки», «Палас» П. Скуратова, «Малий театр мініатюр», «Одеон», «Кривий Джимми», «Мікст» А. Нехлюдова (в будинку Комерційного зібрання), «Бі-ба-бо» (в «Гранд-Отелі» на Хрещатику), «Інтимний театр», «Пелл-мелл» та ін. Репертуар мистецьких осередків малих форм складався з фарсів, одноактних комедій (експериментальних постановок режисерів-новаторів), сольних виступів співаків (виконавців романсів і т. зв. «інтимних пісень» – «пісень настрою»), акторів (пародистів, майстрів політичних куплетів, мелодекламаторів) й танцівників [8].

Як слушно зазначив С. Думасенко, популярність театрів мініатюр серед мешканців Російської імперії була вражаючою, «часто глядачі мали вистоювати в довгих чергах, щоб придбати квиток на виставу, але і його наявність не означала гарантоване місце» [4, с. 216]. Справа в тому, що театри мініатюр пропонували глядачеві не лише «динамічні версії відображення дійсності», а й у складний політичний час, сповнений багатьох соціально-економічних проблем, допомагали знизити тиск негативних емоцій у тогочасних мешканців міста [4, с. 217].

Якщо звернутися до київської преси 1919 р., то можна довідатися, що до кінця 1910-х рр. «мода на влаштування кабаре настільки захопила підприємливих антрепренерів, що навіть у недобудованих спорудах, найперше відкривалося кабаре» [9, с. 9]. Поціновувачі високого мистецтва (головним чином, театральні критики) сприймали їх популярність та поширення як безпосередню загрозу існування драматичного театру, й тому гостро критикували впроваджуваний в широкі маси кабареетний репертуар. «У Києві в даний час функціонує шість зареєстрованих, так би мовити, кабаре, – писав невідомий рецензент у часописі «Театрал» від 3–4 січня 1919 р., – не кажучи вже про дрібні підвальчики і ресторани, де під поняттям «кабаре» мають на увазі два-три зубожілих сольних виступи» [9, с. 9]. Протистояння між осередками масової культури та елітарного мистецтва посилювалося із закриттям Соловцовського театру наприкінці 1919 року. «“Пелл-мелл” у той час працює, – писала «Вечірня газета Роста» від 26 грудня 1919 р., – і доволі успішно. Мерзенний, бездарний і дурний фарс, де ситі і вгодовані пані показують задешево свою нижню білизну» [5, с. 2].

У сфері хореографічної культури Києва початку ХХ століття театри малих форм відігравали найвизначальнішу роль, адже стали місцем демонстрації експериментальних напрямів естрадного танцювального мистецтва, який нерідко синтезував в собі сюжетно-танцювальну мініатюру з продуманою режисурою, музикою, вокалом, спеціально підбраною сценографією та світлом.

Серед найпомітніших виступів російських гастролерів на сценах київських театрів малих форм стали концерти московських танцівниць О. С. Лорен та Лідії Джонсон. Про них дізнаємося з часопису «Театральне життя» № 25 за 1918 р. [3, с. 6]. Якщо про першу артистку у доступних нам джерелах майже нічого не відомо, то про другу встановлено, що Лідія Костянтинівна Абрамович (після заміжжя взяла прізвище чоловіка – англійського танцівника Альберта Джонса) народилася 1896 р. у Ростові. У 1910-х рр. разом з чоловіком працювала у московському кабаре «Яр», знімалася в кіно. Після 1917 р. виступала в парі з артистом К. Альперовим в Баку, Тифлісі, Константинополі [6]. В 1918 р. вперше потрапила на гастролі в Київ. Прискипливі місцеві критики охарактеризували її танцювальну манеру як «насичений характерний танець, з підкресленою екзотикою, барвистістю і яскравістю жесту». Невідомий автор писав про виступ московської гастролерки: «Всі дані для такого ха-

рактерного танцю у молодій танцівниці є, але, на жаль, специфічність її репертуару розрахована на пересічного глядача середнього театру мініатюр і тому її мистецтво залишається завжди в межах скромного балетного дивертисменту. Це не театральний характерний танець, а саме естрадний танець, розрахований на збірний дивертисмент, а не на більш-менш серйозний балетний спектакль» [3, с. 6]. Додамо, що 1920 р. Л. Джонсон перебралася до Італії, де почала працювати в Римі у кафе-концерті «Салон Маргарита» («Salone Margherita»), згодом танцювала в різних європейських трупах, навіть заснувала власну антрепризу, з якою виступала в Римі, Мілані, Генуї та Флоренції. З кінця 1930-х рр. Л. Джонсон пов'язала власну творчість головним чином з кінематографом й знімалася у стрічках італійських режисерів до 1961 року.

Повертаючись до знакових хореографічних подій Києва першої чверті ХХ століття, які розгорталися у руслі роботи театрів малих форм, зазначимо, що помітним культурним явищем став концерт «єврейської танцівниці-босоніжки» Тіни Ар (анонс потрапив на шпальта одного з центральних київських часописів «Пролетарська правда», 1922, 5 липня), яка виступила з оригінальними танцювальними номерами, центральним серед яких став «Плач єврейського народу» на музику твору «Кол-Нідрей» (п'єса для віолончелі з оркестром) німецького композитора-мультикультураліста Макса Бруха [2, с. 3].

Визначною подією у культурному житті Києва початку 1920-х рр. стали гастролі американської танцівниці-босоніжки, засновниці вільного танцю – Айседори Дункан. Незважаючи на те, що в Києві артистка виступала вперше, в межах колишньої Російської імперії це був її третій і найдовший візит (кінець 1904 – початок 1905 рр.; 1913; 1921–1924). Про характер виступів А. Дункан в Києві можемо дізнатися зі спогадів тогочасних театральних діячів.

Так, артист балету О. Сталінський писав, що А. Дункан, незважаючи на форму її мистецтва (танцювальна мініатюра) виступала в Миському театрі (тепер – Національна опера України): «Не пам'ятаю яким дивом мені вдалося потрапити у переповнений оперний театр, – пригадував О. Сталінський. – Не знаю, чи давала свої концерти Дункан безкоштовно, чи їх оплачували фабрично-заводські комітети і військові організації, але глядач був новий – робітники і червоноармійці» [7, с. 339]. О. Сталінський досить детально описав концерт артистки, який складався з двох відділень. У першому, за його словами, вона танцювали під музику Й. Гайдна, Глюка. Й.-С. Баха, Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Ф. Шопена, Р. Шуберта, В.-А. Моцарта. «Ці танці були сприйняті з такою безпосередньою, буквально дитячою радістю, яка вилилася в бурхливі овації» [7, с. 341]. Програма другого відділення була побудована на мелодіях революційних пісень, співзвучних подіям того часу. Серед них: «Варшав'янка», «Ви жертвою пали в боротьбі неминучої», «Марсельєза», «Інтернаціонал». «Кожен її жест, повний то страждання, трагізму, то заклик до боротьби, був настільки експресивним і вража-

ючим, що викликав бурхливу захоплену реакцію залу», – згадує О. Сталінський [7, с. 341].

Актриса театру «Березіль» І. Авдієва, пригадуючи виступи А. Дункан, писала про її концерт в театрі Бергоньє (тепер – Національний академічний театр російської драми ім. Л. Українки). Вона так описувала враження «березильців» від виступу американської танцівниці: «У 1924 році у нас вже було власне приміщення – театр Бергоньє. На цій сцені танцювала Айседора Дункан, приїхавши на гастролі до Києва. Курбас поставився до Дункан з величезною повагою і дуже шкодував, що ми бачили її так мало. Дункан була вже не молодістю, і хтось із нас бовкнув в антракті, щось про в'ялість її тіла. Це обурило Курбаса. “Якщо ти бачиш в ній тіло і нічого більше, іди дивитися герлс. Ти не актор “Березоля”, мені за тебе соромно”, – сказав він» [1, с. 103–104]. Наголосимо, що переконливий й детальний опис, зроблений О. Сталінським та І. Авдієвою, дозволяє припустити, що А. Дункан танцювала в Києві упродовж кількох вечорів на різних сценах.

Одним з останніх значних виступів на сцені театрів малих форм в Києві наприкінці 1920-х рр. став концерт німецької характерної танцівниці кабаре і мюзік-холів – Валески Герт (справжнє ім'я Гертруда Валеска Самош). Про неї відомо, що у хореографічне мистецтво вона прийшла самою й винайшла власну експресіоністську танцювальну манеру й певною мірою конкурувала в популярності з М. Вігман. В історію світового театру В. Герт увійшла як авторка парад-сатири та соціально-побутових танцювально-пантомімічних мініатюр з життя сучасного капіталістичного міста.

У 1928 р. В. Герт вперше приїхала на гастролі до СРСР, де поряд з Москвою і Ленінградом відвідала також Київ. Враження від перегляду її виступу залишила у власних спогадах вже згадувана І. Авдієва, яка писала: «Артистку театру Рейнхардту Валеску Герт приймали в Києві погано. Не розуміли. Лаконічний, умовний танець. Пантоміма. Подібне я бачила пізніше у талановитого й гострого Марселя Марсо. Актриса показала “іспанський”, зіграла роль співачки і потім – етюд про смерть» [1, с. 103–104]. Далі І. Авдієва доволі докладно описала танцювальний монолог, що відбувся на сцені під час виступу В. Герт: «Підіймалася завіса. У глибині сцени стояла Герт в короткій чорній туніці. Вона повільно йшла на глядача з витягнутими вперед, ніби щось шукаючими, руками. У рампи зупинялася. Руки слабли, втрачали виразність, падали. Нескінченно повільно схилялася голова. Рух закінчувався. Все завмирало, йшла завіса» [1, с. 103–104].

Отже, театри малих форм в Києві у 1910–1920-х рр. було відкритими для різних видів і жанрів мистецтв й доступними усім прошаркам міського населення. Репертуар, показаний в них (в тому числі й хореографічний) виконував одразу кілька важливих функцій: розважальну, естетичну, виховну й просвітницьку, які у свою чергу, сприяли підвищенню естетичного рівня публіки, культурному вихованню глядача (особливо

нижчих прошарків суспільства), його підготовці до сприйняття академічного театрального мистецтва. Танцювальні дивертисменти, показані в театрах малих форм активно вплинули як на подальший розвиток естрадного танцювального жанру, так і масову культуру в цілому.

### Список використаних джерел

1. Авдиева И. Краткий миг праздника. Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Сост. М. Лабинский, Л. Танюк. Москва : Литературное наследие, 1988. С. 86–104.
2. [Б.н.]. *Пролетарская правда*. 1922. 5 июля. С. 3.
3. [Б.н.]. *Театральная жизнь*. 1918. № 25. С. 6.
4. Думасенко С. Театри мініатюр та кабаре в театральній критичній думці початку ХХ століття. *Культура України*. 2011. Вип. 32. С. 215–223.
5. Жизнь театра. *Вечерняя газета Роста*. 1919. 26 декабря. С. 2.
6. Лидия Джонсон. *Кино-театр*. URL : <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/w/empire/195623/bio/>
7. О. Сталинский. Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседоры Дункан. *Айседора Дункан* : сборник. Киев : Муза ЛТД, 1994. С. 337–344.
8. Ржевська М. Кабаре. *Енциклопедія сучасної України*. URL : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=11952](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=11952)
9. Хроника. *Театрал*. 1919. 3–4 января. С. 9.

**Федотова Наталя Володимирівна,**  
*аспірантка,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв, Київ, Україна*

### ТАНЕЦЬ КОНТЕМПОРАРІ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

У контексті сучасних засад розвитку культури важливе місце посідає танець контемпорарі як новий та досить суперечливий напрям в хореографічному мистецтві. З одного боку феномен танцю контемпорарі викликає активний суспільний та науковий інтерес, спостерігається захоплення цим напрямом, а з іншого – розуміння та сприйняття танцю контемпорарі спричиняє розбіжності в наукових колах та провокує протиріччя з боку глядачів.

Постійний розвиток суспільства, накопичення та передача практичного і теоретичного досвіду в усіх галузях є необхідним процесом, що

не оминув і хореографічне мистецтво. Варто зауважити, що танець контемпорарі базується на техніках та методиках, які виступають інструментами для розвитку тіла, важливим є формування усвідомленості та індивідуальної хореографічної мови танцівника, а беззупинницький розвиток – одна з основних його ознак.

Танець контемпорарі відрізняється від інших видів хореографічного мистецтва тим, що включає багато танцювальних технік і методик, що виникають та розвиваються наприкінці ХХ, на початку ХХІ століття: техніка Александера, Форсайта, Хосе Лимона, аналіз руху Лабана, техніка Летера Хортон, Девіда Замбрано, Еріка Хоукінса, метод Фельденкрайза, основи Ірмгарт Бартенъефф, техніка реліз, техніка звільнення Джоан Скіннер, імпрровізація, контактна імпрровізація тощо [1, с. 190].

Поширення танцю контемпорарі в культурно-мистецькому середовищі України відбувається поступово. Попри стійкі переконання в українській танцювальній спільноті про те, що танець контемпорарі набирає обертів та стрімко прогресує, розвиток цього напрямку відбувається досить повільно, а до істинних майстрів та професіоналів танцю контемпорарі в Україні можна віднести невелику кількість педагогів та танцівників. Причиною таких переконань є різне розуміння та сприйняття танцю контемпорарі, а також ототожнення його з танцем модерн. Крім того, суттєвий вплив на сприйняття танцю контемпорарі в Україні справили засоби масової інформації (різні танцювальні телевізійні шоу). З одного боку, ці процеси сприяли популяризації цього танцювального напрямку, а з іншого в такій інтерпретації танець контемпорарі перетворюється на визначений стиль з конкретним лексичним набором, трюковими акробатичними та гімнастичними елементами, разом з тим перестає бути танцем контемпорарі в усій його глибині. Така популяризація призвела до появи великої кількості танцювальних студій, які навчають такому танцю контемпорарі, при цьому називають його «контемп», що вважаємо некоректним.

Разом з тим існують школи сучасного танцю, танцювальні компанії та педагоги, які навчають саме технікам танцю контемпорарі, а також презентують спектаклі в цьому напрямі.

Визначити чітку дату проникнення танцю контемпорарі в Україну дуже складно, але можемо зазначити осередки, що першими почали поширювати цей напрям в країні:

- Дніпропетровська школа сучасного танцю «Інші танці» організована Мариною Лимар та Оленою Будницькою в 1998 році. З 2002 року «Інші танці» започаткували фестиваль «Вільний танець», на який запрошувались колективи з усього світу.
- Група «TanzLaboratorium» Лариси Венедиктової організована в 1999 році, брала участь в європейських фестивалях та резиденціях. Окрім того, Лариса Венедиктова видавала в Україні журнал «Світ мистецтва» з 1999 по 2001 роки, в зміст якого

входили статті про сучасний танець в контексті «contemporary art».

- Центр психології руху «Maluma & Takete» заснований Людмилою Мовою 2000 року, працює в сфері дослідницького танцю контемпорарі в Києві. Основними інструментами для роботи виступають різні техніки танцю контемпорарі: релізіві техніки, Лабан-аналіз, контактна імпрровізація, імпрровізація, сучасні методи побудови композиції та техніки практичної психології.
- Контактна імпрровізація була презентована в Україні завдяки Руслану Сантаху. Він почав регулярні заняття спочатку в Києві, а потім і по всій Україні. В 2009 році Руслан Сантах організував перший в Україні міжнародний фестиваль контактної імпрровізації.
- «Totem dance group» заснований Христиною Шишкарьовою в 2002 році. А вже в 2010 Христина організувала школу танцю, де створила власні програми викладання танцю jazz-modern і contemporary, де регулярно проводяться майстеркласи і семінари європейськими та українськими педагогами як для танцівників так і для хореографів [3, с. 245].

Сьогодні в Україні успішно діють професійні танцювальні компанії, наприклад:

- «n`Era Dance Company» – це команда молодих митців-одномудців, яка поєднує у своїй творчості сучасний напрям фізичний театр та танець контемпорарі, заснована в 2017 році Владиславом Детьченко та Богданом Кириленком.
- Vuchok ART Family – це сімейний дует танцівників, хореографів, викладачів, організаторів навчально-перформативних проєктів, що працюють в напрямі танцю контемпорарі, створений в 2011 році тощо.

Важливим чинником для розвитку танцю контемпорарі в Україні є впровадження його як навчальної дисципліни на кафедрах сучасної хореографії. До прикладу, в Київському національному університеті культури і мистецтв розробляються сучасні методики викладання танцю контемпорарі, з урахуванням суспільних аспектів. Методики розробляються на основі досвіду країн Європи та ін., враховуючи напрацювання відомих хореографів.

Підсумовуючи, слід зазначити, що танець контемпорарі поступово набуває поширення в Україні та невеликими кроками рухається в напрямку розвитку, оскільки бракує відповідного досвіду, притаманного зарубіжним країнам.

### Список використаних джерел

1. Касиманова Л. А. Хореографическое искусство в контексте современных концепций развития культуры. *Мир науки, культуры, образования*. 2017. №5 (66). С. 189–191.

2. Корисько Н. М. Хореографія як контемпоранне мистецтво: культурологічний аспект. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. №2. С. 101–105.
3. Маншилін А. А. Україна. Разные мнения о наличии. *Современный танец постсоветского пространства*. Москва, 2013. С. 245–275.

**Соловйова Ірина Вячеславівна,**  
*аспірантка,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Бойко Ольга Степанівна,**  
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,*  
*Київський національний університет*  
*культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТУ» У 2006–2021 РОКАХ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

Серед основних напрямів культуротворчої діяльності в українському суспільстві (релігійний, науковий, освітній та ін.) важливе місце посідає мистецький вектор. Створення нових мистецьких форм, популяризація різних видів художньої творчості у діяльності одного з новітніх театральних колективів «Київ модерн-балету» є прикладом потужного культуротворення, що заслуговує на спеціальне дослідження.

Багатий репертуар, масштабна гастрольна діяльність, активна творча позиція художнього керівника «Київ модерн-балету» Радю Поклітару сприяють популяризації як театру, так і сучасної хореографії в цілому. Новітні підходи до втілення хореографічних творів, авангардні композиційні прийоми, сценографічне оформлення задають високу планку, стають прикладом для наслідування творцям усіх різновидів хореографії та інших видів мистецтва в Україні.

Масштабність культуротворчої діяльності «Київ модерн-балету» зумовлює інтерес дослідників. Сьогодні все частіше з'являються спроби аналітичного осмислення діяльності «Київ модерн-балету» в Україні та за її межами (Г. Веселовська, О. Зінич, О. Маншилін, С. Наборщикова, А. Небесник, А. Підлипська, О. Чепалов та ін.), але частіше колектив стає об'єктом публіцистичних матеріалів. Комплексного дослідження, присвяченого культуротворчій діяльності «Київ модерн-балету» у 2006–2021 роках, проведено не було.

Таким чином, важливо виявити основні напрями та особливості діяльності «Київ модерн-балету» у 2006–2021 роках оптиці культуротворення, для чого необхідно проаналізувати літературу з теми та джерельну базу дослідження; визначити теоретико-методологічні засади дослідження; окреслити вплив культурно-мистецькі новацій початку ХХІ ст. в Україні на хореографічне мистецтво; охарактеризувати процес створення авторських мистецьких колективів в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.ст. (на прикладі «Київ модерн-балету»); з'ясувати передумови появи та особливості формування репертуарного театру «Київ модерн-балет»; прослідкувати шлях «Київ модерн-балету» від авторського театру до творчої лабораторії та мистецької школи.

Для вирішення поставлених завдань варто застосувати загальнонаукові та конкретнонаукові методи: аналітичний – для вивчення літератури та джерел з теми; культурологічний – для дослідження процесів культуротворення в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.; проблемно-хронологічний – для виявлення основних проблем та тенденцій розвитку «Київ модерн-балету» в хронологічній послідовності; порівняльний – для з'ясування схожості та відмінності різних етапів діяльності «Київ модерн-балету»; типологічний – для впорядкування літератури та джерельної бази дослідження, угруповання хореографічних постановок; мистецтвознавчий аналіз – для виявлення художніх особливостей творчості «Київ модерн-балету».

Здобуті у такий спосіб наукові дані, положення, висновки, залучений фактичний матеріал можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених дослідженню мистецтва в процесах культуротворення, хореографічного мистецтва в Україні; при створенні праць із проблем української хореографічної культури; при підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю; у практиці фахівців-хореографів із балетмейстерської та викладацької діяльності.

Важливість осмислення діяльності мистецького колективу в контексті розвитку культури дозволить не замикатися у вузькофахових проблемах, а поглянути ширше на його місце та роль у культуротворчих процесах в Україні.

**Величко Дмитро Олегович,**  
*студент 1 курсу ОР «магістр»  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна.*

**Науковий керівник – Батєєва Наталя Петрівна,**  
*кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **СУЧАСНІ ТRENДИ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ КОНКУРСІВ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ**

Емоційність, імпровізаційність, артистизм притаманні танцівникам бальної хореографії. «Велике значення... має поєднання музики з рухом, внаслідок чого ефективно спрацьовує система самореалізації особистості в емоційному плані», – зазначає Т. Павлюк [2, с. 73].

Сучасні тренди музичного супроводу оформлення змагань та конкурсів бального танцю двох світових організацій бального танцю World Dance Sport Federation (WDSF) та World Dance Council (WDC) різняться. За свідченням О. Микитчук, «WDSF більш схильна до використання сучасних перероблених пісень. WDC віддає перевагу інструментальній музиці, яка була спеціально написана для Blackpool» [1, с. 114].

У всіх турах змагань WDSF та WDC музика, що використовується повинна бути мінімум півтори хвилини тривалості та максимум дві хвилини. В Paso Doble, музика повинна звучати принаймні до другого акценту та максимум до 3-го акценту, за умови, що Голова змагань завжди може продовжувати максимальну тривалість для будь-якого танцю або танців, якщо, на його думку, більша тривалість необхідна для справедливого оцінювання цього танцю або цих танців під час заходу [3; 4].

Темп танців у цих федераціях різниться, так у WDSF в Європейській програмі дозволений темп для:

- Повільного вальсу варіюється від 28 до 30 ударів за хвилину;
- Танго – 31-33 ударів за хвилину;
- Віденський вальс – 58-60 ударів за хвилину;
- Повільний фокстрот – 28-30 ударів за хвилину;
- Квікстеп – 50-52 удари за хвилину.

У той час як у WDC дозволений темп для:

- Повільного вальсу – 28 ударів за хвилину;
- Танго – 32 удари за хвилину;
- Віденський вальс – 60 ударів за хвилину;
- Повільний фокстрот – 28 ударів за хвилину;
- Квікстеп – 50 ударів за хвилину [3; 4].

У латиноамериканській програмі WDSF танцювальні програми виконуються спортсменами у такому порядку: Самба, Чача, Румба, Пасодобль, Джайв. У WDC: Чача, Самба, Румба, Пасодобль, Джайв.

Дозволений темп для WDSF у танці:

- Самба – 50-52 удари за хвилину,
- Чача – 30-32 удари за хвилину,
- Румба – 25-27 ударів за хвилину,
- Пасодобль – 60-62 удари за хвилину,
- Джайв – 42-44 удари за хвилину.

У той час, як у WDC темп музики має наступні показники:

- Чача – 30 ударів за хвилину,
- Самба – 48 ударів за хвилину,
- Румба – 24 удари за хвилину,
- Пасодобль – 56 ударів за хвилину,
- Джайв – 42 удари за хвилину, але тенденція музичного оформлення конкурсів бального танцю з кожним роком йде на сповільнення темпу музики танців [3; 4].

Для WDC єдиним стандартом музики є оркестрова, в якій танцювальні рухи переважають музику і уся увага звернена виключно на танцювальні здібності пари. Для WDSF використовують сучасну музику, написану під лейблом Casa Musica, яка декілька разів на рік випускає новітні обробки музики, та вона одразу є ліцензованою для змагань WDSF. Танець і музика є одним цілим, а музикальність пари оцінюється окремим критерієм по системі Judging System 3.0 [1].

Якщо з музикою для WDC все більш менш зрозуміло – виключно «класична» оркестрова музика, то для WDSF Casa Musica випускає сучасні обробки пісень над якими працюють відомі діджеї з Німеччини, Італії та Естонії [5].

Сучасну інструментальну музику для Європейської програми просуває Італійський оркестр Olivato Dancesport Orcherstra, який з пише оригінальні інструментальні пісні. Для латиноамериканської програми вони пишуть музику в стилі диско, яку досить часто забороняють використовувати на змаганнях, хоча вона і є ліцензованою. Так, наприклад, Dj Maksy під лейблом Casa Musica та Dancesport Records випускає чудові новітні обробки для обох програм (латиноамериканської та європейської), їх часто можна почути у фіналах змагань та конкурсів відомих чемпіонатів.

Також існує Британський лейбл WRD Music, до якого входить Dj Ice з серією музикальних альбомів Very Ballroom та Very Latin, в яких він повністю переписує сучасні пісні і змінює ритм під бальні танці, та серія альбомів Ultimate Latin/Ballroom, яка є збірником «класичної» вокальної музики, яку осучаснили за допомогою накладених звуків, бітів і т. і. На жаль, WRD Music не ліцензований для змагань WDSF, тому не може бути використана.

Останнім часом через пандемію виник невеликий «застій» в музиці, досить часто ремікси пісень, які доходять до релізу, втрачають свою

актуальність на змаганнях, як, наприклад, пісня Despasito, на яку досі роблять танцювальні ремікси.

Проведений аналіз музичного оформлення конкурсів бального танцю виявив сучасні тренди на напрямки. Завдяки лейблу Casa Musica, Dancesport Records та WRD Music танцювальна музика має змогу розвиватись, танцюристи виходячи на паркет можуть знаходитись в рівних умовах, виконуючи композицію під музику, яку вони чують вперше. Сподіваємось, що, не зважаючи на пандемію, танцювальна музика продовжить розвиватись, як і бальний танець.

### Список використаних джерел

1. Микитчук О. Новітні тенденції в бальній хореографії. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 113–114.
2. Павлюк Т. С. Бальна хореографія кінця ХХ – початку ХХІ століття: сучасний стан та тенденції розвитку. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 72–74.
3. Правила змагань World Dance Sport Federation (WDSF). URL : [https://www.worlddancesport.org/rule/competition/general?fbclid=IwAR1ILYvWyoqVbgNQwpoSKN\\_i3DFvEN0QTaerOvr2hA0EKlgeLvGKPtYKw4Q](https://www.worlddancesport.org/rule/competition/general?fbclid=IwAR1ILYvWyoqVbgNQwpoSKN_i3DFvEN0QTaerOvr2hA0EKlgeLvGKPtYKw4Q)
4. Правила змагань World Dance Council (WDC). URL : [https://www.wdcdance.com/wp-content/uploads/2020/08/WDC-Competition-Rules-May-020.pdf?fbclid=IwAR12nBIDJBxB\\_mCLJuTQcOFOPtXR-shV9QrRWHRehF57hE7Rk-F3PqFIYZ4](https://www.wdcdance.com/wp-content/uploads/2020/08/WDC-Competition-Rules-May-020.pdf?fbclid=IwAR12nBIDJBxB_mCLJuTQcOFOPtXR-shV9QrRWHRehF57hE7Rk-F3PqFIYZ4)
5. Dancesport multimedia. URL : <https://casa-musica.com/>

**Повстяна Анастасія Олександрівна,**  
*студентка I курсу ОР «магістр»  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Науковий керівник – Батєєва Наталя Петрівна,**  
*кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **АКРОБАТИЧНІ РУХИ В СИСТЕМІ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ОДНОАКТНОГО БАЛЕТУ «ПОЛІТ ДУШІ»**

Все частіше в сучасному світі ми спостерігаємо синтез різних наук, видів мистецтв. Вони доповнюють, насичують один одного, дають змогу розкритись з незвичного ракурсу звичним явищам. Міцний союз утворився між танцями та акробатикою. Як і будь-які відносини вони мають свої еволюційні сходи.

В одноактному балеті «Політ душі» емоційно та виразно у виконанні танцювальних рухів та акробатичних елементів (підтримок) прослідкується поєднання образності хореографічного задуму постановника-балетмейстера, де акумулюється його ідейно-сміслової інтерпретація замислу канви лібрето політ душі. Щоб досягти мети образності в поєднанні виразних рухів танцю та акробатики, танцівники досягають у повсякденній праці значного рівня майстерності.

Танець – це унікальний вид мистецтва, у якому засобами пластичних рухів та фізичних можливостей тіла створюються художні образи. Щоб точніше транслювання палітру емоцій, почуттів персонажів танцювальної балади часто використовують парні, групові підтримки та взаємодії. Для цього танцівники навчаються акробатиці.

Акробатика – один із різновидів гімнастики, де в основі підготовка тіла, що включає в себе навички на спритність, силу, гнучкість, стрибучість і баланс. Хореографія в цьому виді спорту грає допоміжну роль. З багажем умінь поступово йде навчання елементів сольних так і групових.

Найвищим технічним досягненням танцюриста вважають уміння якомога довше протриматися у повітрі у тій чи іншій зафіксованій позі, що є однією з характерних відмінностей хореографії. Аксиоматично, що без елевації немає танцю. В елевації є порив угору, намагання вивільнитися від земного тяжиння. Аналізуючи рухи, побудовані на елевації, переконуємось, що танцюрист злітає у повітря з одного темпу [1, с. 12]. Таку задачу перед собою танцюрист ставить і для виконання акробатичних елементів.

Навчившись контролювати своє тіло, можна переходити до командної роботи. Найпоширенішим використанням акробатики в танці є дуетний танець чоловіка та жінки, де роль опори та вибухової сили вгору виконує чоловік. «Енергія, сила, ініціативність, відвага у поєднанні з розрахунком, натхненням, поривом – такі невід’ємні якості повітряного чоловічого танцю», – зазначав В. М. Богданов-Березовський [4]. Головну візуальну роль для глядачів, виконання елементів, поз та естетичної краси в дуетному танці бере на себе жінка. Розподіл йде за фізичними параметрами. Цей вид танцю походить з основ хореографії – з класичного танцю.

Вся класична мова і термінологія дуетно-класичного танцю заснована на класичному танці, відправною точкою історичного розвитку дуетного танцю вважають танці на придворних балах XVIII–XIX ст. [7, с. 120].

Так, наприклад, в дуетах з вистав видатного хореографа сучасності Бориса Ейфмана можна побачити поєднання всього перерахованого вище, що викликає захоплення, переповнює почуттями і вражає тим, що поєднання і комбінації дуетного танцю, переході від підтримки до підтримки, знайдені балетмейстером, несуть глибокий сенс [5, с. 229–230].

З появою найрізноманітніших сучасних стилів, таких як контемпорарі, джаз-модерн, які через пластику тіла допомагають виразити найпотаємніші почуття, а також для підкреслення вправності у сценічних танцях використовуються елементи акробатики, підпорядковуючись законам жанру (художньо-органічна єдність руху та музики, акторська гра), перетворюються на різновиди хореографічної лексики. Однак введення того або іншого акробатичного трюку має підпорядковуватися образно-тематичному розвитку дії [4].

Підтримки, складні за своєю будовою і технологією виконання, потребують чітких форм. Складні рухи вимагають і чіткої їх фіксації у повітрі. Назвемо найхарактерніші для сучасної хореографії варіанти піднімання партнерки: жимом, тобто партнер піднімає танцюристку за рахунок м’язів; темпом, коли відчувається синхронність зусиль обох виконавців; поштовх – стрибок партнерки з місця чи з розбігу в одному темпі з просуванням партнера, який піднімає її на підтримку та інші.

У сучасних стилях вже за замовчуванням танцівник повинен вміти виконувати акробатичну базу елементів. Чим складніше трюк, тим більш цінуються навички виконавця, тим більше вдається емоційно вразити глядача. Навіть з’явився вид спорту під назвою «акробатичний танець», де спортсмени змагаються у майстерності і виразному виконанні під музику акробатичних та танцювальних зв’язок [4].

Широке застосування в хореографії засобів гімнастики й акробатики вимагає використання теоретичних, методичних і практичних напрацювань фахівців спорту [6, с. 91]. На сучасному етапі розвитку спорту та хореографічного мистецтва широке застосування отримало використання засобів акробатики і її різновидів, зокрема «вольтажної» акробатики в парі. Танцювальні телевізійні шоу і великий спектр різновидів танцю-

вальних напрямів сучасної хореографії все більше вимагає від педагога-хореографа умінь та навичок застосування різних методів розкриття драматургії хореографічної постановки. Тому педагог-хореограф разом з усталеною лексикою танцю використовує акробатичні елементи у хореографічній постановці як кульмінаційний момент танцювальної фігури [2, с. 234].

Акробатичні елементи займають у танцювальному мистецтві одне з важливих місць, причому це стосується не лише сучасної хореографії, а й класичних балетів. Серед елементів акробатики в підготовці танцюристів найчастіше використовують такі: стійки на руках, голові, передпліччях, лопатках; перекиди вперед, назад, убік у різних вихідних положеннях; повільні перевороти вперед, назад, боком, зі зміною ніг; рондат і рондат-фляк; сальто вперед, назад, махове, бедуїнське, із поворотом [6, с. 91].

Це все потребує координації рухів тіла, його стійкості та балансу. Деякі з віртуозних рухів не можна виконати без відчуття чіткої вертикальної осі (різновид піруетів), вертикальної та горизонтальної осей (повітряні розніжки). Надзвичайно важливо під час виконання віртуозного руху фіксувати потрібну позу. До цих «па» слід віднести традиційні вітряні кільця, повітряну розніжку, після подвійного повітряного туру в повний шпагат. Новоутвореннями стали складні гімнастичні піруети в зтяжці, різновиди махових стрибків, стійка на ліктях, руках [3, с. 18].

Хореографія, безумовно, не запозичує з інших видів мистецтва елементів, невластивих для того чи іншого виду, жанру. Механічне перенесення рухів з одного виду хореографії до другого збіднює виразні можливості мистецтва, порушує його не тільки формотворчу, але й ідейно-тематичну побудову. Потрібна філігранна обробка руху в цілому, його деталей, порядкування їх новим завданням [4].

Творче збагачення сучасного танцю розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості, і в цьому процесі значну роль відіграє не лише кількість, а й якість, стилістична зумовленість трансформації структурних часток того чи іншого руху з арсеналу класичної лексики. Розвиток сучасного класичного танцю йде у напрямі зміни канонічних форм стрибків, їхньої фіксації. Переосмислення та переінтонування сталих, традиційних форм руху розширює його образно-дійову амплітуду [4].

Підсумовуючи, слід зазначити, що акробатичні елементи часто застосовуються у багатьох хореографічних постановках, а особливо у стилі контемпорарі, який використовується багатьма балетмейстерами по усьому світу. Не виключенням є і одноактний балет «Політ душі», в якому використані стилі сучасної хореографії (контемпорарі, джаз-модерн). Одноактний балет «Політ душі» це художня інтерпретація політу душі людини, її внутрішнього світу та її сум'яття, пошук себе та реалізація свого буття із використанням різноманітних акробатичних трюків, підтримок, рухів різного рівня складності. Для виконання сольних та парних комбінацій з використанням акробатичних рухів потрібна певна

спортивно-акробатична підготовка танцюристів задля кращого та найрізноманітнішого відображення почуттів та емоцій.

### Список використаних джерел

1. Бернадская Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.01. Київ, 2005. 21 с.
2. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О.О. Бігус, О.О. Маншилін, Д.О. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис. ... д-ра мист. : 17.00.01 Київ, 1998. 30с.
4. Збагачення танцю елементами балету, естради, спорту, акробатики. URL : <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10587/>
5. Сушков Д. В. Влияние танцев средневековья и возрождения на развитие дуэтного-классического танца. *Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы* : сб. материалов междунар. науч. конф., г. Алматы, 1–2 апр. 2020 г., Алматы, 2020. С. 229–240.
6. Сосіна В. Ю. Засоби гімнастики і акробатики у підготовці фахівців танцювального мистецтва. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 86–92.
7. Шелемов А. Н. Проблемы методологической базы дисциплины «Дуэтно-классический танец». *Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой*. 1997. № 5. С. 37–52.

**Федяніна Анастасія Едуардівна,**  
*студентка I курсу ОР «магістр»  
кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Науковий керівник – Підлипська Аліна Миколаївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ ГУСТАВА КЛІМТА ХОРЕОГРАФІЧНИМИ ЗАСОБАМИ (НА ПРИКЛАДІ ОДНОАКТНОГО БАЛЕТУ «ПОЦІЛУНОК ЗОЛОТОЇ АДЕЛЬ»)**

Художник і муза – одвічна тема, два нерозлучні феномени. Творчість справжнього митця неможлива без натхнення, а джерела натхнення та

шляхи пошуку загадкової, тендітної, невловимої музи кожен обирає сам. Секрет творчого осяяння упродовж багатьох століть намагаються розгадати митці та мистецтвознавці, філософи, історики та ін. Але ця таємниця, напевно, ніколи не буде розкрита, адже у кожного художника своя творча лабораторія.

Відомим поціновувачем жіночої краси був віденський художник Густав Клімт. Серед його картин можна знайти не багато зображень чоловіків або пейзажів, адже провідна тема його творчості – художнє відтворення жіночої природи, унікального характеру кожної жінки. Художник не намагався приховати жіночу сутність, не створював штучну красівість, а навпаки зображував природну красу. Його не цікавили богині, він вважав еталонними жінок простих, земних, недосконалих – і від того особливо принадних.

Густав Клімт є одним з найяскравіших представників віденського модерну, який прославився численними зв'язками з натурницями. Вивчення біографії художника, історій створення його полотен дозволяють зануритись у світ взаємостосунків між митцем та його натхненням, усвідомити ціну, яку сплачує художник за успіх.

За мотивами біографії та творчого доробку художника створено одноактний балет «Поцілунок Золотої Адель». На початку дія відбувається в майстерні Густава Клімта. Художник не поспішаючи розвішує портрети своїх муз, роздивляється їх. Вони – його щире кохання, натхнення, його мистецтво. Одна за одною музи сходять з полотен і постають перед ним, кружляють навколо. Їх кроки і голоси стають все тихіше і художник мандрує у сновидіння. І тут Вона... Та, якої немає на жодному з портретів і ніколи не було серед його німф. Така манка і недоступна. Художник намагається наблизитись, щоб запам'ятати її риси та відтворити їх на полотні. Час летить швидше і швидше, почуття злітають вище і вище, проте Вона зупиняє Густава, заспокоює, бережно його обіймає і дарує художнику поцілунок, який Клімт згодом подарує світу. Ідилію пари розбиває гучний сміх, музика та плітки. У салоні моди «Сестри Фльоге» черговий вечір, на якому зібралася віденська богема. Дами з вищого світу, вбрані за останніми модними тенденціями, заможні чоловіки та найталановитіші митці – секрет успішного вечору в салоні. Зграя німф кружляють навколо художника. На вечорі з'являється Адель. Жінка одразу привертає увагу художника, але йому не пройти крізь натовп його прихильниць. Кожна жінка у залі мріє хоч про мить у танці з художником, але інтерес Клімта тепер зосереджений тільки на чарівній Адель. Не помітити симпатії між художником та жінкою неможливо. Вони поринають у вир почуттів та кружляють у танці. Люди навколо тепер лише тихі відголоски, закохані помічають тільки один одного. Густав приводить свою нову музу до майстерні. Тут і починається робота над новим портретом. Робота кипить: Клімт створює ескіз за ескізом для майбутнього портрету. П'янки та палкі почуття Клімта і нової музи поступово змінюються на роздратування. Портрет готовий, «Золота Адель» тепер одна

з багатьох Німф, які знову кружляють навколо художника і заманюють у свій легковажний танець.

Отже, художньо осмислені біографічні події та твори художників, композиторів, артистів та інших митців є чудовим джерелом для створення балетмейстерських постановок.

**Печененко Людмила Сергіївна,**  
*студентка 4 курсу, ОР «бакалавр»,  
ОПП «Народна хореографія»,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Науковий керівник – Гутник Ірина Миколаївна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙ КУПАЛЬСЬКИХ СВЯТ У НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

У культурній спадщині України вагоме місце займають народні традиції, вірування, обряди, фольклор, які надають їй особливого колориту, неповторності та чарівності. Одним із найбільш яскравих, самобутніх і видовищних є свято Івана Купала, яке овіяне легендами, загадковими історіями про міфічних істот і чар-зілля. Своєю язичницькою сутністю, містичністю, шлюбними мотивами це свято в усі часи привертало увагу відомих митців і науковців.

Чимало мистецьких шедеврів, зокрема в літературі, в музиці та кінематографі, було створено за мотивами обрядів купальського свята: варто відзначити оповідання М. Гоголя «Ніч проти Івана Купала», фольклористичну працю Л. Українки «Купала на Волині», фольк-оперу Є. Станковича «Коли цвіте папороть», кінофільм Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала». Купальська тематика також яскраво відображена у хореографічному мистецтві України, як у професійному, так і в аматорському.

Так, наприклад, у хореографічній композиції «Купальська ніч» народного хореографічного ансамблю «Пролісок» (м. Кропивницький) в постановці А. Короткова висвітлено тематику свята Івана Купала. Засобами народного хореографічного мистецтва балетмейстер яскраво передав містичність обрядів та сутність язичницького походження свята.

Особлива увага зосереджена на магичній силі купальського вінка. Хореографічна композиція складається з декількох епізодів, послідовність яких вибудована відповідно до традицій цього свята. Постановка вирізняється своєрідною хореографічною лексикою та манерою виконання [2].

Яскравий приклад хореографічної інтерпретації традицій купальського свята – композиція «На Івана, на Купала», яка є складовою етновистави «Зглянься, Роде», створеної М. Ваньовським для Заслуженого ансамблю танцю України «Юність» (м. Львів). Цю хореографічну композицію можна умовно поділити на чотири частини, які поетапно занурюють глядача в атмосферу свята Івана Купала. У першій частині відображено дівочий обряд плетіння вінків; друга частина – обряд спалювання опудал Купала та Марени, а далі дівчата, запаливши свічки на своїх вінках, пускають їх на воду, в очікуванні свого судженого. У фінальній частині до річки вибігають парубки, вони стають у пари з дівчатами та розпочинають ігри й розваги, які закінчуються зі сходом сонця [3].

Заслугує на увагу вокально-хореографічна композиція «На Купала, на Івана» у виконанні Державного академічного Волинського народного хору. Балетмейстер-постановник В. Смирнов, завдяки синтезу вокального, інструментального та хореографічного мистецтва, зміг створити автентичну атмосферу свята з його обрядами, ритуалами та шлюбними мотивами, які простежуються у партії солістів – парубка та дівчини, які знаходять своє кохання у ніч на Івана Купала. Невід’ємною складовою постановки є ритуал плетіння дівчатами вінків, по завершенню якого – основна частина композиції, у якій молодь водить хороводи та влаштовує святкові гуляння [4].

Варто відзначити також вокально-хореографічну композицію Черкаського академічного заслуженого українського народного хору «Ой, на Івана та й на Купала». Номер традиційно розпочинається дівочим обрядом плетіння вінків та пускання їх на воду, а згодом на сцені з’являються хлопці, які разом з дівчатами влаштовують веселі купальські ігрища та розваги [5].

У названих постановках балетмейстери намагалися відтворити основні традиційні складові свята Івана Купала, при чому кожен постановник, для втілення власної ідеї, використовував свої режисерські, балетмейстерські прийоми та засоби виразності.

Також є чимало номерів, у яких відтворено окремі ритуали чи обряди купальського свята. Так, наприклад, у хореографічній композиції «Ой пливи, вінок» ансамблю народного танцю «Київ» КНУКіМ постановник І. Гутник мала на меті не просто відтворити обряд плетіння вінків та пускання їх на воду, автор намагалася передати хвилювання та душевний стан кожної дівчини, яка прийшла на берег річки, донести до глядача, на скільки важливим був цей ритуал для наших предків, і як щиро вони вірили у прикмети, пов’язані з купальськими вінками.

Тема купальського свята, його обрядовість стає основою багатьох студентських робіт з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» (освітньо-професійна програма «Народна хореографія»). Так бакалаврською роботою Печененко Л. стала хореографічна картина «Вінок дівочих сподівань», у якій зображено вірування та прикмети, пов'язані з купальським вінком, овіяні містикою та магією. Композиція складається з чотирьох частин, послідовність яких обумовлена логікою розвитку подій, пов'язаних з традиційними купальськими звичаями та обрядами: дівчата плетуть вінки та пускають їх на воду. Солістка дуже хвилюється, адже щиро вірить у прикмети, пов'язані з купальським вінком. Свій вінок пускає на воду, залишившись наодинці. Вінок тоне, а дівчина у розпачі не стримує сліз та емоцій, адже, згідно прикмети – не судилося їй бути щасливою у коханні. Та коли на березі річки з'являється її коханий, дівчина розуміє, що їх почуття здолають будь-які перешкоди. Закохана пара приєднується до гурту молоді та весело святкують Івана Купала аж до сходу сонця. Хореографічна картина створена засобами стилізованого народно-сценічного танцю.

Підсумовуючи, слід зазначити, що популяризація народних свят і звичаїв українців сприяє збереженню й відродженню народних традицій, формуванню національного ідеалу, високої культури та духовного життя нашого народу. Хореографічне мистецтво є одним із засобів впливу на розвиток і культурне становлення кожного з нас, саме завдяки тематичним постановкам, створеним за мотивами народних свят, можна привернути увагу якомога більшої кількості глядачів різного віку до пізнання та збереження українських народних звичаїв, обрядів і традицій святкування.

### Список використаних джерел

1. Гутник І. М. Основні принципи роботи над стилізацією народного танцю. *Теорія і практика викладання фахових дисциплін* : зб. наук.-метод. праць кафедри народної хореографії КНУКіМ. Київ : ТОВ «Видавничий будинок «Аванпост – Прим», 2014. С. 11–21.
2. «Купальська ніч» : хореографічний номер. Народний хореографічний ансамбль «Пролісок». URL : [https://www.youtube.com/watch?v=hpAnu0-MbCQ&ab\\_channel=Prolisok](https://www.youtube.com/watch?v=hpAnu0-MbCQ&ab_channel=Prolisok)
3. «На Івана, на Купала». Фрагмент етновистави «Зглянься Роде». Заслужений ансамбль танцю України «Юність». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8kCxKF0YygE&feature>
4. «На Купала, на Івана». Волинський народний хор. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=YNbBvh55jvo&ab\\_channel=OleksanderStadnyk](https://www.youtube.com/watch?v=YNbBvh55jvo&ab_channel=OleksanderStadnyk)

**Вінницька Аліса Олександрівна,**  
*студентка 2 курсу, ОР «бакалавр»,  
ОПП «Народна хореографія»,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

**Науковий керівник – Гутник Ірина Миколаївна,**  
*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ СТИЛЮ БАЛЕТМЕЙСТЕРА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ПРИ ПОСТАНОВЦІ ЙОГО НОМЕРІВ ІНШИМИ ХОРЕОГРАФАМИ**

Сьогодні доволі розповсюдженою є практика використання хореографами постановок видатних балетмейстерів для урізноманітнення репертуару колективів. У минулому столітті та на початку ХХІ, з метою збереження хореографічних композицій та передачі їх наступним поколінням, активно використовували літературний та графічний запис танцю, а нині, з розвитком науково-технічного прогресу, кожен має можливість зробити відеозапис власного номеру та скористатися відеозаписом постановок інших балетмейстерів, для перенесення обраного номеру на своїх виконавців.

Такий вид діяльності вимагає від хореографа не лише практичних вмінь та навичок, а й ґрунтовних теоретичних знань, оскільки грамотне, професійне перенесення номерів по запису (відео чи літературному) буде сприяти подальшому розвитку народно-сценічного танцю, а навпаки, неякісна, поверхова робота – спотворенню кращих зразків народної хореографії та занепаду народно-сценічного хореографічного мистецтва в цілому.

Хореографи переважно обирають постановки балетмейстерів, чий роботи по праву можна вважати класичною спадщиною народної хореографії, серед них твори П. Вірського, А. Кривохижі, К. Балог, О. Гомона, Р. Малиновського, Г. Клокова, В. Похиленка, В. Дебелого та багатьох інших [3].

Без сумніву, кожен з цих митців має свій неповторний оригінальний стиль, який упізнаваний вже з перших рухів. У науковій літературі поняття «стиль» визначається як «...сукупність прийомів, характерних рис якої-небудь діяльності, поведінки, методу роботи» [5].

У хореографічному мистецтві, як правило, стиль простежується у тематиці постановок, використанні певних хореографічних малюнків, лексичному та емоційному наповненні тощо. Чимало наукових праць присвячено дослідженню стилів видатних хореографів. Так К. Остров-

ська, аналізуючи у своїх працях балетмейстерський стиль А. Кривохижі, зазначає, що митець у своїх творах по-справжньому передає всю особливість українського буття, якнайточніше передає народний дух та зображує багатство українського фольклору. Балетмейстер збирав, записував народний матеріал і згодом на його основі створював геніальні постановки, які вирізняються своєю простотою та самобутністю [4]. Характерною ознакою балетмейстерського стилю К. Балог є використання у своїх постановках простих рухів, наближених до першооснови танцю, проте, наповнені сенсом і змістом, вони утворюють чаруючу драматургію номеру [1]. Відомий балетмейстер В. Похиленко створював свої постановки на основі фольклорного танцю, його номери відзначаються глибокою змістовою наповненістю [6].

На формування індивідуального балетмейстерського стилю впливає чимало чинників, серед яких можна виділити:

- історичний час, в якому творив балетмейстер;
- хореографічна школа, яку пройшов митець;
- регіональні особливості;
- індивідуальні мистецькі вподобання тощо.

Балетмейстер повинен вміти не лише створювати власні хореографічні композиції, а й розрізнити своєрідну манеру та стильові особливості інших постановників. Очевидним є той факт, що кожен балетмейстер по-своєму бачить, відтворює та пояснює навіть елементарні рухи, вкладає в них свій особливий зміст і намагається передати глядачеві власну історію [2].

Тож під час постановки танцю по запису недостатньо вивчити лише лексичну складову номеру, необхідно також заглибитись в історію його створення, специфіку музичного супроводу та ніби подивитись на нього очима самого постановника – передати емоційне забарвлення й особливості композиції.

На думку І. Гутник, на теперішній час доволі поширеною є помилка, яка допускається при постановці номерів по відеозапису: «...сучасні балетмейстери починають частково видозмінювати обраний номер, знайдений в інтернеті: з парного танцю робити жіночий, змінювати кількісний склад і манеру виконання, композиційну побудову, хореографічні малюнки тощо...» [7, 143]. Зрештою, недоречним вже буде оголошення прізвища автора твору, оскільки він вже не має ніякого відношення до спотвореного хореографом-постановником варіанту. Також іноді постановники видають ці трохи видозмінені номери за свої, тим самим свідомо займаючись плагіатом. Таку практику досить часто можна зустріти на фестивалях і конкурсах, коли керівники аматорських колективів вважають, що члени журі не впізнають «класичні» постановки, у яких і самі колись могли бути задіяні [7].

Також грубою помилкою під час роботи над танцем по запису є перестановка чоловічих партій на дівчат, через недостатню кількість чоловічих кадрів у складі групи/ансамблю [7].

Отже, під час постановки номерів інших балетмейстерів хореограф зобов'язаний розібрати до найменших деталей хореографічну лексику, відтворити індивідуальну манеру автора, чітко передати емоції та загалом драматургію номера. Відповідальне ставлення кожного хореографа до роботи над такими постановками, з урахуванням усіх вищезгаданих вимог, а головне – максимальне відтворення балетмейстерського стилю автора твору, буде сприяти збереженню кращих зразків народної хореографії та подальшому її розвитку.

### Список використаних джерел

1. Артисти балета. Розділ «Відомі балетмейстери». URL : <https://sites.google.com/site/artistibalet/home/vidomi-baletmejstri>
2. Галимжанова А. М. Балетмейстер – создатель хореографического произведения. Выпускная квалификационная работа по направлению 51.03.02 Народная художественная культура. Челябинск, 2017.
3. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116с.
4. Островська К. В. Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. 2016. Вип. 53. С. 220–230.
5. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). URL : <http://sum.in.ua/s/stylj>
6. Центрально-український науковий ліцей-інтернат Кіровоградської обласної ради. Розділ «Педагогі», підрозділ «Похиленко Віктор Федорович». URL : <http://portal.prolisok.org/personalpohilenko.html>
7. Hutnyk I. Amateur Choreographic Groups Repertoire: Problems and Tendencies. *Вісник КНУКіМ*: Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 40. С. 141–146.

МАТЕРІАЛИ  
Міжнародної науково-практичної конференції  
**ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ:  
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ВИКЛИКИ**

(м. Київ, 23 квітня 2021 року)

**Упорядник та відповідальний за випуск:**

Аліна Миколаївна Підлипська

**Технічне редагування та верстка:**

Вікторія Русланівна Ковбель

**Дизайн обкладинки:**

Юлія Юріївна Єцкало

**Авторська редакція**

Підписано до друку 14.05.2021. Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітури: Times New Roman,  
PT Serif, AGReverance, Minion Pro.  
Ум. друк. арк. 12,84. Обл.-вид. арк. 9,31.  
Тираж 300.

Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Видавничий центр КНУКіМ  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,  
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014