

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ І СПОРТУ УКРАЇНИ
Кафедра хореографії і танцювальних видів спорту



МАТЕРІАЛИ

III Міжнародної науково-практичної конференції
«Хореографія в сучасному мистецькому просторі»

22-23 лютого

Київ 2024

Редакційна колегія:

**Соронович Ігор
Михайлович**

Кандидат наук з фізичного виховання та спорту, майстер спорту України міжнародного класу, суддя міжнародної категорії WDC, завідувач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України, керівник Всеукраїнської ради спортивних танців, керівник Асоціації спортивних танців м. Києва

**Козинко
Лілія Леонідівна**

Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України

ББК 75.151.2

УДК 792.8

Хор 79

Хореографія в сучасному мистецькому просторі: Збірник тез доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22-23 лютого 2024 р. [Електронний ресурс]. – К., 2024. – 175 с.

Збірник містить матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Хореографія в сучасному мистецькому просторі», проведеною кафедрою хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України 22-23 лютого 2024 р. До збірника увійшли тези учасників конференції у авторській редакції.

Затверджено на засіданні кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України протокол № 11 від 12 березня 2024 р.

© Автори статей

ЗМІСТ

Каробліс Гедімінас КОНЦЕПЦІЯ ПРИРОДНОЇ УСТАНОВКИ ТА ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ В ОСВІТІ	6
Шеллоу Констанція, ТАНЕЦЬ ТА... РОЗВИТОК «МЕДІАЦІЇ ТАНЦЮ» ЯК НАПРЯМУ ДОСЛІДЖЕННЯ	22
Андрощук Людмила Михайлівна АКТУАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ В ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ ТАНЦЮ «ГРІН» КИЇВСЬКОГО СТОЛИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА: ПЛАСТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЙНА ВИСТАВА «МЕТАМОРФОЗИ»	29
Благова Тетяна Олександрівна РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ МОДЕРНІЗАЦІЇ	36
Гладка Людмила Володимирівна МЕТРО-РИТМ ХОРЕОГРАФА: СКЛАДОВІ ПРАКТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ	41
Горбатова Надія Олександрівна ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТВОРЧИХ ПРОЄКТАХ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ	46
Гутник Ірина Миколаївна РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА В МИСТЕЦЬКІЙ ОПТИЦІ СУЧАСНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ: ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ	52
Жиров Олександр Анатолійович, Жиров Віталій Олександрович ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В КОЛЕКТИВІ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ	57
Кашевський Олександр Васильович ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФІТНЕСУ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА	62

Клим'юк Юрій-Станіслав Вячеславович АКСІОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧА МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОЇ ФАХОВОЇ ОСВІТИ	67
Козинко Лілія Леонідівна ПРОФЕСІЙНЕ ВИГОРАННЯ ХОРЕОГРАФІВ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ	72
Кондратюк Дмитро Олександрович БАЛЕТ «ПЕРЕХРЕСТЯ» М. СКОРИКА – Р. ПОКЛІТАРУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ДИСКУРСИ	80
Маркіна Катерина Юріївна ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВІЙНИ	84
Мартиненко Олена Володимирівна ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В УМОВАХ ОН ЛАЙН НАВЧАННЯ: ДОСВІД БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ	88
Нечіпоренко Олександр Вячеславович ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ	93
Омельченко Христина Віталіївна, Мартиненко Олена Володимирівна ПОЗАШКІЛЬНА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ	96
Перова Ганна Олексіївна ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ЕСТЕТИКА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ	100
Півторак Людмила Миколаївна РОЛЬ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОЇ ОСОБИСТОСТІ	104
Підлипська Аліна Миколаївна ХУДОЖНЯ САМОКРИТИКА ТА ПРОФЕСІЙНА КРИТИКА В ХОРЕОГРАФІЇ	107

Піліпішина Катерина Миколаївна, Тараненко Юлія Петрівна ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИТЯЧОГО ФІТНЕСУ: ВИКОРИСТАННЯ У ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ ДЛЯ АКТИВНОГО РОЗВИТКУ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ	
Плахотнюк Олександр Анатолійович ОСВІТНЬО-НАУКОВІ ПРОЄКТИ, ЯК МОДУС ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІВ	117
Реброва Олена Євгенівна ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОМПОНЕНТ В ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ХОРЕОГРАФІЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ	123
Сірякова Ганна Володимирівна ТАНЕЦЬ З ТОЧКИ ЗОРУ МАТЕМАТИКИ	129
Сліпченко Ірина Вікторівна СПЕЦИФІКА ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ТАНЦІВНИКІВ	132
Терешенко Наталя Віталіївна МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ В БАЛЬНОМУ ТАНЦІ	136
Ткачук Дар'я Анатоліївна, Козинко Лілія Леонідівна, ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДАННЯ РАЦІОНУ ХАРЧУВАННЯ ТАНЦІВНИКІВ	140
Шалапа Світлана Віталіївна ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ І ПЛАГІАТ В МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ	146
Швидка Анна Олегівна ПРАКТИЧНЕ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ З РУХОМ В КІНО-ТАНЕЦЬ	156
Шкурєєв Кирило Іванович, Брагіна Тетяна Михайлівна, Брагін Юрій Анатолійович ДОСВІД ІНТЕРАКТИВНОГО ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ СПОРТИВНИМ БАЛЬНИМ ТАНЦЯМ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ	159
Шулькевич Вероніка Олегівна, Строгаль Тетяна Юріївна ОСНОВНІ СТИЛІ ЄГИПЕТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ	164
Шумілова Вікторія Віталіївна, ПРОЯВИ ІСПАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ	170

КОНЦЕПЦІЯ ПРИРОДНОЇ УСТАНОВКИ ТА ЇЇ ВИКОРИСТАННЯ В ОСВІТІ

Каробліс Гедімінас,
професор кафедри музики
Норвезького університету науки і технологій;
співкерівник міжнародної магістерської програми
з вивчення танцю та інших рухових практик
як нематеріальної спадщини Choreomundus
Литва

CONTROLLING GAZE, CHESS PLAY AND SEDUCTION IN DANCE: PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF THE NATURAL ATTITUDE OF THE BODY IN MODERN BALLROOM DANCE

Gediminas Karoblis

Norwegian University of Science and Technology

The article introduces the phenomenological idea of 'natural attitude' in the field of dance. Three phenomena, which very clearly show the embodiment of the natural attitude and its resistance to the requirements of dance, are analyzed. The 'controlling gaze' is the natural tendency to look at the limbs and follow their movements instead of proprioceptive control. The 'chess play' is a natural tendency of moving on the flat surface and ignoring the volume of movement. The 'seduction' is a natural tendency to lose the body-self because of an interference with the other's body. The dancing body has constantly to deal with these natural inclinations. And a dance teacher has to understand this split between 'ought' and 'is'.

The basis of concrete movements is a given world, and the basis of abstract movements is created. - Maurice Merleau-Ponty [1]

In this essay I am going to analyze the phenomena that I regularly observe and consider in my practice of teaching and learning dance. The results of the research were obtained during the classes of dance sport and modern ballroom dance in Lithuania. The age of observed dance students ranges from 3 to 70 years, including separate

groups of children of pre-school age, groups of children in primary, secondary schools, groups of students, couples preparing for ‘the wedding-Waltz’, middle-aged couples and elderly people. The research didn’t aim at sociological conclusions; therefore there was no attempt at critical analysis of social representativeness of subjects observed. The hypothesis proposed in this essay has to be treated as a working (weak) thesis which was extracted from observations in the definite context. Therefore the stronger thesis, that the phenomena described and analyzed further are regular phenomena, which can be observed or experienced by any dance teacher or dance student in any part of the world, still has to be verified or falsified either on the basis of second-person methods (cross-cultural observations), or third-person methods (neurobiological, biometrical data). In case of falsification of some aspects of the stronger thesis, the results concerning these aspects of research would remain valid as the explication of the definite cultural horizon, and could be further understood as the analysis of the features of the definite bodily tradition, in particular, extended European bodily tradition.

As a rule, modern ballroom dance teachers in their books popularize their understanding of dance and a personal philosophy of dance. One can find a lot of truthful and useful insights in their books, but the problem is that these are formulated unsystematically, without any substantial connection with a scientific discourse [2]. The fact is that the first coherent scientific study in the field was offered by Ruud Vermey ten years ago. Vermey states the substantial lack of scientific research in the field of modern ballroom dance: “In any bookstore, library or dance institutions we find publications about dance related to Ballet, Jazz Dance and Modern Dance. In what is called the ballroom dance world, however, we find mostly videos and popular magazines. The frivolity attached to dance studies in this field might be another reason why Ballroom Dancing—Standard as well as Latin, even when it is performed on a very high level indeed – is quite often not taken seriously” [3]. Supporting Vermey’s thesis, I argue that the research of modern ballroom dance is extremely fragmented. These very few researchers of modern ballroom dance follow different methods, such as phenomenology, ethnography, social criticism, but do not engage into any

discussion, ignoring each other. Elsewhere I have already presented and analyzed the implications of this situation [4].

The methodological tool of this research is phenomenology developed by the Husserlian tradition of contemporary philosophy. The founding phenomenologists (Husserl, Heidegger, Sartre, Levinas, Merleau-Ponty, Gadamer and others) remembered dance only casually as an example of bodily skill or entertainment, but took no efforts in thorough phenomenological description or understanding of it [5]. Therefore, dance in comparison with other art forms was included into the phenomenological aesthetics and phenomenological anthropology relatively late. Nevertheless, it should be stated that the tradition of phenomenology of dance is emerging, thus far maintained by individual attempts. It could be stated that various phenomenological approaches were already tested in dance—more about this in my review of phenomenology of dance [6]. Nevertheless, much still is left to be done.

In this essay I introduce the phenomenological concept of ‘natural attitude’ (Husserl)—the concept, which is crucial in the discourse on the method itself. The phenomena which will be described further thus could be explained as phenomena of the natural attitude of the body that characterize the usual handling of the parts of the body and patterns of kinetic behavior—natural body schema [7]. In addition, it should be noticed that bodily behavior that is caused by the natural attitude is not considered as being natural in terms of natural science, but, first of all, in terms of the being in the world [8]. For a reader who is not so much concerned about the coherence of the phenomenology, I suggest to understand the ‘natural attitude’ as the ‘habitual attitude’ (it does not contradict the Husserlian conceptual apparatus). Thus, a lot of misconceptions and debates related with the word ‘natural’ might be avoided.

Natural attitude

What are the features of the natural attitude? The concept of the natural attitude (tr. by Dorion Cairns) or standpoint (tr. by W.R. Boyce Gibson) was suggested by Edmund Husserl (*Einstellung*—in original): “Our first outlook upon life is that of natural human beings, imaging, judging, feeling, willing, “*from the natural standpoint*” ... *The arithmetical world is there for me only when and so long as I occupy the*

arithmetical standpoint. But the *natural* world, the world in the ordinary sense of the word, is *constantly there for me ... prior to all "theory"* [9]. The natural attitude entails belief in existence of the world [10]. The natural attitude of the body is the body schema on the basis of which the body pre-reflectively acts in relation to itself, environment, animate forms and human beings [11]. It means, we are confident that our body is somehow pre-attuned to the environment. The being is immersed in the world: it is the "embodied consciousness" and the "embedded body". It is typical to refer to kinesthetic experience in conscious acts: I "measure" things "with" my body as being right or left, up or down, far or near from it. And my body attunes to the environment and things around it: I jump to get something higher, I walk to get something further and I lean to get something lower, and the form of a thing "suggests" to me how to grasp it and bring it to another place safely. It is also important that I meet other egos that coexist with mine in prereflective bodily and environmental coherence of our world. Therefore my bodily behavior is always "inscribed" in the natural environment and the social relationship. Notice that there is no theoretical distinction between the natural and the social included in this phenomenological preface. It comes out in reflection later, but primarily my body is not given for me separated into natural and social pieces. It is given for me in the holistic natural attitude *in ordinary sense* and *prior to all theory*. For a 'native mover' (like a native speaker) the 'bodily games' (cf. 'language games' of Wittgenstein) are naturally inscribed in situations. Some bodily movements of people may seem unnatural for a stranger, but for a 'native mover' both biologically and socially constituted movements (bowing to get a stone from the ground and bowing to welcome a person) prereflectively seems to be equally natural. In this context, the concept of 'natural' refers to the natural flow of everyday life. An event or an action that is conceived as contradictory in this flow is experienced as unnatural.

Nevertheless, it seems that only theoretical reflection and hybridization of pure phenomenology with conceptual explanatory analysis that derives from dominating hermeneutics of natural science might represent the position that is defined above in more detail. Let's consider two differences – the difference between 'type' and 'token'

and the difference between ‘genetic’ and ‘social’. Then, ‘genetic type’ will be defined for us as genetically encoded human species. From this point of view: natural (for us) is to be human. And the limit question for this sphere of naturalness was posited by Thomas Nagel: ‘What is it like to be a bat?’ [12]. How much is our representation of the world defined by our nature? Next, it is possible to contra posit ‘genetic type’ (first nature) and ‘social type’ (second nature). Which bodily behavior is typical genetically and which – socially? For example, Brenda Farnell strongly criticized the widely-cited thesis of George Lakoff and Mark Johnson about metaphors we live by as human beings [13], arguing that the metaphors that the authors analyze as universal are, in fact, cultural —defined by extended European bodily schemata [14]. If the argument is true, we are forced either to extend the concept ‘natural’ from ‘genetic type’ to ‘social type’ or to reserve it only to phenomena that belong to ‘genetic type’. It is also possible to differentiate between ‘genetic type’ and ‘genetic token’ – each individual as ‘genetic token’ has some specific features that are natural for it as the individual. It is also possible to differentiate ‘social type’ and ‘social token’—specific personal traces of the body (caused not only by the particular genetic combination, but also by the individual history of the body). The dance is the confession of the body, in a sense, that it discloses the genetic type (first nature) and the social type (second nature) of the body, the genetic (first nature) and the social individuality (second nature) of the body. It discloses not only the dance that is intended to be danced, but also the natural and/or habitual attitude/s that is/are encapsulated in the archeology of the body.

In the given essay, bodily movements in spite of their generative differences (genetic type—genetic token/social type—social token), mentioned above, for a person seem to be natural, because they are *constantly there for* her in the natural flow of the bodily movement. A person who wants to learn to dance comes to a dance class already having a huge amount of “bodily presuppositions”—the natural bodily attitude. A dance is not created on the *tabula rasa* (the clear table)—it is created in the given natural flow of the bodily movement. The dancerly attitude covers the natural attitude. The natural attitude of the body is particularly noticeable in the movements of beginners, when they learn what is, for them, an unnatural movement of dance. It

evokes the conflict between the habitual social type of everyday socially encoded movement and a new social bodily type of a new social dance. The same happens with the dancers that are experienced in other dance techniques, but in the new technique of dance they have no experience. It evokes the conflict between the habitual social type of dance and a new social type of a new social dance. Moreover, the natural attitude of the body is always present and influences even the most skilled dancer, like the natural attitude in understanding influences even the most rigid scholar or the most skeptic philosopher. It is extremely difficult even for the professional dancer to change the mind and the style immediately, when the dances of different style and character follow each other—the natural flow of the previous dance has very strong inertia. The natural attitude of the body is never transcended, but always remains immanent, whether the dance is *playfully based* on the natural attitude of the body (as Isadora Duncan distinguished her dance separating it from the tradition of ballet) or constructed *in playful opposition* to it (as Merce Cunningham in his experimental dances showed in the most obvious way).

There are a lot of movements in dance that are not performed in everyday life. Undoubtedly, the full spin of the body is unnatural in a sense that it is practically purposeless. Usually, in everyday movement, it is enough to turn partially—in the direction where one expects to find something or where one's attention is attracted. Likewise, there is an obvious “neutralization” of natural swinging of hands and shoulders in the modern ballroom dances, because of the closed hold [15]. And the most casual, but very problematic movement, which is also unnatural in this sense, is going back facing against the direction of the movement. It is natural for the body to move facing forward. And just as children learn to walk in a normal manner, one has to learn to go backwards in dance. It is not difficult to notice that the phenomenology of the dance as if reverses the central role of *the phenomenology of the face*.

It is not possible to escape the natural attitude of the body. One after another appear the phenomena which are like setback to the natural attitude of the body in the dance. Now let's analyze several phenomena in detail. It will clearly show the relation of the natural attitude of the body to the requirements of the dance.

Controlling gaze

At the beginning those who learn to dance look at their feet very often. Why? Let us do an exercise and try to move with closed eyes. It is not difficult to move on the spot. But when our movements become more locomotive we become afraid to strike against something. So, learning to dance, do we look at our feet because we are afraid to strike against something? Yes, sometimes following our feet with the gaze we are afraid they will strike the feet of the partner. This happens when the feet are too near between partners as in the figures *entrados* (crisscrossing of the legs) in Argentinean Tango. But in fact looking at the feet happens in other cases as well when actually there is no obvious danger and a person dances alone, for example. Therefore, there are other causes and explanations of gazing at the feet. Actually, this phenomenon exemplifies the intention to control the body and to monitor the bodily movement visually. Maxine Sheets-Johnstone writes:

The reflected-upon body is always an externally related system of parts and never a totality which is lived. As an objective system of parts, the body is often regarded as an instrument of consciousness, an instrument explicitly recognized as carrying out whatever consciousness intends. Such is frequently the situation in learning a new skill, for example, because the body, while it understands the intentional act, is not yet able to coordinate its gestures toward a realization of that act [16].

It is interesting that this phenomenon confirms the enactive view of perception proposed by Alva Noë [17]. Normally, action, thought and visual perception are integrated (*ibid.*), but in dancing the visual perception suddenly becomes less relevant in relation to proprioception and touch and requires changing our habitual perceiving of the world by visual tracking of the objects. At the beginning of learning a dance the vision often takes over and suppresses the kinesthesia. Closing the eyes and “bracketing” the vision, we might reinforce our kinesthesia [18]. But why nonetheless do we want our gaze to follow our feet? Let us look at *how* it happens: our gaze “persecutes” the movements of the feet checking which foot is moving and comparing the imagined pattern of the dance movements with the visually perceived pattern of the dance movements. “Persecuting” gaze appears because of the imagined “ideal” dance

pattern, which is, according to somebody who is learning to dance, enough to implement. The gaze controls how the imagined dance pattern is being implemented. The person creates in her mind the abstract pattern of the dance and later she compares the real view with the imagined one [19]. However, none of these patterns is kinesthetic (both have the visual basis—one is imagined from the “inside”, and the other is seen from the “outside”). But is the imagined pattern of the dance adequate to the kinesthetic pattern that is to be achieved? Actually, the gaze that checks the feet does not lead to the kinesthetic development. The conflict between the visual and the kinesthetic appears at the moment when the visual suppresses the autonomy of kinesthesia. Therefore, in the first phase, our bodily behavior in dance classes is too ocular-centric.

Another interpretation of the phenomenon might be suggested following the ideas of Erwin Straus and Herbert Spiegelberg. Straus posits the question ‘where is the ego in the body?’ and answers: “The ‘I’ of the awake, active person is centered in the region at the base of the nose, between the eyes; in the dance it descends into the trunk” [20]. So the essential shift has to take place when changing the bodily attitude from the everyday to the dancerly. How much do social and genetic types define this everyday ocularcentrism? The upright posture is clearly very strong factor that influences the whole flow of our bodily movement. But there are social differences of the body image as well, as Seymour Kleinman asserts: “One of the courses I teach is called “Human Movement Theory” and I often begin the first class by asking, “Where is your mind?” Usually, the students will immediately point to (or place their hands on) their heads. However, several years ago one person offered a different response: He placed his hand on his heart. He also happened to be the only one in the class who was not an American. He was an African student from Nigeria” [21].

This ocular-centricism as the natural attitude of the body is implicated in the other practices of learning and, on the other hand, may be the consequence of these practices. Let’s consider the practice of learning to write. Bodily movements of the hand are controlled by the gaze, following the images that appear as the consequence of these movements. And the “correct image” is taken to be the main purpose of the practice of writing. The gaze does not follow the movement of the hand; it follows the appearance

of the letters. The “correct movement” of the hand is supposed. Likely, the movement of the hand is subordinated to the gaze that controls the image of the mouse pointer on the monitor. In dance practice the same relation is expressed in the important role of the mirror. The dancer repeats the movement of the body facing the mirror. It makes her body kinesthetically transparent: the attention is focused not on the kinesthetic feeling of the body, but on the mirror image of the body. The kinesthesia is subordinated to the image and to the gaze which monitors the image. The practices that occupy the main part of our time influence the natural attitude of our bodies. Therefore, as the consequence of constant “monitoring”, it becomes natural to learn dancing in the same way as to learn writing—under the guidance of the controlling gaze.

“The chess play”—the domination of locomotion

Because of the natural attitude of the body, there exists the tendency of moving on the flat surface and ignoring the volume of the movement. The usual position of the body is vertical, but the main part of the purposeful movement of the body, which we are consciously aware of, is locomotion. I am aware that I am going to get a pencil on the table, but most often I am not aware of the swinging of my hands and shoulders. This influences dance learning. For example, the main step of Cuban cha cha – *the chasse* (the feet moving side-together-side) – may be followed by the returning *chasse*. Performing it beginners frequently move too far sidelong (in a style of locomotion), and when they dance faster, they even are not back in the right moment to the music, because it is too difficult for them to fight inertia of the body. This phenomenon obviously displays the natural attitude of the body. Even seeing (!) the correct realization of the dance (as in the example of cha cha above), a beginner does not “read” it as a whole. Here it is necessary to remember the incongruity between the imagined pattern and the kinesthetic pattern. The beginner abstracts the essential (for her/him) aspects of movement and tries to articulate them. For example, he or she recognizes the movement of feet on the flat surface – the directions forward, backward, left and right. But this “attachment” to the feet, which was also evident in the considerations of the first phenomenon, is misleading. For example, quite often the upper part of the body remains still in the dance when the feet move sideways (this is especially

characteristic to Latin American social dances). However, the beginner does not notice that. He or she moves the rest (upper) part of the body together and does not separate the upper and the lower parts of the body – therefore the phenomenon of the chess play, as I call it, appears. It is like movement of a solid “Newtonian” piece of substance from one place to another – the locomotion. That’s why I called this phenomenon “the chess play” phenomenon: it is like pushing a piece of chess on the table. This phenomenon shows how it is natural for the person to situate the body on the map. It might be even said that in the normal three dimensions space the chess piece might remain solid and undifferentiated moving from place to place in the cube. In dance, against the natural attitude of the body, it is necessary to “abstract” body parts creating more complex patterns of movement in comparison to the everyday requirements. One might need to fix one part of the body while the other part stays free and mobile thus differentiating the body [22]. It is well known that the social type of extended European body schema is more straight than curved, more extrinsically locomotive than intrinsically self-differentiating. There is a study by Japanese scientists that demonstrates that this differentiation of the upper and lower body parts is unnatural for Japanese people as well. They tend to move like the chess pieces [23].

Let’s compare classical and modern social dance styles as different types of dance. The verticality of the body is maintained in the natural attitude, in general, and modern theatrical dancers tried to challenge this body-schematic presupposition of classical dance. The founders of modern ballroom dance (dance sport) tradition claimed that modern ballroom dances are natural because they are based on walking, i.e. locomotive movement [24]. And it makes this tradition different from the “unnatural” tradition of the classical dance. The latter does not take the most natural human movement – walking – as the basis of dance. It should be noticed that the “collection” of different body parts in the vertical position is expressed much more strongly in the skilled dancer’s body, especially in the body of a classical dancer [25]. To say it more exactly, there is the imagined upper point to which dancers “hang” the body in the body of the skilled classical (and-to some extent-modern social) dancer in contrast to the natural attitude of the non dancer (with some exceptions depending on

‘token genetics’) [26]. The body that is hung on the imagined hook can swing notably (a piece of chess does not swing; it is pushed on the table). The upper point here plays the same role as the holder of a marionette—the body “hung” on it keeps the vertical position, in which the body is “collected” around the imagined axis. Here we can remember the description of the marionette as the ideal “dancer,” written by German writer Heinrich Kleist [27]. The marionette touches the ground for a very short moment in order to make this touch the beginning of new and “free” movement. Indeed, the marionette moves as if dancing. Its movements express the play of the mechanic powers. This play creates the possibility of an aesthetic evaluation of the movement of the marionette. The dancer seeks for the same effect and the skilled dancer, with whom Kleist talked about this, is completely right. Although there is one difference: the marionette is held from above and its feet just dangle loosely. Meanwhile the dancer achieves the ‘marionette effect’ only with the help of special exercises. Modern ballroom dance theoreticians suggest the alternative to the ‘sense of marionette’ as the phenomenological paradigm of the classical dance. They say that the phenomenological paradigm for a modern ballroom dancer is the sense of the body being like a car and the feet being like well amortizing tires. It makes it possible to clarify the phenomenological difference between the background feeling of classical and modern ballroom dance. In the latter the basic aim is smooth horizontal movement, which is similar to the movement of a car. And the success of the dance depends on the pushing power and the “amortization” of the feet as the movement of a car depends on the engine power and the adhesion of the tires [28].

The phenomenon of “seduction”

After having comparatively well learned the solo steps of dance in the neutralized conditions of the dance class, beginners are confused when it is necessary to dance the same steps as a couple or in another situation. The only exception is mimetic steps, i.e. when there is the possibility of easy copying. Though, for example, in social dance each partner separately creates the synthesis of her/his movements, this synthesis is challenged and even destroyed when it comes to dancing together. The new synthesis integrating both partners is needed. It seems that the body of the other

“detaches” some parts of my body. Therefore I have named this ‘the phenomenon of seduction’. When the other body appears near mine, it “seduces” the parts of my body and destroys the acquired habitual unity of the body. Therefore, the natural attitude includes the seduction of the other body. Paradoxically enough, but the natural attitude comes to the fore in both cases: in being bodily egocentric and moving like a piece of chess and in being seduced and “deconstructed” by the other body.

What is destroyed or seduced in this situation? As it was stated before, the concept of ‘body schema’ is the best answer to this question. According to Shaun Gallagher: in contrast to the reflective intentionality of the body image, a *body schema* involves a system of motor capacities, abilities, and habits that enable movement and the maintenance of posture. The body schema is not a perception, a belief, or an attitude. Rather, it is a system of motor and postural functions that operate below the level of self-referential intentionality, although such functions can enter into and support intentional activity. The preconscious, sub-personal processes carried out by the body- schema system are tacitly keyed into the environment and play a dynamic role in governing posture and movement [29].

In the case of “bodily seduction” my body is divided and disjointed by the body of the being-nearby. When I give my hand to somebody else, it becomes not only my hand, but also the hand which finally is “hung in the space” between two handling sources. This example is often mentioned by Merleau-Ponty, who in his late writings paid much attention to inter-bodily relations, the reversibility and the phenomenon of chiasm, demonstrated in the example above [30]. The example of “intersection of hands” appears in pro-Sartrian or pro-Levinian critics of the philosophy of Merleau-Ponty. The critics assert that introducing *chair* as the basis of reversibility in the interbodily space (a very Aristotelian idea) Merleau-Ponty loses an essential asymmetrical difference between *my* and *his/her* (hand) [31]. For example, Beata Stawarska emphasizes that to give a hand to somebody is not the same as to clasp the hands together: “the logics of the mirror” can not govern intra- and inter-bodily relations at the same time [32]. My example of dancing in the couple does not suppose

the logics of the mirror; it supposes the affinity of our body-schema that is “seduced” by other body-schema.

The phenomenon of “seduction” shows that the strong power is not necessary in order to destroy a habitual unity of the body-schema. Often it is enough to glance from the side and this unity is destroyed (this happened for the Kipling’s centipede, when it reflected the other’s surprise, how it can manage so many legs). Not only the existence for the self, which is observed in the phenomenon of the “chess play”, but also the existence for the other, which is observed in the phenomenon of “seduction” is inscribed in the natural attitude of the body.

Therefore there is an essential difference between individual and nonindividual dances (in a couple, a group or in a contact improvisation). In the individual dance, the only “seductive” influence from the side may be the observing gaze. When the couple dances, the dance is born in the “play” of two bodies. None of the bodies is the addition of the other; that is why at the beginning of the dance the parts of the body begin to flounce between two centers of the movement. Finally, the body has to create such unity of the habitual movement (without losing its own identity) in which each movement has inscribed a complementarily relation to the movement of the other body [33]. Therefore, in the couple dance each movement of the body has a sense only in *Paarung* (Husserl), like a shoe.

Conclusion

It is possible to enumerate more phenomena that disclose the natural attitude of the body and to find “unnatural” movements that are performed in dance, but the main thesis is already evident enough. The dancing body has constantly to deal with the bodily natural flow – the natural attitude – whatever the “nature” of it: genetic (type or token) or social (type or token). From this point of view, the dance is the abstract art form. Finishing with the words of Merleau-Ponty, “the basis of concrete movements is a given world, and the basis of abstract movements is created.” I leave this reflection open for further intra- and inter-subjective researches and replenishments.

Notes

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, tr. Alphonso Lingis, (New York: Routledge, 1996), p.111.
2. The classical works concerning the history and technique of modern ballroom dance: Alex Moore, *Ballroom Dancing* (London: Pitman Press, 9th edition, 1977); Victor Silvester, *Modern ballroom dancing: history and practice* (London: Cresset, 4th edition, 1977); Walter Laird, *Technique of Latin Dancing* (New York: Revisionist Press, 1984). The above mentioned authors are the founders of the codified modern ballroom dance tradition. Their remarks about modern ballroom dance are really valuable and historically important, but they did not introduce or encourage a scientific research.
3. Ruud Vermey, *Latin. Thinking, Sensing and Doing in Latin American Dancing* (München: Kastel Verlag, 1994), p.14.
4. Gediminas Karoblis, “Toward Global Workspace: a Case with Dance Sport Research”, *Proceedings of the conference “North in the global Context”* organized by NOFOD - Nordic Forum for Dance research, January 12–15th, 2006, (in press).
5. Elizabeth A. Behnke, Maureen Connolly, “Dance”, *Encyclopedia of Phenomenology*, ed. L. Embree (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 1997): 129–133.
6. Gediminas Karoblis, “Dance”, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, eds. Lester Embree and Hans R. Sepp, Springer (in press).
7. Shaun Gallagher and Jonathan Cole. “Body Schema and Body Image in a Deafferented Subject,” *Journal of Mind and Behavior* 16 (1995), 369–390.
8. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1993).
9. Edmund Husserl, *Ideas. General introduction to pure Phenomenology*, tr. by W.R. Boyce Gibson (New York: Collier books, 1972), p.91ff.
10. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, tr. by Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1977).

11. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, tr. Alphonso Lingis, (New York: Routledge, 1996).
12. Thomas Nagel, "What is it like to be a bat?" *The Philosophical Review* LXXXIII 4. October. 1974: 435–50.
13. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).
14. Brenda Farnell, "Metaphors we Move by," *Visual Anthropology*, vol. 8, Nr. 2-4, (1996): 311-335.
15. Herbert u. Ursula Stuber, *Standart tanzen. Von A – Z* (München: Kastel Verlag, 1998), p. 40ff.
16. Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance* (London: Dance books Ltd., 1979, 2nd ed.), p.27.
17. Alva Noë, "Précis of Action in Peception" *PSYCHE: an interdisciplinary journal of research on consciousness* 12/1, 2006, <http://psyche.cs.monash.edu.au/>, 2006-11-30.
18. Sartre gave an interesting example, in which kinesthesia and vision were confronted: he imagined the swing and tried to observe the page number without moving his eyes, but this was impossible, because either eyes moved or it was impossible to imagine the swing. (Jean Paul Sartre, *Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaja psichologia voobrazhenia*, tr. from French to Russian M. Beketova, Moskva: Nauka, 2001, p.160).
19. As far as I can judge from my experience, men (in Lithuania) particularly tend to use this method of learning: instead of direct mimesis, they create the intermediary imagined (often even verbalized) pattern.
20. Erwin Straus, "The Forms of Spatiality" [1930], *Phenomenological Psychology*, tr. by Erling Eng (London: Tavistock Publications, 1966), p.26. See also Herbert Spiegelberg, "On the Motility of the Ego" [1966], *Phenomenology: Critical Concepts in Philosophy*, Embree, Lester and Moran Dermot (eds.), vol. 2, (New York: Routledge, 2004), p. 217–232..

21. Seymour Kleinman, "Moving Into Awareness" <http://www.coe.ohio-state.edu/skleinman/moving.htm>. 2006-11-27.
22. Helmut Günther, *Die Tänze und Riten der afro-amerikaner* (Bonn: Verlag Dance Motion, 1982), the chapter "Die Grundtechniken des afrikanischen Tanzes" (s.19ff.). The fixing of the upper part of the body and relaxing the lower part he calls the position of *Collapse*.
23. Noriko Nagata et all. "Analysis and Synthesis of Latin Dance Using Motion Capture Data." *Lecture Notes in Computer Science*. Aizawa et all. (eds.), vol. 3333, 2004, p. 39–44. ²⁴ Viktor Silvester, *Modern ballroom dancing: history and practice* (London: Cresset books, 1992, 4th ed.), p. 15–16.
24. "The European way of dancing (both classical and ballroom dancing) requires that the dancer keep the body straight, tight, with the higher tonus of abdominal press and the muscles of the nates. Such centralized handling of the body control permits to perform the spin very exactly and to keep the balance; it creates conditions for the precision and clarity of the movement. The same features are valuable for the European gymnastics" (Tatjana Solomonovna Lisickaja, *Gimnastika i taniec*, Moskva: Moskovskij universitet, 1988, s.6).
25. English dance teachers say: "Hang your head from a star!" See in Herbert u. Ursula Stuber, *Standart tanzen. Von A – Z* (München: Kastel Verlag, 1998), s.30.
26. Heinrich Kleist, "Über das Marionettentheater" *Kleists werke in zwei Bänden*, hrsg.
27. u. eingel. v. H. Brandt (Berlin-Weimar, 1985), s.314-321.
28. The comparison of dance feeling and feeling as if you drive the best car the teachers of the modern ballroom dance use quite often (Harry Smith-Hampshire, "The Making of a Champion," *Dance news*. Ed. No. 1507, p.3). And it is not an accidental metaphor; the relation between the modern era of "automobilization" and understanding of the body in the modern ballroom dance, which emerged at the same time, is too obvious.
29. Shaun Gallagher and Jonathan Cole, "Body Schema and Body Image in a Deafferented Subject," *Journal of Mind and Behavior* 16 (1995), p.369–370.

30. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, üb. Regula Giuliani u. Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, p.172–203.
31. Rolf Kühn, *Husserls Begriff der Passivität. Zur kritik der passiven Synthesis in der Genetischen Phenomenologie*, Freiburg: Alber Verlag, 1998, p.490ff..
32. Beata Stawarska, “Reversibility and intersubjectivity in Merleau-Ponty’s ontology.” *The Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 33, Nr.2, May, 2002: 155–166.
33. This practice is the most clear example of the idea of Merleau-Ponty about inter-corporeality, which is related to the idea of modern philosophy about the incomplete subjectivity. The dance of a couple is the creation of a subject, which is made of two complementary bodies.

ТАНЕЦЬ ТА... РОЗВИТОК «МЕДІАЦІЇ ТАНЦЮ» ЯК НАПРЯМУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Шеллоу Констанція,
доктор філологічних наук,
професор Центру сучасного танцю при
Вищій школі музики і танцю в Кельні
м. Кельн, Німеччина

DANCE AND ...

SOME SKETCHY REFLECTIONS ON ‘DANCE MEDIATION’ AS A FIELD AND CONTEXT STUDY/IES

By Constanze Schellow

In this article, I would like to reflect on «dance mediation» (German: Tanzvermittlung). As a field of study. But also as a professional field. And not least as a term. Terms don't just describe a reality that exists independently of them. They make things sayable and visible. That way they model realities. «Dance mediation» - as a word and as a practice in the field of dance did not appear out of the blue. Coming from a research perspective that is interested in discourses and their analysis, I am concerned

with the question, which movements the appearance of the term might be symptomatic of (physically, by groups of participants in various spaces, and in a figurative sense).

«Dance mediation» - as a field of study, as a professional field and as a term - is relatively new in Germany. The Master's program «Mediation in Dance» at the Centre for Contemporary Dance at the University of Music and Dance in Cologne, in which I am currently teaching, started only in 2022. My junior professorship dedicated to «Cultures of Knowledge and Mediation in Dance» was created two years earlier [1]. The Cologne Sports University offers a Master's program in «Dance: Mediation, Research, Artistic Practice» [2]. Another dance-related Master at the University of Music and Performing Arts in Frankfurt is called «Contemporary Dance Education» [3].

What is the difference between mediation in dance and dance pedagogy? Various of the degree programmes mentioned had predecessors with the term «Pedagogy» in their titles. What has changed? An important function of the new word is to indicate an expansion of the field of action of dance educators: they work in theatres in audience development and in so-called outreach formats, among other things. To do this, they often leave the art institutions to reach other communities of addressees and participants in other urban or rural locations. Or they create and shape spaces for collective movement for audiences before a dance or theatre performance, physically tuning in visitors for the art experience. In other words: Beyond the field of art in the narrow sense, possible fields of activity for dance mediation lie wherever an experience is to be made accessible to very different groups of participants on a physical level.

In February 2024 the «Biennale Tanzausbildung» (Biennale Dance Education) took place in Munich. It is the largest exchange meeting and showcase of the ten leading German universities that offer a Bachelor's degree in dance. A recurring discussion in the rounds of teachers getting together in this frame revolves around the question of how to deal with the fact that, due to declining funding, there is a not insignificant proportion of dancers graduating each year who will not be able to make a living on the professional stage. At the same time, there is an urgent need for body-sensitive skills in a wide range of social areas in order to better understand and deal

with the dynamics and interaction of bodies in motion - in protest, in urban space, in dealing with cultural and gender diversity.

As far as the course content is concerned, dance mediation is indeed about treating dance not as a content that is «brought to the people» using pedagogical techniques. It is less about teaching a set of specific techniques via exercises that the teacher masters and demonstrates, but rather, in my experience with the self-perception of a new generation of people working with and through dance, the emphasis is on creating spaces for diverse experiences in which differences can be shared, lived through and negotiated. However, it would be a misunderstanding to assume that situations of dance mediation do not also essentially contain pedagogical aspects.

With a view to social crises in Western European democracies, where right-wing tendencies and radicalisation are on the rise, I would like to share a line of thought that guides my work in the field of mediation in dance. This starts with the ambiguity and sometimes contradictory nature of the various facets of the concept of mediation itself. While «pedagogy» is composed of the ancient Greek word components «child» and «leading, guiding, caring» and looks back on a stable canon of established theories, methods and study content, «Tanzvermittlung» (mediation in dance) is a much more open, less clearly defined term. Therefore, as Nora Sternfeld notes, it is always also a political term often used with the intention of creating a strategic distance from the pedagogical [4]. Since the German word «Vermittlung» activates a slightly different range of associations than the English mediation I will, for my following thoughts, alternate between “mediation” and «Vermittlung».

Mediation/Vermittlung and pedagogy above all are differentiated by their reference systems, but also by the way in which they understand and describe situations of knowledge transfer and collective experience in spaces ‘held’ by responsible individuals or teams. Mediation by no means takes place without pedagogical layers at work, and pedagogy of course is a practice of mediation. Somebody designs, frames and holds a space in which groups of participants have one or better: diverse experiences in, with and through dance and movement.

In dance pedagogy at the university level, however, the idea of measurable technical mastery along supra-individualised quality standards is still much more influential today than in the visual arts for example. Even in the so-called somatic practices, there is a clear understanding of those physical qualities which are in the focus, such as the bodies' «permeability», a kind of attention strongly focused on the «inside» of the body, and a very specific modulability of movement intensities and states. Ensuring that someone previously unable to embody such values and qualities gets access and physically owns them continues to be a goal of dance education. In contrast, the role of obligatory techniques whose value systems are expected to be taken on by the student has radically diminished in contemporary visual arts, for example. Katia Tangian analyses the art academy in Düsseldorf (where Joseph Beuys was Professor in the 1960ties) as an educational environment to show that the teaching of techniques as the content of studies was increasingly being replaced by something she calls «personality development». According to Tangian, one of the most important competencies in contemporary art education is that students learn to work 'like autodidacts', i.e. never to assimilate techniques for their own sake, but to position themselves as artistic individuals in their approach to them. This ability becomes more of a starting point for study than the actual technique itself [5].

The German word "Vermittlung" requires explanation and is characterised by an interesting ambivalence. The translation into English in particular presented me with challenges when preparing this article. While in France for example the field of «mediation» has a long history, the English "mediation" refers first of all to conflict resolution. It also represents a format of text work in which a text is translated into another language.

The art mediator and art educator Alexander Henschel has etymologically traced the transformations and genealogy in the dimensions of meaning in «Vermittlung» in fields such as jurisprudence, education, politics, ethics and aesthetics [6]. Henschel concludes that the word at its heart contains a significant tension between aspects of «identity» and «difference» in its history. It is in this move, I would argue, that the shift is to be found the use of the term mediation in relation to dance is often meant to

indicate. Mediation contains both the «middle» and the «means» as word components (in German it would be «Mitte» and «Mittel»). Something or someone steps into the middle. And something mediated, it seems, is for sure not simply the thing itself. Where mediation is at work, what is undermined is the immediacy that has long seemed to be so central to thinking about dance as a body-based art form.

A first-generation student in the Master Tanzvermittlung program in Cologne reflected in one of her first written assignments on whether it was not actually a bad sign that dance mediation existed at all. She asked: Is dance itself not enough? Does it need an explanation? Preparation? Precisely: mediation? Is the fact that mediation is wished for or even necessary not a sign of weakness because something lacks immediate communication skills? Isn't it a sign for a lack of trust in dance to be directly effective? [7]

Close to art production but not identical with it, as a new field of work in theatres, museums or concert halls, dance mediation often seems to be understood as: Distributing dance, creating access where none was (possible) before. Dance mediators develop for example a movement workshop for an audience that is largely made up of people with no dance experience. Especially in the area of cultural education (Kulturelle Bildung) and in the hopes linked to developments like initiatives advocating dance in public schools, many layers of meaning of «Vermittlung» resonate: «Vermittlung» as transfer/sale like in the English word «placement» (Henschel sheds light on how the history of the term is interwoven with the history of anti-Semitism). Mediation as conciliation/compromise, for example in diplomacy. Mediation as a promise. But also mediation as control and thus as a power/selection mechanism that steps into the middle/in between (as in the old technical dispositif of telephone switching: someone monitors who can and may connect to whom or what) [8].

Of course, all of these dimensions are inherent in pedagogical practices, too. However, the concept of mediation makes them linguistically tangible, zooms into this landscape, so to speak, and explicitly poses the question how we want to position ourselves in it today. That's why «Vermittlung» as a discursive caesura interests me so

much, in contrast to the terms «dance education» or «dance mediation», as «Tanzvermittlung» is often called in English-speaking countries.

The field of mediation in dance is associated with a change in the radius of action of dancers (and dance) in various social contexts. According to its self-conception, dance mediation goes beyond the pedagogical mediation of dance content. This is also reflected in the English-language titles of recent Master's programs, which focus on dance from an expanded social impact perspective: «Dance and Participation» (Danish National School of Performing Arts) [9] or «Dance: Participation, Communities, Activism» (The Place, London) [10]. Elective modules in the Cologne Master's program «Dance Mediation» shed light on the demands and challenges of intercultural mediation practices in dance, on research on training practice, on diverse encounters between dance and diverse publics in society, or on cultural education. All of these build frameworks for working with «dance and ...». Dealing with diversity-sensitive language is overall an essential part of the program. When I look at the questions, curiosities, and plans with which students come to us, they are not primarily, or at least not solely, looking for dance content, or to put it differently: the content they are interested in is not so much how to transmit certain ways of dancing or dealing with technical challenges in dance in the first place.

As I have tried to show in resonance with the multiple dimensions of meanings of the term «Tanzvermittlung» (mediation in dance), a core engagement is to research and rework the conditions and possibilities of choreographies of separation and connection, of resolution and postponement, of understanding and misunderstanding in which bodies are enmeshed and interconnected in various social and political situations and contexts. Tanzvermittlung/Mediation introduces divisions, it doesn't simply build bridges. It forces us to constantly reflect on how we mediate and what image of our counterparts, but also of our role as mediators, we thereby presuppose. Progressive pedagogical theories and practices work on very similar questions. Dance mediation consciously places itself in a perspective to these, and thus suggests above all that we must ask ourselves today more than ever: From what foundation and with what motivations groups of bodies can start moving together? How and where small

and large communities form between participants? Are they based on a consensus-based assumption of equality or rather on a radical recognition of difference?

In this sense, I would like to understand this article with its sketchy thoughts on dance mediation as a field of study and work as an act of mediation itself. If it provokes questions, irritations, and things to think about further in relation to the context in Ukraine, this is precisely the movement that mediation is often about: stepping in between, interrupting something seemingly immediate, recognising differences, and finding new relationships and new relations with one another. At a time like this, when every confrontation with movement is always an invitation to remember the strength that bodies can muster with and for each other in a political sense, this is more relevant than ever. This, too, is signaled by the term Tanzvermittlung/mediation in dance: Dance is more than an art form on a stage. Dance is a space for experiencing how bodies find individual and collective agency, change, empathy and dialogue through movement. Every dance is always already «dance and ...».

Notes

1. It is the successor to an MA programme in "Dance Medation in Contemporary Context", which existed for several years, and to an earlier degree programme in "Dance Pedagogy". <https://www.hfmt-koeln.de/tanz/studiengaenge/master-of-arts/tanzvermittlung-master-of-arts/>.
2. <https://www.dshs-koeln.de/studium/studienangebot/weiterbildungsmaster/ma-tanz-vermittlung-forschung-kuenstlerische-praxis/>.
3. <https://www.hfmdk-frankfurt.de/thema/master-contemporary-dance-education-ma-code>.
4. Nora Sternfeld: *Verlernen vermitteln*, Hamburg 2014 (Kunstpädagogische Positionen Bd. 30), p. 9.
5. *Katia Tangian; Spielwiese* Kunstakademie. Habitus, Selbstbild, Diskurs. Hildesheim 2010.
6. Alexander Henschel: *Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff*, Wien 2020. For an English summary of some aspects of

the book see “The term 'mediation' in the context of art. An attempt at translation”, in: *Život umjetnosti*, No. 88 (2011), p. 22-33.

7. I thank Francesca Merolla for sharing these thoughts.
8. An English translation of Henschel’s publication is available in the following essay:
9. <https://ddsks.dk/en/dance-and-participation>.
10. <https://theplace.org.uk/lcds-courses/madancepca>.

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
УКРАЇНЦІВ В ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ ТАНЦЮ «ГРІН»
КИЇВСЬКОГО СТОЛИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА: ПЛАСТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЙНА ВИСТАВА
«МЕТАМОРФОЗИ»**

Андрощук Людмила Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри хореографії
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-5702-675X>

Творча діяльність студентських об’єднань в період війни є досить важливим інструментом збереження національних та культурних традицій, адже в складні часи ми пересіваємо пісок щоб відшукати та зберегти найбільші цінності українського народу.

В період активного звернення до ролі національної ідентичності українців та збереження культурних традицій предків актуальним є дослідження проблеми актуалізації ідей національної ідентичності при створенні репертуару студентського творчого об’єднання. Вивчення архетипу жінки у творчості Тараса Шевченка стало підґрунтям для створення пластичної трансформаційної вистави, хореографічної думи «Метаморфози».

Хто ми? У чому особливість нашої національної ідентичності? В той момент, коли ми втратимо розуміння глибини нашого джерела, коли вирвуть древнє коріння нашого роду, ми розчинимося в океані глобалізованого світу, безликі та німі.

Поглянемо в глибину віків. Чи пам'ятаємо, хто ми? Яким був танець 50, 100 років тому? А 500 років тому? А 5000 років тому?

Східна культура зберегла танець, який датується кількома тисячами років.

Що ми пам'ятаємо про древні танці нашої землі? Чи маємо орієнтуватися лише на історичні докази щодо існування культурних символів та танцювальних рухів.

Чи в епоху глобалізації нам потрібно злитися з цілим світом і розчинитися в його океані?

Термін «глобалізація» ввів професор Гарвардської школи бізнесу Майкл Портер.

Глобалізація (англ. globalization) – процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації.

Доктор Кьелл Нордстрем, шведський економіст, зазначає, що цей термін пов'язаний зі світовими економічними процесами 80-90-х років XX століття, коли відкрили двері на захід Китай, Індія та розпалася Радянська імперія. За цей час 300 мільйонів людей приєдналися до світової економіки.

Як бачимо, глобалізація передбачає уніфікацію.

Уніфікація – приведення до одноманітності, до єдиної форми або системи.

Яким буде світ в майбутньому? Чи маємо ми бути такими як всі? Що для нас національна ідентичність?

Доктор Кьелл Нордстрем передбачає, що в майбутньому будуть відбуватися зворотні процеси: світ буде складатися з декількох світів (Олігонів), які поділені на основі ідеології (Індія, Китай та ін.).

Однозначна відповідь: ми не маємо бути такими як всі. Нам потрібно зберегти своє коріння, щоб крона нашого родового дерева розцвітала в майбутньому.

Національна ідентичність – ототожнення себе з національною спільнотою на основі стійкого емоційного зв'язку, що виникає у результаті сформованої системи уявлень щодо традицій, культури, мови, політики, а також прийняття групових норм і цінностей [9].

На нашу думку, національна ідентичність – це джерело нашого роду, наша пам'ять предків, яку ми зберігаємо на генетичному рівні.

Хто я?

Я Українка, завжди цінувала свою національну приналежність. Моя рідна мова – українська. Я завжди відчувала приналежність до древнього роду. Будинок моїх батьків стоїть на трипільському поселенні. В дитинстві після оранки я знаходила залишки обпалених стін трипільських помешкань та шматки глиняного посуду. Тоді я не знала що це, але відчувала свою приналежність до древньої історії могутньої держави. Вже будучи дорослою я відвідала музей Заповідника «Трипільська культура» в с. Легедзино Черкаської області. Там я побачила знайомі мені зображення на трипільському посуді. Так почалася багаторічна історія творчих пошуків та відкриттів культури нашого древнього роду.

Що нам потрібно знати про себе та Україну щоб зберігати національну ідентичність? Традиції, мову, культуру... і ще потрібно мати ту генетичну тисячолітню пам'ять, яка зберігає древні коди нашого роду і через Архетипи оживає в культурних символах сучасних творів мистецтва.

Мета статті – дослідити роль актуалізації ідей національної ідентичності українців в творчій діяльності театру танцю «Грін» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка на прикладі пластичної трансформаційної вистави «Метаморфози».

Наукові дослідження архетипів стали важливим напрямком в дослідженні мистецтва та його впливу на особистість. Вони базуються на ідеях К. Юнга про колективне свідоме, архетипи та символи, які мають універсальний характер та спостерігаються у творах мистецтва з різних культур і епох. Проблеми архетипів та їх ролі і місця в мистецтві присвячені праці Л. Андрощук, Д. Абрамс, М. Альчук, Ф. Бацевич, О. Бідюк, І. Бойко, О. Боровицької, Л. Козинко, О. Куліш, М. Лановик, І. Процик, Роберта А. Джонсон, Т. Урись, Н. Фрай, Д. Фрідберг та ін.

Результати вивчення питання Архетипів України та їх ролі в збереженні національної ідентичності представлені в фахових публікаціях «Хореографічне втілення образу України (з досвіду роботи з творчим студентським колективом) [2, с.3-12] та «Архетип тіні в танцювальних традиціях українського народу: свято Івана Купала» [1, с. 24-32].

В результаті теоретичного дослідження визначено поняття Архетипу, проаналізовані праці зарубіжних та вітчизняних науковців.

Архетипи є універсальними символічними образами, які присутні у колективному свідомому всього людства. Архетип (прототип, проформа) – поняття, яке увійшло в широкий науковий обіг завдяки засновнику глибинної психології К. Юнгу. До поняття архетипу зверталися низка вчених ще до Юнга. Платон вважав архетип першоформою людської свідомості. Псевдо-Діонісій Аеропагіт вважає, що архетип – це образ, через який здійснюється зв'язок буття і надбуття, «незлитне поєднання» імманентного і трансцендентного; образ, який постає носієм недиструктивного знання. На думку Лейбніца А. архетип є уявленнями «темної душі», які виявляють себе у формах свідомості. Концепція апіорних форм досвіду Канта визначає архетип як апіорний синтез, що передуює даним емпіричного досвіду [3, с. 29]. Вираз «архетип» зустрічається у Філона Юдея стосовно образу Божого в людині [10, с.91].

На думку Юнга Архетип виявляє себе в сновидіннях, галюцинаціях, невротичних симптомах, а також у символічних образах релігій, міфологій, мистецтва [3, с. 29]. К. Юнг зазначає, що архетип позначає лише ту частину психічного змісту, яка ще не зазнала якоїсь свідомої обробки і являє собою ще тільки безпосередню психічну даність. Таким чином архетип істотно відрізняється від історично сталих або перероблених форм. [10, с. 92]; [1, с. 24-32].

Архетип можна порівняти з сухим руслом, яке визначає рельєф річки, але річкою може стати лише тоді, коли ним потече вода [7, с. 370].

У картині міфологічного створення світу Велика мати грає чільну роль багатьох народів з давніх часів. Поклоніння Богині-Матері у давніх народів Європи підтверджують археологічні знахідки періоду палеоліту.

Серед таких Богинь танцююча богиня творець світу (вірування кагаба південноамериканської народності); мати Ейгана (змія) в австралійському міфі; Мати Кукурудза в міфі індіанців пауні, давня мати індіанців Центральної Америки та ін. [2, с. 3-12].

Поклоніння Богині-Матері у стародавніх народів Європи підтверджують археологічні знахідки періоду палеоліту (33000-9000 років до н.е.) – численні скульптури, які називають Палеолітичними Венерами. Образи Богині-Матері у вигляді гротескних деформацій фізичного тіла доводять поклоніння древніх людей Трипільської культури (розквіт між 5500-2750 роками до н.е. була розташована на територіях сучасних України, Молдови та Румунії загальною площею 350 тис.км²) [2, с. 3-12].

Отже, архетип жінки є традиційним для культури українців та наповнюється конкретним змістом у новому осмисленні світу відповідно до вимог певної доби.

Архетип жінки як ознака національної ідентифікації посідає чільне місце у творчості Тараса Шевченка.

Шевченківський Архетип земної Жінки-Богині уособлюють природні (верба, калина, вишня, тополя) та людські (дівчина, мати, сестра, сирота, вдова) образи-символи; Архетип небесної Богині-Матері Вселенські (зірка, хатина, Україна) образи-символи. Сполучною ниткою між небесною та земною Жінками стають особистісні образи-символи (думи, доля, журба, мука, воля). Ці складові утворюють Архетип-Ідеал України-Матері [2, с. 3-12].

За результатами дослідження теми Архетипів нами створено хореографічні композиції «Діти Сонця», «Туга за Україною», «Україна: Кохана, Наречена, Вдова», «Матір Дана». На базі ансамблю сучасного танцю «Візаві» у співпраці зі студентами створено творчі проекти «Діти Сонця» (за мотивами трипільської культури), «Ой на Івана та й на купала» та ін.

В Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка в 2023 році в межах вивчення дисципліни «Методика роботи з хореографічним колективом» студентами створено творчий проєкт «Архетип тіні в традиціях українського народу: свято Івана Купала» (керівник – завідувач кафедри хореографії, кандидат педагогічних наук, доцент Людмила Андрощук) [8].

11 грудня 2023 року в приміщенні актової зали Київського столичного університету імені Бориса Грінченка відбулася прем'єра трансформаційної вистави, хореографічної вистави «Метаморфози» (режисер – завідувач кафедри хореографії, кандидат педагогічних наук, доцент Людмила Андрощук) [5].

Виставу присвячено Архетипу Богині-Матері-України, яка є ідентифікатором національної ідентичності українців та символом сили древнього роду. Ідеєю вистави стала думка про Незламність українського народу в буремні часи, про природність руху та його роль в трансформації Особистості. У виставі взяли участь як майбутні хореографи, так і люди різного віку та різних професій, люди з обмеженими можливостями. В деяких частинах вистава народжувалася безпосередньо на сцені, підтверджуючи ідею автора щодо природності та доступності танцювального руху та його потенціалу щодо трансформації емоцій, переживань, почуттів виконавців в творчому процесі.

Отже, Архетип як підсвідомий вияв етногенетичної пам'яті та національної ідентичності залишається актуальним в період війни в Україні, адже важливо зберігати культурні традиції нашого народу та створювати нові хореографічні твори відповідно до викликів часу. Процес створення танцювальної вистави на основі концепції архетипів неможливий без попереднього вивчення наукових праць, досліджень закономірностей використання архетипів в творах мистецтва тощо. На прикладі танцювальної трансформаційної вистави, хореографічної думи «Метаморфози», яку було підготовлено та представлено в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка, доведено, що залишається актуальним використання архетипу Богині-Матері при створенні творчого проєкту з метою актуалізації національної ідентичності в процесі творчої діяльності студентського об'єднання.

Список використаних джерел

1. Андрощук Л. М. Архетип тіні в танцювальних традиціях українського народу: свято Івана Купала *Актуальні питання гуманітарних наук*. Випуск № 66 том 1, 2023. С. 24-32.
2. Андрощук Л. М. Хореографічне втілення образу України (з досвіду роботи з творчим студентським колективом). *Актуальні питання мистецької освіти та виховання : науковий журнал : вип. 1 (9)*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. С. 3-12.
3. Культурологія: енциклопедичний словник. М. П. Альчук, Ф. С. Бацевич, І. М. Бойко; за ред д-ра філос наук, проф. В. П. Мельника. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 508 с.
4. Лановик М. Б. Розвиток концептів «символ», «архетип» і «міф» у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад. 2005 р. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12082275.pdf>
5. Пластична трансформаційна вистава, хореографічна дума «Метаморфози».. URL: <https://kubg.edu.ua/prouniversitet/news/podiji/8359-plastychna-transformatsiina-vystava-khoreohrafichna-duma-metamorfozy.html>
6. Процик І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, 2011. Випуск XXIV. Частина 2. С. 369-376. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71648/47-Procuk.pdf?sequence=1>
7. Процик І. В. Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект. *Вісник Запорізького національного університету* №2, 2009. С. 56-67. URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/fil_2009_2/056-67.pdf
8. Творчий проєкт «Архетип shadow в традиціях українського народу: свято Івана Купала». URL: <https://kubg.edu.ua/prouniversitet/news/podiji/8066-tvorchyi-proiekt-arkhetyp-shadow-v-tradytsiiakh-ukrainskoho-narodu-sviato-ivana-kupala.html>
9. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-71062>

10. Юнг К. Г. Архетип і позасвідоме : пер. з нім. К.: Укр. Письменник, 2014. 400 с.

РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ МОДЕРНІЗАЦІЇ

Благова Тетяна Олександрівна,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри хореографії
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка
м. Полтава, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-5446-3412>

Хореографічно-педагогічна освіта – система підготовки фахівців-хореографів (вчителів хореографії, викладачів закладів фахової передвищої / вищої освіти, керівників хореографічних колективів для закладів освіти різних рівнів), що реалізується в умовах вищої школи. Професійна майстерність майбутнього вчителя хореографії представляє собою поєднання загальнопедагогічних здібностей із мистецтвом відтворення танцювальних умінь та навичок, а, отже, потребує комплексної, довготривалої підготовки у системі педагогічної освіти.

У закладах вищої освіти хореографічно-педагогічна підготовка розглядається через призму різноманітних аспектів, включаючи формування ґрунтовних знань з педагогіки і психології, фахових теоретичних знань про танцювальну культуру, її історію, методики танцю, а також набуття технічних танцювальних характеристик, практичного досвіду зі створення власних хореографічних постановок. Відповідно, студенти, які обирають хореографічно-педагогічну спеціальність, отримують комплексну підготовку, яка поєднує формування загальнопедагогічних та, власне, хореографічних компетентностей [1, с. 73].

Особливості розвитку вищої хореографічної освіти, загальнотеоретичні та методичні засади професійної підготовки педагога-хореографа висвітлено у

наукових працях теоретиків та практиків хореографічної педагогіки: Л. Андрущук, С. Забрєдовського, В. Похиленка, О. Ребрової, Ю. Ростовської, Т. Сердюк, Л. Цветкової, інших учених. У контексті окресленої проблеми вважаємо за доцільне також узагальнити теоретико-методологічні здобутки провідних учених у галузі педагогічної освіти (О. Алексюка, Г. Васяновича, О. Дубасенюк, Н. Ничкало, В. Орлова, Г. Троцько, Л. Хомич).

Уважаємо, що метою хореографічно-педагогічної освіти у ЗВО є:

1) підготовка висококваліфікованих і конкурентоспроможних фахівців, що володіють системою актуальних професійних знань, умінь і навичок, відповідно до сучасного рівня розвитку хореографічної педагогіки;

2) формування у здобувачів загальнопедагогічних та фахових (хореографічних) компетентностей майбутнього вчителя / викладача хореографії задля якісного забезпечення хореографічно-педагогічного процесу у майбутній професійній діяльності (згідно з переліком типових посад для працевлаштування);

3) формування аксіосфери особистості студента (як важливого чинника його професійної сформованості) [4, с. 620].

Незважаючи на очевидну важливість професії вчителя хореографа, в умовах сьогодення її розвиток позбавлений відчутної нормативно-правової підтримки і переживає контраверсійний період. Отже, сучасними викликами у розвитку хореографічно-педагогічної освіти є: відсутність навчальної дисципліни «Хореографія» як інваріантного складника у змісті навчання ЗЗСО; дискретність підтримки (законодавчої, економічної, організаційної) гурткової хореографічної роботи у структурі шкільної та позашкільної освіти на державному / регіональному рівнях; відсутність державних програм національного хореографічного виховання дітей та учнівської молоді; тенденційність щодо професійної підготовки вчителя хореографії в закладах вищої педагогічної освіти (відсутність Стандартів вищої освіти зі спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія), відсутність державного замовлення для небюджетних спеціальностей, зокрема для спеціальності 014 Середня освіта

(Хореографія), скасування творчого конкурсу для вступу на дану спеціальність)» [2, с. 23].

Зауважимо, що сучасні виклики в розвитку різних ланок і форм організації хореографічно-педагогічної освіти зумовлюють активізацію зусиль професійної спільноти хореографів щодо критичного осмислення і подолання наявних кризових явищ у галузі. Аксиоматичним є те, що сучасні учителі хореографії затребувані. Вони мають бути креативними, мобільними, готовими до роботи у нових умовах, цікавими для дітей та учнівської молоді й загалом затребуваними у закладах загальної середньої освіти, позашкільних закладах дитячої та юнацької творчості, у закладах фахової передвищої та вищої освіти, центрах естетичного виховання, спеціалізованих початкових мистецьких закладах тощо. Відповідно, спеціальність 014 Середня освіта (Хореографія) спрямована на поглиблену професійну теоретичну і практичну підготовку саме педагогічних працівників. Однак, у зв'язку із переорієнтацією переважної більшості ЗВО на підготовку фахівців за спеціальністю 024 Хореографія, в останні роки спостерігається нестача кваліфікованих учителів хореографії, які мають ґрунтовну хореографічно-педагогічну освіту. Насьогодні підготовку здобувачів за спеціальністю 014 Середня освіта (Хореографія) забезпечують лише чотири ЗВО України: Бердянський державний педагогічний університет, Південноукраїнський національний педагогічний університет імена К. Д. Ушинського, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, Уманський державний педагогічний університет імена Павла Тичини.

Зокрема, підготовка вчителів-хореографів у Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка здійснюється за акредитованими освітніми програмами «Середня освіта (Хореографія)» першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів вищої освіти. Увесь спектр пропонованих форм організації хореографічно-педагогічної підготовки майбутніх учителів-хореографів має стрункий взаємозв'язок, утворюючи єдиний освітній комплекс. Тож, актуалізуємо з-поміж них ті, які роблять цей процес

більш сучасним, відкритим до інновацій, цікавим для здобувачів, а саме: міжнародне співробітництво та професійна мобільність профільної кафедри (участь здобувачів-хореографів у програмах зовнішньої академічної мобільності за програмою Еразмус +); навчальні курси, воркшопи, гостьові лекції, майстер-класи для здобувачів спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія) від відомих учених-хореографів і хореографів-практиків; участь студентів у різних культурно-мистецьких і просвітницьких проєктах, танцювальних виставах, конкурсах, інших творчих івентах та просвітницьких ініціативах кафедри для вихованців дитячих хореографічних колективів; залучення здобувачів до участі у сертифікованих курсах підвищення кваліфікації для викладачів хореографічних дисциплін України; проведення хореографічних майстер-класів для людей поважного віку в «Університеті третього віку»; організація масштабних хореографічних конкурсних заходів. Усі ці напрямки хореографічної активності сприяють розвитку фахових здібностей студентів, надають їм цінний практичний досвід, готуючи їх до майбутньої професійної самореалізації.

Комплексна професійна підготовка майбутніх учителів-хореографів в умовах ЗВО передбачає не лише формування спеціальних знань, практичних умінь та навичок хореографічної роботи, але й створює ґрунт для подальшого вдосконалення ними педагогічної та виконавської майстерності впродовж життя, професійного саморозвитку, без чого неможлива успішна викладацька діяльність [3, с. 417].

Безумовно, сучасна хореографічно-педагогічна освіта має бути динамічною, своєчасно реагувати на соціальні запити і враховувати новітні досягнення танцювального мистецтва. Однак, запорукою її розвитку, окрім ініціатив самих профільних кафедр ЗВО, небайдужої до цього фаху хореографічної спільноти, має бути широка державна підтримка. Саме тому ми вважаємо, що перспективами модернізації хореографічно-педагогічної освіти в Україні є реалізація ініціатив на державному та інституційному рівнях, а саме:

на **державному рівні**: запровадження хореографічної підготовки у зміст закладів загальної середньої освіти як інваріантного складника; посилення підтримки (законодавчої, економічної, організаційно-методичної) гурткової хореографічної роботи в умовах ЗЗСО та закладів позашкілля; запровадження програм національного хореографічного виховання дітей та учнівської молоді; підтримка вищої хореографічно-педагогічної освіти на законодавчому рівні;

– на **інституційному рівні**: удосконалення підготовки студентів-хореографів спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія) у ЗВО на засадах компетентісно-орієнтованого підходу (формування інтегральної, загальних і фахових компетентностей); розширення можливостей профільних кафедр, які здійснюють підготовку вчителів-хореографів, у збільшенні кількості професійно-орієнтованих дисциплін, формуванні індивідуальної освітньої траєкторії здобувачів, в організації їхньої зовнішньої і внутрішньої мобільності, набутті соціальних навичок soft skills; активізація використання мультимедійних інформаційних ресурсів; стимулювання студентської хореографічної творчості в неформальних формах організації [2, с. 29–30].

Список використаних джерел

1. Благова Т.О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Випуск 50. 2010. С.72–76.
2. Благова Т. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні автореф. дис. доктор. пед. наук :13.00.04. Київ, 2021. 38 с.
3. Blagova Tatyana. The specificity of professional development of a teacher-choreographer in terms of the higher pedagogical education. *British Journal of Science, Education and Culture*. London : London University Press, 2014. No. 1. (5), vol. V. P. 413–419.
4. Blahova Tetiana. Formation of concepts of higher choreographic education in Ukraine. *ASSOCIATION AGREEMENT: DRIVING INTEGRATIONAL CHANGES*: Collective monograph. Accent Graphics Communication. Chicago, Illinois, USA, 2019. P. 617–628.

МЕТРО-РИТМ ХОРЕОГРАФА: СКЛАДОВІ ПРАКТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

Гладка Людмила Володимирівна
провідний концертмейстер кафедри хореографічного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв,
старший викладач, провідний концертмейстер
кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>

Усі часові види мистецтва виявляють свої метро-ритмічні властивості, утворюючи в процесі найрізноманітніші форми художньої організації часу. Щільний взаємозв'язок музики і танцю відобразився у ритмо-формулах, які зберегли зразки народної, класичної, сучасної музики. Ритм іменують музичним началом в поезії та хореографії, оскільки одухотворений музичною інтонацією метро-ритм набуває емоційної і художньої виразності.

Рівномірний розподіл на долі часу (метру) всередині музичного такту виражається музичним розміром, який показує на які тривалості ділиться такт і скільки їх. Найбільш вживані у танцювальній музиці прості та складні музичні розміри можна поділити на чотири групи. Прості музичні розміри – дводольні й тридольні, складні музичні розміри – чотиридольні й шестидольні.

Часто студенти-хореографи зізнаються, що стикаються зі значними труднощами у визначенні музичного розміру на слух. Для виконання цього завдання необхідно, прослухавши музику, визначити місцезнаходження сильних долей і намагатися прорахувати, приміряючись, «музичний простір» від однієї сильної долі до іншої та спробувати протактувати музичний розмір. Не завжди це вдається зробити одразу. Полегшити вирішення даного завдання може попередня установка на заданий жанром музичного твору рахунок: дводольність гавотів, польок, галопів; тридольність вальсів, мазурок, полонезів; чотиридольність маршів, паван, фокстротів; шестидольність баркарол, тарантел, лезгинок тощо.

Важливим професійним надбанням сучасного хореографа є уміння продиригувати, тобто протактувати прості й складні музичні розміри. В основі прийомів тактування лежать усталені дводольні, тридольні, чотиридольні, шестидольні і т. д. схеми-фігури диригентських змахів. Володіння даними навичками значною мірою допомагає під час слухового сприйняття музичних творів хореографами та у процесі визначення ними на слух розмірів музичного полотна.

Професійна позиція керівництва кафедри і факультету університету, зокрема завідувача кафедри хореографії і танцювальних видів спорту І. М. Сороновича, декана тренерського факультету Є. В. Гончаренка грають ключову роль у забезпеченні належного навчального процесу здобувачів вищої освіти: вивчення студентами-хореографами дисципліни «Історія і теорія музики» в другому семестрі 1 курсу та першому семестрі 2 курсу, опанування вибірковою дисципліною «Практикум з ритміки в хореографії» у другому семестрі 1 курсу – дають свої фахові результати вже сьогодні.

Впровадження нами у навчальний процес вивчення вибіркової дисципліни «Практикум з теорії музики і ритміки у спорті» студентами-тренерами спеціальності 017 «Фізична культура і спорт» спеціалізації тренерська діяльність в обраному виді спорту (спортивно-бальні танці, художня гімнастика, спортивна гімнастика, акробатика, батут) у 2023-2024 навчальному році дало можливість отримати позитивний досвід впливу здобутих студентами навичок на їх естетичні, творчі та спортивні досягнення.

Викладання представлених нами дисциплін з ритмізації студентів НУФВСУ здійснюється авторкою даних тез, консерваторською викладачкою-музикантом з понад 20-річним досвідом роботи провідним концертмейстером в різних напрямках хореографії та з музикантами класу ударних інструментів заслуженого артиста України, доцента Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського О. Є. Блінова, яка професійно володіє теоретичними поняттями ритм, метр, темп, музичні тривалості, музичні розміри і практичними

навичками музичного і хореографічного рахунків, схемами диригування, сучасними ритмічними кейсами тощо.

3-го лютого 2023 року в рамках II Міжнародної науково-практичної конференції «Хореографія в сучасному мистецькому просторі», яку проводила кафедра хореографії і танцювальних видів спорту НУФВСУ відбувся майстер-клас «Ритм і метр: ритмічна абетка хореографа» за участю студентів-хореографів 3 курсу кафедри, які підготувалися до нього факультативно, не вивчаючи дисципліну «Ритміка». Були представлені дві системи ритмічного виховання: давньоіндійська система вокального виконання «Коннакол» і Ритмо-алфавіт німецького ударника Б. Гребя «The Language of Drumming» літери від Q до X.

Коротко роз'яснимо наданий нами матеріал для ритмізації студентів-хореографів і студентської молоді ЗВО України загалом.

Склади індійського Коннаколу:

1 склад = DA

2 склади = TA KA

3 склади = TA KI TA

4 склади = TA KA DI MI

5 складів = DA DI GI NA DUM.

Склад DA – четвертні тривалості згідно класичної теорії музики.

Склади TA KA – восьмі тривалості.

Склади TA KI TA – тріоль із восьмих тривалостей. Три восьмих замість двох восьмих у класичному парному поділі тривалостей.

Склади TA KA DI MI – шістнадцяті тривалості.

Склади DA DI GI NA DUM – квінтоль із шістнадцятих тривалостей. П'ять шістнадцятих замість чотирьох шістнадцятих у класичному парному поділі тривалостей.

Вивчення даних ритмічних груп Коннаколу здійснюється під метроном у розмірі 4/4 на кожну чверть по 2 такти кожен рядок, початковий темп 60-65 ударів.

Спочатку вивчаємо склади групами студентів-хореографів, потім кожен відпрацьовує Коннакол окремо.

Далі додаємо хлопки руками на кожну чверть разом з метрономом, вимовляючи склади Коннаколу, розмір 4/4 по 2 такти кожен рядок, темп 70 ударів.

Пізніше додаємо притопи ногами на кожну чверть разом з метрономом, вимовляючи склади Коннаколу, розмір 4/4 по 2 такти кожен рядок, збільшуючи темп до 70 ударів.

Вдосконалюючись, вимовляємо склади Коннаколу по 1 такту кожен рядок разом з хлопками руками та притопами ногами, розмір 4/4, темп 70.

Віртуозно змінюємо склади Коннаколу на кожну чверть інший рядок разом з хлопками руками та притопами ногами, розмір 4/4, темп 70, з першого до останнього рядка та у зворотному напрямку.

Органічно змінюємо склади Коннаколу на кожну чверть інший рядок разом з хлопками руками та притопами ногами, розмір 4/4, темп 70, від першого до останнього рядка і в зворотному напрямку кожен студент курсу по черзі підряд.

Ритмічний алфавіт Б. Гребя.

8 літер тріольної пульсації:

Q * - -

R - * -

S - - *

T * * -

U - * *

V * - *

W * * *

X - - -

Ритмічна школа німецького ударника Бенні Гребя включає 24 літери латинського алфавіту: 16 літер дуольної пульсації (від А до Р) та 8 літер тріольної пульсації (від Q до X).

В ній просто і зрозуміло розкривається ідея сприйняття та побудови різноманітних ритмів. Ритмічна абетка Греба не потребує володіння музичним інструментом чи знання теорії музики.

Кожна літера – це певна ритмічна одиниця. Зірочка позначає активну позицію, яка звучить. А дефіс – це тиша, паузи.

Рахуємо до трьох (ритм всередині букви), хлопаємо руками зірочки (активні позиції в буквах), дефіси пропускаємо (паузи), додаємо притопи ногами на кожну чверть, виконуючи під метроном кожну букву всі студенти разом по 4 такти, розмір 4/4, темп 70 ударів.

Рахуємо до трьох (ритм всередині букви), хлопаємо руками букви по порядку, топаємо ногами на кожну четверть, виконуючи під метроном кожну букву всі студенти разом по 2 такти, розмір 4/4, темп 70.

Рахуємо до трьох (ритм всередині букви), хлопаємо руками, топаємо ногами, виконуючи під метроном кожну букву всі студенти разом по 1 такту, розмір 4/4, темп 70.

Вдосконалюючись розподіляємо всі букви між студентами і виконуємо послідовно одну за іншою підряд, без зупинок по 1 такту під метроном, розмір 4/4, темп 70, без рахунку, лише хлопки руками (букви) та притопи ногами чвертями (разом з метрономом).

Органічно виконуємо кожен свою букву всі студенти разом – «оркестр», розмір 4/4, темп 70, без рахунку, хлопки букв руками та притопи долей метру ногами під метроном.

Нині процес викладання та навчання реалізується одночасно он-лайн та оф-лайн в умовах повномасштабної війни: постійні тривоги, відсутність світла, проблеми з інтернетом, мобільним зв'язком вимагають від викладачів щоденного позитивного підходу, патріотично налаштованої атмосфери як на заняттях, так і в комунікаційних студентських групах, віри в перемогу і щасливе майбутнє нашої України.

Список використаних джерел

1. Гладка Л. Особливості викладання дисципліни «Історія та основи теорії музики» у студентів-хореографів ЗВО фізичного виховання і спорту. Теорія і методика фізичного виховання і спорту. №3. 2022. С. 64-68.
2. Гладка Л. Метричне та ритмічне виховання студентів-хореографів. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі: зб. матеріалів II Міжнарод. наук.-практ. конф., м. Київ 3-4 лютого 2023 р.* Київ: НУФВСУ, 2023. С. 29-34.
3. Гладка Л. Ритміка у вихованні студентів-хореографів ЗВО України. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матеріалів VIII Міжнарод. наук.-практ. конф., м. Київ 1-2 червня 2023 р.* Київ: НАКККІМ, 2023. С. 107-110.
4. Ключко В. В. Ритміка та музичний рух: навч. посібник для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2015. 158 с.
5. Ніколаї Г. Ю. Ритміка: навч. посібник для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів./ Г. Ю. Ніколаї, В. В. Ключко. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2013. 136 с.

ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТВОРЧИХ ПРОЄКТАХ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Горбатова Надія Олександрівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-2704-464X>

Сьогодні цифрова компетентність набуває дедалі більшої ваги у сфері культури і мистецтва. Оволодіння інноваційними технологіями відкриває перед балетмейстерами безмежні простори для творчого самовираження, даючи їм можливість втілювати в життя складні авторські задуми та створювати унікальні

і сучасні вистави. Поєднання традиційних та інноваційних технологій дає життя новим жанрам і напрямкам мистецьких продуктів.

Інновації – потужний каталізатор творчості, який розширює можливості хореографів та збагачує танцювальне мистецтво. Ефективне використання технологій робить хореографічні твори динамічнішими, цікавішими та інтерактивнішими, посилюючи їх емоційний вплив та захоплюючи увагу глядача.

Проблематиці використання новітніх технологій у хореографічному мистецтві присвячені дослідження І. Герц [1], І. Климчук, О. Кривонос, О. Лисенко [3], Т. Медвідь [4], О. Пастухова, М. Погребняк та ін.

Використання новітніх засобів для оформлення сценічних постановок висвітлені у працях І. Гутник, А. Попова, О. Островерх, С. Триколенко та ін.

Олена Лисенко, у своїй статті «Застосування інноваційних технологій при підготовці професійних хореографів сучасного танцю» зазначає, що «сьогодні інновації в сфері хореографії вже не є чимось новим і незвичайним, вони органічно вписалися в сучасне мистецтво» [3, с. 151].

Ірина Герц стверджує, що новітні технології мають великий потенціал для розвитку хореографічного мистецтва: «Використання новітніх технологій дає можливість хореографам і режисерам створювати оригінальні авторські постановки та високотехнологічні концерти, що привертають публіку своєю новизною, інтерактивністю, видовищністю. Інноваційні технології дають можливість по-новому реалізувати концепцію творчості хореографів» [1, с. 59].

У своєму дослідженні «Використання мультимедійних технологій у хореографічному мистецтві» Тетяна Медвідь свідчить про те, що: «серед мультимедійних технологій, що використовуються у танцювальних шоу-програмах та сучасних балетних виставах найчастіше використовуються фото та відео-проекції, інсталяції, мультиплікації, лазерні ефекти, різноманітні графічні програми, мультиплікація або анімація» [4, с. 249].

Авторка статті, говорить про переваги візуальних ефектів: «Мультимедійні технології дають можливість створювати оригінальне оформлення вистави, і

миттєво змінювати місце дії. Фото- та відеоряд, який проєцирується на екран, може бути відзнятим заздалегідь, а може формуватися прямо під час дії вистави. Різноманітні кути нахилу, різна ступінь освітлення та прозорості екранів формують фантастичні конструкції, вибудовують ірреальний простір, в який занурюють глядача, роблячи його повноправним співучасником театральної дії» [4, с. 250].

Публікація Софії Триколенко «Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва» містить цікавий аналіз першого в Україні 3D-мюзиклу «Барон Мюнхгаузен»: «Декорації вистави «Барон Мюнхгаузен» у постановці Костянтина Томільченко справляли на глядачів надзвичайне враження – адже це перша настільки масштабна постановка в Україні, в якій поєднуються майстерність постановників балетної, художньої, музичної частин й талановитих виконавців» [5, с. 155].

Софії Триколенко повідомляє, що «завдяки сучасним матеріалам та технологіям авторам вдалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заворожує, шокує. Стилізація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3-д технологіях на спеціальних екранах перетворює все дійство у єдину гармонійну структуру, актори та оточення здаються єдиним цілим. І проєкції, і реальні декорації спільно формують сценічне середовище, предмети на передньому плані додають ірраціональності, фантасмагорії видовищу – вони руйнують загальноприйняті й звичні співвідношення масштабів та величин, формують зворотну перспективу» [5, с. 155].

Однак, важливо підкреслити, що технології – це лише інструмент, який доповнює творчий процес, а не замінює його.

Ірина Гутник, критично зауважує, що інновації несуть у собі не лише прогрес, але й потенційні ризики: «непродумане, надмірне зближення різних видів мистецтва, а також немотивована сценографія на основі технічних

досягнень може дати результат, протилежний очікуваному. Тому перш ніж взяти на озброєння технічні досягнення як основу створення хореографічного твору, балетмейстери повинні чітко усвідомлювати як плюси такого використання, так і можливі мінуси» [2, с. 211].

Підтримуємо думку Ірини Гутник, стосовно раціонального використання технічних засобів у хореографічних творах: «не викликає сумнівів, що використання технічних засобів повинно мати на меті виключно додаткову, декоративну, прикрашальну функцію, доповнюючи загальну концепцію задуму хореографа. Адже недоліком хореографічних постановок є як їх «сірість», яка робить професійне виконання нецікавим для глядача, так і візуальне перенасичення, котре його втомлює і відволікає, заважаючи зрозуміти ідею балетмейстера» [2, с. 215].

Сьогодні популярні танцювальні телешоу, такі як «Танцюють всі!», «Танці з зірками», «Танцюю для тебе», це симбіоз мистецтва і технологій. Мультимедійні технології не лише роблять танцювальні шоу більш видовищними, але й допомагають популяризувати хореографічне мистецтво.

Фотоінсталяції та анімація кольору створюють динамічну й емоційну атмосферу, роблячи шоу ще більш захоплюючим. Завдяки відео-трансляціям глядачі отримують можливість бачити танцюристів з різних ракурсів та у крупному плані, не пропускаючи жодної деталі й емоції.

Інтеграція мультимедійних технологій у танцювальні шоу - це не лише тренд, але й свідчення того, що мистецтво завжди йде в ногу з часом. Завдяки цьому симбіозу хореографія отримує нове життя, стає більш доступною та емоційною, зачаровуючи глядачів та популяризуючи красу танцю.

Поєднання традиційних та інноваційних технологій в освітньому процесі студентів-хореографів створює сприятливі умови для розвитку творчого мислення. Студенти навчаються генерувати оригінальні ідеї, знаходити нестандартні рішення та втілювати свої творчі задуми в життя.

Інтеграція традиційних та інноваційних технологій у навчальний процес студентів-хореографів – це не просто тенденція, а стратегія розвитку хореографії

майбутнього. Цей тандем відкриває безмежні можливості для творчого самовираження, формування унікального стилю та підготовки до вимог сучасного мистецького середовища.

Випускники мистецьких закладів вищої освіти, які володіють глибокими знаннями традиційної хореографії та майстерно використовують сучасні технології, стають конкурентноспроможними на динамічному ринку хореографічного мистецтва.

На освітньо-професійній програмі «Бальна хореографія» КНУКіМ, студенти 4-го курсу в процесі опанування дисципліни «Мистецтво балетмейстера» створюють кваліфікаційні балетмейстерські проєкти, застосовуючи різні мультимедійні інструменти. Ці проєкти поєднують візуальні, звукові, світлові та текстові елементи, що робить їх динамічними, емоційними та захоплюючими.

У процесі творчого задуму майбутнього хореографічного твору, студентам надаються рекомендації щодо створення референсів – візуальних орієнтирів, які допоможуть перетворити абстрактні задуми на чіткі візуальні образи. Візуальні матеріали, такі як, фотографії, картини, фрагменти танцювальних вистав, фільмів, театральних постановок, надихають хореографа та задають візуальний напрямок постановці. Літературні твори: вірші, проза, драматичні твори, які дають хореографу матеріал для роздумів та інтерпретації. Ідеї, запозичені з референсів, творчо переосмислюються та адаптуються до задуму конкретної постановки.

Сучасне програмне забезпечення для створення та редагування музичних треків стає невід'ємним інструментом для хореографів-постановників. Студенти використовують широкий спектр функцій, від запису та редагування звуку до створення складних композицій, накладання звукових ефектів, візуалізації музики та багато іншого.

Завдяки сучасним технологіям, музичні програми забезпечують високу якість звуку, що дає можливість створювати професійні музичні треки.

Створення відеопроєктів є важливою складовою роботи студентів-хореографів, що дозволяє їм презентувати свої ідеї в аудіовізуальному форматі. Цей процес може включати кілька етапів і технік, таких як відеомонтаж, накладання кадру та використання звукових ефектів.

1. Відеомонтаж: студенти-хореографи знімають свої постановки або репетиції, після чого обирають найкращі моменти та монтують їх у єдине цілісне відео. Монтаж дозволяє скоротити довгі записи до оптимальної тривалості, зробити відео більш динамічним та акцентувати увагу на ключових моментах танцю. Завдяки цьому глядач може краще сприймати та оцінювати хореографічні ідеї.

2. Накладання кадру: ця техніка дозволяє створювати візуально привабливі та оригінальні сцени. Студенти можуть поєднувати кілька відеозаписів в одному кадрі, накладати зображення або додавати різноманітні ефекти. Наприклад, можна поєднати записи з різних кутів зйомки однієї й тієї ж самої хореографії або створити ефект множинності танцівників. Це відкриває широкі можливості для творчих експериментів та допомагає виразити хореографічні ідеї більш яскраво та незвично.

3. Звукові ефекти: окрім музичного супроводу, студенти можуть додавати звукові ефекти, які підсилюють емоційне сприйняття хореографічного твору. Це можуть бути звуки кроків, дихання, аплодисментів або навіть спеціально створені ефекти для окремих рухів. Правильне використання звукових ефектів допомагає створити повноцінну атмосферу та занурити глядача у відповідну атмосферу.

Серед останніх успішних реалізованих кваліфікаційних творчих проєктів ОПП «Бальна хореографія» КНУКиМ можна виділити кілька прикладів, які демонструють високу майстерність, креативність та технічну досконалість студентів-хореографів. Ось деякі з них:

1. Шоу-програма «Manifest», постановник Дубовик Євген.
2. Хореографічна картина «The Portrait» (за мотивами кінофільму «Портрет Доріана Грея»), постановниця Головчанська Софія.

3. Хореографічна картина «Особлива» (за мотивами телесеріалу «Не родись вродливою»), постановниця Семененко Аліна.

Таким чином, відеопроєкти, створені студентами-хореографами, не лише демонструють їхню балетмейстерську майстерність, але й вміння працювати з сучасними технологіями, що є важливою складовою сучасного мистецтва. Вони вчаться поєднувати різні елементи для створення цілісного твору, який здатен передати їхні творчі задуми та авторські ідеї.

Список використаних джерел

1. Герц І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.
2. Гутник І. Використання технічних засобів для реалізації задуму балетмейстера. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2010. Вип. 18. С. 210–215.
3. Лисенко О. Застосування інноваційних технологій при підготовці професійних хореографів сучасного танцю. *Педагогічні науки* : зб. наук. пр. 2018. № 2 (61). С. 150-156.
4. Медвідь Т. Використання мультимедійних технологій у хореографічному мистецтві. *Інновації в науці та освіті*. 2017. Вип. 2. С. 249-251.
5. Триколенко С. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2016. Вип. 2. С. 147-156.

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА В МИСТЕЦЬКІЙ ОПТИЦІ СУЧАСНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ: ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ

Гутник Ірина Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна

Працюючи над постановкою хореографічного твору кожен балетмейстер має свої мотиви, своє джерело натхнення та мету. Успіх постановки, ступінь зацікавленості, захопленості глядача від перегляду твору, зрозумілість та актуальність його ідеї на пряму залежить від таланту, здібностей, освіченості та всебічного розвитку автора, від його здатності говорити про наболіле мовою танцю.

У творчості багатьох сучасних балетмейстерів знайшла відображення тема російсько-української війни, яка фактично розпочалася у 2014 році, а у 2022 переросла у повномасштабне вторгнення. Відтоді й дотепер кожен українець більшою чи меншою мірою перебуває у стресовій ситуації, постійно відчуває тривогу і переживає біль втрат.

І звісно, кожен балетмейстер, керівник колективу намагається поповнювати репертуар танцювальними номерами, теми та ідеї яких актуальні для сьогодення, викликають певні емоції, інтерес у сучасного глядача. Але слід пам'ятати, що мистецтво танцю виконує ще й виховну, розвиваючу функцію, має потужну морально-духовну складову, а це, у свою чергу, вимагає від постановників виваженості та відповідальності у підході до створення хореографічних постановок.

В останній рік в Україні, попри надскладні умови, відновилося культурно-мистецьке життя, активізувалася концертна діяльність як професійних, так і аматорських хореографічних колективів, набрав обертів фестивальний рух, а це, в свою чергу, дає можливість простежити, проаналізувати репертуарну політику танцювальних колективів та основні тенденції у творчості балетмейстерів.

Слід зазначити, що трагічні події російсько-української війни зумовили просто вибух національної свідомості українців, і це відразу спричинило появу безмежної кількості танцювальних номерів, в яких відображуються патріотичні почуття українців завдяки використанню як музичної основи пісенного матеріалу патріотичного змісту чи народних мотивів. Також типовим для переважної більшості таких хореографічних творів є застосування реквізиту або

елементів костюма (часто навіть шкарпеток) у національних синьо-жовтих кольорах. Інколи балетмейстери настільки захоплюються і першим, і другим (реквізитом та костюмами), що на задній план відходять хореографія, композиційна побудова та ідея номера. Складається враження, що сучасні хореографи вважають наявність у танці патріотичної символіки автоматичною гарантією його успішності, й це дає балетмейстеру право нехтувати змістовим наповненням, лексичною та образною системою хореографічної композиції.

Часом просто дивує недоречність використання державного жовто-блакитного прапора чи прапорів у танці. Реквізит у будь-якому номері має бути вмотивованим його змістом, ідею, наскрізною дією, композиційною побудовою. Слід продумати з точки зору режисури появу цих елементів на сцені та подальше їх обігрування у танці.

Тим не менш, позитивним є те, що танці з патріотичними настроями, не кажемо «змістом», бо часто його там немає, викликають позитивні емоції не лише у глядачів, а й у самих виконавців, які щирі у своїх почуттях любові до України та вірі в нашу перемогу. Проте такі номери мають створюватися відповідно до законів сцени та драматургії, а не становити собою хаотичне масове дійство з примітивною хореографією. Особливо якщо хореографічні постановки заявляються на конкурсах. Зараз ми говоримо про танцювальні композиції, а не про хореографічний супровід вокальних номерів.

Як відомо, виховання національної свідомості має починатися змалечку, і не лише в родині, у школі, а також під час гурткової роботи, у танцювальних колективах. Цей складний процес має відбуватися системно, вдумливо, з урахуванням багатьох чинників, серед яких – критерії підбору репертуару в дитячих танцювальних колективах. І на сьогодні хореографічні номери на тему війни та прийдешньої перемоги України можуть стати потужним засобом виховання національної самосвідомості дітей за умови їх відповідності таким критеріям, як доцільність, доступність художність.

До прикладу: складно пояснити мотиви постановника, який для дітей дошкільного чи молодшого шкільного віку створює танець під надзвичайно

сумну і трагічну пісню-колискову, в якій йдеться про дитину, тато якої загинув, і мама розповідає їй, що вони тепер удвох, а тато дивиться на них з небес. Вочевидь, балетмейстер ставив за мету викликати у глядачів, переважно вже дорослих, співчуття, сльози на очах від пісні, й тим самим продемонструвати, що він у своїй творчості також проживає трагедію усіх українців. Але виникає питання: чим завинили ці маленькі виконавці, які з сумним або безбарвним виразом обличчя, тримаючи у руках улюблену іграшку, переміщуються по сцені, переважно поза музичним ритмом, оскільки повільні темпи досить складні для виконання дітьми зазначеного віку. З якою метою цей номер створювався на дітей, які щодня під звук сирени бігають в укриття, чують новини та розмови батьків про жахи війни, втрачають рідних, тож катастрофічно потребують позитивних і радісних емоцій? Приходячи на заняття танцями, діти мають змогу відволіктися від повсякденного негативу, який їх оточує, отримати позитивні емоції від спілкування з однолітками та улюбленої мистецької діяльності. Але навряд чи вони радітимуть життю, слухаючи трагічну пісню й намагаючись передати, як цього домагається хореограф, біль дитини, що втратила на війні батька. Тим більше, що серед учасників танцювального колективу можуть бути і такі, чий батьки зараз воюють, і ті, хто насправді втратив когось із рідних. Тож така постановка сприймається як моральні тортури малюків. Викликає обурення такий безвідповідальний підхід постановників до підбору тематики танцювального номера, адже в цьому випадку абсолютно не враховані психологічні особливості дітей дошкільного та молодшого шкільного віку.

Якщо говорити в цілому про хореографічні постановки, які відображають трагічні події війни, то, на жаль, дуже мала кількість серед них має дійсно художню, мистецьку цінність, у більшості простежується поверховість у розкритті теми, часом примітивність у створенні хореографічних образів і, відповідно, лексики. Поза сумнівом, запорукою успішності номера є не лише нестримне бажання балетмейстера творити, не лише наявність у нього образного мислення і творчої уяви, а й зрілість думок, здатність робити висновки і чітко усвідомлювати мету та ідею своєї роботи. Важливим є вміння постановника,

уникаючи побутовізму та поверхової ілюстрації подій, донести до глядача засобами хореографії власне бачення, свої роздуми про страшну трагедію, її наслідки, про героїзм українського народу та цінність кожного людського життя. Звісно, не кожен постановник, навіть професіонал, готовий до створення таких складних, глибоких, переважно трагічних творів.

Балетмейстери говорять мовою танцю переважно про страшні наслідки війни – втрата життів воїнів, дітей та їхніх матерів, але водночас ідеї можуть бути і життєстверджуючими, скажімо: Війна – це коли поряд із тобою щодня стають героями звичайні люди, які вселяють віру у мирне та щасливе майбутнє. Війна – це коли задля перемоги України гуртуються не лише люди, а й навіть надприродні сили. Згадаймо пісню «Враже», яка надихнула чимало хореографів на створення танців під неї. Вміння знайти світлі та оптимістичні способи вирішення складних тем – це теж певний показник постановочної майстерності.

Щоб розкрити тему російсько-української війни, не обов'язково обирати головними дійовими особами у танці героїв сьогодення – воїнів ЗСУ у сучасній військовій формі, це можуть бути також історичні персонажі, які свого часу теж боронили українську землю. Завжди уособленням героїзму українського народу були і є козаки, дивлячись на яких, у нашій уяві постають герої Крут, воїни УПА, бійці АТО. Героїзм козаків простежується у вчинках сучасних українців, які роблять все можливе для перемоги.

Важливим аспектом, що впливає на якість, рівень досконалості та художньої цінності номера, є відповідність рівня досвідченості та професіоналізму балетмейстера масштабності обраної ним теми, а також відповідності масштабності теми та рівню виконавської майстерності артистів. Якщо досвідчений балетмейстер створить постановку на примітивну тему, віддаючи данину нинішній «моді» на твори патріотичної тематики, то, як би добре він її не вирішив, це не забезпечить номеру художньої цінності: він сприйматиметься як популізм.

Якщо постановник із малим досвідом візьме глобальну тему, яка вище за його вміння, то це буде профанацією. Якщо примітивну тему і примітивну

хореографію танцюватимуть професіонали, це буде просто недоцільним витрачанням ресурсу.

Не менш важливою складовою хореографічної постановки є грамотний підбір фонограми. Якщо використовується пісенний матеріал, то при розробці номера обов'язково має враховуватися зміст тексту пісні, який впливатиме як на виконавців, так і на глядача – незалежно від того, чи врахує цей момент постановник. А тому більш інтелектуальний текст поглибить ідейно-тематичну складову танцю.

Тема підбору сценічних костюмів теж заслуговує на окрему увагу. Типовою є ситуація – і це стосується не лише постановок, присвячених темі війни, – коли при розробці сценічних образів героїв, які взяті з повсякденного життя, костюм виконавців вирішується так само «як в житті» – беруться речі з магазинів, з гардеробу виконавців. Це дуже збіднює, применшує їхню художню цінність, сценічну енергетику. Побутовізм вбиває сценічний стан, творчу енергію, художність образу.

Та попри всі труднощі, сучасні українські балетмейстери не зупиняються у своїх новаторських мистецьких пошуках, щодня пізнають реалії війни та рефлексують на них у своїй творчості. Можливо, не всі їхні постановки мають однаково високу художню цінність, але всі вони заслуговують на повагу як митці, що прагнуть своєю творчістю не лише розповісти про біль і трагедію війни, а й передати нестримне прагнення нашого народу до мирного життя, до краси та гармонії.

ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В КОЛЕКТИВІ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Жиров Олександр Анатолійович,
кандидат педагогічних наук, доцент
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка,
м. Полтава, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-6969-398X>

Жиров Віталій Олександрович,
студент I курсу факультету фізичного виховання та спорту
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка,
м. Полтава, Україна

На сучасному етапі розвитку суспільства хореографічне мистецтво відіграє ключову роль у всебічному розвитку дитини завдяки унікальній природі танцю як синтетичного виду мистецтва, який об'єднує в собі музику, ритміку, образотворче мистецтво, театр, пластику рухів, спорт, сприяючи таким чином розвитку дитячої особистості в найрізноманітніших аспектах. Нині важко відокремити мистецтво хореографії від видів спорту, заснованих на виразності виконуваних вправ. Насамперед, через тісне переплетення використовуваних засобів та методів підготовки у спорті та хореографії. Сучасний бальний танець – багатофункціональне явище, що постійно поповнює арсенал використовуваних засобів та методів тренування. На тлі ускладнення змагальних вправ та інтенсифікації тренувального процесу в танцювальних колективах бального спрямування хореографічна підготовка потребує більш ґрунтовного вивчення та подальшого вдосконалення.

Різні аспекти вдосконалення хореографічної підготовки дітей в колективі бального танцю досліджували Є. Бірюкова, Л. Браїловська, К. Валівач, К. Іляшенко, О. Калужна, В. Клапчук, Т. Осадців, О. Присяжнюк, О. Спесивих, І. Спінул, П. Фриз та ін. Проблеми хореографічної підготовки в різних видах спорту вивчали Н. Бачинська, А. Боляк, С. Борисенко, О. Демідова, О. Коваленко, Т. Лисицька, Н. Москаленко, В. Рижкін, Є. Смєлковська В. Сосіна, В. Тодорова та ін. Питання покращення тренувального процесу при підготовці танцювальних пар аналізували М. Faina, М. Wyon, Н. Бугаєць, С. Веселкіна, К. Гаврилюк, Т. Грицишин, Т. Джала, А. Дяченко, О. Калужна, М. Клімова, Лі Бо, І. Соронович, М. Терехова, О. Хом'яченко та ін. Проте проведений аналіз науково-методичної та спеціальної літератури свідчить, що виявлення ролі хореографії в системі загальної підготовки танцівників у колективі бального танцю не було предметом ґрунтовних досліджень.

Мета статті – проаналізувати питання місця та значення хореографічної підготовки в колективі бального танцю.

У ХХІ ст. спостерігається значний прогрес у розвитку хореографії та спорту, адже з'явилися нові види спорту, що мають тісний зв'язок із мистецтвом хореографії. З хореографією пов'язані спортивна і художня гімнастики, спортивна акробатика та аеробіка, фігурне катання, синхронне плавання, стрибки у воду, стрибки на батуті, акробатичний рок-н-рол, а також спортивний бальний танець. Отже, хореографія перестала бути лише мистецтвом, адже вона є невід'ємною частиною підготовки та основою для танцювальних видів спорту, а тому вдосконалення хореографічної підготовки є важливим напрямом наукових досліджень.

Як зазначає В. Сосіна, під хореографічною підготовкою в танцювальних видах спорту вважають цілу систему вправ і методів впливу, спрямованих на формування «школи рухів», виховання рухової культури, розширення виражальних засобів [3]. Заняття хореографією сприяють розвитку інтелектуальних, творчих здібностей та естетичному вихованню завдяки знайомству з надбаннями, культурою різних народів світу, через використання системи класичного, елементів історико-побутового, сучасного, народного танців, а також знайомством з музичною грамотою, творами різних композиторів і виконавців завдяки використанню музичних матеріалів під час тренування спортсменів. Тільки під час занять хореографією танцівники можуть як найближче доторкнутись до мистецтва та виховати в собі красу рухів, передавати в рухах емоції, настрої, відчуття та переживання. Такі заняття самодисциплінують, формують уміння виконувати рухи та вправи чітко і правильно. У спорті, як і в хореографії, точне виконання руху необхідне для того, щоб висловити свої почуття та емоції, продемонструвати образність композиції. Також хореографія допомагає покращити фізичний стан і гнучкість м'язів, координацію, а також дихальну витривалість; вирішує питання технічної підготовки спортсменів, освоєння різних елементів і комбінацій, що в результаті дає змогу спортсменам легше виконувати вправи. Слід зазначити, що поділ на

хореографічну і технічну підготовку в спорті умовний, адже, наприклад, стрибки, повороти, рівноваги та їх поєднання є універсальною «мовою» для хореографічних і спортивних вправ.

Отже, особливістю сучасних бальних танців є орієнтація на великий спорт, тому вони включають в себе всі аспекти спортивного тренування. Тут розуміється цілеспрямований процес формування необхідного арсеналу рухових умінь і навичок, розвитку різних якостей і пов'язаних з ними здібностей. Значення хореографічної підготовки спортсменів-танцюристів бальної хореографії зростає з кожним роком, тим більш, що постійно збільшується динаміка до якості виконання змагальних програм, а це диктує необхідність як вдосконалення технічної майстерності, фізичних якостей, так і збереження здоров'я спортсменів-танцівників.

Виявлено, що спортивний бальний танець як вид спорту, подолавши великий історичний шлях розвитку, на сучасному етапі представляє собою складно-координаційний вид змагальної діяльності, який складається з двох базових програм – європейської та латиноамериканської, які у свою чергу складаються з п'яти інших, які об'єднані за певними принципами [1, с. 224–228.]. Необхідно підкреслити, що багато дослідників відзначають, що виконання сучасних бальних композицій вимагає від танцюристів розвитку багатьох психомоторних якостей: рухливості (гнучкості) у різних відділах тіла (ніг (особливо тазостегнових суглобах), спині, плечового поясу), координації, стрибучості, стійкості, м'язової сили, фізичної витривалості, ритмічності тощо [2, с. 177].

Аналіз загальних положень хореографічного мистецтва дає змогу трактувати хореографічну підготовку у спорті як систему, що базується на загальних закономірностях багаторічної системи підготовки спортсменів з урахуванням особливостей методики підготовки в хореографії. Хореографічна підготовка тут виступає лише однією зі складових частин загальної системи поруч з іншими видами підготовки. Згідно із сучасними уявленнями, які становили основу нашого дослідження, ми погоджуємося із думкою

В. Тодорової, яка визначила, що «хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту» трактується як самостійний вид підготовки, який слід вважати процесом формування культури рухів і раціональної техніки виконання вправ на основі використання адаптованих засобів хореографії з метою досягнення максимально можливого спортивного результату» [4, с. 128].

Зазначимо, що тлумачення поняття «хореографічна підготовка» відрізняється в залежності від контексту, у якому використовується. Якщо мова йде про техніко-естетичні, складно-координаційні види спорту, до яких належить і бальний танець, на етапах підготовки до вищих досягнень, максимальної реалізації індивідуальних можливостей та збереження вищої спортивної майстерності доцільно у змісті спортивної підготовки виокремлювати фізичну, технічну, психологічну, тактичну, хореографічну, теоретичну, змагальну підготовки [4]. Отже, хореографічну підготовку слід розглядати як самостійну одиницю, як окремий вид у системі багаторічної підготовки спортсменів. Вона є частиною навчально-тренувального процесу і має бути тісно пов'язана з іншими видами підготовки. Деякі науковці у складно-координаційних видах спорту хореографічну підготовку відносять до розділу спеціальної фізичної підготовки як важливого і незамінного засобу розвитку різних фізичних якостей (гнучкість, швидкість, координація рухів, витривалість), зміцнення опорно-рухового апарату. Коли ж ми говоримо про заняття бальними танцями на початковому або базовому етапах, у такому випадку усі зазначені види підготовки можуть бути складниками хореографічної, адже на початковому рівні лише невеликий відсоток дітей націлюється на великий спорт і розглядає бальну хореографію як вид спорту. Для переважної більшості батьків і вихованців бальна хореографія – це вид хореографічного мистецтва, що сприяє загальному фізичному, естетичному та психологічному розвитку особистості.

Ураховуючи всі ці аспекти, можна констатувати, що хореографічна підготовка в колективі бального танцю є багатограним і необхідним процесом, що сприяє всебічному розвитку дітей. Вона не лише розвиває їхні танцювальні здібності, а й сприяє формуванню позитивної особистісної динаміки, що

важливо для їхнього життєвого та професійного зростання. Важливо враховувати вікові особливості, інтереси вихованців, розвивати та підтримувати індивідуальні та фізичні можливості, а також формувати в них навички співпраці та соціальної взаємодії.

Список використаних джерел

1. Бачинська Н.В. Основні положення технології підготовки й тренувальних навантажень у парній акробатиці на етапах багаторічного вдосконалення. *Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві* : зб. наук. пр. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки: Луцьк, 2015. 3 (31). С. 224–228.
2. Єфімова О., Косиченко В. Особливості викладання класичного танцю у процесі підготовки спортивно-танцювальних пар. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Випуск 209. 2023*. С. 176–179.
3. Сосіна В. Ю. Особливості хореографічної підготовки в спорті. *Dance Studies*. 2020. Vol. 3, № 1. С. 72–79.
4. Тодорова В. Теоретико-методичні основи хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту (на матеріалі спортивної аеробіки) : монографія. Львів : ЛДУФК, 2018. 252 с.

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФІТНЕСУ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кашевський Олександр Васильович
асистент кафедри фітнесу та циклічних видів спорту,
суддя вищої категорії зі спортивних танців,
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна

Танцювальний фітнес може бути успішно впроваджений в систему сучасного хореографічного мистецтва, створюючи цікавий та ефективний спосіб тренувань для тих, хто цікавиться танцями та фізичною активністю.

Формування системи цінностей, що пропагують здоровий спосіб життя насамперед передбачає активні фізичні навантаження, які не лише дозволяють фізично розвиватись, але й покращувати рівень психо-емоційного стану, формувати настрій та комфортний внутрішній клімат, підвищувати рівень самооцінки.

В даний час досить актуальною є важливість ментального та фізичного здоров'я населення, особливо в умовах негативних подій в країні. Тренажерні зали, фітнес-тренування та заняття танцями можуть відігравати ключову роль у поліпшенні загального самопочуття та зниженні стресу.

Сучасні умови все більше спонукають населення до збереження власного здоров'я, за посередництвом фізично-рухової активності (Тітова Г.В., Данильченко С.І., Тулайдан В.Г., Петрушко М.І., Мордвінцев Г.О., Шкірта М.І. [4]), покращення зовнішнього вигляду та стану здоров'я оптимальними засобами (Завійська В., Зінченко Н. [1, 2]). Значна частина фахівців наполягають на думці, що покращення показників фізичного стану людини та якості її життя досить тісно пов'язане з її руховою діяльністю, ефективність якої в повній мірі можуть забезпечити фітнес-клуби (Вовченко І.І., Гедзюк Д.О., Чорна М.Є., Яневич Л.В. [3]).

Варто відмітити, що саме танцювальний фітнес є дієвим інструментом для досягнення всебічного розвитку та покращення як фізичного, так і психологічного стану. На нашу думку, винятковість танцювального фітнесу в системі сучасного хореографічного мистецтва полягає у:

- фізичній активності – танцювальний фітнес включає в себе рухи, які сприяють поліпшенню фізичної форми, зміцненню м'язів, покращенню гнучкості та витривалості. Різноманітні стилі танцю можуть викликати різні фізичні відчуття, що робить заняття цікавим та ефективним;
- морально-духовному стані – танці дозволяють виразити емоції та вивільнити стрес. Рухання в такт музиці сприяє вивільненню ендорфінів, що поліпшує настрій та стан душі. Це може допомогти зменшити вплив негативних факторів на психічне здоров'я;

- соціальній адаптивності – танець часто виконується в групі, що сприяє соціальній взаємодії та спільноті. Участь в танцювальних класах може підвищити соціальну адаптивність, комунікаційні навички та покращити взаємодію з іншими;
- формуванні культури здорового способу життя – танцювальний фітнес стає складовою культури здорового способу життя, оскільки він включає в себе активність, яка приносить користь не тільки фізичному, але й психічному здоров'ю;
- розвитку творчості та самовираження – танці дозволяють виразити творчість та індивідуальність, що сприяє розвитку самовираження та підтримує психічне благополуччя.

Тобто, танцювальний фітнес може служити не лише засобом для покращення фізичного здоров'я, але і для досягнення гармонійного розвитку та культури здорового способу життя в цілому.

Одним з найбільш популярних у всьому світі напрямків фізичного виховання, який не лише сприяє фізичному оздоровленню, але й задовольняє потреби у здоровій та красивій фігурі є фітнес. На даний час фітнес охоплює практично усі розвинуті світові країни.

В сучасному світі фітнес є досить популярним способом активного та здорового способу життя, що включає в себе різні методики, які допомагають людям підтримувати своє тіло у відповідній фізичній формі та отримувати задоволення від заняття спортом.

Фітнес-індустрія справді пройшла значний розвиток протягом багатьох років, і вражає своїм різноманіттям та інноваціями. Танцювальні напрямки в фітнесі особливо вибухнули популярністю, привертаючи увагу тих, хто хоче комбінувати фізичну активність із задоволенням від танцю.

Досить багато трендів та інновацій в фітнес-індустрії активно реалізуються в танцювальному фітнесі:

- 1) різноманітність танцювальних стилів – фітнес-інструктори та танцювальні тренери надають можливість клієнтам вибирати з різноманітних

танцювальних стилів - від латиноамериканських танців до хіп-хопу та сучасного танцю. Це дозволяє підходити до різних смаків та фізичних можливостей;

2) технологічні інновації – застосування технологій, таких як віртуальна реальність або онлайн-платформи, дозволяє розширити доступність занять та створити інноваційні програми для вправ та танцювальних тренувань;

3) комбінування з іншими формами фізичної активності – тренери все частіше поєднують елементи танцю з іншими формами вправ, такими як йога чи пілатес. Це дозволяє створювати більш збалансовані програми для розвитку різних аспектів фізичної форми;

4) танцювальні фестивалі та спільноти – поява танцювальних фестивалів та спільнот підтримує соціальну діяльність і допомагає створювати сприятливе середовище для занять та розвитку;

5) індивідуалізація програм – зросла увага до індивідуальних потреб клієнтів, зокрема врахування різних рівнів фізичної підготовки та цілей.

Саме ці тенденції вказують на те, що фітнес-індустрія постійно розвивається та адаптується до потреб сучасного споживача, надаючи нові можливості для отримання оздоровчого ефекту через танці та фітнес.

В процесі заняття танцювальним фітнесом учасники танцю використовують різноманітні фітнес-рухи у танцювальній комбінації, що дозволяє покращити фізичну форму. Застосування вправ на витривалість, силу та гнучкість дозволяє створити ефективні тренування.

У свою чергу, розробка спеціальних танцювальних класів, які комбінують елементи сучасного танцю та вправи для зміцнення м'язів, може привести до створення унікального формату занять. Це може привернути різну аудиторію, яка шукає як танцювальний досвід, так і фізичну активність.

Використання ритмічної музики для синхронізації танцю та фітнес-рухів дозволяє створити динамічне та енергійне середовище для занять. Такий підхід забезпечить приємний музичний досвід, а в той же час сприятиме фізичній формі.

Ефективне поєднання елементів танцю та фітнесу, надаючи учасникам танцю можливість не лише покращити свої танцювальні навички, а й фізичну форму можуть мати наступні перспективи розвитку танцювального фітнесу в системі сучасного хореографічного мистецтва:

1) інтеграція фітнес-елементів у хореографію – розширення репертуару танцювального фітнесу та включення його елементів у сучасну хореографію та створення унікальних танцювальних вистав та постановок, де фітнес-рухи поєднуються з елементами сучасного танцю;

2) розвиток спеціалізованих програм – створення спеціалізованих програм для танцюристів та хореографів, які включають в себе фітнес-тренування для покращення фізичної форми та здоров'я та введення елементів фітнесу в підготовку танцюристів для збільшення витривалості, гнучкості та сили;

3) використання технологій – використання віртуальної реальності (VR) та інших технологій для створення інтерактивних танцювальних фітнес-програм або розробка мобільних додатків та онлайн-платформ для навчання та практики танцювального фітнесу в будь-якому місці;

4) комбінування стилів – експерименти з поєднанням різних стилів танцю, фітнес-технік та елементів сценічної постановки для створення унікальних вистав, залучення тренерів та інструкторів, які мають досвід як у танці, так і в фітнесі;

5) підвищення обізнаності – організація заходів, конференцій та майстер-класів для розширення обізнаності про важливість фітнесу в хореографічному мистецтві та впровадження освітніх програм для танцюристів та хореографів, які надають їм знання та навички у сфері фітнесу.

Розвиток танцювального фітнесу в сучасному хореографічному мистецтві може призвести до більшого розмаїття та креативності у танцювальній сфері, а також до поліпшення фізичного стану та сприяння загальному здоров'ю виконавців.

Список використаних джерел

1. Вплив різних за структурою навантажень силового фітнесу на характер зміни морфометричних показників у жінок другого періоду зрілого віку. Тітова Г.В., Данильченко С.І., Тулайдан В.Г., Петрушко М.І., Мордвінцев Г.О., Шкірта М.І. *Український журнал медицини, біології та спорту*. 2022. № 3 (37). Том 7. С. 174–181.
2. Завійська В. Дослідження ефективності занять шейпінгом жінок першого періоду зрілого віку. *Молода спортивна наука України*. 2015. Т. 4. С. 35–39.
3. Зінченко Н.М. Вплив занять аквафітнесом на фізіологічні показники жінок першого періоду зрілого віку з надлишковою вагою. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету*. Серія: Педагогічні науки. Фізичне виховання та спорт. 2017. Вип. 147(2). С. 53–55.
4. Підлісна В., Гуска М. Принципи здорового способу життя студентської та учнівської молоді. *Вісн. Кам'янець-Поділ. нац. ун-ту ім. Івана Огієнка*: зб. наук. пр. 2010. Вип. 3. С. 149–153.

АКСІОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧА МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОЇ ФАХОВОЇ ОСВІТИ

Клим'юк Юрій-Станіслав Вячеславович,
аспірант кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва,
викладач кафедри хореографії,
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна

На різних етапах розвитку суспільства йде безперервна зміна цінностей в еволюційному режимі, але тільки на переломних етапах відбувається тотальна за масштабом та змістом зміна ціннісних систем. Саме в такий період, очевидно, вступив сучасний світ сьогодні, і саме в умовах євроінтеграції необхідне переосмислення цінностей у суспільному розвитку. Криза, що охопила практично всі етноси та регіони держави, характеризується сьогодні як глобальна

і всеосяжна. Після кількох десятиліть перерви, суспільна думка знову звернулася до аксіосфери культури.

У сучасних словниках поняття «аксіологія» розглядається у якості філософської теорії загальнозначущих принципів, що визначають напрями людської діяльності і мотивацію людських вчинків. Але більш конкретно визначення даного поняття представлено в «Українському педагогічному словнику». В ньому «аксіологія» як наукова категорія представлена філософським вченням про матеріальні, культурні, духовні, моральні та психологічні цінності індивіда, колективу, суспільства щодо їх відношення до реального світу [7].

Звертаємо увагу на те, що у численних працях науковців гуманітарної сфери категорія «цінності» вважається однією з найважливіших для активності і розвитку людини в різні періоди її життя. Вона характеризує усе те, що не належить до природних явищ, але є важливим і значущим для особистості, тому стає метою прагнень і бажань. Зокрема Н. Ткачова, розглядаючи особистість, виділяє три основні складові – знання, завдання та емоційні установки. Вчена вважає, що знання є формою нашого відображення світу, завдання вражають загальну спрямованість індивіда, а емоційні установки дають унікальне забарвлення знанням і завданням [6, с. 57]

Зазначимо, що в галузі педагогіки це поняття розглядається з позиції компетентного підходу. Вчені розглядають «компетентність» у декількох аспектах: а) як систему знань і навичок, необхідних для здійснення ефективної професійної діяльності в умовах сучасного навчального процесу; б) уміння та здатність виконувати професійні обов'язки; в) реальна здатність досягти мети та результату професійної діяльності тощо [2, с. 142-143]. Під «аксіологічною компетентністю» розуміють інтеграцію відповідного рівня професійних знань, умінь і навичок викладача, а також його особистісних цінностей та уподобань.

Аксіологічна компетентність є сполучною ланкою між мисленнєвим і практичним сприйняттям світу, так само як питання активних сторін людського життя визначаються зосередженістю на діяльності з точки зору розуміння,

оцінки, використання багажу знань і духовних цінностей. Аксіологічно-компетентний напрямок у якості пріоритету сучасного навчального процесу зосереджує увагу на розкритті цінностей як істотно сильних сторін особистості, її інтелектуальних, морально-духовних та мистецьких можливостей, що виражається в умінні вільно орієнтуватися в різноманітних ситуаціях. Освіта є основним чинником свідомого впровадження пріоритетних цінностей у суспільну свідомість через підготовку аксіологічної компетентності вчителів.

Наукові розвідки щодо методологічних підходів у галузі педагогіки мистецтва знайшли відображення у фундаментальних дослідженнях О. Отич, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ребрової, Л. Паньків, Г. Шевченко, О. Щолокової. У їхніх працях підкреслюється, що визначальним принципом фахового навчання майбутніх учителів є підготовка всебічно освічених і кваліфікованих фахівців, спроможних компетентно виконувати свої професійні функції. При цьому вчені підкреслюють важливість застосування аксіологічного підходу в системі їх фахової підготовки і зазначають, що ціннісні орієнтації регулюють мотиваційну сферу; вони спрямовують інтереси та потреби, а також додають стійкості як педагогу так і учням, визначаючи їх поведінкові реакції.

Концептуальні положення щодо формування ціннісної парадигми і системи ціннісних орієнтацій представлені також у ґрунтовних працях теоретико-мистецтвознавчого і хореографічно-практичного спрямування таких відомих українських вчених і педагогів-хореографів як В. Авраменко, М. Вантух, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, М. Загайкевич, А. Коротков, Ю. Станішевський та інші. Акцентуючи увагу на цінностях мистецької освіти, вчені відмічають необхідність спрямовувати зміст хореографічного навчання в аксіологічному контексті, що набуває особливого значення для розвитку здатності сприймати, оцінювати і творити у цій мистецькій галузі. В їх працях зазначається, що аксіологія в хореографічному навчанні виступає важливим компонентом гуманітарної парадигми. Це зумовлено тим, що життя людини в сучасних умовах розвитку суспільства набуває особливого значення. Вони підкреслюють, що в освіті твориться

майбутнє життя наступних поколінь, тому важливо передавати їм в процесі навчання загальнокультурні та особистісні цінності, навчити цінувати прекрасне у навколишньому світі.

Аналіз та осмислення поглядів представлених вище вчених дозволяє звернутися до ціннісних аспектів пізнання творів мистецтва у хореографічній освіті і розглядати їх у якості стратегії, яка визначає перспективи подальшого вдосконалення навчального процесу, а також відкриває нові шляхи розвитку педагогічної майстерності з використанням педагогічних ресурсів для формування особистості у сфері хореографії.

Аксіологічна компетентність стає необхідною складовою педагогічної діяльності майбутнього фахівця в галузі хореографії, адже саме ця складова відображає ступінь його готовності до роботи з учнями, передачі знань, умінь та формування особистісних цінностей на високому професійному та методичному рівні. Але ціннісні орієнтації в галузі мистецької й зокрема хореографічно-педагогічної освіти мають свою специфіку. Майбутнього педагога може цікавити не тільки те, що відображається в свідомості, які причини спонукають до виникнення певного явища та законів його розвитку, але й яке значення вони матимуть для розвитку особистості з функціональної точки зору та з позицій формування фахових компетенцій.

Важливими особливостями аксіологічної компетентності вчителя хореографії є також розвиток емоційного інтелекту, формування фундаментального досвіду і емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва. Саме розвиток аксіологічного сприйняття навколишнього світу за допомогою мистецтва сприяє формуванню творчої особистості. Відтак аксіологічну спрямованість фахової підготовки вчителів хореографії можна визначити як сукупність компетентностей, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва. Такі компетентності мають включати загальні, мистецтвознавчі знання, хореографічні вміння, навички та індивідуально-особистісні характеристики. Відповідно, професійність викладачів хореографії можна визначити як сукупність аксіологічних

компетенцій, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва.

Враховуючи ці тенденції важливо, щоб фахова підготовка студентів в галузі хореографії набувала більшої аксіологічної спрямованості, адже саме вона стає базовою основою для ціннісного сприйняття творів хореографічного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Вантух М.М. Українська хореографічна культура у сучасному державному процесі: стан, проблеми, перспективи/ матеріали науково-практичної конференції 28 жовтня 2003 р. К, 2003, с. 5-11.
2. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н.М. Бібік, Л.М. Ващенко, О.В. Овчарук, Л.І. Паращенко та ін. К., «К.І.С.», 2004.
3. Професійна освіта: Словник / укладач С. У. Гончаренко та ін. К: Вища школа, 2000, с. 149.
4. Падалка Г.М. Мистецька освіта студентської молоді: сучасні підходи. *Молодь в сучасному світі: морально-естетичні та культурологічні виміри*. К., 2001, С. 188-192.
5. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посіб. К., 2000, 208 с.
6. Ткачова Н. Історія розвитку цінностей в освіті: монографія. Харків: Видавн. центр ХНУ ім. В. Каразіна, 2004, 432 с.
7. Гончаренко С.У. (2011), Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-ге. - Рівне: Волинські обереги. 552 с.

ПРОФЕСІЙНЕ ВИГОРАННЯ ХОРЕОГРАФІВ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ

Козинко Лілія Леонідівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

Орієнтація уваги науковців на питання професійного вигорання спостерігається з кінця XX сторіччя як за кордоном, так і на теренах України. Разом з тим, з початком карантинних обмежень пов'язаних з COVID-19, все частіше почали говорити про професійне та емоційне вигорання в мистецькій освіті. Надзвичайної актуальності це питання набуло з початком повномасштабної російсько-української війни.

За твердженням К. Маслач та М. Лейтер [6] професійне вигорання досить довго визначалось небезпечним для таких груп спеціальностей, як: соціальна допомога, педагогіка, медицина. Вперше активне обговорення даної проблематики почалося в 70-х роках XX сторіччя у роботах Х. Фреденбергера та К. Маслач. Вони вводять в обіг поняття вигорання (burnout – англ.), як стану фізичного, психічного та емоційного виснаження [2; 6]. За твердженням Н. Мирончук [2], поняття “вигорання” (“burnout”) уперше вжито у 1974 р. американським психіатром Х. Дж. Фрейденбергом (H.J. Freudenberger) для характеристики психологічного стану здорових людей, які, надаючи професійну допомогу, перебувають в інтенсивному й тісному спілкуванні з клієнтами в емоційно навантаженій атмосфері. У 1976 р. С. Маслач (C. Maslach) визначає вигорання як реакцію на пов'язаний із роботою стрес, що призводить до емоційного віддалення від клієнтів, негуманного, цинічного ставлення до них, зниження ефективності в роботі. Основними характеристиками цього стану є відчуття виснаженості, злості, відчуття гніву, депресія, зниження ефективності, провал тощо [6, с. 63]. Означені характеристики проявляються як в професійній, так і в особистісній сфері. Результатом вигорання може стати розвиток негативної самооцінки, негативне ставлення до роботи, що може призвести до

звільнення працівника з посади у крайньому випадку, або неефективне виконання мінімуму можливого обсягу роботи. Стан вигорання призводить до порушень фізичного та психічного здоров'я особистості, що впливає не лише на особистість людини, а й на всіх оточуючих її людей.

М. С. Корольчук, В. М. Корольчук, Л. І. Березовська у своєму дослідженні «Професійне вигорання працівників освіти» наголошують на тому, що для розуміння синдрому «професійного вигорання» слід розкрити поняття «емоційного вигорання», що на їхню думку є: «виробленим особистістю механізмом психологічного захисту у формі повного або часткового виключення емоцій (зниження їх енергетики) у відповідь на певні впливи, що травмують психіку» [1, с. 9]. Великою мірою це стосується викладачів які перебуваючи в системі спілкування «людина-людина» та постійно залучені до спілкування з колегами, учнями та батьками вихованців. Емоційне вигорання також можна визначити формою професійної деформації особистості, яка формується під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх передумов.

Якимчук О. М., Теплова О. Ю., Сушицький М. І. у своєму дослідженні «Професійна деформація викладачів хореографічних дисциплін та умови її запобігання» [4, с. 1016] провівши детальний аналіз дефініцій професійна деформація узагальнюють її, як: «процес змін рис особистості у результаті професійної діяльності».

Тимофіюк О. визначає такі чинники ризику емоційного виснаження та зниження професійної активності викладачів, які ми спробуємо розглянути з призми мистецької освіти:

1. Хронічно напружена психоемоційна діяльність, зумовлена необхідністю інтенсивного спілкування [3]. Педагогічна діяльність пов'язана з необхідністю підтримання постійного комунікативного процесу з різними групами осіб, що передбачає сприймання, запам'ятовування, інтерпретацію інформації, візуалізацію, ухвалення рішень, вирішення проблемних ситуацій. Говорячи про хореографічну педагогіку маємо погодитись, що вона потребує збільшеної уваги до психоемоційної сфери, оскільки вона є однією з головних у

питаннях створення художнього образу, засвоєння та передачі хореографічних рухів, показу хореографічного матеріалу, вираження суті музичного образу хореографічною пластикою тощо. Усе перераховане потребує активного включення психоемоційної сфери та активного вираження емоцій переважно позитивного характеру при викладанні загалом: підтримки, емпатії, доброзичливості, що в складних умовах призводить до швидкого емоційного виснаження та набагато ширшого спектру при викладанні хореографічних дисциплін. Психоемоційне забарвлення обумовлюється видом хореографії, сюжетом постановки, тематикою роботи тощо

2. Дестабілізуюча організація діяльності [3]. Педагогічна діяльність особливо в мистецькій сфері чинить надзвичайно негативний вплив як на емоційну так і на професійну стабільність викладача. Постійно зростаючі вимоги до планування роботи, збільшення кількості документації, нестача приладдя, поєднання викладацької, балетмейстерської та концертної діяльності потребують організаційних здібностей різного вектору спрямування, що у сьогоденних умовах доволі важко поєднувати. Також надзвичайний дисбаланс вносять: обстріли, повітряні тривоги, зникнення електрики, води, інтернету тощо.

3. Підвищена відповідальність педагогічної діяльності [3]. Викладач несе етичну та юридичну відповідальність за якість та організацію освітнього процесу. Якщо у інших сферах це обмежується питаннями передачі інформації від викладача здобувачі, то в хореографічній діяльності коло відповідальності значно розширюється. Викладач крім передачі інформації має слідкувати за вірним відтворенням хореографічних рухів, що накладає на нього відповідальність за здоров'я та вірний розвиток фізіологічного апарату учня на перспективу. Хореограф завжди проєктує наслідки своєї діяльності у подальшому професійному та звичайному житті вихованців. Уникнення травмувань як фізичного, так і психологічного характеру накладає значне нервово напруження на викладача.

4. Неблагополучна психологічна атмосфера професійної діяльності визначається двома основними обставинами – конфліктністю по вертикалі, у системі «керівник-підлеглий», і по горизонталі, у системі «колега-колега» [3]. Говорячи про хореографічну діяльність можливі варіанти конфліктів значно розширюються. Так, варіантами міжособистісних конфліктів у сфері хореографії можуть бути: учень-учень, викладач-викладач, викладач-учень, викладач – хтось із батьків учня, учень – хтось із батьків учня, керівник навчального закладу – учень, керівник навчального закладу – викладач. Така конфліктогенна атмосфера значно пришвидшує появу емоційного виснаження викладачів хореографічних дисциплін.

5. Психологічно важкий контингент у спілкуванні [3]. У викладацькій діяльності ми постійно стикаємось з аномаліями характеру або нервової системи учні. Разом з тим у результаті військової агресії рівень різноманітних порушень значно зріс: посттравматичний стресовий розлад, тривожний розлад, депресія, дисоціативні розлади, поведінкові розлади тощо. Викладачу слід знаходити підходи до викладання у таких учнів. Разом з тим, підготовка викладачів у ЗВО не передбачала психологічну готовність до роботи з такими категоріями дітей. Далеко не всі заклади освіти мають у своєму штаті психолога який може допомогти у вирішенні означених проблем. А така необхідність для викладача несе надзвичайно велике психологічне навантаження. Адже викладачу почасти самому слід гармонізувати себе і налаштувати на роботу, особливо після обстрілів або у момент зникнення електрики тощо.

Переходячи до проблеми професійного вигорання, слід зазначити що емоційне вигорання та виснаження є його невіддільним компонентом. Дуже часто емоційне вигорання використовують синонімом професійного вигорання. Оскільки емоційне вигорання розповсюджується на особистісну та професійну сфери. Професійне вигорання є стресовою реакцією, що виникає внаслідок тривалих професійних стресів середньої інтенсивності [1, с. 10].

«Сьогодні виокремлюють кілька основних підходів до вивчення професійного вигорання.

Представники першого розглядають професійне вигорання як стан фізичного, психічного і передусім емоційного виснаження, зумовленого тривалим перебуванням в емоційно перевантажених ситуаціях спілкування, тому професійне вигорання тлумачать як синдром «хронічної втоми».

Другий підхід розглядає професійне вигорання як двовимірну модель, що складається, по-перше, з емоційного виснаження, а по-друге – з деперсоналізації, тобто погіршення ставлення до інших, а іноді й до себе.

Третій підхід розглядає синдром професійного вигорання як трикомпонентну систему, що включає емоційне виснаження, деперсоналізацію та редукцію власних особистісних досягнень» [1, с. 12].

Виділяють групи чинників які призводять до професійного вигорання:

- 1) Організаційні – пов’язані з управлінням і умовами роботи;
- 2) Діяльнісні – пов’язані зі змістом та характером діяльності;
- 3) Особистісні – пов’язані з мотиваційними та індивідуально-психологічними особливостями фахівця [5, с. 112].

Науковці виділяють такі групи ризику, схильні до появи професійного вигорання:

1. Інтроверти.
2. Люди які відчують постійний внутрішній конфлікт у зв’язку з роботою.
3. Жінки які переживають суперечності між роботою та родиною.
4. Працівники, професійна діяльність яких проходить в умовах гострої нестабільності і хронічного страху втрати робочого місця.
5. Працівники які працюють у екстремальних умовах.

Якщо говорити про сьогодення, можна констатувати що усі ми працюємо у екстремальних та емоційно напружених умовах, що можуть призвести до професійного вигорання особистості.

Емоційне та професійне вигорання за К. Масlach [6; 7] проходить три стадії:

1. Напруження – характеризується відчуттям емоційної виснаженості, втоми, викликаної власною професійною діяльністю і проявляється у таких

симптомах: переживання психотравмуючих обставин, незадоволеність собою, загнаність у кут, тривога і депресія.

2. Резистенція – характеризується надмірним емоційним виснаженням, що провокує виникнення та розвиток захисних реакцій, які роблять людину емоційно закритою, відстороненою, байдужою, а будь-яке емоційне залучення до професійних справ і комунікацій викликає у людини відчуття надмірної перевтоми, і виявляється у таких симптомах, як: неадекватне вибіркове емоційне реагування, емоційно-моральна дезорієнтація, розширення сфери економії енергії, редукція професійних обов'язків.

3. Виснаження - характеризується психофізичною перевтомою людини, спустошеністю, нівелюванням власних професійних досягнень, порушенням професійних комунікацій, розвитком цинічного ставлення до тих, з ким доводиться спілкуватися з робочих питань, розвитком психосоматичних порушень і виявляється у таких симптомах, як емоційний дефіцит, емоційне відчуження, особистісне відчуження, психосоматичні та психо-вегетативні порушення.

О. Якимчук [5] розкриває такі стадії вигорання за М. Баріш:

1. Застережлива фаза. Проявляється в надмірній активності в роботі й витісненні переживань, невдач і розчарувань, відмовою від потреб, не пов'язаних з роботою.

2. Зниження рівня власної участі в професійній діяльності, що супроводжується незадоволеністю роботою і приписуванням причин власних невдач іншим.

3. Емоційні реакції. На цій стадії спостерігаються безпідставні страхи, постійне відчуття провини, депресія, зниження самооцінки, агресивність, конфліктність.

4. Фаза деструктивної поведінки. Спостерігається зниження концентрації уваги, ригідність мислення, відсутність здатності виконувати складні завдання, байдужість, уникнення неформальних контактів.

5. Психосоматичні реакції й зниження імунітету. Безсоння, головний біль, тахікардія, розлади травлення, залежність від нікотину, кофеїну та алкоголю.

6. Розчарування і негативна життєва установка. На цій стадії з'являється почуття безпорадності, провини, втрата сенсу життя, екзистенціальний відчай.

Зважаючи на велику кількість обов'язків які накладаються на викладача хореографічних дисциплін, велику кількість стрес-факторів та факторів ризику пов'язаних з великою емоційною напруженістю, можемо стверджувати про часті випадки емоційного та професійного вигорання. Викладач мають емоційне, голосова, фізичне, психологічне, творче навантаження. Великим є фактор саме фізичного навантаження (хвороби судин, м'язів, зв'язок тощо). Вигорання від постійної необхідності щось ставити. Від постійної необхідності за всім слідкувати тощо.

Психологами розроблено рекомендації щодо шляхів подолання професійного вигорання працівника. Ними запропоновано такі способи дій:

1) вивчити свої потреби, зрозуміти власні цілі та уявити образ свого майбутнього, віднайти сенс того, чим саме людина займається;

2) здійснити перехід у сферу діяльності, яка є близькою до виконуваної. Це дозволить застосувати набуті знання, уміння та навички (працівник робить так звану горизонтальну кар'єру);

3) не залишаючи даного виду діяльності, зробити її інструментом для досягнення більш глобальних ідей;

4) працівник, залишаючись у тій же ситуації, має зробити акценти не на тому, що добре знає, уміє та засвоїв, а на тому, що є для нього проблемою. Так можна віднайти новий сенс у старій професії, а її перетворення в інструмент саморозвитку стає профілактикою вигорання.

Список використаних джерел

1. Корольчук М.С. Професійне вигорання працівників освіти: монографія. М.С. Корольчук, В.М. Корольчук, Л.І. Березовська. Київ: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2017. 304 с.

2. Мирончук Н.М. Професійне вигорання викладача вищої школи: чинники, ознаки, способи протидії. URL: http://eprints.zu.edu.ua/25983/1/%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%87%D1%83%D0%BA_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B5%20%D0%B2%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F.pdf.
3. Тимофіюк О. Проблема емоційного та професійного вигорання педагогів. URL: https://mluniv-osvita.at.ua/Psychiatric/emocijne_vigoronnja.pdf.
4. Якимчук О. М., Теплова О. Ю., Сушицький М. І. Професійна деформація викладачів хореографічних дисциплін та умови її запобігання. *Вісник науки та освіти серії: філологія, культура і мистецтво, педагогіка, історія та археологія, соціологія №10* (16) 2023. С. 1011-1025. URL: <http://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/7177/7218>
5. Якимчук О. Психологічні особливості професійного вигорання особистості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Випуск 16 (61)' 2021. С.110-119.
6. Maslach, C., Goldberg, J. Prevention of burnout: New perspectives //Applied and Preventive Psychology, 1998, V.7, pp. 63-74 URL: https://www.researchgate.net/publication/222495735_Prevention_of_burnout_New_perspectives
7. Maslach, C., Leiter, M.P. The truth about burnout: How organization cause personal stress and what do about it. San Francisco, CA: Jossey-Bass, 1997. 208 p.

БАЛЕТ «ПЕРЕХРЕСТЯ» М. СКОРИКА – Р. ПОКЛІТАРУ:

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ДИСКУРСИ

Кондратюк Дмитро Олександрович,
викладач кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-7092-2786>

Балет-триптих «Перехрестя» композитора Мирослава Скорика, балетмейстера Раду Поклітару, сценографа Олександра Друганова, прем'єра якого відбулася 18 травня 2012 року на сцені Національної Опери України у виконанні «Київ модерн-балету», став своєрідним проривом у вітчизняному хореографічному мистецтві, адже вперше музика українського композитора була майстерно інтерпретована сучасними хореографічними та сценографічними засобами в постмодерністській естетиці на головній академічній сцені країни. Попри увагу до цієї вистави ряду фахівців хореографічного мистецтва (О. Афоніна [3], М. Погребняк [4], В. Щербаков [6] та ін.), цілісного дослідження культурологічного інтерпретаційного дискурсу балету «Перехрестя» проведено не було.

Позиціонуючи балетну виставу як феномен культури, можна говорити про неї як про систему змістів та сенсів. З культурологічної точки зору будь-який твір мистецтва, у тому числі й хореографічного, правомірно розглядати як багатошаровий текст культури. І тут спостерігаємо процеси інтерпретування створювачами (балетмейстер, композитор, художник, танцівники та ін.) та реципієнтами (глядачами, що сприймають художньо-образну систему балетної вистави, почасти транслюють власну інтерпретацію іншим). Нескінченність інтерпретувань балетної вистави формують своєрідний континуум культурних змістів та сенсів у просторі та часі.

Підґрунтям партитури балету «Перехрестя» стали шостий, другий та сьомий скрипкові концерти М. Скорика. Музика композитора «наче передбачена

для сценічного втілення, її космічність потребує тілесного матеріального продовження», – зазначено у буклеті до прем'єри балету [2, с. 3].

Важливо, що вистава йшла під живу музику симфонічного оркестру Національної Опери України. Наслідуючи традиції неокласичного балету щодо присутності музикантів на сцені, стверджені Дж. Баланчіним, Р. Поклатару виводить на сцену трьох солістів-скрипалів (Андрій Белов, Богдана Півненко, Назарій Пилатюк), що підвищує емоційний градус танцівників та підкреслює цілісність музичної та танцювальної палітри балету «Перехрестя».

У виставі втілено ряд постмодерністських принципів побудови художнього твору, зокрема відсутній чітко вибудований сюжет, лібрето, що дозволяє глядачам поліваріантно інтерпретувати все, що відбувається на сцені. Сенси народжуються як в момент сприйняття вистави («тут і зараз», під час перегляду), так і в процесі осмислення через деякий час, що формує кантиленність змістів цієї вистави у різних площинах – хореографічній, сценографічній, режисерській, культурній та ін.

Попри небажання обмежувати сприйняття глядачем балету певними рамками лібрето, Р. Поклатару задає крихкі алюзійні орієнтири: «Немов орбіти холодних планет, перетинаються в часі й просторі окремі людські долі на невидимих перехрестях життя. Від самого витoku, від народження, крізь бурхливі події й безлику у своїй буденності дні тече, рухається до своєї кінцевої межі людське життя. Безліч цих життів, зливаючись у величезний потік, створюють це добре, жалюгідне, смішне, жорстоке, приречене на щастя і біди диво, ім'я якому “Людство”» [2, с. 3].

«Смислова поліфонія танцю, створена майстром, передає внутрішній напружений динамізм, лексику “зашифрованих” метафор і складних символів, артикулює насамперед драматичні глибини буття... Балет “Перехрестя” – це балет-притча і водночас балет-фантазія, що закликає замислитись над тим, як дивним чином нас, байдужих до страждань і смертей мільйонів, може хвилювати доля окремої людини. Кілька доль, вихоплених випадково з нескінченної дороги із нізвідки в нікуди, стають нам близькими лише тому, що ми зуміли затримати

на них свій погляд трохи довше, ніж той миттєвий, який зазвичай кидаємо на випадкового перехожого», – зазначено про балет у поданні Національної академії мистецтв України на національну премію України імені Тараса Шевченка [5]. Позиціонуючи «Перехрестя» як балет-притчу та балет-фантазію, його автори також кваліфікують його як балет-подорож: «Нам пропонують пройти частину життєвого шляху з людьми, які змушені подорожувати по безкрайній пустелі під назвою “Життя”» [2, с. 3].

Р. Поклітару закладає множинність трактувань філософської історії про перехрестя – перетинаються людські життя, долі, ідеї, цілі, бажання, почуття та інше: «Ми всі є мандрівниками в цьому житті. Йдемо з пункту А до пункту Б, проходячи певні етапи свого шляху. У кожної людини своя стежка і особливий шлях» [1].

М. Погребняк вдається до інтерпретування вистави у хореографічно-сценографічних та образно-символічних аспектах, подекуди застосовуючи традиційну дескриптивну критичну методологію: «Хореографічний текст основного колективного персонажу (безволоса, розграфлена істота) побудований на механічних рухах “танцю машин”, дуєтної та групової контактної імпровізації, лексиці експресіоністичного танцю протягом усього балету. “Вільна” пластична імпровізація оголеної беззахисної Людини, народженої в муках, переходить в дуєтну форму контактної імпровізації Божества і людини, яка завершується скиданням Божества і смертю Людини» [4, с. 260].

В. Щербаков, наслідуює тлумачення авторів балету щодо балету-притчі та балету-фантазії. Звертаючи увагу на хореографічні та сценографічні рішення, вважає, що вистава «є класикою, втіленою у експериментальну форму у монохромній палітрі» [6, с. 286].

Серед підходів до тлумачення сенсів, закладених у балеті, привертає увагу позиція О. Афоніної, яка вважає безсюжетну виставу наповненою історією людських долі за міфологічними сюжетами. За думкою О. Афоніної, головна ідея балету акумульована в образах жінок-богинь давньогрецької міфології, «які

прядуть нитки життя, богині долі Мойри... Мойри у міфі володіли силами вищого небесного правопорядку та вершили під “музику небесних сфер” зв’язок сьогодення, минулого і майбутнього. Платон називав їх дочками богині Ананке (“необхідності”), що панувала навіть над богами, обертаючи світове веретено» [3, с. 125–126]. Одночасно авторка зазначає, що балет насичений алюзіями та ремінісценціями до різних джерел, серед яких міфи лише можливий варіант.

Отже, можна констатувати наявність інтерпретативного дискурсу створювачів балету «Перехрестя», що ними транслюється в лібрето, інтерв’ю, прес-релізах та ін., та реципієнтів. Останній почасти пов’язаний із тими сенсами, що оголосили створювачі, але наявні й оригінальні інтерпретування, що поглиблюють зміст та розширюють діапазон тлумачень закладених змістів у балеті як тексті культури.

Представлені підходи до тлумачення закладених сенсів у балеті «Перехрестя» М. Скорика – Р. Поклітару не є вичерпними, продемонстровані з метою привернення уваги до проблеми культурологічного інтерпретаційного потенціалу балетної вистави та правомірність її позиціонування як тексту культури.

Список використаних джерел

1. 18 і 20 травня! Прем’єра триптиха «Перехрестя». *Національна Опера України. Новини*. URL :<https://opera.com.ua/news/18-i-20-travnnya-premiera-triptiha-perehrestya>
2. 18 травня 2012 на сцені Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Європейський вечір в Національній Опері України : буклет. Київ, 2012. 8 с.
3. Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 121–126.
4. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв’язки, стильова

типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.

5. Хореографія балету-триптиху «Перехрестя» на музику М. М. Скорика, балетів «Лебедине озеро» П. І. Чайковського, «Жінки в ре мінорі» на музику Й. С. Баха, «Довгий різдвяний обід» на музику А. Вівальді. *Комітет національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL : <http://surl.li/uofrkr>

6. Щербак В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Т. 33. С. 282–287.

ПРОБЛЕМИ ПОЧАТКОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Маркіна Катерина Юріївна,
викладач I категорії
Комунальний заклад спеціалізованої
мистецької освіти «Школа мистецтв № 1»
Криворізької міської ради
м. Кривий Ріг, Україна
<https://orcid.org/0009-0002-5926-6439>

Реалії сьогодення, в яких перебуває Україна з моменту повномасштабного вторгнення, диктують нові умови розвитку та функціонування усіх сфер життя людини. Війна вносить свої корективи та ставить низку проблем перед суспільством, які потребують вирішення. Початкова мистецька освіта не є виключенням. Адже, важливим є збереження культури, духовності, моральності підростаючого покоління, на які спрямована система мистецької освіти в Україні.

Проблеми мистецької освіти у період воєнного часу є ключовими темами у дослідженнях З. Гнатів («Освітні процеси в умовах війни», 2023 р.) О. Комаровської («Реалії сучасної мистецької освіти», 2022 р.). Актуальні питання функціонування та розвитку початкової хореографічної освіти розглядались на IV Науково-практичному семінарі «Діалог актуальних дискурсів хореографічної освіти: теорія, методика, практика» (22.10.2022).

Актуальні питання розвитку початкової мистецької освіти були розглянуті на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Освіта і виховання в інформаційному суспільстві в умовах воєнного та повоєнного стану» (27-28.04.2023). На конференції розглядалися питання організації навчально-виховного процесу в початкових мистецьких закладах освіти у період воєнного стану, перспективи та досвід інклюзивного навчання в Україні, традиції та інновації викладання мистецьких дисциплін.

Протягом останніх років події, які відбуваються в Україні та світі, прямим чином впливають на функціонування та розвиток системи мистецької освіти. Перше випробування диктувала пандемія, коли всі змушені були перейти на онлайн навчання. І коли, здавалося б, процес налагоджений, узгоджений та впорядкований, на нашу землю прийшла нова біда. З початком повномасштабного вторгнення в системі початкової хореографічної освіти виникли нові проблеми та постали нові виклики. Відтак, метою нашого дослідження є висвітлення проблем початкової хореографічної освіти в умовах війни.

Перша проблема, яка постала із початком війни це актуальність мистецької освіти у даний період часу. Більшість батьків постали перед вибором необхідності та доцільності навчання хореографії у період воєнного стану. Паніка, відчай та нерозуміння ситуації, яка відбувається, змусили багатьох батьків прийняти рішення про припинення навчання своєї дитини у мистецькому закладі. Також важливий аспект мала фінансова сторона питання, адже багато людей втратили роботу та не мали змоги оплачувати навчання дитини. Мистецька хореографічна освіта у переліку цінностей займала останнє місце [1, с. 182].

Наступна проблема, яка виникла із початком повномасштабного вторгнення, це масовий виїзд здобувачів освіти та викладачів у більш безпечні місця України та закордон. Це зробило неможливим здійснювати міжособистісну художню комунікацію, яка необхідна для хореографічної освіти. Для того, щоб продовжувати навчальний процес у повному обсязі, потрібно було

налагоджувати дистанційний зв'язок, узгоджувати час та можливості учасників освітнього процесу. Не всі мали технічну можливість приєднуватись до онлайн уроків. Викладачі розробляли та впроваджували нові методики та технології, щоб забезпечити безперервність навчання та мати змогу комунікувати зі своїми учнями. Дистанційне навчання в хореографії має велику проблему, яка полягає в обмеженості танцювального простору. Тому викладач повинен вибудовувати заняття таким чином, щоб рухи, які повинна засвоїти дитина, не несли високої можливості травматизму [4, с. 346].

Новий навчальний рік розпочався для різних закладів початкової мистецької освіти по-різному – очно, дистанційно чи в змішаному форматі. Форму навчання кожний заклад узгоджував самостійно з урахуванням безпекової ситуації у місті, громаді тощо. Проводились спеціальні обстеження на можливість обладнання укриття, а потім на його придатність та безпечність. Тому виникає наступна проблема – створення безпечних умов для учасників освітнього процесу, яка наразі не є вирішеним стовідсотково. Як відомо, тимчасові укриття не є повним та надійним захистом від різних видів озброєння. Також, на жаль, є населені пункти, які розташовані достатньо близько до лінії фронту, тому вибухи ми чуємо раніше, ніж сигнал тривоги. У таких місцях доступ до укриття повинен бути безперешкодним. Навіть якщо всі вимоги дотримані та є можливість займатись очно, то виникає проблема непристосованості укриттів для занять хореографією [2, с. 47].

Через різні рішення батьків щодо організації навчального процесу дитини у початкових мистецьких закладах освіти, викладач повинен організувати заняття, так, щоб кожен здобувач отримав інформацію у повному обсязі. Тому постала проблема подвійного навантаження викладача, яка полягала у проведенні окремо занять очно, а потім дистанційно. Якщо дозволяла технічна можливість, то можна було одночасно підключати дітей онлайн та займатись у танцювальному залі. Проте одна проблема породжує іншу, яка в даній ситуації полягає у тому, щоб достатньо приділити увагу дітям, які стоять в класі та присутні онлайн.

Однією із ключових проблем хореографічної освіти у воєнний період є психологічний стан учасників навчального процесу. Війна завжди несе за собою стрес, який особливо та по-різному впливає на стан дітей, підлітків. Тому учні різних вікових категорій потребують моральної підтримки свого психічного стану. Погіршення морального стану можуть спричинити багато різних факторів. До них ми відносимо втрату близьких або рідних людей, відсутність батька або матері поруч, загроза ракетного обстрілу, вибухи через ракетні обстріли, постійні тривоги, важке сприйняття новин, обстановка у родині, відсутність постійного живого спілкування з однолітками, ізоляція тощо. Також діти по-різному реагують на сигнали тривоги та перебування в укриттях. Тому важливо організувати навчальний процес так, щоб він став осередком, який забезпечує відчуття мирного життя, спокою, групової підтримки [3, с. 224].

Покликання викладача-хореографа полягає у тому, щоб ввести дитину у прекрасний світ танцю, навчити володіти своїм тілом, демонструвати емоції, отримувати задоволення від можливостей та досягнень. Проте психічний стан учителя також може бути не в найкращим. І до всіх вище вказаних факторів додається не менш важливий – переживання за дітей, які під час сирени знаходяться під його контролем. Особливо нервовий стан зазнає негативного впливу, коли є повідомлення, що ракета рухається у напрямку населеного пункту, в якому вони перебувають. У цей час важливо не показувати дітям свій страх та переживання, адже це одразу відбивається на їхньому стані.

Вище перераховані проблеми є далеко не повним переліком труднощів, які внесла у наше життя війна. Кожна з проблем потребує досконалого вивчення та аналізу, щоб знаходити шляхи її вирішення. А відтак, хореографічне навчання потребує багатьох зусиль від усіх учасників освітнього процесу. Потрібно пам'ятати, що викладач виконує важливу місію у такий складний час – забезпечувати здоровий культурно-мистецький та естетичний розвиток підростаючого покоління.

Список використаних джерел

1. Комаровська О. Реалії сучасної мистецької освіти. *Збірник наукових праць «Теоретично-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді»*. Київ, 2022. № 26. С. 179-188.
2. Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність: Науково-методичний збірник / за загальною ред. С. М. Шкарлета. Київ-Чернівці: «Букрек». 2022. 140 с.
3. Пахольчак Є., Кулик Д. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький, 2023. С. 223-226.
4. Петько Л. В. Дистанційне навчання. Військовий стан. Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні. Одеса: Видавничий дім Гельветика, 2022. С. 345–349.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В УМОВАХ ОН ЛАЙН НАВЧАННЯ: ДОСВІД БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Мартиненко Олена Володимирівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України
Бердянський державний педагогічний університет
м. Запоріжжя, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-8056-4380>

Вплив війни на освіту в Україні – це питання, яке потребує аналізу та обговорення, адже від нього залежить майбутнє країни. Якісна професійна підготовка фахівця не залежно від умов навчання – є важливим завданням, яке стоїть перед освітянами останні два роки. Працювати якісно та чесно, бути професійно гнучким та обізнаним з актуальних завдань та потреб сучасної освіти задля реалізації особистісного потенціалу кожного здобувача освіти і розвитку його здібностей (наукових, творчих (креативних) та інноваційних); задоволення

потреб економіки та суспільства в компетентних фахівцях, конкурентоздатних на національному та міжнародному ринках праці [3] – це основні орієнтири освітньої діяльності науково-педагогічних кадрів, які відповідають за підготовку фахівців того чи іншого напрямку.

Проблематика підготовки майбутнього хореографа в умовах дистанційної освіти викликає дуже багато протиріч і, разом з тим, мотивує до пошуку ефективних форм і методів здійснення освітньої послуги із збереженням якості. Питання хореографічної освіти в дистанційному та змішаному форматах розглядалися в наукових публікаціях О. Пастухова, О. Єфімової, О. Барабаш, Є. Подкопай, В. Сидоренко, О. Мартиненко, Ю. Тараненко, Н. Кривунь та ін.

Формуванню балетмейстерської компетентності, яка є однією з важливих складових у підготовці фахівця зі спеціальності 024 «Хореографія» були присвячені дослідження Л. Андрощук, О. Бігус, Т. Благової, О. Плахотнюка, Н. Добролюбової, О. Пархоменко, О. Мартиненко та ін. Викладачами ЗВО України (Н. Бугаєць, О. Пінчук, С. Пінчук, О. Лань, Б. Колногузенко, Л. Маркевич та ін.) розроблено навчально-методичний інструментарій, який допомагає засвоїти базові теми композиції та постановки танцю, а багаточисельні майстер-класи, семінари, YouTube-канали зі зразками балетмейстерських робіт (Let the Body Speak) сприяють орієнтації в сучасних тенденціях балетмейстерських пошуків та ін. Але актуальним залишається питання, як формувати балетмейстерську компетентність майбутніх хореографів в тривалих умовах онлайн навчання?

Мета – описати досвід формування балетмейстерської компетентності бакалаврів хореографії в умовах онлайн навчання в рамках реалізації ОПП «Хореографія» спеціальності 024 «Хореографія» Бердянського державного педагогічного університету (БДПУ).

Підготовка майбутнього хореографа в БДПУ до самостійної балетмейстерської діяльності відбувається в трьох напрямках: під час освітнього процесу через вивчення базових освітніх компонентів та дисциплін вільного

вибору, в процесі проходження виробничих практик та в змісті окремих виховних заходів.

Освітньо-професійна програма «Хореографія» для здобувачів I рівня вищої освіти передбачає вивчення ОК «Мистецтво балетмейстера» (19 кредитів) протягом семи семестрів і складена за принципом поступового ускладнення: від постановки сольного етюду (1 курс) до створення хореографічного спектаклю (4 курс) [2].

Ситуація в країні та пропозиції стейкхолдерів сприяли збільшенню акценту на національно-патріотичний аспект творчої діяльності балетмейстера: постановка українських хороводів (2 курс), побутових або сюжетних українських народно-сценічних танців (3 курс) із застосуванням міждисциплінарного підходу («Народознавство та хореографічний фольклор України», «ТМВ українського народно-сценічного танцю»). Під час викладання інших модулів («Танці для дітей та на дітей», «Вокально-хореографічні композиції») відбувається мотивація студентів щодо пошуку можливостей застосування національно-патріотичної тематики в реалізації творчого задуму.

Всі модулі ОК «Мистецтво балетмейстера» логічно побудовані і передбачають: повторення теоретичного матеріалу з композиції та постановки танцю з наголосом на особливості роботи балетмейстера над відповідною танцювальною формою; аналіз зразків балетмейстерських робіт; самостійне створення та публічна презентація постановочної роботи, її аналіз (з боку викладача, глядача та самоаналіз); оформлення постановочного плану (за окремими модулями); самостійна робота (написання наукових тез; розробка особистого бренду). На другому курсі передбачено написання курсової роботи, яка спрямована на поглиблення знань здобувачів з актуальних проблем мистецтва балетмейстера та формування їх дослідницьких умінь [4].

Деякі модулі передбачають не лише індивідуальну балетмейстерську роботу, а й роботу в команді (хореографічна казка, колективний проєкт через синтез мистецтв, хореографічний спектакль), що сприяє розвитку soft skills. Особливої актуальності ці навички набувають в умовах онлайн освіти, коли

студенти мають самостійно вирішувати професійні завдання: шукати виконавців, приміщення для постановочного процесу, костюми тощо. Базу впровадження своїх балетмейстерських задумок здобувачі освіти обирають самостійно: танцювальні колективи в місцях свого перебування, комунікація з членами асоціації випускників спеціальності «Хореографія», які надають можливість створення постановок через онлайн формат. У деяких випадках, здобувачі застосовують покроковий запис роботи балетмейстера з чіткими відео поясненнями хореографічного тексту, який надають виконавцям для самостійного вивчення з подальшим його розбором під час сумісних зустрічей.

Відсутність сценічних площадок для показу готового номеру, мотивує студентів застосовувати цифрові технології (презентація номеру через відео-версію) тощо. Заслугує на увагу, що в процесі самоосвіти здобувачі вчать самостійно робити відеофільми та кліпи з представленням своїх балетмейстерських задумів [1; 5].

Не зважаючи на онлайн навчання творчі роботи студентів оцінюються відкрито. З цією метою викладачем створюється колективний блог, де завантажуються всі роботи відповідного курсу і триває їх обговорення викладачами, здобувачам інших курсів, випускниками. Для сумарної оцінки кожної постановки пропонується гугл-анкета, яка дає суб'єктивну оцінку балетмейстерської компетентності здобувачів в рамках певної теми.

Формування балетмейстерської компетентності передбачено також в змісті ОК «ТМВ сучасного сценічного танцю», «Акторська майстерність та режисура в хореографії» та окремих ДВВ («Танцювальні проєкти», «Експериментальна хореографія», «Інтерпретація танцювального фольклору»).

Практична підготовка студентів в закладах освіти та культури також містить завдання щодо удосконалення балетмейстерської компетентності і передбачає кореляцію окремих тем, які вивчають студенти на ОК «Мистецтво балетмейстера» із завданнями практики. Наприклад, виробнича практика в ансамблях народно танцю (3 курс), яка була запропонована роботодавцями для підвищення ролі народно-сценічного танцю, включає завдання постановки чи

апробації певного фрагменту українського народно-сценічного танцю (за домовленістю з керівником колективу), над яким студент працює в змісті вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера» даного семестру. Традиційним є постановка сольних танцювальних номерів для учасників конкурсу «Зірочка МарЛен», який організовується і проводиться студентами в змісті виробничої практики в закладах освіти (3 курс). На 4 курсі студенти проходять балетмейстерську практику, створюючи постановку хореографічного спектаклю або його частин, що є одним із завдань підсумкової атестації.

Багато студентів денної форми навчання стають ініціаторами постановки творчих тематичних танцювальних проєктів до різноманітних виховних заходів, міжнародних та державних свят, які публічно виставляють в соціальних мережах.

Отже вміння працювати в самих непередбачуваних умовах з виконанням поставлених завдань виявилось актуальним в умовах тривалого дистанційного навчання в БДПУ. Є викладач, є здобувач освіти, який прагне отримати знання і саме їх співтворчість і взаємодія сприяють пошуку умов та можливостей для засвоєння змісту ОПП на належному рівні.

Список використаних джерел

1. Відео версія філософсько-історичного хореографічного кіно-роздуму «Вибір-1654». URL: <http://surl.li/qhtno>.
2. Навчальні програми спеціальності 024 Хореографі ОПП «Хореографія». URL: <http://surl.li/etvnb>
3. Про затвердження Типового положення про організацію освітнього процесу в закладах фахової передвищої освіти та Положення про практичну підготовку здобувачів фахової передвищої освіти: Наказ МОН України від 02.05.2023 № 510. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1054-23#Text>
4. Силабус ОК «Мистецтво балетмейстера». URL: <http://surl.li/epwrj>.
5. Цифрова компетентність - вимога сучасної освіти майбутнього хореографа. URL: <https://youtu.be/-SFq9pGIsb8?si=U-sYp6cd0QJJ9ZD3>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Нечіпоренко Олександр Вячеславович,
викладач, аспірант першого курсу
Криворізький державний педагогічний університет,
м. Кривий Ріг, Україна

Професійна рефлексія є важливим чинником самовдосконалення фахівця в будь-якій галузі. Рефлексія є важливим елементом аналізу та оцінки власної діяльності на основі певних критеріїв. Це особливо важливо для творчої професії, де оцінка результатів часто є суб'єктивною [2, с. 298]. Гете вважав рефлексію важливим чинником пізнання - вона допомагає осмислити спостереження та експерименти. Так само для митця рефлексія може «освітлити» творчий процес [1, с.12]. Особливу роль вона відіграє у творчій діяльності, зокрема у сфері хореографічного мистецтва.

Рефлексія відіграє значну роль у професійному становленні хореографа, адже дозволяє критично аналізувати та переосмислювати власну творчу діяльність [2, с. 332]. Це сприяє професійному зростанню митця, розкриттю його потенціалу. Аналіз та рефлексія хореографічної практики є важливими інструментами самовдосконалення фахівця, оскільки сприяють виявленню недоліків та корекції подальшого професійного розвитку [3, с. 205]. Аналізуючи та осмислюючи результати власної хореографічної діяльності, митець може побачити прогалини у своїй майстерності та намітити шляхи їх подолання. Таким чином, рефлексія та самоаналіз допомагають хореографу рухатися шляхом професійного зростання та постійно вдосконалювати свою практику. Рефлексивні здібності розглядаються, як ключова характеристика професійно зрілого хореографа, що зумовлює його творче зростання та самовдосконалення. Здатність «дивитися на себе збоку», оцінювати результати власної творчості є ознакою зрілості хореографа як фахівця. Адже саме рефлексія забезпечує успішний розвиток його таланту, вміння вчитися на помилках і таким чином

постійно професійно зростати. Проте вплив рефлексії на професійну майстерність хореографа вивчено недостатньо.

Метою є дослідити, як саме професійна рефлексія позначається на якості хореографічних композицій.

Гіпотеза полягає в тому, що рівень професійної рефлексії позитивно пов'язаний з якістю хореографічних композицій. Чим вищий рівень рефлексії, тим кращі хореографічні твори створює хореограф.

Таким чином, формування наукової позиції дослідника вимагає ґрунтовної роботи, що включає аналіз літератури, критичний розгляд існуючих підходів, збір та інтерпретацію даних.

Надзвичайно важливим є не просто реферування чи повторення відомих положень, а знаходження власного ракурсу, постановка нових запитань. Саме оригінальні ідеї та інтерпретації забезпечують розвиток науки. Водночас вони мають базуватися на ретельному вивченні здобутків попередників.

Ще однією ключовою умовою є належне обґрунтування висновків. Будь-які твердження мають спиратися на факти, емпіричні чи теоретичні дані. Лише за умови доказовості позиція дослідника набуває переконливості та авторитетності.

Формулюючи власну наукову думку, поєднання креативності вимагає належне ставлення до напрацювань попередників, а також забезпечення підтвердження запропонованих ідей. Це запорука успішного розвитку науки.

Для вивчення впливу професійної рефлексії на формування рефлексії хореографа потрібно використати комплекс теоретичних та емпіричних методів.

На першому етапі передбачається здійснити теоретичний аналіз проблеми на основі вивчення вітчизняної та зарубіжної літератури. Це дозволить уточнити поняття професійної рефлексії, розкрити її сутність та структуру. Для теоретичного дослідження застосовуються методи аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення. Це дозволить з'ясувати сутність професійної рефлексії та особливості її формування у хореографів.

На другому етапі передбачається провести опитування практикуючих хореографів, щодо особливостей їхньої професійної рефлексії. А саме, авторську анкету, спрямовану на виявлення рівня сформованості рефлексії.

На основі аналізу хореографічних постановок провести оцінку майстерності хореографів. Це дозволить виявити зв'язок між показниками рефлексії та рівнем майстерності. Для аналізу творів слід залучити експертів у галузі хореографії.

Отримані результати підлягають обробці методами математичної статистики (кореляційний аналіз). Це уможливить перевірку висунутої гіпотези та отримання обґрунтованих висновків.

Результатами опитування вкажуть на рівень розвитку професійної рефлексії у хореографів, а саме: здатність до самоаналізу творчого процесу, уміння оцінювати результати власної діяльності, схильність до самовдосконалення.

Аналіз хореографічних творів дасть змогу оцінити технічну майстерність хореографів, виразність їхніх творів, оригінальність художніх рішень. Якщо гіпотеза є істина – це вказує на позитивний кореляційний зв'язок між рівнем рефлексії та якістю хореографічних постановок.

Отримання даних, дозволить обґрунтувати висновки про роль професійної рефлексії у вдосконаленні майстерності хореографа та розробити рекомендації, щодо розвитку рефлексії в системі хореографічної освіти.

Рефлексія відіграє вагомую роль у професійному становленні та вдосконаленні майстерності хореографа. Вона дозволяє аналізувати і критично оцінювати результати власної творчої праці, виявляти недоліки та прогалини. На основі рефлексії хореограф коригує подальшу діяльність, удосконалює хореографічні твори.

Отже, розвиток рефлексії має стати важливим напрямом професійної підготовки хореографів. Рекомендується впроваджувати спеціальні тренінги, спрямовані на формування рефлексивних умінь майбутніх фахівців хореографії.

Список використаних джерел

1. Гете Дж. В. Наукові дослідження / Гете Дж.В.; редагування та переклад з вступом Дугласа Міллера. Нью-Йорк: Видавництво Суркамп, 1988. С. 12-345.
2. Дьюї Дж. Як ми мислимо / Джон Дьюї; [пер. з англ. О. Мокровольського]. Львів: Літопис, 2002. 298 с.
3. Шон Д. Рефлексивний практик: Як професіонали думають під час дії / Дональд А. Шон. Нью-Йорк: Бейсик Букс, 1983. 374 с.

ПОЗАШКІЛЬНА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ

Омельченко Христина Віталіївна

студентка II курсу,
Бердянський державний педагогічний університет
м. Запоріжжя, Україна

Мартиненко Олена Володимирівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України
Бердянський державний педагогічний університет
м. Запоріжжя, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-8056-4380>

В умовах збройної агресії росії проти України заклади позашкільної освіти (ЗПО) продовжують активно працювати для розвитку творчих здібностей дітей і молоді, забезпечуючи їх змістовне дозвілля та психологічну підтримку. Позашкілля в більшості регіонів стало тим острівком миру, де дитина може відволіктися від страшного повсякдення війни [3].

Кожний ЗПО працює відносно умов перебування. Особливо складним є організація освітнього процесу для закладів, які розташовані на прифронтових територіях та тих, які, в наслідок окупації, вимушені були змінити своє місце розташування. Не дивлячись на складні умови праці, працівники всіх ЗПО України виконують основне завдання, окреслене в документі «Позашкільна

освіта в умовах воєнного стану: безпечне освітнє середовище як складова внутрішньої системи забезпечення якості освіти» – «допомогти дітям реалізувати здібності та творчий потенціал і створити хоч невеликий простір безпеки, дати можливість відкритого доступу до якісної позашкільної освіти» [3]. Основний акцент в даному документі ставиться на збереження якості освіти з використанням кращого досвіду дистанційної освіти. На допомогу ЗПО розроблені організаційно-методичні рекомендації (лист МОНУ від 19.05.2020 №6/643-2020) у яких описані загальні принципи організації дистанційного навчання [2]. Працівники ЗПО підпорядковуються рекомендаціям щодо організації роботи ЗПО з урахуванням реалій воєнного стану в країні (лист МОНУ від 14.04.2022 № 1/4142-22) та іншим нормативним документам, які регулюють організацію освітнього процесу в умовах воєнного стану в Україні.

Дослідженням проблематики роботи хореографічних колективів в умовах воєнного стану займалися: В. Бринкевич, В. Гнатівська, О. Мартиненко, К. Марфіян, К. Павленко, К. Піліпішина, Н. Савко, Ю. Тараненко, Т. Тимофєєва, Х. Філімонова та ін. Більшість з них є практикуючими працівниками ЗПО, які розуміються на викликах хореографічного навчання, одним з яких є дистанційне навчання здобувачів позашкільної освіти.

Питання дистанційного навчання хореографії розглядалися в наукових публікаціях: О. Барабаш, О. Єфімовою, О. Мартиненко, Т. Медвідь, О. Мерлянової, О. Пастухова, Є. Подкопай, И. Сидорено, Ю. Тараненко, Ю. Ярошенко та ін. Автори розглядають особливості організації дистанційного навчання як в ЗПО, так і в ЗВО під час фахової підготовки майбутніх хореографів здатних виконувати освітні завдання сьогодення.

Мета – вивчити та описати досвід дистанційного навчання хореографії в дитячих хореографічних колективах в умовах воєнного стану в Україні.

Аналіз роботи танцювальних гуртків за останні два роки, який ми вивчали на сторінках Інтернету, дозволив визначити, що більшість з тих, хто працює дистанційно користуються популярними платформами Zoom, Google-Meet, Facebook, «На Урок», Youtube, Viber і здійснюють процес навчання, як

синхронно так і асинхронно. Синхронний формат передбачає співпрацю в режимі реального часу, тобто за розкладом роботи гуртка. Асинхронний режим – це коли взаємодія між суб'єктами дистанційного *навчання* здійснюється із затримкою в часі. Для зручності більшість керівників колективів створюють свій блог, куди завантажують необхідні інформацію (методичні пояснення виконання нової вправи (руху, танцювальної комбінації), перегляд концертних виступів з подальшим аналізом тощо).

На нашу думку, проблема залишається в тому, що не кожна дитина готова самотійно навчатися. І які б плюси хореографи не шукали в цифрових технологіях, живий контакт педагога та дитини є більш дієвим з позиції результативності навчання та більш успішної соціалізації здобувача позашкільної освіти. Натомість, А. Рідош (керівник-методист НХК СЕТ «Ренесанс»), описуючи досвід дистанційного навчання, наголошує на 100% відвідуванні дітьми онлайн занять завдяки кейс-методу, перевагами якого вона вважає: можливість виконувати завдання у будь-який слушний час; відсутність залежності від стабільності і швидкості мережі Інтернету; методичний інструмент для творчого розвитку дітей і їх співтворчості з педагогом. А. Рідош пропонує апробований нею алгоритм використання кейс-занять для дистанційної роботи по хореографії: 1) підготовка і розміщення практичного і теоретичного матеріалу на каналах Viber, Instagram, YouTube (партерна гімнастика, танцювальні ігри, комплекс розтяжки та ін.); 2) самотійне опрацювання дітьми наданої інформації з подальшим створенням власної танцювальної версії; 3) зворотний зв'язок і оцінювання результатів роботи за допомогою мобільного месенджера Viber. Авторка зазначає, що використання ІКТ надихає її на створення комплексного методичного ресурсу з хореографічного мистецтва для дистанційного навчання в системі позашкільній освіти і дає гарні результати співпраці з дітьми [4].

На скільки це дієвий спосіб навчання має вирішувати кожний хореограф для себе особисто. Вважаємо, що все залежить від педагогічної майстерності керівника гуртка та вмотивованості здобувача освіти на отримання результату.

Прикладом тривалого дистанційного навчання в умовах тимчасового переміщення ЗПО можна вважати командну роботу хореографів НХК ЕТ «МарЛен» ЦДЮТ м. Бердянськ. За два роки ними було апробовано різноманітні форми і методи навчання, а досвід роботи окреслено на багатьох наукових конференціях та семінарах-практикумах. Так, з метою психологічної підтримки вихованців, було оновлено освітню програму за якою працює колектив розділом «Естетотерапія»; започатковано ведення щоденника «Моє тіло – мій інструмент», в якому кожного півроку діти занотовують показники своїх досягнень; в змісті занять апробовано результативність застосування цифрових інструментів (wordwall, joyteka.com, jeopardylabs.com, learningapps.org.) та авторських настільних ігор. Однією з новітніх розробок Ю. Тараненко став зошит з сучасного танцю, який було апробовано з учасниками колективу і яким зараз користуються інші хореографи України [5]. Н. Кривунь розробила методичну розробку «Упровадження цифрових ігрових інструментів у зміст хореографічної позашкільної освіти в умовах онлайн-навчання», в якій покроково розкрила особливості роботи в цифрових застосунках Crossword Labs, JeopardyLabs та Wordwall; надала зразки застосування цифрових ігрових інструментів у змісті серії план-конспектів хореографічних занять для вихованців різного рівня навчання [2].

Отже успіх дистанційного навчання хореографії в закладах позашкільної освіти залежить від рівня професіоналізму педагога-хореографа здатного працювати на результат і знаходитися в постійному пошуку ефективних форм та методів навчання задля мотивації та підтримки дитини відносно її вікових особливостей.

Список використаних джерел

1. Дистанційне навчання. Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/pozashkilna-osvita/distancijne-navchannya>.
2. Кривунь Н. Упровадження цифрових ігрових інструментів у зміст хореографічної позашкільної освіти в умовах онлайн-навчання: методична розробка з художньо-естетичної творчості. Бердянськ: ЦДЮТ, 2023. 64 с.

3. Позашкільна освіта в умовах воєнного стану: безпечне освітнє середовище як складова внутрішньої системи забезпечення якості освіти. URL: <https://sqe.gov.ua/pozashkilna-osvita-v-umovakh-voennogo/>.

4. Рідош А. Кейс-заняття по хореографії в дистанційному режимі: експеримент чи реалії? URL: <http://surl.li/qywqn>.

5. Тараненко Ю., Марфіян К., Назарова А., Піліпішина К., Самойлова С. /за редакцією Тараненко Ю. Сучасний танець. Зошит для дітей 8-11 років. БДПУ, 2022. Ч.1. 59 с.

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ЕСТЕТИКА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ

Перова Ганна Олексіївна,
доцент, заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>

Експресіоністичний танець та ширше – експресіоністична естетика як методологічна основа виразного танцю – не втратили своєї актуальності у сучасному хореографічному мистецтві. Її основи закладено фундаторами виразного (експресіоністичного) танцю як напряму танцю модерн у 1910-х – 1930-х рр., що пов’язано з тогочасною потребою осмислення у мистецтві гострих соціокультурних та політико-економічних проблем. Частина з них пов’язана з подоланням наслідків Першої світової війни та передчуттям Другої світової. Зважаючи на контекст та тематичне коло експресіоністичної хореографічної творчості можна провести певні паралелі із танцювальним мистецтвом сучасної України, де ряд хореографів осмислюють трагічні події російсько-української війни.

В останні роки вітчизняні дослідники звертаються до осмислення місця та ролі експресіоністичного танцю у сучасній хореографії. Серед них О. Бабич [1], О. Бойко [2], Л. Цветкова та А. Підлипська [3], М. Погребняк [4] та ін. Однак проблема прояву експресіоністичної естетики в хореографічному мистецтві сучасності, особливо, у танцювальній культурі України в часі російсько-української війни, поки не привернула значної уваги науковців.

Вважаємо за необхідне звернути увагу на один з аспектів прояву експресіоністичної естетики у творчості вітчизняних хореографів – танець як спосіб мистецького вираження в часі війни.

Танець є одним з дієвих важелів впливу на інтелект та психіку особистості, засіб самовираження, транслявання власних внутрішніх переживань, а також спосіб художнього осмислення трагічних подій, що відбуваються з іншими людьми. Тобто, хореографічне мистецтво з позиції того, хто створює та відтворює танець, зачіпає як індивідуальний, так і колективний рівні. Одночасно, глядач, піддаючи мистецькій рефлексії такі хореографічні твори, підключає як індивідуальну оптику, зіставляючи побачене як із власними думками, емоціями, подіями у житті, так і з історичними подіями нації, соціальних груп та ін.

«Характерний інтерес німецького експресіоністського танцю до незначних, випадкових або природних проявів тілесності, спрямованість на порушення раніше встановлених кордонів художнього, пошуки новаторських способів наближення до хаосу реальності, які викликають формування певних моделей тілесності та ін. відчутно простежуються і в сучасному танці початку XXI ст. – феномені, який репрезентує унікальний спосіб художньотілесного моделювання світу, стає одним із важливих трансляторів та генераторів актуальних культурно-мистецьких значень та сенсів», – зазначає О. Бабич, акцентуючи увагу на тягlostі традицій актуалізування тілесності від першої половини XX ст. до початку XXI ст.

Отже, у такому танцюванні, що позначене експресіоністичними рисами, важливим є усвідомлення тілесності як феномену сучасної культури, що є підґрунтям таких актуальних форм мистецтва, як перформанс, імпровізація.

Осмислення тих чи інших подій та почуттів через психічне, розумове та тілесне сприйняття (що сьогодні трактується як тілесність) дає можливість створювати артефакти тут і зараз, як фіксацію сьогодення.

Звертаючись до класичного періоду становлення виразного танцю у міжвоєнний період, Л. Цветкова та А. Підлипська зазначають його риси, суголосні сьогоденню: «Тематизація насильства, смерті, війни, самотності, страждань та їхня образна репрезентація у творчості стають невід’ємним складником художньої системи експресіонізму, а засобами відображення поряд із прекрасним – потворне, із піднесеним – низьке, з гармонійним – дисгармонійне та інші бінарні опозиції, як-от чорне – біле, життя – смерть, що породжують власний асоціативний ряд, зокрема й у виразному танці» [3, с. 111].

Сьогодні такі ж ознаки можна виявити у танцювальних композиціях, що зафіксовані у рамках проєкту «Let the body speak» («Говори тілом», або «Нехай говорить тіло»), автором ідеї створення якого є відомий хореограф, перфомер, менеджер Антон Овчінніков, проєкт підтриманий Британською радою та Українським інститутом.

«Тіло людини – це певний “архів”, в якому зберігаються враження від кожної події, що відбувається з людиною протягом її життя. Взявши за основу цю науково обґрунтовану ідею, ми вирішили створити відеоархів робіт, рухів, практики та дискусії українських хореографів і танцюристів у роки війни», – пояснює ідею проєкту А. Овчінніков [5].

Сьогодні на ютуб-каналі «Говори тілом» розміщено десятки відео танцівників, значна частина яких осмислює сучасні події через виразний танець в діапазоні від сценічних постановок до перфомативних акцій на вулицях міст та на природі (поле, біля річки чи озера та ін.), у впізнаваних історичних місцях України та у відверто немистецьких локаціях (руїни будинків, кладовища та ін.), що часто можна кваліфікувати як site-specific art.

Пластичне наповнення та навіть назви багатьох композицій свідчать про осмислення болючих сучасних тем у гранично психологізований спосіб та на емоційно підвищеному градусі. Назвемо декілька авторів та їхніх робіт, що

викладені на ютуб-каналі проекту: Лоліта Глущенко «#russiaisaterroriststate», Аникевич Анастасія «Незламна свобода», Тетяна Баюл «Моя – нескорена», Олена Сілайчева «Готові до битви та прийняття долі», Ася Якубовська «Біженка», Милана Литвиненко «Розквіт», Катерина Мілютіна «Крик душі», Алла Полякова «Я нормально», Бензель Уля «Заживе», United Ukrainian Ballet Company «Незламні», Семка Надія «Повітряна тривога», Істратов Олександр «Тривога», Юлія Гришина «Панічні атаки», Олексій Кожан «Вільні», Лапко Анастасія «Азовсталь», Ксенія Старкова «Колись, коли закінчиться війна...», Мачишина Анастасія «Крик душі», Олена Вахрамєєва «Триматися й продовжуватися» та ін. [6]

Отже, можна стверджувати, що ряд постановок сучасних хореографів зроблений в естетиці експресіоністичного танцю. Вони виражають почуття широкого спектру як реакцію на війну; є глибоко психологізованими; досить часто шокують своєю відвертістю, нетрадиційними лексичними, акторськими, емоційними та тематичними рішеннями, неестетичністю з точки зору традиційного сценічного мистецтва, що сприймаються як своєрідний вихід за межі дозволеного та руйнування певних танцювальних канонів.

Список використаних джерел

1. Бабич О. Ю. Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в ХХІ столітті. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 95–99.
2. Бойко О. Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 134–138.
3. Підлипська А., Цветкова Л. Опрацювання культурних травм у танцювальних практиках: історичний контекст. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6, № 2. С. 106–115.
4. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.

5. Let the body speak. Український сучасний танець під час війни. Платформа сучасного танцю. URL: <https://danceplatform.org.ua/let-the-body-speak-en>

6. Let the body speak. Офіційний ютуб-канал. URL: <https://www.youtube.com/@letthebodyspeak/featured>

РОЛЬ КЕРІВНИКА ДІТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОЇ ОСОБИСТОСТІ

Півторак Людмила Миколаївна,
викладач хореографії
відокремленого структурного підрозділу
«Канівський фаховий коледж культури і мистецтв
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини»
м. Канів, Україна

Хореографія як вид мистецтва завжди привертала до себе увагу дітей. В наш час вона набула широкого поширення в дошкільних установах і загальноосвітніх школах. Хореографічні відділення в школах мистецтв та хореографічні школи показали себе на практиці як перспективна форма естетичного виховання дітей та підлітків, в основі якої лежить прилучення їх до хореографічного мистецтва. «Танець» забезпечує більш повний розвиток індивідуальних здібностей дітей, і тому навчання в хореографічних колективах є доступним значно більшому колу дітей та підлітків. Цьому сприяють достатня кількість кваліфікованих викладачів та керівників хореографічних колективів. В свою чергу діти люблять мистецтво_танцю і з задоволенням відвідують заняття протягом досить тривалого часу, виявляють наполегливість і старанність у придбанні танцювальних знань і умінь [2, с. 33].

Педагогічний процес в хореографічних колективах будується таким чином, щоб діти, здобуваючи знання, опановуючи навички і вміння, одночасно формували б свій власний світогляд, набували кращі погляди і риси характеру. Дисциплінованість, працьовитість і терпіння – ті риси характеру, які необхідні

не тільки в хореографічному класі, але і в побуті. Ці якості роками виховуються педагогами-хореографами і визначають успіх у багатьох справах. Почуття відповідальності, так необхідне в житті, рухає дітей, що займаються хореографією, вперед. Результат естетичного виховання засобами хореографії, як і будь-якого іншого, залежить від методів викладання.

«Педагог» в перекладі з грецької означає «ведучий дитину». В сучасному розумінні педагогіка давно перетворилась в науку про виховання, освіту та навчання. Чи потрібно балетмейстеру, керівнику дитячого колективу глибоке проникнення в питання педагогіки, здавалось би не пов'язаної безпосередньо з танцями? Інакше кажучи, завданням керівника дитячого колективу є не тільки те, навіть, не стільки те, що дитина буде вміти гарно танцювати, а те, яка людина буде вихована в цьому колективі.

Майже всі, хто працює зараз з дітьми, відмічають: «З дітьми стало працювати складніше». Вірне спостереження. Але чому? Діти стали гіршими? Ні, наші діти зовсім не гірші, в цьому ми переконуємося неодноразово. Просто вони стали іншими. Просто методи нашої роботи з ними відстають від розвитку педагогічної дійсності. Значну роль в цьому зв'язку мають проблеми підвищення педагогічної майстерності вчителя – головної фігури, котра здійснює освітньо-виховний процес.

Дуже багато керівників мають спрощену уяву про роботу з дитячим колективом. Більш того, де-інде існує думка, що дитячим колективом керувати легше, ніж дорослим, і цим займаються ті, хто нібито не може працювати з дорослими. Ця думка не вірна. З дітьми можуть працювати не всі. Діти дуже довірливі, уважні та вдячні учасники та, разом з тим, дуже вибагливі. Їм недостатньо того, що керівник дає назву танцю та рухи. Їм треба знати все, що стосується роботи, вони не терплять фальші. Будь-яка неправда обертається проти керівника і нічого не змусить дитину брати участь у колективі, якщо вона відчуває обман. З дитиною потрібно розмовляти так як з дорослим, бачити в ній особистість, не «сюсюкати», не загравати. Це з одного боку, а з іншого – слід пам'ятати, що це дитина, давати їй можливість проявляти себе, не стримувати її

емоцій, а направляти їх. Використовувати дитячу безпосередність в рухах, в сприйнятті та вираженні своїх прагнень у роботі.

Зуміти поєднати в одне ціле серйозність роботи з дітьми та їх дитинство в усіх проявах в колективі – одна із найскладніших задач керівника і, на жаль, не кожному керівнику це вдається. Виховуючи дітей, балетмейстер повинен пам'ятати, що він педагог та вихователь. Це слід пам'ятати як в процесі репетицій, так і під час відпочинку та гастрольних поїздок, під час екскурсій та концертів, під час зустрічей та фестивалів. Концертна діяльність – одна з головних складових роботи колективу [1, с. 32].

Сьогодні змінюються не тільки умови функціонування аматорських хореографічних колективів, а й сам підхід до хореографічного навчання й виховання дітей. Зменшення бюджетного фінансування спонукає традиційні мистецькі заклади активізувати пошук додаткових фінансових джерел не тільки за рахунок нових форм і методів господарювання, а й за рахунок нового погляду на стратегію розвитку аматорської сфери хореографічного мистецтва. Тож це вимагає змін і у фаховій підготовці відповідних спеціалістів.

Одним із основних показників педагогічної майстерності є педагогічний такт. Його сутність полягає в педагогічно доцільному ставленні та впливі педагога на вихованців, дотриманні почуття міри в спілкуванні з ними, у вмінні налагоджувати продуктивний стиль спілкування в педагогічному процесі та пошані до особистості.

Отже, основним інструментом виховного впливу на вихованців дитячого танцювального колективу є особистість педагога, його професійна майстерність, рівень зрілості в педагогічній діяльності та особистісні якості, бо «той, хто на все життя обирає педагогічну професію, має володіти бодай трьома особливостями: умінням шанувати і любити людей більше, ніж себе; умінням упродовж життя набувати знань і різновидів людського досвіду (теоретичного, практичного, естетичного); умінням передавати досвід учням» [4].

Педагог-хореограф має володіти низкою особистісних якостей, до яких можна віднести об'єктивну самооцінку професійної підготовки, любов до дітей,

працелюбність, розвинену уяву, незалежність творчого мислення, цілеспрямованість, відповідальність, самокритичність, вимогливість до себе та впевненість у собі, комунікабельність, спостережливість, енергійність, суспільну активність, витриманість, принциповість, охайність, доброзичливість, ерудованість, організаційні вміння та моральну стійкість [3, с. 45].

Список використаних джерел

1. Годовський В. М., Арабська В. І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом: Метод. рекомендації, лекції, навчальна програма. Рівне: РДГУ, 2000. 76 с.
2. Голдрич О. ХОРЕОГРАФІЯ: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: Край, 2003. 160 с.+26 іл.
3. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика: підручник для здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальностей 024 Хореографія, 014 Середня освіта (Хореографія). Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.
4. Токар Т. В. Принципи та методи навчання хореографії у ЗВО. URL: <https://www.ldufk.edu.ua/wp-content/uploads/2023/10/lekcziya-12-1.pdf>.

ХУДОЖНЯ САМОКРИТИКА ТА ПРОФЕСІЙНА КРИТИКА В ХОРЕОГРАФІЇ

Підлипська Аліна Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>

Хореографічна критика є необхідним фактором забезпечення функціонування танцювального мистецтва, виразником емоційних вражень та транслятором ідеологічних та естетичних детермінант мистецького розвитку на певному історичному етапі на тій чи іншій території, значущим джерелом академічного мистецтвознавства та ін. Важливість критики для розвитку будь-

якого мистецтва та науки про мистецтво важко не помічати. Критично-оцінне осмислення хореографії є одним з найбільш складних різновидів критичної діяльності, що вимагає майстерного володіння словом у процесі «перекладення» (вербалізації) знакової системи танцю.

І сьогодні під час російсько-української війни актуальність аналітичного підходу до подій хореографічної культури не знизилась, адже відбувається трансформування форм та засобів хореографічного мистецтва у зв'язку з «переживанням» сучасних подій у танці. В Україні та світі досить гострою є проблема професійної хореографічної критики, що є важливим складником культури людства. Продукування та нагромадження величезної кількості мистецького продукту в танцювальній сфері зумовлює потребу в критичному аналізі цього масиву, виявленні ціннісно-сміслової сутності творів як необхідного механізму запобігання мистецького колапсу. В нашій країні бракує професійних критиків, орієнтованих не на тиражування інформації прес-релізів та офіційних сайтів, а на виявлення мистецької специфіки та усвідомлення ролі того чи іншого хореографічного феномену в загальній системі танцювального мистецтва та культури в цілому.

Серед фахівців, що зверталися до проблеми ролі художньої критики, – Г. Гарбузюк [1], Л. Кияновська [2], А. Підлипська [4], О. Чепалов [5] та ін. Однак важливо привернути увагу теоретиків та практиків танцювального мистецтва не лише до проблеми професійної художньої критики, а й самокритики у хореографічній діяльності, особливо у сфері народно-сценічного танцю.

Відомий український театрознавець Майя Гарбузюк, окреслюючи ситуацію з театральною критикою в Україні, зазначає: «...газет, часописів, програм, зацікавлених у театральній критичних матеріалах, вкрай мало. Українське суспільство не надто переймається театром, тож йому не потрібні й ті, хто про нього пишуть. Вони, – критики, – сьогодні потрібніші радше одне одному, окремим театрам та фестивалям, що прагнуть мати фаховий “погляд збоку”, кільком “просунутим” редакціям всеукраїнських газет та телеканалів,

поодиноким спеціалізованим виданням» [1, с. 24]. У сфері танцювальної критики ситуація ще гірша.

Л. Кияновська формулює соціокультурну обумовленість критики, розглядаючи музичну сферу: «Музична критика на кожному етапі історії і в кожному національному суспільстві відображає стан гуманістичної свідомості свого середовища» [2].

Сьогоднішнє вільне поводження митців зі структурними хореографічними формами, нелінійний розвиток сюжету, відхід від дотримання канонів того чи іншого хореографічного стилю провокують до зміни критично-оцінних стандартів, сформованих у надрах балетознавства. Досить лаконічно завдання щодо оновлення сучасної критики хореографії сформулював О. Чепалов, визнаючи, що «...критичне осмислення творів сценічного хореографічного мистецтва» повинно відбуватися «за новітніми ідейними та художніми критеріями» [5, с. 68].

Серед основних проблем сучасного критично-оцінного дискурсу хореографічного мистецтва є: незацікавленість мас-медіа у розміщенні некомерційних матеріалів, малочисельність професійних критичних публікацій, відсутність реакції з боку критиків на значну кількість подій, відсутність навіть у середовищі фахівців розуміння важливості критики у процесі культуротворення. Дотримання принципів художності, оновлення ідейно-художніх критеріїв, гнучкості та тактовності, об'єктивності у критично-оцінних підходах відкриває перспективи подолання кількісного та якісного розриву, що утворився між практикою та її критичним осмисленням.

Особливо гостро проблема критичного осмислення постала у сфері народно-сценічного танцю, що практично залишається за межами критично-оцінного дискурсу хореографічного мистецтва. І навіть усні професійні оцінно-критичні висловлювання стали доволі рідкісним явищем у народно-сценічній хореографії.

Ми спостерігаємо, як свобода творчості у діяльності деяких хореографів перетворюється на вседозволеність, руйнування понять «школа», «виконавська

культура», «художня цінність твору», «хореографічна естетика». На цьому постійно наголошують на науково-практичних конференціях, але проблема не зникає.

Хрестоматійними стали розповіді артистів Державного ансамблю танцю УРСР про те, наскільки вимогливо Павло Вірський ставився до всіх складників номерів: музичної основи, костюмів, сценографічних елементів, проводив виснажливі репетиції, де відпрацьовував кожен нюанс, адже саме чистота руху була тим маркером професіоналізму, що підняв народно-сценічне танцювальне мистецтво до академічного рівня. За висловлюванням Ігора Диченка, відомого мистецтвознавця та журналіста, «Вірський напрочуд легко запобігав у танцювальних виставах усьому неестетичному, вульгарному, низькопробному» завдяки своєму таланту та титанічній праці [3, с. 92].

Проблеми формування професійних канонів у мистецтві, а також співвіднесення естетичного та потворного, красивого та жахливого є одними з ключових в історії людської думки, не втрачають своєї актуальності, зокрема, і в хореографічному мистецтві.

Можливо, сьогодні занадто утопічно мріяти про внутрішнього цензора кожного хореографа, що заважав би переставляти чужі номери чи фрагменти з мінімальними змінами чи взагалі без них, не вказуючи автора хореографії; цензора, який заважав би претендувати на перемогу в конкурсах та фестивалях не за якістю виконавства, а за кількістю учасників, особливо, коли конкурси комерційні (тривіальними стали такі висловлювання керівників аматорських колективів: «Ми ж більше дітей привезли (*читай – грошей*), відповідно маємо перевагу та право вимагати більшого»).

І наскільки абсурдно це спостерігати, коли невігластво, досить часто вже не юного віку, демонструє своє в лапках «мистецтво», а ряд дитячих колективів, з високою виконавською культурою та оригінальними художньо-образними рішеннями, посідають нижчі місця. Сьогодні, в ситуації відкритості та доступності інформації, такі випадки публічно обговорюють в середовищі хореографів, але це вже не впливає на рішення журі. І що найстрашніше – такі

ситуації призводять до розмивання професійних орієнтирів, спонукають до зниження вимог хореографів до себе, особливо молодих фахівців, а в учасників аматорських колективів руйнують віру в справедливість та об'єктивність конкурсного оцінювання. По великому рахунку, відбувається деформація системи цінностей, деградація, формується зневажливе ставлення до професіоналізму.

Дотримання канонів зовсім не означає, що обмежується свобода самовираження хореографів. Не означає, що варто позбавити права сценічних виступів дітей, які лише розпочинають свій творчий шлях, або не брати участь у конкурсах з мініатюрами, адже не всі колективи є багаточисельними. Але коли мова йде про перемоги, особливо на конкурсах під ім'ям Павла Вірського, варто самокритично з професійної точки зору поставитися до рівня підготовки вихованців та художньої якості власної балетмейстерської постановки.

Попри певну архаїчність будь-яких маніфестів, можна запропонувати створити кодекс хореографа, що лаконічно увиразнив би ключові етичні та естетичні цінності, став би певним камертоном художньої діяльності: від свободи самовираження у мистецтві, неупередженості при аналітичній оцінці власного та чужого доробку, відповідності форм та методів роботи психофізіологічним особливостям учнів до неприпустимості плагіату.

Отже, професійна хореографічна критика та фахова самокритика є тими регуляторами, які можуть запобігти деградуванню хореографічної культури та сприяти її розвитку. А хореографічна спільнота в цілому, де кожен є творчою індивідуальністю та сповідує професійні цінності з орієнтуванням на високомистецькі зразки, може стати тим саморегулятором, що стимулює до зростання та запобігає порушенню мистецької етики.

Список використаних джерел

1. Гарбузюк М. Театральна критика в Україні: режим презавантаження. *Український журнал*. 2013. № 9–10. С. 24–25.
2. Кияновська Л. Музична критика сьогодні: пошук гармонії у вселенському хаосі. *Мистецтвознавство '09*. Львів : Інститут народознавства

НАНУ, 2009. С. 12 – 19. URL : <https://moderato.in.ua/blogs/music-critic-today.html>

3. Павло Вірський : життєвий та творчий шлях. Упоряд. Ю. Вернигор, Є. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.
4. Підлипська А. Дисципліна «Хореографічна критика» в системі підготовки фахівця танцювального мистецтва у закладах вищої освіти України. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 70–80.
5. Чепалов О. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*. 2013. Вип. 42. С. 62–70.

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИТЯЧОГО ФІТНЕСУ: ВИКОРИСТАННЯ У ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ ДЛЯ АКТИВНОГО РОЗВИТКУ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

Піліпішина Катерина Миколаївна,

керівник хореографічного гуртка,

здобувачка вищої освіти (4 курс)

Бердянський державний педагогічний університет

м. Запоріжжя, Україна

Тараненко Юлія Петрівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін

Бердянський державний педагогічний університету

м. Запоріжжя, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-1861-9720>

В умовах воєнного часу в Україні освітній процес має спрямовуватися на формування нового світогляду майбутнього покоління, відображати здоров'язбережувальну складову кожної особистості, включаючи потребу в безпечному і здоровому довкіллі. Психологічне, фізичне, духовне та соціальне здоров'я має стати пріоритетним напрямом задля покращення працездатності, мозкової діяльності, розвитку уяви, фантазії, креативного мислення, а також якісної реалізації освітнього процесу.

Протягом кількох останніх років здобувачі освіти все більшої уваги приділяють віртуальному світу, через що зростає дефіцит рухової активності та

зацікавленості до занять спортом. Тому перед педагогами постало гостре питання щодо фізичного та різнобічного розвитку дитини. Проблему використання дитячого фітнесу, як одного з видів рухової активності, розглядали в своїх працях І. Васкан, Я. Єремія, С. Ігнатенко, В. Кириченко, А. Резников, О. Хуртенко, Д. Чайка та ін.

Сучасна система шкільних і позашкільних закладів освіти вимагає від учителів використання інноваційних методів навчання, втілення нових і цікавих прийомів, які не тільки підвищують зацікавленість дітей руховою діяльністю, а ще й буде корисним для їхнього фізичного розвитку. Саме тому, на нашу думку, актуальним є впровадження засобів дитячого фітнесу в освітній процес закладів загальної середньої та позашкільної освіти.

Мета нашого дослідження передбачає визначення педагогічного потенціалу дитячого фітнесу та розкриття особливостей використання його засобів у процесі роботи зі здобувачами освіти.

Дитячий фітнес вже понад 10 років став розповсюдженим видом спортивної активності в системі занять приватних фітнес індустрій. Він сприяє різносторонньому та гармонійному розвитку дітей і підлітків та широко використовується в освітньому процесі Нової української школи.

Дитячий фітнес, за визначенням І. Васкан, – це унікальна комплексна система різнобічних занять і заходів, зокрема таких як: йога та східні єдиноборства, танцювальні напрямки і заняття в басейні, ігрові уроки та ін. [1, с. 19].

В основі організації дитячого фітнесу, зазначає В. Кириченко, лежить раціональне використання засобів фізичної культури і спорту в оздоровленні, що відповідає віковим нормам розвитку дитини [3, с. 59].

На використанні засобів дитячої хореографії, step-by-step, дитячої йоги, лого-аеробіки, baby-games, «звіроаеробіки» при проведенні фізкультурних занять, рухливих ігор на прогулянці, ранкової гімнастики, фізкультурних хвилинок і пауз, гігієнічної гімнастики після денного сну, наголошує Д. Чайка [5, с. 186]. Запропонована дослідницею методика довела свою ефективність завдяки

поліпшенню показників у тестах на силу, спритність, гнучкість, швидкісно-силові якості.

Дитячий фітнес як спосіб вдосконалення фізичної підготовленості дітей дошкільного віку, зазначає О. Хуртенко, включає такі заняття як: ігрові заняття, засновані на рухливих іграх, естафетах і елементах спортивних ігор та сюжетні, з ігровим методом проведення; танцювальні заняття з використанням елементів хореографії й різних танцювальних напрямів і стилів; корекційні заняття для профілактики порушень постави, плоскостопості, розвитку дрібної моторики; заняття із предметами (скакалка, м'яч і ін.) і на спеціальному обладнанні (степ-платформи, фітболи, тренажери); заняття, що спрямовані на розвиток рухових здібностей (заняття на велотренажерах; «Весела біодинаміка» – заняття спрямоване на розвиток силових здібностей); заняття для дітей від 1 року до 4 років з батьками (сімейна гімнастика); програми з елементами східної оздоровчої гімнастики і бойових мистецтв; стретчинг; аквааеробіка [4, с. 592].

Педагогічний потенціал дитячого фітнесу ми розглядаємо як частину фізичного потенціалу, що виявляється у змісті педагогічного впливу на особистість здобувача, спільних зусиль під час проведення дитячого фітнесу, значущих для збереження та зміцнення здоров'я. Дитячий фітнес впливає на різносторонній, гармоній фізичний розвиток дитини, а також підвищує інтерес здобувачів освіти до фізичної активності.

Згідно з даною перспективою обґрунтовано розглядати педагогічні можливості дитячого фітнесу під час практичної реалізації.

Так, у процесі практичної підготовки здобувачів за освітньо-професійною програмою «Середня освіта (Хореографія). Фітнес» на факультеті психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету нами були розроблені та апробовані різні комплекси дитячого фітнесу, а також інтегровані вправи (інтеграція зі шкільними предметами – фізична культура, українська література, англійська мова).

Практична підготовка відбувалася в онлайн-режимі на платформі ZOOM. Виробнича практика в закладах позашкільної освіти надала можливість провести

фрагменти хореографічних занять з дітьми 3–6 років, які включали міждисциплінарний підхід. Заняття в цьому віці носять ігровий характер та спрямовуються на попередження плоскостопості, розвиток основних рухових якостей, формують увагу, уяву, пам'ять, дрібну моторику тощо. Ми активно впроваджували звіроаеробіку, для цього використовували різні варіанти апробації цього виду (по колу, з перешкодами, використовуючи метод естафети). Окрім цього застосовували вправи з гімнастичною паличкою в поєднанні з грою та спрямуванням на національно-патріотичний аспект (під музичний супровід «Ходить гарбуз по городу»). Все це впроваджувалося на початковому рівні навчання в підготовчій групі Народного ансамблю естрадного танцю «МарЛен» (керівник – заслужена працівниця України О. Мартиненко, педагог – Ю. Тараненко) в Центрі дитячо-юнацької творчості м. Бердянська в онлайн форматі. Діти із зацікавленням відтворювали вправи дитячого фітнесу, а також творчо підходили до створення доріжки перешкод у домашніх умовах.

На базі Комунального закладу «Нікопольської середньої загальноосвітньої школи I-III ступенів №22» ми попрацювали в дистанційному форматі з учнями початкової школи. Нами було розроблено фітнес-комплекси з урахуванням фізіологічних та індивідуальних особливостей дітей 7–10 років. Саме в цей період відбувається активний розвиток швидкісних здібностей, діти дуже рухливі, енергійні, активні. Увага молодших школярів достатньо мимовільна, тому ми чергували вправи (постійно змінювали діяльність), щоб якомога більше утримати їх зацікавленість. У рамках проведення уроку хореографії для учнів 2 класу ми запропонували комплекс вправ зі step-аеробіки під музичний супровід української естради, а саме обрали обробку народної пісні «Ой у лузі червона калина», де включили базові рухи, такі як V-step, A-step, Step Tap, Straddle Up, Over the Top тощо. Здобувачі початкової освіти проявили себе активно, сприймали інформацію зацікавлено, старанно виконували рухи й гарно їх запам'ятовували. Так як урок проводився в домашніх умовах, замість степ-платформи ми запропонували учням взяти книги, які є у них вдома.

Наведемо ще один приклад педагогічного потенціалу використання дитячого фітнесу, який проводили на базі комунального закладу «Дніпрорудненська гімназія «Софія» Запорізької області зі здобувачами загальної середньої освіти 5–9 класів. Ми розробляли комплекс функціонального фітнесу (фітнес з використанням ваги власного тіла) для здобувачів 9 класу (підлітковий вік). Нами було враховані фізіологічні особливості цього періоду, а саме: формування кісткової тканини, зростання легені, глибше дихання. Даний комплекс впроваджувався під час уроку фізичної культури. Він включав 4 види базових вправ, які повторювались в декілька підходів (випади, присідання, планка, jumping jang) та зробили з ними розкладку. Для фітнес тренувань ми використовували музику з чітким музичним розміром і темпом. Під час тренування учні збільшили свій інтерес до занять фітнесом та спортом загалом, активно залучились до уроку, з легкістю запам'ятовували вправи та їх порядок. Також під час проходження практики в цій гімназії, з учнями 8 класу ми провели інтегрований урок української літератури з фітнесом. Метою якого було розвантаження розумової активності підлітків. Для цього нами використовувався вид танцювального фітнесу «Dance mix» в якому застосували легкі танцювальні рухи в поєднанні з віршем В. Сосюри «Любіть Україну». Здобувачі освіти в процесі виконання вправ повторили пройдений матеріал з літератури, порухались та покращили свої знання про спадщину українського народу.

Таким чином, використання засобів дитячого фітнесу у закладах загальної середньої та позашкільної освіти має вагоме значення для розвитку здобувачів освіти. Педагогічний потенціал дитячого фітнесу прослідковується у підвищенні мотивації дітей до будь-якої фізичної активності, розвитку та укріпленні м'язової системи, формуванні психічної складової здобувачів освіти різного віку та укріпленні їх здоров'я.

Список використаних джерел

1. Васкан І. Впровадження фітнес-технологій в сучасний процес фізичної культури. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 44, Т. 3. С. 19–22.

2. Ігнатенко С. Дитячий фітнес: шлях до здорового способу життя із задоволенням. *Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2019. № 66. С. 91–95.
3. Кириченко В. М., Резников А. М. Використання дитячого фітнесу в якості засобу фізичного виховання молодших школярів. *Наукові дослідження в сучасному світі*. Переяслав-Хмельницький, 2018. Вип.1 (33), Ч.3. С. 59–64.
4. Хуртенко О. Використання дитячого фітнесу для вдосконалення фізичної підготовленості дітей дошкільного віку. *Нац. ун-т фізичн. вих. і спорту*. 2020. С. 592–596.
5. Чайка Д. Вплив занять дитячим фітнесом на фізичну підготовленість дітей дошкільного віку. *Молода спортивна наука України*. Дніпро, 2014. Т. 2. С. 185–189.

ОСВІТНЬО-НАУКОВІ ПРОЄКТИ, ЯК МОДУС ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІВ

Плахотнюк Олександр Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівський національний університет імені Івана Франка
м. Львів, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

Впровадження освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» може бути зацікавлюючим та важливим кроком для вивчення та популяризації хореографії. Кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка спільно з партнерами започаткувала цикл освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецький форумів.

Як уже було зазначено в попередніх дослідженнях: «здійснення наукових досліджень здобувачів вищої освіти можливо здійснювати у різноманітний спосіб та головний тут буде формування засад які дозволяють іншим мати довіру до здобувача у реалізації власних зацікавлень, підбору методів, що

використовувалися, та до результатів, що одержані, а також додержання академічної доброчесності (*academic integrity*), що базуються на таких фундаментальних цінностях, як чесність, довіра, справедливість, повага, відповідальність, мужність за будь-яких обставин та у будь-яких умовах» [9, с. 74].

Концепцією проведення циклу освітньо-наукових проєктів та мистецько-творчих форумів з хореографічного мистецтва визначено мету та цілі освітньо-наукових проєктів, а саме:

Мета освітньо-наукових проєктів: популяризація українського хореографічного мистецтва, обговорення проблем і викликів хореографічної освіти в умовах війни в Україні, збереження української хореографічної спадщини, та розвиток сучасного хореографічного мистецтва в Україні.

Завдання освітньо-наукових проєктів: Забезпечення можливістю обміну знаннями та досліджень, організовуючи наукові сесії, лекції, семінари та панельні обговорення. Залучення вчених та експертів для презентації своїх досліджень. Створення площадок для виступів та творчих проєктів у форматі мистецьких вистав, хореографічних вистави, танцювальних перформенсів, відеоінсталяції тощо. Сприяння реалізації можливості для молодих дослідників та студентів представити свої роботи та ідеї. Можливі конкурси, постерні сесії чи інші формати. Орієнтування проєкту на об'єднання представників різних дисциплін, що сприятиме вирішуванню складних проблем з декількох поглядів та сприяти формуванню розвитку інновацій в хореографічному мистецтві. Формування можливостей для практичного навчання та розвитку навичок. Майстер-класи з хореографічного мистецтва, танцювальних технологій, наукових досліджень. Організація панельних обговорень, дебатів та форумів для активної взаємодії та обміну думками між учасниками. Створення передумов для розвитку нових партнерств, наукових та мистецьких співпраць, обміну контактами та створенню спільних проєктів. Впровадження технологій для віртуальної участі, онлайн-трансляцій чи інтерактивних платформ може розширити аудиторію та полегшити доступ до інформації. Після завершення

проекту будуть проведені оцінки результатів, що дозволить отримати учасникам сертифікати. Підвищення кваліфікації педагогів та виконавчої майстерності дітей творчих колективів.

Мета та завдання мистецько-творчих форумів: створити стимулююче та плідне середовище для мистецької спільноти та сприяти розвитку творчості у всіх його проявах.

Створення атмосфери, яка сприяє вираженню та розвитку творчості учасників форуму. Це може включати у себе виставки, майстер-класи та виступи, спрямовані на стимулювання художнього вираження. Організація платформи для відкритого обговорення та діалогу між митцями, кураторами, критиками та глядачами. Це може включати панельні обговорення, дискусійні сесії та інші формати. Пошук інноваційних та експериментальних підходів до мистецького творчості. Форум може надихати на нові ідеї, форми вираження та технічні рішення. Сприяння професійному розвитку учасників форуму, а також надання можливостей молодим талантам для виявлення себе. Забезпечення майданчика для взаємодії та співпраці між художниками, колективами, галереями та іншими учасниками мистецького середовища. Відкриття можливостей для глядачів зблизитися з творцями мистецтва, взяти участь у творчих процесах та виявити свої таланти. Сприяння розвитку та формуванню сучасних тенденцій у мистецтві. Форум може бути майданчиком для відображення актуальних та важливих напрямків у світі мистецтва. Надання умов для об'єднання та підтримки мистецької спільноти, сприяння обміну досвідом та ідеями між її членами. Підтримка та відзначення культурної різноманітності через представлення та взаємодію різних мистецьких напрямків, стилів та традицій.

Перший Освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» тривав з 1 листопада до 16 грудня 2023 року, упродовж декількох тижнів лектори Львівського університету та професіонали-практики ділитимуться зі всіма бажаними своїм досвідом у різних сферах хореографічного мистецтва, що сприятиме учасникам покращити свої знання в багатьох актуальних питаннях.

Для слухачів було запропоновано цикл лекцій. «Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та його система координат внутрішнього забезпечення якості освіти», лектор: М. І. Циганик, в. о. декана факультету культури і мистецтв, кандидат філологічних наук, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка [12]. «Окреслення змісту та завдань Освітньо-наукового проєкту «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» [7], «Висвітлення питань дослідження хореографічного мистецтва України: перспективи та проблематика» [5], «Методологія та структура написання наукових статей, тез» [6], «Проведення інклюзивної освіти у мистецьке середовище України» [8], координатор-лектор О. А. Плахотнюк, кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка. «Застосування терміну *eraulement* та вивчення цього положення в 1 рік навчання, при викладанні класичного танцю у ЗВО», лектор: Ю. В. Безпаленко аспірантка/викладачка кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка [1]. «Музичний супровід танців етнічного регіону Буковини: взаємозв'язок з танцювальною культурою Молдови, Румунії та Болгарії», лектори Р. Ю. Кундис кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури та хореографії та І. Ю. Никорович аспірант/викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка. «Гуцульська хореографічна лексика: комбіновані танцювальні рухи, роботи в парі під час танцю», лектор: О. Л. Заставний, аспірант кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка; голова Обласного відділення Національної спілки хореографів України Івано-Франківської області; завідувач відділу аматорської творчості Навчально-методичний центр культури і туризму Прикарпаття [3]. «Бойківський народний танець у науковому дискурсі Романа Герасимчука», лектор Я. К. Сапего, аспірант/викладач кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка [10]. «Наукові концепції та методики досліджень з антропології танцю Кліфорда

Гірца», дектор: Р.Я. Берест, доктор історичних наук, професор режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка [2].

Гостьові лекції «Тіло, що навчається – суб'єктність і турбота у стосунках з молоддю», лектор: Аніела Кокоша перформерка, викладачка танцю, хореотерапевтка. Стипендіатка Інституту Музики і Танцю. Альтернативної Академії Танцю (Познань, Польща) [4]. «Хореографія в системі інклюзивної освіти», лектор: Чорнак Звенислава практикуючий фізичний реабілітолог та ерготерапевт Іршавського відділення Обласного центру комплексної реабілітації для осіб з інвалідністю Закарпатської області, керівником та хореографом [13].

Отож, освітньо-науковий проєкт «Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку» реалізувався для професійного розвитку та забезпечення якості освітніх та наукових заходів у сфері хореографічного мистецтва. *Основними тематичними напрямки роботи науково-методичного семінару було визначено наступні позиції:* зміни у навчальній програмі «Народний танець» у зв'язку з деколонізацією освітніх практик та подолання кризи постколоніального впливу на українське хореографічне мистецтво; хореографічно-лексичні особливості виконання танців етнічних груп західних регіонів України; методологія та структура написання наукових статей, тез; український народно-сценічний танець та процес його з'єднання або об'єднання з напрямками сучасного танцю: стилізація, фольк-джаз танець, фольк-модерн танець.

Список використаних джерел

1. Безпаленко Ю. «Застосування терміну *epaulement* та вивчення цього положення в 1 рік навчання, при викладанні класичного танцю у ЗВО». 2023. URL: <https://youtu.be/9W3vensNY28>

2. Берест Р. «Наукові концепції та методики досліджень з антропології танцю Кліфорда Гірца». 2023. URL: <https://youtu.be/c5GtFfazgeg>

3. Заставний О. «Гуцульська хореографічна лексика: комбіновані танцювальні рухи, роботи в парі під час танцю». 2023. URL: <https://youtu.be/dRP7jyeQJKQ>

4. Кокоша А. «Тіло, що навчається – суб’єктність і турбота у стосунках з молоддю». 2023. URL: <https://youtu.be/IuGR9-kypb8>
5. Плахотнюк О. «Висвітлення питань дослідження хореографічного мистецтва України: перспективи та проблематика». 2023. URL: <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
6. Плахотнюк О. «Методологія та структура написання наукових статей, тез». URL: <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
7. Плахотнюк О. «Окреслення змісту та завдань Освітньо-наукового проекту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”». 2023. URL: <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
8. Плахотнюк О. «Провадження інклюзивної освіти у мистецьке середовище України». 2023. URL: https://youtu.be/b_IjLxTvnc
9. Плахотнюк О. Наукові пошуки здобувачів освіти спеціальності хореографія – чинник формування індивідуальної освітньої траєкторії. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Гельваніка, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 72–77. URL: http://www.apnh-journal.in.ua/archive/53_2022/part_2/10.pdf DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10>
10. Сапего Я. «Бойківський народний танець у науковому дискурсі Романа Герасимчука». 2023. URL: <https://youtu.be/2qOhcbvs0PY>
11. Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку. Науково-популярне видання / Упоряд. О. А. Плахотнюк. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. – 234 с.
12. Циганик М. «Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та його система координат внутрішнього забезпечення якості освіти». 2023. URL: <https://youtu.be/H5pMUC2DLE0>
13. Чорнак З. «Хореографія в системі інклюзивної освіти». 2023. URL: <https://youtu.be/ur4BZwWwDxs>

ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОМПОНЕНТ В ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ХОРЕОГРАФІЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Реброва Олена Євгенівна,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музичного мистецтва і хореографії
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
м. Одеса, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-7549-6811>

Принциповою відмінністю навчання в закладах вищої освіти є науковий компонент професійної підготовки. Творчі спеціальності не є винятком. Галузь знань 02 Культура і мистецтво також є науковою. Творчий контент навчання на відповідних галузі освітніх програмах сполучається з дослідницьким, який за змістом є відповідним мистецтвознавству.

В освітньому просторі України конкурси наукових творчих робіт є давньою практикою. Зокрема, конкурс наукових робіт здавна проводиться за переважною кількістю спеціальностей. Можна сказати, що спеціальність 024 Хореографія була виключенням до 2024 року. Але за ініціативи кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка було ініційовано проведення II туру Всеукраїнського конкурсу наукових робіт зі спеціальності «Хореографія».

Отже, проведення такого змагання повністю змінює дещо стереотипне і негативне ставлення студентів до наукової діяльності. Саме дослідницький компонент натеper входить у низку актуальних проблем хореографічної освіти. Треба дуже потужно презентувати хореографію як змістовий напрям наукових проблем, особливо в контексті таких складних міждисциплінарних поєднань, як хореографія і спорт, хореографія і терапія, танець і національно-патріотичне виховання тощо.

Якщо розглядати підготовку майбутніх спеціалістів у галузі хореографії за холістичним або системним підходом, то одразу уявляється її складність, інтегрованість, міждисциплінарність. У кожній освітньо-професійній програмі

міждисциплінарність відбивається на так званій логічно-структурній схемі. І в цій системі для творчих спеціальностей провідним компонентом є безумовно той, що охоплює процес оволодіння мистецтвом: на рівні теорії, практики (виконавської, виробничої), творчості та її психолого-педагогічного супроводу, без якого в принципі не можливе підготувати повноцінно творчу особистість, здатну продукувати цінності культури і мистецтва в соціум.

Питання науково-дослідницької підготовки здобувачів порушують науковці переважно в галузі педагогіки (В. Майборода, О. Ярошенко & Я. Скиба, (2015), О. Повідайчик (2017), Т. Якимович (2013), Л. Ярощук (2011)). У галузі музичної педагогіки на науково-дослідницьку підготовку звернено увагу в праці О. Ребрової, А. Линенко & Г. Ребрової (2022), у якій наголошено на особливості індивідуальних навчально творчих завдань і підготовці спеціалістів творчих спеціальностей галузі знань 02 Культура і мистецтво; підручник В. Черкасова (2017) присвячений підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.

Актуальною *метою* на даному етапі є висвітлення особливостей дослідницької компоненти в підготовці здобувачів вищої хореографічно-педагогічної освіти. При цьому, ми беремо до уваги підготовку майбутніх викладачів хореографії та майбутніх учителів хореографії.

Під час навчання в університетах у здобувачів поступово формується академічна культура. Це достатньо складний процес, якій охоплює не лише безпосереднє отримання знань, формування умінь і навичок, це й набуття досвіду їх застосування, без чого в принципі не може бути сформованих компетентностей, які в наших стандартах, освітньо-професійних програмах позначається як *здатність*. Увесь комплекс отриманих професійних, гуманітарних, методологічних, творчих знань, умінь тощо перетворюється в здатність саме завдяки досвіду їх застосування. Отже, не дарма, переважна кількість наших освітньо-професійних програм позиціонується як практико-орієнтовані. Бо без практичного досвіду здатності буде бракувати.

У сучасному освітньому просторі академічна культура передбачає серед інших два наскрізних сегмента, які формують здатність та пронизують весь

освітній процес: дослідницький та інформаційно-комунікативний, технологічний. Вони між собою пов'язані.

По-перше, відомо, що розвиток науки переважно здійснюється в університетах. Це актуалізує важливість наукової діяльності як викладачів, так і науково-дослідницької підготовки здобувачів. Дослідницький компонент присутній вже на першому (бакалаврському) рівні освіти. Однією з початкових форм, яка застосовується у переважній кількості освітніх компонентів є індивідуальні навчально-дослідні завдання, або навчально-творче завдання для освітніх компонентів ОПП творчих спеціальностей (О. Ребрової, А. Линенко & Г. Ребрової (2022)). Паралельним завданням може бути есе. Наступний етап – курсові роботи. Навчити писати курсову роботу треба відносити до обов'язкових освітньо-стратегічних завдань. Неможна одразу окреслювати конкретні завдання здобувачам, навіть при консультуванні керівників, без того, щоб пояснити логіку дослідницьких етапів роботи відповідно до галузі знань. У цьому контексті варто наголосити, що наука виникає там, де виникають питання, і треба знайти на них відповідь. Це пошук відповіді на запитання. От так саме, через питання активізується й пізнавально-пошукова діяльність здобувачів.

З методичного погляду тут доцільно згадати метод – перевернутий урок. Починаємо лекцію не з розкриття нової теми, а з питань, на які мають дати відповідь студенти. Вони не знають матеріалу, але вони мають спочатку зрозуміти, що є питання і проблеми, які вони не знають. Пошук відповідей здійснюється завдяки інформаційним технологіям, інтернету, або спираючись на власний досвід, отриманий позауніверситетом. У другому випадку – спрацьовує відкрита система формування компетентностей, у першому – має працювати академічна доброчесність. Як користуватися інформаційно-комунікативними технологіями, так що її не порушити. Особливо під час використання штучного інтелекту. Це загальні правила, кейси, які є для всіх спеціальностей. І з якими варто ознайомити здобувачів.

А як з творчими, зокрема хореографічними спеціальностями? Так само. Підготовка хореографів у вищій освіті також має свій дослідницький сегмент у

процесі формування академічної культури. Він є пролонгованим у часі і має певний латентний, прихований характер. Що є науковою сферою для хореографа – здобувача освіти? Спочатку сам феномен науки їх лякає. Їх уявлення щодо набуття вищої освіти є дещо стереотипним. Це – заняття мистецтвом танцю та композицією, постановками танців. На першому курсі студенти переконані, що хореографія немає наукового контексту. Варто розібратися, чому хореографія не наука? Або, навпаки, чи є в ній науковий контекст, і який він. Чи скоріше здобувачі змінять свою думку, тим їхня академічна культура стане якіснішою і результати навчання вищими.

Що є спільного між наукою і хореографією, щоб це пояснити здобувачу? Відповідь проста: хореографія – це творчість, творчість – процес, результатом якого є виникнення чогось нового, образу, композиції, ідеї, якої не було, але вона виникли, і тепер ми її знаємо, це наші нові знання. Що таке наука – це також творчість, результатом якої є виникнення нових знань.

Отже, дослідницький компонент для хореографів має бути ними відрефлексований як такий, що має безпосередньо відношення до мистецтва танцю. Щоб одразу, вже з 1 курсу були чіткі уявлення стосовно відмінності університетської освіти від фахової передвищої.

Перший аспект, який є актуальним: уявлення предметної галузі дослідницької діяльності в хореографії. Які тут можуть бути кластери:

1. Кластер. Хореографія як вид мистецтва: форми, жанри, види, еволюція, семіотична складова, композиційна творчість. Тобто все, що підлягає опануванню, вивченню, оволодінню через процес розкриття нових знань для себе.

2. Кластер. Культурологічний та етноментальний аспект хореографії; це світоглядний ресурс мистецтва танцю, який також формується шляхом пізнання та відкриття для себе нових знань. Тобто відповіді, які ми шукаємо зі здобувачами, або вони самостійно це роблять, не є визначеними остаточно, вони не лежать на поверхні. Щось є зрозумілим, загальновідомим, але далеко не все.

Зокрема, поліфункціональність хореографічного мистецтва в суспільстві, загострення певних функцій у зв'язку з війною тощо.

3. Кластер. Педагогічний потенціал хореографічного мистецтва. Дослідницькі розвідки щодо особливостей впливу мистецтва танцю, його образів, специфічної мови пластичного інтонування, експресії рухів та творчої самовиразності, все це підлягає дослідженню з боку здобувачів під час написання есе, курсової і далі до магістерської.

4. Кластер. Методика викладання – це окрема дослідницька змістова лінія, яку опановують здобувачі-хореографи. Цей кластер дослідницького компоненту є найактуальніший. Методика завжди нова, з кожним студентом, з кожним учнем вона може змінюватися. До методики треба ставитися як до творчості. Ось це і є цей дослідницький напрямок, якій цікавий здобувачам-хореографам, і для тих хто навчається за спеціальністю 024 «Хореографія», і для тих – хто на 014 «Середня освіта (Хореографія)».

Дослідницький компонент еволюціонує в академічному процесі з року в рік за рахунок розширення ось тих змістових ліній. А формами його реалізації є: ІНДЗ або ІНТЗ (творче завдання), академічне есе, курсова робота, кваліфікаційна магістерська робота. Окрім того, здобувачі мають змогу брати участь у конференціях, писати тези, статті. І як остання інновація – брати участь у всеукраїнському конкурсі наукових робіт.

Але з погляду академічного процесу мають бути застосовані і спеціальні педагогічні умови.

Такими педагогічними умовами, що активізують дослідницький компонент хореографічної підготовки можуть бути:

- Активізація пошуково-пізнавальної діяльності в галузі мистецтва танцю. Для цього треба вже на 1 курсі вводити відповідну ОК, яку можна поєднати і з ІКТ, і з академічною культурою, у межах якої розглядається культура застосування ІКТ.

- Створення крос-навчальної інтеграції та міждисциплінарних зв'язків. Саме крос-навчальна інтеграція може бути реалізована як бінарна

траєкторія занять. Можна у вигляді проєкту провести заняття вдвох, поєднати дисциплін та надати змогу здобувачам реалізувати цей проєкт самостійно.

■ Стимулювання інтересу до розв'язання суперечливих явищ, актуальних проблем у хореографії та викладанні мистецтва танцю. Навчить студентів задавати питання, вбачати суперечності. Їх можна бачити скрізь. Суперечність між бажанням творчого індивідуального самовираження в хореографії і відсутністю здатності до цього або відсутності змоги це реалізувати в хореографічній колективній композиції; між потребою в створенні власної композиції та рекомендацій викладача (тобто суперечності творчої інтерпретації). Також має бути зрозумілою відмінності та взаємоузгодженість понять і категорій мистецтвознавства та мистецької освіти.

Отже, ми визначили контент дослідницького компоненту, педагогічні умови і методи його формування задля набуття дослідницького досвіду здобувачів, який безумовно перейде в здатність здійснювати дослідження в галузі хореографічного мистецтва та хореографічного освітнього процесу.

Список використаних джерел

1. Майборода, В., Ярошенко, О. & Скиба, Я. (2015). *Теоретичні засади науково-дослідницької діяльності суб'єктів освітнього процесу університетів: практичний посібник*. Київ: Інститут вищої освіти НАПН України.
2. Повідайчик, О. С. (2017). Вітчизняний досвід науково-дослідницької підготовки студентів у вищих навчальних закладах. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Педагогіка. Соціальна робота, Вип. 2 (41)*, 198-201.
3. Реброва, О., Линенко, А., Реброва, Г. (2022). Індивідуальне навчально-творче завдання у професійній підготовці здобувачів вищої освіти мистецьких та мистецько-педагогічних спеціальностей. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2022, № 3 (117)*. С.273-288.
4. Черкасов, В.Ф. (2017). *Основи наукових досліджень у музично-освітній*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, Харків: ФОП Озеров.

5. Якимович, Т. Д. (2013). Розвивальний потенціал творчих робіт у процесі професійної підготовки майбутніх фахівців. *Вісник Львівського державного університету безпеки життєдіяльності*, Вип. 8, 305-309 (Yakymovych, T. D. (2013). The developmental potential of creative works in the process of professional training of future specialists. *Bulletin of Lviv State University of Life Safety*, Vol. 8, 305-309).

6. Ярощук, Л.Г. (2011). *Індивідуальні навчально-дослідні завдання студентів у процесі вивчення курсу «Основи педагогічних вимірювань та моніторингу якості освіти»*. Наукові записки кафедри педагогіки, Вип. 25, 223-229.

ТАНЕЦЬ З ТОЧКИ ЗОРУ МАТЕМАТИКИ

Сірякова Ганна Володимирівна,
старший викладач кафедри
музичної педагогіки та хореографії
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, Україна

Мистецтво та наука – дві складові людської культури, які доповнюючи один одного, створюють красу – найпотужнішу силу, що рухає людство вперед. Відомо, що там де існує краса, діють математичні закони.

Розглянемо математичні розрахунки в танцювальній пластиці. Головною складовою танцю є музика, вона тісно пов'язана з математикою. Рухаючись, ми постійно акцентуємо сильні чи слабкі частини такту, а тривалість нот в такті відповідають звичайним дробам. Чергування сильних і слабких долей визначають музичний розмір твору. Висота звукоряду не що інше, як геометрична прогресія.

Будь який музичний твір має жанр, ритмічний рахунок, який є головним у створенні хореографічного тексту танцю. Музична основа твору керує поведінкою виконавця на сцені, його переміщенням, темпо-ритмом рухів, тож танець являє собою естетичну графіку. А графіка – це математичний компонент.

Аналізуючи класичні позиції рук з математичної точки зору, ми уявляємо, що це дві криві направлені одна до одної. Велика кількість обертань різних частин тіла по відношенню до певної точки залу, відбувається завдяки логічному та послідовному керуванню тілом, і тут також прослідковується графіка математичної функції. Розглянемо рух, як зміну площини при збереженні розміру і форми. Наприклад: виконавці рухаються паралельно, дотримуючись синхронності рухів. Це симетрія, що є фундаментальною властивістю природи.

Поняття симетрії і асиметрії є і в математиці.

Говорячи словами точної науки, симетрія (від грец. міряти разом) властивість об'єкта відтворювати себе при певних змінах, перетвореннях чи трансформаціях. Принцип симетрії простежується в побудові малюнків танцю, формуючи структуру, яка має центр і вісь.

Розташування тіла танцівника або окремих його частин у просторі, це теж симетрія. Якщо ж у танці додають незвичайний і несподіваний елемент, або нестандартне розташування виконавців, що йде в розріз загальноприйнятим, це є елементи асиметрії, що дуже часто використовується балетмейстерами в сучасній хореографії.

Використовуючи в своїх постановках математичні принципи симетрії і асиметрії, балетмейстер зможе глибше розкрити образ і донести до глядача головну ідею постановки.

Розглядаючи паралельність в хореографії, згадаємо розділ математики – геометрію! Геометрія в первинному значенні – наука про фігури, взаємне розташування і розміри їхніх частин, а також про перетворення фігур. В геометрії різняться кілька видів паралельного: паралельність прямих, паралельність прямої і площини, паралельність площин.

В хореографії ми часто зустрічаємо поняття геометрія руху.

Паралельність в танці можна спостерігати і в позиціях, і в паралельності партнерів, і в паралельності частин тіла до підлоги і один до одного. Узгодження руху в часі і просторі, вдосконалення в техніці виконання і в розвитку фізичних даних – всі ці складові говорять про необхідність паралельності в хореографії.

Хореографічні елементи, де одна частина тіла перпендикулярна підлозі або одна одній, є проявом ще однієї математичної функції – перпендикулярність. Цю складову ми можемо спостерігати в великих позах класичного танцю, у безлічі підтримок в дуетному танці, в техніці сучасного танцю.

Кут – геометрична фігура, яка складається з точки і двох променів, що виходять з цієї точки. Промені – це сторони кута. Загальний початок – вершина кута. Одиниця виміру кута – градус. Градусні показники постійно використовуються у класичному танці. Вправи екзерсису пов'язані з підняттям ноги на певну висоту, яка вимірюється в градусах. Працюючи ногою піднімають на 25, 45, 90, 120 градусів для виконання різних за характером рухів. І тут теж використовуються елементи «живої» геометрії.

Виконуючи урок, виконавець малює ногами, руками, корпусом різні геометричні фігури: пряму, дугу, коло, квадрат та багато інших.

В хореографічному мистецтві є ще одне математичне поняття – точка. Виконавець під час танцю приймає різні пози. Пози – це зупинка руху, при якому тіло перебуває в умовному центрі і розгорнуто до певних точок в танцювальній залі. В свою чергу зал, умовно діляться на 8: кути парні (2, 4, 6, 8), стіни непарні (1, 3, 5, 7).

Поняття точки використовується при виконанні будь-якого повороту або обертання. Зберегти рівновагу вдається завдяки вмінню тримати точку – фокусувати погляд.

Фігура в танці – положення, позиція приймається виконавцем в момент виконання руху по відношенню до певної точки. Малюнок танцю – це розташування і переміщення танцюючих на сценічному майданчику, які відповідають геометричним фігурам. Розглянувши лише деякі аспекти, можна сказати, що танець містить фігури, дробі, пропорції. Як і в математиці, в хореографії ми використовуємо загальні терміни: лінія, діагональ, точка.

В хореографічному мистецтві використовуються поняття паралельності, перпендикулярності, симетрії і асиметрії.

Виконуючи рух, танцівник керується поняттями внутрішнього відчуття центру, рівноваги, балансу, вмінням правильного розрахунку центру ваги, який має здатність переміщуватися. Тобто, танцюрист знаходиться в системі координат.

Усі згадані математичні функції надають танцю виразності, експресії, а також є показником професіоналізму.

Висновок: математичну складову в танці не тільки видно, а й відчутно.

Звісно, неможливо з математичної точки зору виміряти красу і гармонію танцю, але розширити, удосконалити, урізноманітнити танець за допомогою математичних понять можливо.

Список використаних джерел

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.001/ КНМА ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. 20 с.
2. Бігус О., Кондратюк Д., Донченко Н. Сучасний танець. Ліра К. – 264 с.
3. Пастух В.В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ століття). – К.: Знання, 1999. 41 с.
4. Плахотнюк, О. Основи сучасної хореографії (Джаз-модерн-танець, популярні масові танці). Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І-ІІ рівнів акредитації. – Київ: «Фірма «ІНКООС», 2006. 20 с.
5. Шариков Д.І. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. – К.: КиМУ, 2010. 170 с.

СПЕЦИФІКА ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ТАНЦІВНИКІВ

Сліпченко Ірина Вікторівна,
аспірант, асистент кафедри хореографії,
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка

Фізична підготовка має бути одним із ключових пріоритетів кожної людини, а для танцівника тим паче. Розвиток та удосконалення фізичних якостей сприяє функціональності та покращенню здоров'я нашого тіла у повсякденному

житті, а для хореографа є сферою його творчої та робочої діяльності. Сьогодення створює нам складні умови щодо підготовки танцівників через систему онлайн навчання, але це не має бути перешкодою для свідомого ставлення танцівника до свого тіла та його функціональних можливостей у виконанні певних фізичних навантажень.

Тема фізичної підготовки танцівника є актуальною серед багатьох фахівців-хореографів так і фітнес-тренерів, які працюють над фізичними якостями виконавців. Сучасні теоретичні напрацювання, власні роздуми та професійні спостереження зазначають на важливості фізичної підготовки танцівника. Серед них професор фізіології фізичних вправ М. Реболд, який наголошує на позитивних ефектах силових тренувань високої інтенсивності [2]. Він зазначає, що це збільшує кровотік, рівень кисню та інших поживних речовин в усьому тілі, включаючи мозок. М. Шеффер концентрує свою увагу на уникненні травматизму у танцівників через крос-тренування [5]. Танцівниця Г. Хендерсон зазначає на важливості силових тренувань для танцівника [4].

Мета публікації полягає у розкритті значення фізичної підготовки танцівника засобами різних силових тренувань та аналізі його впливу на зальний фізичний стан танцівника та його функціональні можливості.

Аналізуючи різні чинники виникнення травматизму у танцівників через недостатню фізичну підготовку можна довести важливість силових тренувань у покращенні функціональних та фізичних можливостей для танцівника.

Насамперед потрібно розглянути загальне визначення фізичної підготовки. Фізична підготовка – це процес вдосконалення рухових фізичних якостей, спрямованих на всебічний і гармонійний фізичний розвиток людини. Вона сприяє підвищенню функціональних можливостей, загальної працездатності, є основою (базою) для спеціальної підготовки і досягнення високих результатів в обраній сфері діяльності або виді спорту [3].

Фізична підготовка танцівника є важливою складовою успішного виступу, яка допомагає танцюристам впоратися з поставленими до них вимогами, зберегти здоров'я та форму. Основна мета фізичної підготовки – забезпечити

танцюристам необхідну міцність, гнучкість, витривалість та координацію, що дозволить їм виконувати складні танцювальні рухи з легкістю та елегантністю.

Тренування для танцівників включають різноманітні фізичні вправи, які спрямовані на розвиток мускулатури та рухових навичок. Силові тренування допомагають збільшити міцність та стійкість, що дозволяє їм виконувати акробатичні та складні елементи. Гнучкість – це ще один важливий аспект фізичної підготовки, адже допомагає розширити руховий діапазон та забезпечує граціозність у виконанні танцювальних рухів. Витривалість є важливим аспектом, особливо для танцюристів, які виконують тривалі та енергійні танцювальні номери. Кардіо тренування, такі як біг, танцювальні кардіо класи або аеробіка, допомагають покращити витривалість та дихання. Координація – ключовий аспект успішного танцю. Вправи на розвиток координації, такі як різні комбінації рухів та просторові вправи, допомагають танцюристам покращити свою взаємодію з рухами та ритмами музики. Тому фізична підготовка є необхідною умовою для досягнення професійного рівня танцівника.

Важливо пам'ятати, що обмеження відвідуванням лише танцювальної зали не дасть бажаного результату у підготовці фізичних здібностей хореографа. Кожен танцівник має свідомо підходити до фізичного здоров'я свого тіла та плідно працювати над удосконаленням його функціональних можливостей. Відвідування тренажерної зали, виконання силових навантажень, тренування зі стретчингу та багато інших видів фізичних навантажень мають стати ще одним пріоритетом танцівника для покращення своєї мускулатури, еластичності, витривалості.

Лікар танцювальної та спортивної медицини Д. Яфрате говорить про те, що силові тренування є гарною можливістю пропрацювати м'язи, які не отримують певної фізичної роботи на заняттях з хореографії, вони також формують стабільність, що особливо важливо для гіпергнучких танцюристів [4].

Силові тренування мають великий спектр переваг: значно зменшується кількість травм, тому профілактика травматизму корисна як для початківців, так і для професійних танцюристів; покращується баланс і постава, адже вона має

вирішальне значення для танцюристів, тому є багато переваг, які можна отримати від покращеної позиції, що включає в себе кращі загальні функції організму, такі як дихання та кровообіг; підвищується мобільність і гнучкість, тому що силові вправи забезпечують повний діапазон рухів суглобів і сприяють рухливості та гнучкості і це надважливо для танцівника [3].

Негативним фактом поганої фізичної підготовки є високий рівень травматизму серед танцівників. Факторами ризику є недостатня фізична підготовка, погана гнучкість, неправильна техніка виконання рухів та недостатнє відновлення. Найпоширенішими видами травм є розтягнення, переломи, забої і здуття суглобів [1].

Отже, фізична підготовка є важливою складовою професійної діяльності танцівника, від фізичних можливостей виконавця залежить його творчий та кар'єрний розвиток. Тому багато фахівців з підготовки та реабілітації танцівників акцентують увагу на важливості силових тренувань. Ці тренування дають змогу покращити м'язовий апарат, збільшити витривалість і гнучкість та у довгостроковій перспективі покращити загальний фізичний стан.

Список використаних джерел

1. Башкірова В. В., Нежива С. М. Фактори ризику травмування в хореографії. URL: <http://dancestudios.knukim.edu.ua/article/view/283731/278009>.
2. Джоанна Р. Переваги силових і кондиційних тренувань для танцюристів. URL: <https://blog.dancevision.com/benefits-of-strength-and-conditioning-training-for-dancers>.
3. Основи загальної та спеціальної фізичної підготовки. Спортивна підготовка. URL: https://stud.com.ua/4093/meditsina/osnovi_zagalnoyi_spetsialnoyi_fizichnoyi_pidgotovki_sportivna_pidgotovka.
4. Хендерсон Г. Чого танцюристи можуть навчитися під час спортивних тренувань. URL: <https://www.dancemagazine.com/what-dancers-can-learn-from-sports-performance-training/>.

5. Шеффер М. Крос-тренінг для танцюристів. URL:
<https://www.westsidedancept.com/post/cross-training-for-dancers>.

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ В БАЛЬНОМУ ТАНЦІ

Терешенко Наталя Віталіївна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Херсонський державний університет
м. Херсон, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-7851-0068>

Бальний танець, як мистецька форма, є унікальним поєднанням фізичної вправності, художнього виразу та культурної традиції. Важливість мистецько-педагогічних підходів у викладанні бальних танців не може бути переоцінена, оскільки вони сприяють всебічному розвитку танцюристів, формуванню їхніх творчих та технічних навичок.

До питань розвитку бального танцю, технічної підготовки танцівників звертались сучасні науковці та практики Богданова М., Кеба М., Осадців Т. та інші.

Мистецько-педагогічний процес у бальному танці включає розробку комплексного навчального плану. Це перший та один з найважливіших кроків у мистецько-педагогічному процесі. План повинен бути гнучким, але водночас структурованим, включаючи різні елементи, такі як технічна підготовка, хореографія та виразність, художній вираз, музичність, а також естетичне розуміння танцю.

Технічна підготовка є фундаментальним аспектом викладання бальних танців і відіграє критичну роль у формуванні компетентного та виразного танцюриста. Ось ключові елементи технічної підготовки:

Основні Кроки та Рухи: початкова стадія технічної підготовки зосереджена на вивченні базових кроків і рухів бальних танців. Це створює основу, на якій будуються всі подальші навички.

Позиціонування та Постава: правильна постава і позиціонування тіла є життєво важливими для бального танцю. Вони впливають на баланс, вигляд та ефективність рухів.

Техніка Ведення та Слідування: особливо важливо для парних танців, де узгодженість і гармонія між партнерами є ключовими. Техніка включає навички ведення та реагування на партнера.

Баланс та Координація: розвиток балансу та координації є важливим для виконання складних рухів і фігур, а також для підтримання грації і плавності танцю.

Гнучкість та Сила: вправи на розвиток гнучкості і сили необхідні для підвищення технічної вправності та запобігання травмам. Вони дозволяють танцюристам виконувати більш вимогливі рухи.

Техніка Обертання і Піруетів: обертання та піруети вимагають особливої уваги, оскільки вони є основними елементами багатьох бальних танців. Правильна техніка допомагає виконувати їх ефективно та безпечно.

Таймінг та Ритміка: здатність точно дотримуватися ритму і часу музики є критичною. Танцюристи повинні навчитися синхронізувати свої рухи з музичними акцентами.

Технічне Вдосконалення через Практику: регулярна практика є ключовою для удосконалення технічних навичок. Викладачі повинні стимулювати учнів до постійної практики та самовдосконалення.

Технічна підготовка в бальному танці не тільки формує основу для подальшого розвитку навичок, але й сприяє розвитку учнів як впевнених та виразних танцюристів. Вона вимагає систематичного підходу та відданості як з боку викладача, так і з боку студента.

Важливо, щоб викладачі були не тільки технічно підкованими, але й здатними передати любов до мистецтва та культурного значення бальних танців.

Художня виразність та інтерпретація в бальних танцях перетворюють технічні рухи на мистецтво, що розповідає історії та виражає емоції.

За словами М. Бердслі, емоційність та експресивність є фундаментальною для танцю як художнього жанру. Вона проявляється, коли рухи збагачені глибшими вольовими якостями, такими як особлива виразність, енергетичність, жвавість, просторовість або значущість, які перевищують те, що потрібно для виконання практичних завдань або робіт. Таким чином, М. Бердслі вважає, що саме виразність перетворює звичайні рухи на танцювальні [4].

Важливо, щоб танцюристи навчилися виражати різноманітні емоції через свої рухи. Це може включати радість, смуток, пристрасть або навіть гру. Викладач повинен допомагати учням розуміти та передавати емоційний контекст танцю.

Бальний танець часто розповідає історію. Викладачі повинні навчити учнів інтерпретувати музику та хореографію, розкриваючи історію або тему, що лежить в її основі.

Обличчя та руки можуть багато сказати у танці. Навчання правильного використання міміки та жестів допомагає танцюристам доносити свої емоції до аудиторії.

Танцюристи повинні розуміти, як їхнє тіло може виражати певні почуття та емоції. Важливо навчити учнів використовувати своє тіло для створення емоційного впливу.

Інтерпретація музики є важливою частиною художнього виразу. Учні повинні навчитися слухати та інтерпретувати музику, розуміючи її емоційний та драматичний контент.

Вибір музичного супроводу, який відображає стиль та зміст танцювальних виступів, з великого розмаїття жанрів, характеристик, музичної виразності та експресії композицій, є ключовим для розкриття потенціалу танцювальної пари та надання їхньому виступу унікального і виразного образу [2, с 105].

Кожен танцюрист унікальний у своєму вираженні танцю. Викладачі повинні заохочувати учнів розвивати свій власний стиль виразності, враховуючи їхній індивідуальний характер і емоційні відчуття.

Викладачі повинні мати глибоке розуміння психології танцю, щоб допомогти учням виявити та виразити складні емоції через танець

Важливою складовою у викладанні бального танцю - це розвиток музичності. Музичність в бальному танці означає здатність танцюриста інтуїтивно відчувати музику та відповідно реагувати на неї рухами. Важливо навчити танцюристів слухати і розуміти музику, адже це ключ до успішної хореографії.

Отже, мистецько-педагогічні підходи у викладанні бальних танців відіграють ключову роль у розвитку танцюристів як технічно, так і художньо. Комплексний підхід, що включає технічну підготовку, художній вираз, музичність, естетичне виховання та психологічну підтримку, є необхідним для формування гармонійно розвинених, творчих та виразних танцюристів.

Список використаних джерел

1. Богданова М .В. Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. С.214–217.
2. Кеба М. Естетична виразність спортивного бального танцю. *Культура і сучасність*. № 2. 2019 С. 102-106
3. Терещенко Н.В. Історія та методика бального танцю: навчально – методичний посібник для студентів напрямку підготовки (спеціальності) Хореографія* вищих навчальних закладів. Херсон: МПП «Видавництво «ІТ».2015. 220с.
4. Beardsley M. C. What Is Going On in a Dance? *Dance Research Journal*. 1982. No 15. pp. 31–72.

ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДАННЯ РАЦІОНУ ХАРЧУВАННЯ ТАНЦІВНИКІВ

Ткачук Дар'я Анатоліївна,
здобувачка I рівня вищої освіти 3 курсу
Національний університет фізичного виховання та спорту України
м. Київ, Україна

Козинко Лілія Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

В сучасному світі танці та спорт стали невід'ємною частиною життя багатьох людей. Досягнення високих результатів у цих сферах потребує не лише інтенсивних тренувань, але й збалансованого харчування. Збалансоване харчування забезпечує організм необхідними поживними речовинами, енергією та сприяє кращому відновленню після фізичних навантажень. Також, на сьогоднішній день все більше людей віддають перевагу здоровому способу життя, включаючи раціональне харчування.

Ще в давні часи люди помітили, що існує прямий зв'язок між харчуванням та станом здоров'я людини. Сучасні фахівці з раціонального харчування стверджують, що стан здоров'я людини на 80% залежить від правильного харчування.

Принципи складання раціону харчування:

1. Енергетичну рівновагу
2. Збалансоване харчування
3. Дотримання режиму харчування

Перший принцип: енергетична рівновага.

Енергетична цінність добового раціону харчування повинна відповідати енерговитратам організму.

Енерговитрати організму залежать від статі (у жінок вони нижче в середньому на 10%), віку (у літніх людей вони нижче в середньому на 7% в

кожному десятилітті), фізичної активності, професії. В середньому, потрібно вживати 2000-2500 ккал на добу.

Другий принцип: збалансоване харчування.

Кожен організм має потребу в певній кількості харчових речовин, які повинні надходити в певних пропорціях. Білки є основним будівельним матеріалом організму, джерелом синтезу гормонів, ферментів, вітамінів, антитіл. Жири володіють не тільки енергетичною, а й пластичною цінністю завдяки вмісту в них жиророзчинних вітамінів, жирних кислот, фосфоліпідів. Вуглеводи – основний паливний матеріал для життєдіяльності організму. До розряду вуглеводів відносяться харчові волокна (клітковина), які відіграють важливу роль в процесі травлення і засвоєння їжі. Важливе значення для правильного обміну речовин і забезпечення функціонування організму мають мінеральні речовини і вітаміни.

Відповідно до принципу збалансованого харчування, забезпеченість основними харчовими речовинами має на увазі надходження білків, жирів, вуглеводів в організмі в строгому співвідношенні.

Білками має забезпечуватися 10 – 15% добової калорійності, при цьому частка тваринного і рослинного білків повинна бути однаковою.

Оптимальний обсяг споживання жиру – 15 – 30% калорійності.

Вуглеводами має забезпечуватися 55 – 75% добової калорійності, основна їх частка припадає на складні вуглеводи і тільки 5 – 10% – на прості вуглеводи (глюкоза).

Рациональне харчування забезпечує необхідну енергію для тривалих тренувань та допомагає максимізувати результати фізичної активності.

– Вуглеводи є основним джерелом енергії для організму. Вони постачають глюкозу, яка є паливом для м'язів під час фізичної активності. Необхідно споживати достатню кількість вуглеводів, особливо перед тривалими тренуваннями, щоб забезпечити енергетичний запас [4].

– Білки є необхідними для росту та відновлення м'язів. Вони складаються з амінокислот, які виконують роль будівельного матеріалу для м'язових тканин.

Під час тренувань м'язи піддаються навантаженню, тому потрібно споживати достатню кількість білків для їх відновлення та зростання.

– Жири є ще одним джерелом енергії для організму. Вони допомагають забезпечити довготривалу енергію та сприяють засвоєнню жиророзчинних вітамінів. Необхідно обрати здорові джерела жирів, такі як олія рослинного походження, риба та горіхи, і уникати перевищення рекомендованої норми.

Вітаміни та мінерали відіграють головну роль у функціонуванні організму. Вони беруть участь у багатьох процесах, включаючи м'язову функцію, нервову систему та імунітет. Недостатність вітамінів та мінералів може призвести до зниження фізичної форми та підвищення ризику травм. Потрібно забезпечити різноманітну та збалансовану дієту, що містить різні види фруктів, овочів та інших харчових продуктів, щоб забезпечити достатню кількість вітамінів та мінералів

В харчуванні існує два основних типи поживних речовин – макро- та мікронутрієнти, які відіграють головну роль у забезпеченні здоров'я та оптимальної функції організму.

Макронутрієнти включають білки, жири та вуглеводи. Білки є будівельним матеріалом для нашого організму, вони необхідні для росту, відновлення тканин та вироблення енергії. Жири є джерелом енергії, а також вони відіграють роль у засвоєнні жиророзчинних вітамінів, які необхідні для різних функцій організму. Вуглеводи є основним джерелом енергії для організму, особливо для мозку та м'язів.

Мікронутрієнти включають вітаміни та мінерали. Вітаміни необхідні для багатьох вагомих функцій організму, таких як підтримка імунітету, здоров'я кісток та зір. Вони відіграють головну роль у регулюванні багатьох процесів в організмі. Мінерали необхідні для здоров'я кісток, м'язів, нервової системи та крові. Вони виконують функцію каталізаторів у багатьох хімічних реакціях організму і необхідні для підтримки його нормальної діяльності.

Збалансоване харчування, яке включає різноманітність продуктів і достатню кількість макро- та мікронутрієнтів, є головним для насичення нашого

організму всіма необхідними поживними речовинами. Це допомагає забезпечити оптимальне здоров'я, фізичну та розумову активність, а також зміцнити імунну систему [5].

Вітаміни та мінерали є необхідними компонентами в раціоні танцюристів та спортсменів, оскільки вони відіграють головну роль у підтримці оптимальної фізичної форми та працездатності.

Один з головних вітамінів для танцюристів та спортсменів – це вітамін С. Він не лише підтримує сильну імунну систему, але й сприяє швидкому загоєнню ран та пошкоджень. Це особливо потрібно при тренуваннях, де можуть виникати мікропошкодження м'язів та суглобів.

Вітамін D також має велике значення для танцюристів та спортсменів, оскільки він допомагає підтримувати здоров'я кісток та м'язів. Вітамін D допомагає організму правильно використовувати кальцій, забезпечуючи міцність кісток та стійкість м'язів.

Ще один вагомий вітамін – Е, який відіграє роль антиоксиданта. Він допомагає захистити клітини від пошкоджень, спричинених вільними радикалами, що можуть утворюватися під час фізичних навантажень. Це особливо потрібно для танцюристів та спортсменів, які часто зазнають інтенсивних тренувань [2].

Мінерали також мають велике значення для танцюристів та спортсменів. Залізо, наприклад, є необхідним для транспортування кисню до м'язів, що допомагає підтримувати енергію та витривалість під час фізичних навантажень. Кальцій головний для здоров'я кісток, що є особливо важливим для танцюристів, які часто піддають свої кістки великому навантаженню. Магній також відіграє головну роль у м'язовій функції та виробленні енергії, допомагаючи танцюристам та спортсменам підтримувати оптимальну фізичну форму [1].

Перед тренуванням рекомендується вживати їжу, яка містить достатню кількість вуглеводів, що є основним джерелом енергії для організму. Це можуть бути продукти, такі як цільні злаки, рис, картопля, фрукти та овочі. Необхідно

також пити достатню кількість води, щоб уникнути дегідратації та забезпечити нормальну роботу організму під час тренування.

Ближче до початку тренування можна зробити легкий перекус, який містить білки та вуглеводи. Наприклад, можна спожити банан або яблуко разом з горіхами або йогуртом. Це допоможе забезпечити організм додатковою енергією та будівельним матеріалом для м'язів.

Під час тренування потрібно утримувати нормальний рівень гідратації. Рекомендується вживати спортивні напої, які містять електроліти, такі як натрій та калій, для підтримки водного балансу та поповнення втраченої енергії. Дрібні перекуси, такі як фрукти, горіхи або йогурт, можуть слугувати джерелом додаткової енергії під час тривалих тренувань [3].

Після тренування потрібно відновити м'язи та поповнити запаси глікогену, які були витрачені під час фізичної активності. Рекомендується споживати їжу, яка містить білки та вуглеводи, протягом 30 хвилин після тренування. Це можуть бути, наприклад, куряче філе з цільними злаками або сир з фруктами. Необхідно також пити достатню кількість води, щоб відновити рівень гідратації та сприяти відновленню організму.

Третій принцип: дотримання режиму харчування.

Оптимальне харчування для танцівника або спортсмена включає 5-6 прийомів їжі протягом дня. Це допомагає підтримувати рівень енергії та сприяє відновленню м'язів після тренувань. Часи прийому їжі такі:

1. Сніданок – рекомендується приймати його протягом 1 години після пробудження.
2. Перекус перед тренуванням – рекомендується приймати його за 1-2 години до тренування.
3. Обід – рекомендується приймати його через 1-2 години після тренування.
4. Перекус перед вечерею – рекомендується приймати його за 1-2 години до вечері.
5. Вечера – рекомендується приймати їжу за 2-3 години до сну.

Особлива увага повинна бути приділена перекусам, які повинні бути легкими та корисними.

Отже, збалансоване харчування є головним фактором для досягнення оптимального фізичного стану танцівників та спортсменів. Врахування рекомендацій щодо складання раціону харчування, організації харчування та правильного підходу харчування під час тренувань може позитивно вплинути на результативність спортсменів. Збалансоване харчування забезпечує необхідну кількість поживних речовин, енергію та підтримує оптимальний рівень функціонування організму під час фізичних навантажень.

Для досягнення найкращих результатів рекомендується дотримуватись принципів складання раціону харчування, включаючи різноманітність продуктів, раціональне співвідношення білків, жирів та вуглеводів, а також вживати продукти з високою поживною цінністю. Потрібно звертати увагу на розподіл прийому їжі протягом дня, включаючи прийом їжі перед тренуваннями для надання енергії, під час тренувань для підтримки енергетичного балансу та після тренувань для відновлення організму. Збалансоване харчування має значний вплив на фізичну підготовку танцівників та спортсменів, сприяючи поліпшенню фізичних показників, збільшенню енергетичного рівня та швидкому відновленню після тренувань.

Список використаних джерел

1. Андреева С., Пивоваров Є., Дихтярь А. Загальні особливості та сучасний розвиток вегетаріанського харчування. *InterConf*. 2022. С. 712–720. URL: <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.01.2022.078> (дата звернення: 06.02.2024).
2. Згалат-Лозинська Н. О. Особливості харчування спортсменів-підлітків які займаються спортивною гімнастикою : thesis. 2020. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/44605> (дата звернення: 06.02.2024).
3. Коробейнікова Л. Г., Коробейніков Г. В., Дакал Н. А. Особливості стресостійкості у елітних спортсменів різного віку. *Спортивна медицина*,

фізична терапія та ерготерапія. 2012. № 2. С. 121–125. URL: <https://doi.org/10.32652/spmed.2012.2.121-125> (дата звернення: 06.02.2024).

4. Кравців Я. В. Поняття та ознаки продуктів харчування як об'єктів цивільних прав. *Вісник Запорізького національного університету. Юридичні науки*. 2015. № 4 (2). С. 57–64.

5. Bey I. S., Marushchak M. I. Особливості лікувального харчування при гіпертонічній хворобі. *Медсестринство*. 2016. № 4. URL: <https://doi.org/10.11603/2411-1597.2015.4.6102> (дата звернення: 14.04.2024).

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ І ПЛАГІАТ В МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ

Шалапа Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії, майстер спорту,
член Національної хореографічної спілки України член Міжнародної
ради танців CID UNESCO
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-5349-9744>

Глобалізація суспільного простору надає можливість користування інформаційним полем у один «клік», що спрощує доступ до інтелектуальної власності. Так інтелектуальна власність стає незахищеною, що спонукає до плагіату. Питання плагіату, є актуальним і у мистецтві хореографії, що обумовило тему тез.

Норми законодавства України. Автор, авторка (лат. *auctor* – творець), це фізична особа, творчою працею якої створено твір, також, автором твору може вважатися особа, вказана як автор на оригіналі або екземплярі твору, якщо відсутні докази того, що автором твору є інша особа, це є – *презумпцією авторства*. Автором може бути: громадянин України, іноземний громадянин, особа без громадянства. Не має значення вік та дієздатність автора, таким чином, автором твору може бути малолітня особа (до 14 років). Автором твору на

території України може бути іноземна юридична особа, якщо законодавство відповідної країни визнає за нею таку можливість.

Професія – рід трудової діяльності людини, яка володіє комплексом спеціальних знань, практичних навичок, одержаних шляхом спеціальної освіти, навчання чи досвіду, які дають можливість здійснювати роботу в певній сфері.

Митець – особа, яка займається мистецтвом, зокрема професійно.

Автор-митець в мистецтві танцю – майстер хореографічного твору; особа, яка займається хореографічною творчістю, ставить художні танцювальні твори.

Персоналізований автор – особа, чиє прізвище відомо та зазначено при оприлюдненні твору. Персоналізований автор має право:

- вимагати визнання авторства;
- засвідчення, або приховування імені (псевдонім);
- протидіяти деформації твору;
- дозволяти, або забороняти оприлюднення тексту в будь-якому вигляді;
- претендувати на гонорар [2].

Плагіат (від лат. *plagiarius* – викрадач) – привласнення авторства на чужий твір, або на чуже відкриття, винахід чи раціоналізаторську пропозицію, а також використання у своїх працях чужого твору без посилання на автора. Юридичне визначення цього терміну вперше з'явилося в українських нормативних документах лише в липні 2001 року в новій редакції Закон України «Про авторське право і суміжні права» [7].

Закон України «Про авторське право і суміжні права» – український закон, який охороняє:

авторське право – особисті немайнові і майнові права авторів та їх правонаступників, пов'язані із створенням та використанням творів науки, літератури і мистецтва.

суміжні права – права виконавців, виробників фонограм і відеограм та організацій мовлення.

Закон прийнятий 23 грудня 1993 року і зареєстрований за № 3792-XII

Авторське право є інструментом власності кожної людини, права і ключовою галуззю права інтелектуальної власності; воно призначене захищати зовнішню форму вираження об'єкта (хореографічний твір), тобто «матеріальне втілення».



Інтелектуальна власність, скорочено «ІВ» (англ. intellectual property) – результат інтелектуальної, творчої діяльності однієї людини (автора, виконавця, тощо), або кількох осіб.

Авторське право історично виникло внаслідок потреби захистити права авторів творів мистецтва. Авторське право поширюється фактично на будь-які результати творчої діяльності.

Авторські права – це набір суб'єктивних виключних прав, які дозволяють авторам літературних, мистецьких та наукових творів отримати соціальні блага від результатів своєї творчої діяльності.

Виключне право – право, коли жодна особа, крім тієї, якій належить авторське право або суміжні права, не може використовувати твір, не маючи на те відповідного дозволу (ліцензії).

Практично всі інтелектуальні твори можуть бути захищені як інтелектуальна власність.

Інтелектуальна власність ділить всесвіт інтелектуальної творчості на три галузі: авторські права, торгові марки, патенти.



Авторське право захищає вираз, товарний знак, імена, патенти та ідеї. Воно захищає творчі вираження, які були зведені до матеріальної форми, такі як книги,

Copyright / копірайт
знак авторського права

Шалапа С.В. 2022

частина музичних записів, комп'ютерних програм, сценарії, картини, фотографії, кіно, або хореографічні твори [7].

Прикладом є підручник «Теорія і методика викладання спортивного танцю», якому надано гриф *Затверджено Міністерством освіти і науки України як підручник для студентів вищих навчальних закладів (Лист № 1/118864 від 25.06.2015)* [6].



Товарний знак захищає торгові марки – буквально маркування елементів у торгівлі. Ідея торгової марки є захист споживачів, надаючи їм упевненість, що фірма певної марки є справжньою. В мистецтві хореографії актуальною є емблема колективу, яку використовують з виховною та рекламною метою.

Патент захищає інновації. Прикладом в хореографії є техніка Марти Грехем, яка ґрунтується на ударних імпульсах – скороченнях, або «стисканнях» – contraction, та звільненні, або «розслабленні», після скорочення – release, які проходять по тілу, руках і ногах, подібно до руху хвилі. В авторській техніці руху основну увагу М. Грехем приділила розвитку рухливості спини – хребет повинен нахилитися, прогинатись і закручуватись. Також важливу роль у техніці Марти відіграють падіння й підйоми. Не менш важливу роль відіграють рухи босої ступні танцівника, яка не тільки не виворітна, але й не завжди натягнута [3].

Основним положенням Авторського Права, є монопольне право автора на обнародування твору – дію, завдяки якій твір уперше стає доступним для публіки. За життя автора ніхто, крім самого автора, не вправі вирішувати, чи буде випущено у світ його твір, а якщо буде, то коли і яким чином.

В основі систематизації комплексу прав, які охоплюються поняттям «авторське право», лежить їхній поділ на немайнові та майнові.

Ці два види прав відрізняються один від одного:

- майнові права автор може передати третій особі;
- немайнові права автора є його невід'ємними правами, і тому не можуть бути передані будь-кому іншому.

Строк чинності немайнових прав не обмежується, строк чинності майнових прав встановлюється міжнародними договорами та національним законодавством [7].

Немайнові авторські права (особисті немайнові права автора). В Україні немайнові Авторські Права можуть належати виключно фізичній особі. До немайнових прав належать права:

- бути визнаним автором твору (право авторства);
- дозволяти або забороняти використання твору під справжнім ім'ям автора, псевдонімом або без зазначення імені, тобто анонімно (право на ім'я);
- захищати твір, включно із його назвою від будь-якого викривлення, що може нанести шкоду честі та гідності автора (право на захист репутації);
- дозволяти або забороняти оприлюднення твору у будь-якій формі включно із правом відкликати твір у будь-який момент до оприлюднення (право на оприлюднення).

Майнові авторські права. До цього виду прав належать права дозволяти та забороняти:

- відтворювати твір (право на відтворення);
- поширювати екземпляри твору будь-яким способом (право на поширення);
- імпортувати екземпляри твору у цілях розповсюдження (право на імпорт);
- здійснювати публічну демонстрацію, або виконання твору (право на публічну демонстрацію або публічне виконання);

- публічно сповіщати твір для загального доступу шляхом передання у ефір або по кабелю чи за допомогою інших аналогічних засобів або таким чином, що будь-яка особа може мати до нього доступ в інтерактивному режимі із будь-якого місця у будь-який час на власний вибір (право на публічне сповіщення);
- дописувати, домальовувати, аранжувати або іншим способом переробляти твір (право на переробку) [7].

Термін дії авторського права. Відповідно, до українського законодавства Авторське Право діє впродовж усього життя автора й 70 років після його смерті. Якщо твір оприлюднено анонімно, або під псевдонімом, який не прямо асоціюється з конкретною людиною й не є загально відомим, то Авторське Право діє лише впродовж 70 років після оприлюднення твору. Якщо твір був створений у співавторстві, Авторське Право діє впродовж життя його авторів і 70 років після смерті останнього з них. Після завершення терміну дії Авторського Права твори переходять до суспільного надбання. Це означає, що будь-хто може їх вільно використовувати без виплати авторської винагороди нащадкам автора. Разом з тим, авторському праву відомі випадки, коли твори, що перейшли у суспільне надбання, відновлюють свою правову охорону [7].

Плагіат присутній у будь-якій країні, але в кожній з них по-різному реагують на таке явище. Володимир Петренко (кандидат юридичних наук), у статті «Поняття та види плагіату» зазначає наступне: «Глобальний розвиток публічної сфери, розширення інформаційного простору стало суттєвим кроком до прогресу і загальної інформатизації, що надало можливість легкого доступу до продукції інтелектуальної власності та простотою її копіювання. Проблема плагіату з появою Інтернету стає все більш глобальною. Інтелектуальна власність в Інтернеті стає надбанням усіх, дотримуватись вимог авторського права стає дедалі важче, а іноді навіть неможливо. Ідентифікація первісного авторства стає дедалі все складнішою задачею. Плагіат вводить в оману споживачів, приносить шкоду автору, і надає незаслужені блага плагіаторові» [5].

Використання сюжету, теми твору, ідеї, із втіленням їх в іншу форму вираження, а не в ту, з якої вони запозичені, не визначається плагіатом. Приклад: постановки «Пірати Карибського моря» на однойменну музику з художнього фільму. Збіг деяких ідей, також не може бути визнаний плагіатом, оскільки автори часто приходять до схожих результатів творчості незалежно один від одного.



До плагіату необхідно відносити копіювання своєрідного авторського оформлення, індивідуальну форму твору, його оригінальність, привласнення яких і буде вважатись *плагіатом*.

У практиці зустрічається поняття *ненавмисний, або підсвідомий плагіат*, під яким розуміють поширення чужої праці під своїм ім'ям, помилково прийнятого як власний твір, в результаті необізнаності або незнання про існування автора цієї праці.

В залежності від виду діяльності та сфери застосування, плагіат поділяють на чотири види, де кожен має своє цільове призначення.

Хореографічна постановка відноситься до професійного плагіату.

Професійний плагіат – передбачає присвоєння інтелектуальних, творчих, професійних здобутків інших у професійних цілях. Мета професійного плагіату: набуття авторитету, заробіток, нагороди, визнання, тощо.

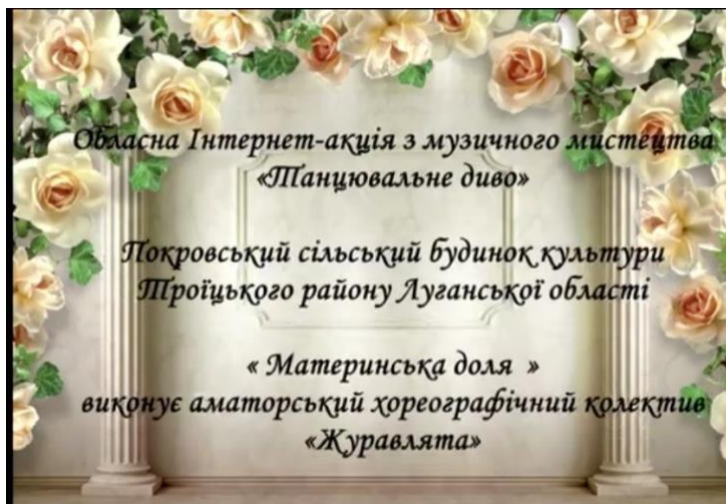
14 травня 2017 року на сцені Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України відбувся дебют хореографічної композиції «Материнська надія», постановник Світлана Шалапа, виконавці Зразковий колектив народного танцю «Росток» ДШК № 3 м. Києва, художній керівник Лола Верлан. Хореографічна композиція «Материнська надія», є окрасою репертуару колективу і відтворюється вже 3-м складом вихованців.



З цією композицією колектив неодноразово отримував Гран-прі на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах. Був задіяний у мистецьких заходах міста, країни та світу. «Материнська надія», є одним з найулюбленіших номерів репертуару колективу, який відмічають глядачі, батьки та фахівці, про що свідчать відгуки і в соцмережах [8].



2 травня 2020 року, під егідою Інтернет-акції «Танцювальне диво» з метою розвитку та популяризації аматорського хореографічного мистецтва; пошуку нових форм і методів роботи; виявлення та підтримки обдарованої творчої молоді на сцені Покровського сільського будинку культури Троїцького району Луганської області у виконанні аматорського хореографічного колективу «Журавлята», ПСБК, під керівництвом Л. Соломатіної було виконано хореографічну композицію «Материнська надія», яка є ПЛАГІАТОМ! [4].



**«Материнська
надія», аматорський
хореографічний колектив
«Журавлята», ПСБК, кер. Л.
Соломатіна.**

5	110	2020
Сподобалося	Перегляди	2 трав.

Інтернет-акція "Танцювальне диво". Акція проводиться з метою розвитку та популяризації аматорського хореографічного мистецтва; пошуку нових форм і

Кримінальний кодекс. 176. Порухення авторського права і суміжних прав:

- незаконне відтворення і розповсюдження – від ста до чотирьохсот неоподаткованих мінімумів, або виправними роботами на строк до 2-х років;
- повторно, або завдали матеріальної шкоди в особливо великому розмірі – від двохсот до восьмисот неоподаткованих мінімумів доходів громадян, або виправними роботами на строк до 2-х років, або позбавлення волі на той самий строк [8].

Агентство Creative Commons (вимовляється: «кріейтів комэнз», скорочено СС «сі-сі») – некомерційна організація, яка створила безкоштовні для використання типові договори – вільні та невідільні публічні ліцензії, за допомогою яких автори та правовласники можуть висловити свою волю та поширювати свої твори більш широко та вільно, а споживачі контенту – легально та простіше користуватися цими творами [1].

На мій погляд проблема інтелектуальної власності і плагіату в мистецтві танцю дедалі стає більш актуальною. Тому є велика необхідність залучення юридичної підтримки за для обговорення умов правового захисту інтелектуальної власності з урахуванням специфіки хореографічного мистецтва. Окрім цього необхідно окреслити професійні етичні норми відносно інтелектуальної власності в мистецтві танцю хореографічної спільноти. Мистецька професійна етика, як кодекс честі має бути делегована і впроваджена на всіх рівнях хореографічної діяльності.

Список використаних джерел

1. Creative Commons URL:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons (дата звернення: 10.05.2023).
2. Авторське право. URL:
https://wiki.legalaid.gov.ua/index.php/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE (дата звернення: 10.05.2023).
3. Марта Грехем – ретроспектива техніки руху. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=V_bJQ0eN56k (дата звернення: 10.05.2023).
4. Материнська надія, аматорський хореографічний колектив «Журавлята», ПСБК, кер. Л. Соломатіна. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=iEVH3CuMH5Y> (дата звернення: 4.05.2023).
5. Петренко В. С. - Поняття та види плагіату (2013). URL:
<http://www.clj.nuoua.od.ua/archive/14/29.pdf> (дата звернення: 7.03.2022).
6. Презентація підручника «Теорія та методика викладання спортивного танцю» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3XAijUa5zn4> (дата звернення: 11.05.2023).
7. Про авторське право і суміжні права. URL:
<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 10.05.2023).
8. Хореографічна композиція «Материнська надія» URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=v9QeMJp8qcQ> (дата звернення: 4.05.2023).

ПРАКТИЧНЕ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ З РУХОМ В КІНО-ТАНЕЦЬ

Швидка Анна Олегівна

випускниця другого (магістерського) рівня вищої освіти
Бердянський державний педагогічний університету
м. Бердянськ, Україна

Така мистецька форма, як кіно-танець, набуває популярності завдяки різноманітним фестивалям і онлайн-курсам. Це можна пояснити тим, що перехід на Інтернет простір наразі є загальномистецькою тенденцією, яка особливо посилилася під час пандемії. Прикладом цього слугували різноманітні онлайн виставки візуального мистецтва та онлайн арт-конференції, такі платформи, як Dramox (онлайн театр), віртуальні музейні виставки, тощо. Ця інтеграційна або гібридна форма має широкий спектр емоційного впливу на глядача і поєднує в собі закони хореографії, танцютеатру і кінематографу, вимагаючи від хореографа-постановника додаткових знань, умінь і навичок у зазначених нами міждисциплінарних галузях. У свою чергу кіно-танець є широким плацдармом для експериментальної хореографії, більше того, хореографічний експеримент в даній ситуації є скоріше необхідністю, адже в іншому випадку ця інтеграція втрачає зміст, що робить задану проблематику актуальною.

Метою нашого дослідження стало практичне впровадження хореографічного експерименту в кіно-танець.

Хореографічним експериментом у світовому танцювальному просторі займалися такі митці: Піна Бауш, Огюст Боаль, Йохан Інгельс, Мерс Каннінгем, Мартін Спенсер, Уільям Форсайт, Волфганг Штандл та інші. Кіно і танець поєднували: Деббі Аллен, Фред Астер, Джин Келлі, Джек Коулман, Баз Лурманн, Боб Фоссі та інші. Кожний з них мав власний хореографічний почерк завдяки постійному експерименту з рухом.

Під час створення хореографії для практичного етапу кваліфікаційної роботи нами були використані наступні елементи хореографічного експерименту: простір, робота з предметом, використання видозмінених

українських рухів та наповнення їх відповідним змістом [2]. Зупинимося на кожному з них більш детально.

Робота з простором – одна з найважливіших тем сучасної хореографії. Враховуючи те, що нами від самого початку була вибрана гібридна форма хореографічного і кіномистецтва, ми одразу прийшли до висновку, що локації можуть мати не тільки символічно-сміслові значення (адже таку роль зазвичай відіграють декорації), але і створювати цікавий ландшафт для роботи з простором. Таким чином, в сцені 5 частина хореографії створена із задачею по-перше, сидіти за столом, по-друге відобразити гру в карти, по-третє, частина зйомки вестиметься зверху. В сцені 7 нами були використані кам'яні сходи, що дозволило нам проекспериментувати з рівнями, буквально продемонструвати конфлікт «хто головніший?». В сцені 9 виконавці обмежені у просторі за рахунок ниток, які їх пов'язують, що також дає велике підґрунтя творчого дослідження.

Але варто зауважити, що часто задуманий нами простір не тільки допомагав, але і сковував виконавців у рухах, адже вуличні умови в холодну пору року хоч і додають натуралізму та передають емоційний стан героїв, але не відповідають умовам танцювальної сцени чи класу.

Простір в своїх роботах використовують найрізноманітнішим чином ціла низка хореографів сучасного танцю, по-перше, це такі стовпи, як Піна Бауш та її танцтеатр, де декорації ставали такою ж невід'ємною частиною хореографії, Уільям Форсайт та його робота з геометричними лініями [1]. По-друге це наші сучасники, діючі хореографи і сучасні колективи: Urban Theory з їх неймовірною геометрією стоячи в колонні, Jasmin Var Dimon та її фантастично дивні рішення.

Використання предметів в нашому випадку мало дійсно символічне значення. Гра в карти за столом в сцені 5 стала справжнім випробуванням вже на етапі постановочного процесу. Ми намагалися зберегти красу і простоту геометрії, при цьому продемонструвати сюжет і зробити його зрозумілим без розшифровування. В свою чергу, нитки зі сцени 9 навпаки надихнули своїм символізмом та багатофункціональністю. Робота з предметом притаманна Піні Бауш, Мері Вігман, Мерсу Кеннінгему [3].

Використання видозмінених національних рухів і поз була продиктована вибором теми. Залежно від контексту кожної сцени ми намагалися наділити кожного персонажа своїм національним підтекстом, але не нарочито, а максимально природньо, що притаманне тілесному руху.

Останнім, але найголовнішим прийомом, котрий допоміг у створенні хореографії став метод наділення змістом. Кожен рух персонажів – це слово чи фраза. Нами принципово була обрана концепція: «Якщо нічого сказати – то мовчіть», тож навіть в імпровізаційних моментах, виконавцям був наданий текст, який вони намагалися відтворити тілом. Таким чином усі дуетні партії зазвичай є буквально діалогом або сваркою персонажів.

Звичайно, для нас найбільшим експериментом стало розкладання хореографії на кадроплан. Танець, який повністю, від початку до кінця, станцьований на сцені сильно відрізняється від невеликих шматочків по декілька вісімок, в не сценічних умовах, але в такий спосіб твір набуває інших засобів емоційного впливу на глядача, а виконавці мусять примірити на себе роль кіноакторів, де кожен найменший рух міміки має значення і «переграти», що часто пробачає сцена, так само погано, як і «недограти». Ми намагалися створити невеселий і не бродвейський мюзикл без пісень, змінюючи їх на символи та мову обличчя і тіла.

Отже, нами були проаналізовані та практично впроваджені техніки, які базуються на поняттях простору, роботи з предметом, видозміненні народно-сценічних рухів та наділення змістом хореографічного тексту. Їх поєднання разом із особливостями кіномистецтва, авторською музикою створили унікальний симбіоз, який дозволив, на нашу думку, досить ґрунтовно розкрити тему кваліфікаційної роботи.

Список використаних джерел

1. Абязова Б. Т. Екранізація хореографічних творів на прикладі фільміввистав Піни Бауш. Інноваційні технології в культурній галузі. *Культурологічний альманах*. Випуск 2, Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2016. С. 138-142.

2. Відео версія філософсько-історичного хореографічного кіно-роздуму «Вибір - 1654». URL: <http://surl.li/qhtno>.

3. Погребняк М. М. Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 2012. № 45. С. 159-163.

ДОСВІД ІНТЕРАКТИВНОГО ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ СПОРТИВНИМ БАЛЬНИМ ТАНЦЯМ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Шкурєєв Кирило Іванович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сучасної та бальної хореографії,
заслужений тренер України зі спортивних танців,
Харківська державна академія культури
м. Харків, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-6574-7955>

Брагіна Тетяна Михайлівна,

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри народної хореографії
Харківська державна академія культури
м. Харків, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-2225-3685>

Брагін Юрій Анатолійович,

кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри ЮНЕСКО «Філософія людського спілкування» та
соціально-гуманітарних дисциплін,
Державний біотехнологічний університет
м. Харків, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-6213-5723>

Збройна агресія російської федерації проти України деструктивно впливає на всі сфери життя нашого суспільства. Спортивний бальний танець не став винятком; до обмежень, спричинених пандемією коронавірусу, додалися проблеми, зумовлені воєнним станом. Особливо напружена ситуація складається у східних регіонах України, де функціонування танцювальних шкіл в їх звичному форматі зазнало суттєвих змін, турнірна діяльність фактично

припинились. Ще одним суттєвим фактором, який чинить тиск на ситуацію, є міграція населення, що призвела до зрушення усталених колективів, вибуття найактивніших учасників, ліквідації низки клубів, втрати їх матеріальної бази – тренувальних залів та приміщень, придатних для проведення змагань, зменшення платіжної спроможності учасників. Спостерігається падіння попиту на розважальний контент на кшталт танцювальних шоу. За таких умов перспективи розвитку танцю як спорту і бізнесу чимдалі більше виглядають сумнівними. На ці виклики сучасності має реагувати хореографічна освіта, адже бальний танець є невід’ємним елементом української танцювальної культури, динаміка якої не повинна призупинятися. Метою даної розвідки є визначення і систематизація особливостей сучасного досвіду дистанційного викладання спортивного бального танцю, які мають бути основою розбудови вищої професійної освіти в цій галузі і її подальшої спеціалізації. В основу дослідження покладено досвід танцювального марафону, який було розпочато з ініціативи президента ГС «Всеукраїнський танцювальний союз», Заслуженого тренера України К. І. Шкурєєва (друга половина березня 2022 року).

Марафон «Разом до перемоги» мав на меті продовжити навчання танцям у дистанційній формі дітей і молоді з тих територій України, де звичайний тренувальний процес став неможливим через активні бойові дії. Фактично у заході брали участь діти з усієї України: Харків та область (Близнюки, Лозова), Одеса, Умань, Львів, Київ, Дніпро, Хмельницький, Тернопіль. Долучалися до занять діти, сім’ї яких переселилися до Німеччини, Швейцарії, Канади, США, Італії, Польщі, Молдови, Іспанії та Франції. У процесі проведення марафону вдалося привернути увагу української діаспори, яка дуже допомогла не тільки коштами, а й ліками, речами та іншим.

Ідея проведення марафону полягала, зокрема, у тому, щоб сприяти підтримці «ринку танців»: дати можливість дітям не полишати заняття; надати допомогу тим тренерам, які залишилися без танцювальних залів, та могли б звернутися за тимчасовою безкоштовною орендою працюючих та вцілілих приміщень. Також ставилося за мету допомогти тим, хто втратив через війну своє

місце роботи, чи пішов до лав ЗСУ, ТРО, став волонтером, і міг по закінченні війни повернутися до своїх професійних практик.

Захід включав проведення понад 200 годин лекцій, які проводилися для зацікавлених осіб з урахуванням їх вікових особливостей та рівня професійної майстерності. Залучити до дистанційного навчання вдалося лише дітей середнього і старшого шкільного віку.

Дистанційні заняття танцювального марафону спочатку були поділені на чотири групи: перша група для тих, хто взагалі не вміє танцювати, початковий рівень (перший рік навчання та Н клас), середній (Е та Д класи) та вищий рівень майстерності (С та відкритий клас). На старті перша, друга та третя групи налічували від 30 до 40 дітей відповідно, остання до 25 танцівників. За місяць у першій групі залишилось 10 дітей, у другій та третій до 25, і в останній біля 15-20 учнів залежно від дня. За півтора місяці першу групу об'єднали з другою, тому що в ній залишилося всього два-три учні. У результаті перша та друга група становила до 15 дітей, третя до 20 і четверта до 15.

Згодом окремо була створена група з фізичної підготовки, яка налічувала до 15 учнів з усіх груп, і група акторської майстерності, яка налічувала до 30 учнів. Тобто намітилась тенденція до зменшення кількості учнів і груп. Аналіз причин зменшення популярності занять онлайн призвів до переосмислення мотивації до занять танцями в різних вікових категоріях. У дітей від 8 до 15 років, то основним джерелом їхньої мотивації до занять танцями є вплив батьків. Відсутність соціальних взаємодій між однолітками ніяк не впливає на їх інтерес до занять. А якщо дитина перебувала більше місяця у зоні бомбардування, вона замикається в собі та займається лише при наявності батьків поряд. Отже, батьки – головний рушій дитячого танцювального спорту. Заняття онлайн у віковій категорії 16-25 років виявили певне зростання інтересу до теоретичної складової спортивних бальних танців, їх пізнавальної, комунікативної та естетичної функцій, зокрема аналізу взаємодії між партнерами.

Бальний танець, і спортивний в тому числі, втілює кодекс моралі, осмислює людські стосунки в їх найбільш сталих проявах. При проведенні

занять у залі тренер змушує записувати, аналізувати та працювати з конспектом, це наражається на великий спротив не тільки танцівника, а і батьків, які вважають, що заняття не мають сенсу без помітного прогресу. Коли заняття проводиться онлайн, то навпаки, зацікавленість як танцівників, так і батьків саме в теоретичній інформації.

Водночас виявлено, що багато перспективних учнів 18-25 років відмовляються від дистанційної форми навчання через неможливість безпосередньо контактувати один із одним в тренувальному процесі. Вони не вдовольняють свою потребу в увазі, у взаємодії, що є невід'ємною складовою занять у залі. Значній частині танцівників у цьому віці принципово важлива увага до своєї особистості, займатися більш ніж півтори місяці онлайн значна частина танцювальної молоді не бажає, зосереджуючись на особистих взаєминах чи втрачаючи інтерес до танців. Це стосується навіть тих спортсменів, хто присвятив танцям більше 10-15 років, здобуває освіту тренера чи хореографа, однак, дивлячись на ситуацію, відмовляються продовжувати свою кар'єру та шукають себе в інших сферах. Конкуренція на паркеті була одним з важливих чинників згуртовування партнерів задля досягнення танцювального результату. Таким чином, взаємодії у парі та між іншими танцівниками мають дуже великий вплив на особистість танцівника і його мотивацію до самовдосконалення. Йому потрібні визнання його як особистості та танцювальна соціалізація.

Постійними лекторами залишились засновники танцювального марафону, які пристосували до умов дистанційних тренувань принципи і підходи своєї студії танцю, орієнтовані на осмислене виконання танцювальних рухів, адже бальний танець є, по суті, танцем у чистому, незображальному вигляді [1; с. 137], бо його фігури – то пряме втілення первинних порухів, обмежених моральними, етичними та естетичними уявленнями вищих кіл міського суспільства [2; с. 100].

За два місяці було усталено дві групи: перша – більш рухлива, де заняття включало в себе фізичний розігрів всього тіла та виконання варіацій з використанням різноманітних ритмічних малюнків, які б могли уміщуватися на одному квадратному метрі простору та нівелювали якість покриття, під

контролем тренера. Друга група, теоретична, де лекції включали в себе розбір ритмічних малюнків, спілкування між учнями та лектором. Танцівники зосереджувались на власних відчуттях та принципах танцювальних рухів, усвідомлюючи себе та своє тіло, контролюючи його та отримуючи задоволення від розуміння та самоконтролю. Це становить новий рівень занять онлайн, який може утримувати цікавість серед танцівників та відкриває новий інтерес до руху свого тіла та самоаналізу. При розумінні свого тіла танцівник починає отримувати задоволення від самого процесу танцю, а не лише від результату на змаганні та конкуренції серед своєї групи. Лектор ставив за мету проводити танцівників послідовно від одного руху до іншого, пробуєчи різноманітні варіанти виконання рухів. При цьому завдання лектора було разом з ними перевірити правильність обраного шляху, наочно показуючи обраний варіант, аби до правильного виконання учні дійшли самі, аналізуючи побачене та відчуте. Такий метод перетворював заняття на цікаву гру з самоаналізом свого тіла та усвідомленням принципів його руху та взаємодії у той чи інший проміжок часу, усвідомлюючи співвідношення часу та рухів.

Основною метою занять старшої групи став аналіз танцювальних понять, принципів руху, в узгодженні їх з конкурсними вимогами і критеріями суддівства. Розглянуто поняття танцю, відчуття, вираження особистого сприйняття за допомогою музики та тіла. Окрему увагу приділено поняттю виразності руху, як зміщувати акцент у кращу для танцівника площину.

Отже, сучасні інформаційні технології в поєднанні з тренерським досвідом дозволяють зберегти учнів, клуб, локальну хореографічну культуру навіть в умовах воєнного стану, якщо практикувати осмислене танцювання. Нові реалії навіть розширюють можливості технічного самовдосконалення і розвитку творчого потенціалу, роблячи акцент на теоретичних засадах турнірної практики. Водночас в умовах призупинення звичного танцювального життя виявлено домінування соціалізуючої і гедоністичної функцій спортивної бальної хореографії за рахунок інших – пізнавальної, естетичної, регулюючої, семіотичної, комунікативної. Досвід дистанційного навчання в нових умовах

відкриває шлях до вдосконалення концепції даного виду спорту, практики проведення як групових, так і індивідуальних занять за рахунок фундаменталізації і осмислення цієї діяльності у ширших вимірах культурного процесу.

Список використаних джерел

1. Кеба М. Спортивний бальний танець у контексті наративного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 31, том 1. 2020. С. 136 – 140.
2. Павлюк Т. Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії. *Вісник ХДАДМ*. № 12. 2008. С. 98 – 109.

ОСНОВНІ СТИЛІ ЄГИПЕТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ

Шулькевич Вероніка Олегівна,

здобувачка II рівня вищої освіти

кафедри хореографії

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

м. Київ, Україна

Строгаль Тетяна Юрївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри теорії музики та естрадного мистецтва

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-6149-5540>

Танець, зокрема фолклорний, як невід’ємна частина духовності і оптимізму, супроводжує людину протягом усього життя. Як дзеркало духовного світу, естетичних прагнень певного етносу, народний танець на кожному етапі розвитку суспільства акумулює в собі й художні елементи, притаманні певній місцевості, при цьому зберігає свої основні риси та по новому розкриває їх згідно з велінням часу та перебігом технологічного прогресу. Кожний танцювальний взірець, відібраний і вдосконалений талановитими народними митцями багатьох поколінь, входить до світової нематеріальної духовної скарбниці.

Уже в часи давнього Єгипту танці існували як культурне явище. Однак

носили обрядовий та ритуальний характер. Наукові дослідженнями з тематики дослідження єгипетського танцювального фольклору майже не проводились. Існують лише окремі статті таких авторів як: Dr Valeria Lo Iacono (Symonds) «Egyptian Folklore and the Reda Troupe» [4], Irena Lehova «Ancient Egyptian Dancers» [3], Мелющук В.В. «Танцювальне мистецтво давнього Єгипту: антологія танців, що зародилися до середини періоду давнього царства», Шариков Д.І. «Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми» [2], в яких досить поверхнево розглядається особливості розвитку єгипетського фольклору. Діячами та дослідниками нашої країни ця область хореографічного мистецтва ще не була ретельно досліджена, не дивлячись на швидкий зріст популярності цього виду танців. Тож можна стверджувати, що дослідження цього питання досить актуальне на цей час.

Народний танець – це танець, народжений з традицій країни чи регіону. Згідно з традицією, народний танець передається з покоління в покоління всередовищі, в якому його танцюють. Фольклор – культурна спадщина всіх народів, що відображає їхні звичаї, звички, музику, костюми та історію.

Народний танець, в свою чергу, поділяється на:

1. Танець, який виконують усі люди для вираження їхніх почуттів. Це не пов'язано з театром, цей вид дуже популярний на народних гуляннях і весіллях.

2. Танець у виконанні професіоналів театрального танцювального мистецтва [1].

Так у єгипетському фольклорі розрізняють народний фольклор та сценічний фольклорний танець.

До народного єгипетського фольклору відносять: саїді, гавейзі, нубія, хаггала, сіва. До сценічного танцю – мувашихат, александрія, танура, шамадан (авалем).

Розглянемо детальніше всі стилі фольклорних танців Єгипту.

Саїді – це слово відноситься до всього, що стосується району Саїді в Єгипті. Саїді можна танцювати з палицею або без неї. Асая: це арабський термін для палиці. Цей танець прийшов з південного Єгипту з регіону під назвою Саїд

або Верхній Єгипет. Традиційно чоловіки в цьому регіоні носили з собою довгі бамбукові палиці як зброю. Поступово склався особливий чоловічий танець - тахтіб, в якому імітувався бій на палицях. Жінки перейняли метод танцю на палицях, але зробили танець більш легким і грайливим, створивши окремий стиль - Ракс ель асая (танець з тростиною) [1].

Гавейзі. Аль-Хавізі – циганське плем'я, яке осіло в Єгипті. Перші значні згадки про Гавейзі датуються 18 століттям. Коли хувайзів вигнали з Каїра в 1834 році, вони оселилися в південному Єгипті. Їхня музика, танці та культурні риси помітно відрізняються від рис народу Саїди, який історично населяв цей регіон. У танцях використовуються цимбали.

Нубія, відома в давнину як царство Куш, простягається на південь від Асуана до столиці Судану – Хартума. Нубійці, більш темношкірі, ніж власне єгиптяни, мають свою мову, свою культуру і традиції. Асуан найсонячніше місце в Єгипті. Він знаходиться на півдні країни, і був в давнину прикордонним містом. Життя тут тече неквапливо. Приємно прогулятися пішки набережною або на човні по Нілу, посидіти в ресторанчику біля самої води, послухати старовинну нубійську музику. Нубійський танець – це груповий танець. Барвисті костюми, особливий незвичайний ритм. Люди з Нубії дуже веселі і люблять танцювати завжди разом. На весіллях збираються сотні людей і всі разом танцюють.

Нубія – це назва міста і району на півдні Єгипту. Нубія знаходиться на кордоні з Суданом. Нубійський танець - це груповий танець. В основному це рухи стегон. Красива система рук. Особливий незвичайний ритм, в основному швидкий (схожий на ритм халіджі). Як аксесуари для танців використовують ДОФ (бубон), Хус (тарілка з тростини).

Хаггала – це стиль бедуїнів, які живуть в оазисах Сахари. Хаггала перекладається як «підстрибувати». Це дуже енергійний танець в якому акцент робиться на рухи стегон. Рухи включають оплески долонями і стрибки (стрибки в основному використовують чоловіки). Чоловічий танець хаггала нагадує ДАБК (ліванський груповий весільний танець). Традиційний одяг для цього стилю

плаття та спідниця з безліччю воланів.

Сіва (Siwa) – один із найвіддаленіших і ізольованих оазисів Єгипту, що знаходиться на кордоні з Лівією. Сива має багату історію та особливу культуру. Багато століть вона перебувала у самоврядуванні і за її території велося багато міжусобних війн. Нині населення Сіви становлять бербери – нащадки бедунів, які кочують узбережжям Північної Африки. Завдяки ізольованому становищу вони змогли зберегти багато культурних традицій. Бербери дуже шанують народні звичаї. Становище жінок таке саме, як і в інших мусульманських країнах. Вони ходять у довгих абаях і в паранжі, таким чином повністю закриваючись від сторонніх очей. Невід'ємними аксесуарами є срібні прикраси.

Цей стиль танцю не набув широкого поширення у танцівниць з деяких причин. З одного боку, через унікальну та складну культуру оази, з іншого — через віддаленість Сіви.

Жіночі танці виконують під акомпанемент жіночих співів та ударів по оливкових бочках. Відповідно до традицій, жінки танцюють лише у своєму колі. Костюм жінок складається з галабеї, довжиною до колін, шароварів, а також хустки. Обов'язковою є велика кількість прикрас. У жителів Сіви танець має особливе значення – продемонструвати своє матеріальне становище та статус. Чоловічий костюм складають також галабея, підперезана на талії, та шаровари.

У жіночих танцях максимально використовуються тряски, удари стегнами, стрибки, проходки в маленькому присіданні. Як і в інших фольклорних стилях, сиванський танець виконується із чистою ізоляцією. Руки зігнуті у лікті, а кисті повністю розслаблені. У чоловічому варіанті руху виглядають м'якше. Характерною рисою танцю є нахил вперед верхньої частини корпусу. Історично таке становище було через великі важкі прикраси на шії.

Александрія – друге за величиною місто в Єгипті. Александрія має радше середземноморські, ніж східні риси. Дух і культура міста відрізняються від решти країни, хоча воно знаходиться всього в 225 кілометрах від Каїру. У перекладі на арабську Александрія звучить як «Ескандарані». Александрійський стиль танцю дуже цікавий та запальний. Традиційний одяг для цього стилю —

халат і чепчик (Melaya). Melaya є частиною національного костюма жінок Александрії.

Шамадан. У розмовній єгипетській мові назва цього стилю звучить як «Авалем». Повна назва «Rah Al Shamadam» - танець з канделябром. Цей танець здавна танцювала в Єгипті. Великий прикрашений канделябр із запаленими свічками несе над головою танцівниця на весіллі, освітлюючи молодим шлях до щасливого сімейного життя. Мистецтво відокремлених рухів стегон і грудей, м'якість кроку, коли дівчина танцює з канделябром, вражає – адже він повинен бути статичним. Традиційним одягом для цього стилю є штани і топ або довга сукня з вузьким верхом і широким низом [1].

Танець «Танура» зазвичай виконували тільки чоловіки. Танура в перекладі з арабської означає спідниця. Колись це був ритуальний танець. У давнину його танцювали дервіші для введення в транс і медитацію і виконували, як правило, тільки в храмах. Танець – це безперервне обертання танцюриста в одному напрямку під певну медитативну музику (зазвичай у формі барабана та сопілки). Костюм виконавця складається з однієї-двох спідниць, які він знімає під час танцю обертальними рухами і знову одягає, перекручуючи через голову або перед собою. І все це без припинення руху. Музика може ставати голосніше і тихіше, прискорюватися і сповільнюватися, а танцюрист змінює за нею швидкість обертання.

Слід зазначити, що незважаючи на простоту рухів, танець Танура непростий. Традиційна спідниця важить 10-15 кг. Іноді, крім спідниць, в танці використовують і інші аксесуари (розписні тарілки, хустки).

В даний час танець Танура не має релігійного підтексту і виконується як шоу. Для збільшення видовищності спідниці ще оснащують підсвічуванням, і танцівниця може ще й присідати, лягати, при цьому не припиняючи кружляння кольорових спідниць.

Мувашахат. В Єгипті андалузький стиль або мувашахат є шоу, а в Марокко це фольклорний танець. Цей стиль є андалузьким придворним танцем. Його

виконували у вищих прошарках суспільства.

Рухи в танці граційні, м'які і ніжні, чим принципово відрізняються від виконання сільських танців. Амплітуда рухів була невеликою, тому що прискорені елементи вважалися вульгарними під час танцю. Іноді танець виконували з бубном у руках. Композиції для танцю використовуються з ритмом сума:

D – T – k T D – T – D – D

Музична фраза обов'язково має починатися з удару. У ХХ ст. андалузький танець набув сценічного варіанту, поставленого Махмудом Редою. Його постановки відрізнялися витонченими та академічними арабесками та обертаннями.

Костюм також придумано для сцени. Він складається з жилета, одягненого на сорочку з довгими рукавами, спідниці-«сонце» до колін та шаровар. На ноги зазвичай надягають туфлі на невеликому підборі. Голову пов'язують хустку та вдягають невелику шапочку. На жаль, на сьогоднішній день майже не залишилося відомостей про справжній варіант цього стилю.

Підсумовуючи викладене вище, хочемо наголосити на необхідності ширшого та ґрунтовнішого дослідження єгипетського танцювального фольклору, що пов'язано зі світовою популярністю даного виду хореографічного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Фольклорні танці Єгипту. URL: <https://jak.bono.odessa.ua/articles/folklorni-tanci-egiptu.php>
2. Шариков Д.І, кандидат мистецтвознавства, доцент Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/pervob%D1%8Btn%D1%8Bj-y-drevnevostoch%D1%8Bj-tanecz-vestnyk-2012-3.pdf>.

3. Ancient Egyptian Dancers / Irena Lehova ; with drawing made from reproductions of ancient Egyptian originals by Milada Lexova; introduction to the Dover edition by Diane Bergman; English translation by K. Haltmar. – Doved ed. URL:

https://books.google.com.eg/books?id=iJ49ekJz0HQC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=representation+of+ancient+egyptian+dancers&source=bl&ots=Al-sUl8-V8&sig=IJplgf6jeayemZqBLU5hBq04Tnk&hl=ar&ei=e9hRSujoA8qZjAeouOTABQ&sa=X&oi=book_result&ct=result#v=onepage&q=representation%20of%20ancient%20egyptian%20dancers&f=false

4. Egyptian Folklore and the Reda Troupe (5.3.4) .- World Dance Heritage. URL: <https://worlddanceheritage.org/reda-troupe/>

ПРОЯВИ ІСПАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Шумілова Вікторія Віталіївна,

доцент, заслужена артистка України,

доцент кафедри хореографії

Інституту сучасного мистецтва

Національна академія керівних кадрів

культури і мистецтв;

доцент кафедри хореографії і танцювальних видів спорту

Національний університет фізичного виховання і спорту України

м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-4203-6832>

Іспанія – країна з особливою історією та культурою. В ній співіснують традиції різних культур і епох: карфагенської, еллінської, арабської. Іспанська культура завжди привертала увагу до своєї багатшаровості, вишуканості та виразності. Вона насичена традиціями, кольорами, ритмами й емоціями, що знайшли відображення в різних мистецьких формах, включаючи музику, живопис, літературу і, безумовно, хореографію. Сучасна хореографія активно використовує іспанську тематику у своїх творіннях, втілюючи в рухах та образах виразність, енергію, витонченість іспанського культурного досвіду. Як відомо,

сучасний танець – це напрямок мистецтва, що зберігає танцювальні техніки та стилі XX – початку XXI століть, які сформувалися на основі американського й європейського танцю: модерн, постмодерн. У даних напрямках танець розглядався як інструмент для розвитку тіла танцівників і формування його індивідуальної хореографічної лексики. Основними засобами для цього виступають синтез, актуалізація, розвиток різних технік і танцювальних стилів. Для сучасної хореографії характерна дослідницька спрямованість, зумовлена взаємодією танцю з філософією, яка постійно розвивається та формує комплекс знань про можливості людського тіла.

Серед західноєвропейських хореографів «неокласиків» до іспанської тематики однією з перших звернулася колишня «дунканістка» та учениця школи Еміля Жак-Далькроза Марі Рамбер. У 1943 році в Лондоні силами власної балетної трупи вона втілила постановку п'єси «Фламенко» Роберто Херарда з використанням таких напрямів фламенко як фанданго, сигирія, alegrías. Головні партії у виставі виконали віртуози іспанського танцю – Сара Лусіта та Роберто Арольд.

Наприкінці 1940-х років до іспанської тематики звернувся французький балетмейстер Ролан Петі. В Лондоні у 1949 році відбулася прем'єра вистави «Кармен», де танцював сам постановник разом з дружиною Рене Жанмер. У 1960 році виставу було екранізовано (у кінострічку увійшли також одноактні роботи Р. Петі – «Скорбота на 24 години» та «Пожирачка діамантів»). 1980 року з'явилася телевізійна версія вистави, в якій разом з Р. Женмер (Кармен) виступив Михайло Баришніков (Хосе). Як слушно відзначали рецензенти, у своїй версії «Кармен», Петі сперечався з романтичним трактуванням оперної красуні, хоча й не позбавляв її жіночності та спокусливості. Його симпатії були повністю віддані Хосе, котрий, по суті, став героєм вистави. Здатність Хосе до всепоглинаючого глибокого почуття піднімала його над іншими персонажами та водночас визначала уразливість у світі, де нікому ні до кого немає справи. Дуже вирізнявся від звичайного оперного красеня і Тореодор, вирішений Петі іронійно, навіть гротесково. На відміну від оперної «Кармен», Петі не прагнув зберегти

іспанський колорит, рідко використовував фольклорний танець, і саме це стало головною відмінністю від хореографії Альберто Алонсо.

Не можна не відзначити, що на театральний стиль Ролана Петі багато в чому вплинули художні ідеї метра французької сцени Жака Копо, а також досвід учнів і послідовників останнього, які працювали у жанрах мімодрами та «чистої» пантоміми (Етьєн Декру, Жан-Луї Барро, Марсель Марсо та ін). Хореографія Петі в «Кармен» була стильово однорідною та виглядала як осучаснена балетна класика з побутовими пластичними інтонаціями. Жанр балету – трагедія. Як режисер, Петі уклав балетні епізоди з багатьох ретельно продуманих виразних деталей. Зокрема, у натовпі біля тютюнової фабрики, серед відвідувачів нічної таверни або контрабандистів кожна постать є конкретно продуманою: хореограф розташував героїв у вільних позах, майже як у житті. Оригінальні гротесково-пластичні знахідки (купка прихильниць Тореодора з «курячими» дрібними рухами шиї уперед – назад) або еротичні адажіо, побудовані переважно на партерних підтримках, згодом неодноразово повторювалися у хореографічному доробку Петі [2, с. 96–97].

10 січня 1961 року на сцені брюссельського театру Ла Монне у виконанні артистів «Балету XX століття» відбулася прем'єра «Болеро» хореографа Моріса Бежара на музику Моріса Равеля. Головну партію «ідола», гіпнотизуючого натовп, виконала сербська балерина Душка Сіфніос (згодом головну партію виконували балерини: Таня Барі, Сьюзен Фаррелл, Люба Добревіц, Анушка Бабкін, Анжела Альбрехт, Шона Мірко). У постановці було зайнято 20 артистів кордебалету (виключно чоловіки) і 18 (або 22) основних фігуранти. Бежар, будучи автором сценографії та костюмів, запозичив дещо у своїх попередників. Зокрема, у Ніжинській він взяв прикмети іспанського кабачка – круглий стіл, на якому танцює танцівниця, оточений стільцями з відвідувачами. Однак, позбавив їх будь-яких відмінностей завдяки чорному одягу танцівників, надавши їм абстрактного, позачасового, позанаціонального характеру. На думку вітчизняного мистецтвознавця О. Чепалова, єдиним елементом, що вносив різноманітність і надзвичайне емоційне піднесення, була динаміка оркестрового

звучання. Вона зростала від ледь чутного барабанного бою до екстатичного tutti всього оркестру. Мелодію Бежар відображав у сольному танці, ритм – у груповому, «акомпануючому», який повністю було віддано чоловікам [2].

1979 року Моріс Бежар вирішив передати головну партію вистави чоловіку – ним стала «зірка» його трупі – танцівник Хорхе Донн. У виконанні Хорхе Донна, за словами Бежара, балет перетворився у варіації на тему Діоніса та вакханок. Для балетмейстера це було також відгуком на епоху, де, на його думку, розбіжності між чоловіком і жінкою нівелюються. Проте критикам здавалося, що зі зміною лідера у «Болеро» наскрізна тема була перенесена зі сфери чуттєвої у сферу ідей, що балет став закликком до невтомності в ім'я кохання, творчості, боротьби. Нарешті, ноги соліста ніби витоптували на столі місце для жертвопринесення, що характеризував у фіналі застиглий, приборканий рух. У порівнянні з іншими, менш показовими, але досить численними хореографічними трактуваннями «Болеро», трактування Бежара дотепер залишається поза конкуренцією. Водночас вистава досить рідко передається до інших театрів. Окрім компанії Бежара, «Болеро» входить до репертуару «Токійського балету» і Паризької Опери. 1997 року балетмейстер довірив свою виставу примі-балерині Королівського балету Великобританії Сільві Гіллем. Згодом, на початку 2000-х років у трупі Бежара партію «ідола» виконували Октавіо Стенлі, Жюльєн Фавро, Елізабет Рос. Однак сам Моріс Бежар вважав найкращою виконавицею «Болеро» танцівницю трупі Баланчина – Сюзан Фарелл. Він зазначав: «Вона танцювала як струмок, який тече. Їй пощастило суміщати у виконанні абстракцію та чуттєвість, янгола і тварину, незайману дівчину та повію. Її тіло ставало музикою. Це була якась алхімія» [2, с. 76].

Пошукам власного коріння в іспанському «напрямку» було присвячено виставу «Бики Хімени» (1989) іншої французької балетмейстерки – Карін Сапорта. Її дідусь з материнського боку – уродженець України, з батьківського – родина походила з Іспанії. Уподобання хореографки – сучасний танець, який вона опанувала під час навчання у Чикагському коледжі мистецтв (на той час вже мала два університетські дипломи з філософії та соціології, одержані у

Сорбонні). Як і більшість прихильників сучасного танцю, Сапорта починала із заперечення канонів класичної хореографії. Навчаючись у США К. Сапорта познайомилась зі школою танцю Марти Грехем і побачила на сцені Мерса Кенінгема та Хосе Лімона, вплив яких на розвиток європейського танцю модерн був незаперечним. Проте, за власним визнанням, Сапорта не все прийняла в американському модерному стилі, зокрема ідею про те, що танець має бути природним рухом тіла. Іншим впливовим чинником на формування хореографії К. Сапорта було мистецтво японського театру буто, побудоване на філософії дзен-буддизму. Саме у цьому вченні за допомогою Ідеюкі Яно, К. Сапорта шукала відповідь на численні, важливі для сучасного танцю питання: як керувати тілом, щоб знайти та висловити власне «я», аналізуючи підсвідомість. Отже, її пластичні шукання мали філософський підтекст, бо пізнання певних закономірностей буття для хореографа було рівнозначно можливості їхнього відображення [3, с. 244]. Дивним поєднанням японського буто та іспанського фламенко стала вистава «Кармен», створена К. Сапорта 1992 року. Методи своєї роботи Сапорта вважала математичними, викликаними особливостями абстрактного мислення. У деяких практичних діях вона була близькою до інших постановників-постмодерністів: спочатку знайомила артистів зі своїми спостереженнями, потім від ментального й інтелектуального сприйняття переходила до фізичного опанування рухів, поступового оволодіння жестикуляцією, яка відповідала сюжету. Так фізичний стан корелювався із сюжетом і темою вистави [2, с. 148].

До вистав-провокацій, де знайшла своє місце іспанська тематика, можна віднести хореографічний спектакль «Сарабанда» Іржі Кіліана (1990), де поєдналися стилізовані стародавні танцювальні форми з гостросучасними пластичними прийомами. Музичним обрамленням для «Сарабанди» стала соната для скрипки Йоганна Себастьяна Баха, створена як електронний саундтрек до фільму. Критики відзначали певні особливості у прийомах хореографічної лексики, запропонованої балетмейстером. «Пластичне дослідження фізіології страху, агресії розпачу, – зазначали вони, – виявлялося у рухах чоловічого

кордебалету, трансформованих із прийомів східних єдиноборств – нападу, захисту, загрози, концентрації тощо. З поверненням звучання скрипки Баха учасники action історично змінюються, що у фінальному епізоді трансформується у гримаси розпачу та непорозуміння» [2, с. 261]. Наголосимо, що згодом «Сарабанда» увійшла до знаменитої програми І. Кіліан «Чорно-білі балети», яка отримала широке міжнародне визнання в усьому світі. Іржі Кіліан виробив особливий фірмовий стиль, далеко вийшов за рамки класичного «канону». Балетмейстер знайшов стійку репутацію хореографа-філософа, що досліджує більші глибини людської натури, ніж фізичні можливості тіла, і славиться своєю феноменальною музикальністю.

Отже, серед західноєвропейських хореографів «неокласиків» і «модерністів» до іспанської тематики неодноразово зверталися М. Рамбер («Фламенко», муз. Р. Херарда), Р. Петі («Кармен», муз. Ж. Бізе), М. Бежар («Болеро» муз. М. Равеля), К. Сапорта («Бики Хімени», «Кармен»), І. Кіліан («Сарабанда», муз. Й. С. Бах). В їхніх хореографічних творах сучасні пластичні прийоми поєднувалися з неокласичними, фольклорними або стародавніми танцювальними формами, розкриваючи тим самим більше, ніж просто фізичні можливості тіла, пропонуючи нову філософію для вивчення особливостей людського характеру.

Список використаних джерел

1. Бернадська Д. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографії ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. пр.* Вип. 8. 2014. С. 77–82.
2. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / Харк. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2007. 344 с., іл.
3. Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. *Вісник ХДАДМ: Музично-театральне мистецтво.* № 1. 2010. С. 242–246.
4. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії – напрями, стилі, види. Словник: монографія / Каф. театр. мистецтва. Київ. міжнар. ун-т. Київ, 2010. 208 с.