

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



МАТЕРІАЛИ

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

3-4 лютого

Київ 2023

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** Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України
- Гладка Людмила Володимирівна** Провідна концертмейстерка факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, старша викладачка, провідна концертмейстерка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України

Хореографія в сучасному мистецькому просторі: Зб. матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, Київ 3-4 лютого 2023 р. Київ. Видавництво “Олімпійська література”, 2023. – 160 с.

Збірник містить матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Хореографія в сучасному мистецькому просторі», проведеною кафедрою хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету фізичного виховання і спорту України 3-4 лютого 2023 р. До збірника увійшли тези учасників конференції у авторській редакції.

© Автори статей
©Вид-во “Олімпійська література”, 2023

ЗМІСТ

<i>Анастюк Анастасія Юріївна, Андросук Людмила Михайлівна</i> Інтерпретація давньогрецької міфології засобами сучасної хореографії.....	6
<i>Андросук Людмила Михайлівна</i> Творчість як складова освітнього процесу підготовки майбутніх хореографів в ЗВО в період глобальних світових змін.....	14
<i>Брагіна Тетяна Михайлівна, Брагін Юрій Анатолійович</i> Значення навчальної дисципліни «костюм та сценічне оформлення танцю» у процесі підготовки хореографа у ХДАК.....	21
<i>Верховенко Ольга Анатоліївна</i> До історії українського чоловічого балетного виконавства 1960-1980-х років: творча постать Євгена Косменка.....	26
<i>Гладка Людмила Володимирівна</i> Метричне та ритмічне виховання студентів-хореографів.....	29
<i>Городецька Оксана Германівна</i> Партерна гімнастика в системі початкової хореографічної підготовки здобувачів освіти.....	35
<i>Демченко Наталя Іванівна</i> Концептуальна репрезентація методики викладання класичного танцю у процесі змішаного (гібридного) формування навчального процесу.....	40
<i>Козинко Лілія Леонідівна</i> Проблемні питання при складанні програм викладання хореографічних дисциплін у закладах початкової мистецької освіти.....	45
<i>Олексюк Світлана Борисівна</i> Російсько-українська війна 2014-2022 рр. Імміграція танцівниць сучасного танцю. Колективний портрет.....	51
<i>Острроверх Тетяна Миколаївна, Кебас Ольга Борисівна</i> Методичне забезпечення навчальної дисципліни «сучасний танець» професійного спрямування початкової мистецької освіти в Україні.....	57

<i>Павленко Кристина Олександрівна</i>	
Засоби адаптації вихованців хореографічного колективу в умовах онлайн.	63
<i>Пастухов Олексій Анатолійович</i>	
Комп'ютерні ігри у системі сучасного навчання: теоретична рефлексія.....	68
<i>Перова Ганна Олексіївна</i>	
Українське чоловіче виконавство 1980-х років: Віктор Абашев, Віталій Відінєєв, Олександр Калібабчук.....	71
<i>Підлипська Аліна Миколаївна</i>	
Доктор мистецтва за спеціальністю 024 «Хореографія»: міф чи реальність? (проблеми підготовки здобувачів на третьому рівні вищої освіти).....	74
<i>Помейчук Катерина Ігорівна</i>	
Когнітивні викривлення через призму когнітивних процесів в хореографії..	79
<i>Рибаченко Віктор Федорович</i>	
Хореографія як невербальна комунікація.....	88
<i>Рубан Віктор Васильович</i>	
Виклики та перспективи хореографічної освіти сучасного танцю в Україні в умовах війни та вплив на культурні процеси – інституційний аспект обмежень і можливостей.....	95
<i>Самойлова Еліна Сергіївна</i>	
Специфіка роботи та розвиток дисципліни «Хореографічний ансамбль»..	105
<i>Синєок Віра Андріївна, Калієвський Костянтин Васильович</i>	
Трансформація національного ідеалу в часі та просторі засобами хореографічного мистецтва.....	109
<i>Тараненко Юлія Петрівна</i>	
Гейміфікація в навчанні здобувачів позашкільної освіти сучасному танцю.....	115
<i>Тимофєєва Таїсія Григорівна</i>	
Тілесно інтегративний підхід в роботі зі студентами-хореографами в період суспільно-кризових ситуацій.....	120

Ткаченко Ірина Олександрівна

До проблеми підготовки фахівців хореографії для роботи зі спортсменами з естетичної групової гімнастики.....125

Тсуджі Валерія Вікторівна

Екологічні аспекти роботи тренерів у Японії.....129

Філімонова Христина Олегівна

Форми та методи роботи хореографічних колективів України в умовах військового стану.....134

Хоцяновська Людмила Францівна

Специфіка уроку з контактної і безконтактної імпровізації у on-line форматі.....141

Чернявський Іван Сергійович, Хом'яченко Олеся Олександрівна

Сучасний стан проблеми річного циклу підготовки спортсменів високої кваліфікації у спортивних танцях.....147

Шалана Світлана Віталіївна

Вплив спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії: початок ХХ століття.....150

Шевченко Ярослава Сергіївна

Формування емоційної стійкості як критерія ефективності змагальної діяльності в спортивних танцях.....157

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ МІФОЛОГІЇ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Анастюк Анастасія Юріївна

студентка I курсу спеціальності 024 «Хореографія»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
Київський університет імені Бориса Грінченка
Київ, Україна

Андрощук Людмила Михайлівна – науковий керівник,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри хореографії
Київський університет імені Бориса Грінченка
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-5702-675X>

Танець є універсальною формою буття людини, історично пов'язаною з нею. Але, незважаючи на свою близькість до людської природи, танець не перестає бути загадковим, що вислизає від дискурсивного аналізу.

У сучасній культурологічній літературі існує таке поняття як «дансологія», яке виражає виникнення дисципліни філософії танцю та зміцнення танцювальної проблематики у філософії та культурології. Виникла також нова галузь знання – палеохореографія, що вивчає первісну танцювальну культуру на основі артефактів. Питання філософії танцю ставилися і обговорювалися у зарубіжній філософській літературі вже у першій половині ХХ століття. У вітчизняній літературі донедавна танець досліджувався переважно теоретиками-мистецтвознавцями, які вирішували практичні та теоретичні питання хореографії, і які іноді виходили за межі своєї проблематики, спрямовуючи дослідницькі погляди в область філософії танцю, дослідження міфологічних характеристик танцю (міфологія танцю) та культурологічний аналіз феномена танцю (феноменологія танцю).

Завдання статті: дати феноменологічний аналіз танцю як способу буття та виду діяльності людини та визначити його місце в системі культури; розглянути поняття «міф» і «танець» та можливі варіанти їх співвідношення, визначити значення поняття «міфологія танцю»; з'ясувати психологічні підстави міфологічного у танці; дослідити специфічний, фізично-тілесний аспект буття

танцювальної культури як основи танцювального образу; охарактеризувати знаково-символічну структуру тілесного пластичного образу, що у танці; розглянути ігровий момент, що виявляється в танці, та проаналізувати зв'язок гри та міфології; визначити міфологеми сучасної танцювальної культури та виявити ступінь прояву міфологічного в різних танцювальних напрямках.

Інтерпретацію давньогрецької міфології засобами сучасної хореографії досліджували Благова Т. О., Бортник К. В., Зозуля О. В., Полякова М. В. та ін.

Міфологія грецького народу, це чарівно-блискуча епічна поема, створена найбагатшою уявою греків, що стала джерелом не тільки для античного мистецтва, але й продовжує залишатися невичерпним джерелом для мистецтва всіх цивілізованих народів. Звідси випливає проблема інтерпретації давньогрецької міфології засобами сучасної хореографії і передачі настрою теми та ідеї. У цій прекрасній поемі герої були безсмертними богами, що живуть не в далеких, невідомих містичних небесах, а близькі до життя на всім відомій горі Олімп, яку можна побачити і наблизитися. Якщо богів не видно, це легко пояснити. Вони люблять загортатися в хмари або за своїм бажанням йдуть з Олімпу на землю і тимчасово відсутні.

На землі боги вступають у спілкування з людьми, відвідують прекрасних земних жінок і створюють різноманітні образи. Поруч із богами, ще зовсім далекими, недосяжними у своїй величі, утворилася ціла плеяда вже значно ближчих героїв, які здійснили багато подвигів для землі на користь простих смертних, таких як Прометей, Геракл та інші напівбоги. Є ще багато богів, що населяють луки, поля, гаї, ліси, джерела, гори та ріки, нескінченна кількість німф, козлоногих фавнів, дріад, орад, менад тощо.

Багатство та різноманітність народної фантастики воістину вражають. Квіткове, райдужне розмаїття символів, що витікають один з одного, переплітаючись один з одним, зливаються в одну красиву, чітку і логічну систему дивовижної космогонії.

Оскільки такі елементи сформували релігію греків, стає очевидним, чому грецька міфотворчість стала благодатним джерелом для живої та яскравої народної уяви в галузі народного мистецтва [1, с. 148-159].

Міф був джерелом філософських систем для мислителів; міфом же користувалися історики та поети; безсумнівно, міф вплинув на грецьку творчість у сфері образотворчих мистецтв тобто і на створення хореографії.

На розвиток загальної європейської цивілізації особливо сильний вплив мали колонії греків, які висунулися далеко на схід, а надто на захід. Вся Сицилія та південь Італії були заселені грецькими колоністами, які принесли з собою свої вірування з їхніми міфами та оповідями, сприйнятими місцевими жителями та сусіднім Римом, під владу якого згодом потрапили ці колонії. Куми поблизу Неаполя, Панорма (нинішній Палермо) стали далі могутнішими розсадниками грецької культури, ніж сама Еллада. Звідси греки передали всьому світу таємниці, приховані в еллінській пластиці і її хореографічних формах. Дивовижні твори скульптури і залишки фрескового живопису, що збереглися, знайдені при розкопках похованих Везувієм міст Помпеї та Геркуланум, свідчать про витонченість форм античної хореографії. Танцівниці й досі є наочними зразками художніх ліній античного танцювального мистецтва.

Стародавня скульптура та античне танцювальне мистецтво черпали свої сюжети майже виключно з міфології. Деякі дослідники впливу міфів на стародавнє мистецтво вважають, що пластичні мистецтва Греції користувалися міфом безпосередньо, черпаючи свої образи не прямо з глибини народного примітиву, тобто первісної оповіді, а тільки з перетвореного і розфарбованого поезією. З такою думкою, розходяться думки інших вчених, які доводять, що пластичні мистецтва еллінів широко користувалися усними переказами. Хоч би як вирішилося це питання, воно не має для нас істотного значення. Цілком встановлено лише те, що міфологія у тій чи іншій стадії свого розвитку була справжнім джерелом хореографічного мистецтва. Міфологічний сюжет цілком заволодів античною хореографією у всіх її різноманітних розгалуженнях. Воно й не дивно, тому що оповіді про богів пересипані масою пригод небожителів і

безліччю чисто анекдотичних пригод, де Ерот грав першу роль і де символами пояснювався сенс і значення божеств. Внаслідок цього у кожному міфологічному танці завжди можна знайти основне ядро міфу та пластичну його символізацію [2, с.174].

Завдання античного хореографа полягало лише у виборі будь-якого з незліченних міфологічних сказань, зручного для пластичного відтворення його моментів. Індивідуальна творчість хореографа полягала у створенні тієї чи іншої хореографічної фігури, у застосуванні придатного символу чи аксесуара, у красі форм як виконавця, і самого танцю, а водночас і у вказівці на відповідний костюм.

Міфологічний сюжет служив найбагатшим матеріалом для натхнення як античних хореографів, так й балетмейстерів всіх наступних століть. Це є кращим доказом того, наскільки він був ошатний, живучий, глибокий і всеосяжний, наскільки він заволодів розумами та настроєм художників усіх епох. І сучасна скульптура досі користується античними мотивами, намагаючись по можливості відтворити у своїх творах форми та рухи танцівниць. Прекрасні репродукції грецьких танцівниць зроблені Леопардом, Штуком, Жеромом та багатьма іншими. Немає майже жодного скульптора, який не намагався б виліпити будь-яку хореографічну фігуру, в яку він не прагнув вкласти еллінський дух. Звертаючись до репертуару останніх століть, що дійшли до нас, скрізь і всюди можна побачити переважання царства античної міфології. Лише середні віки перервали цей вплив античного світу; були створені танці, навіяні духом суворого середньовічного християнства. «Танець смерті» («Danse macabre»), знамените Свято блазнів (Fete des fans), танцювальне дійство про «нерозумних дів» та ін.

Італійське Відродження знову повернуло хореографію до її першоджерела – еллінського міфу. З цього часу міф царює на всіх сценах європейських держав.

Ломбардець ді Ботто перший наважився вирвати балет із середньовічного мороку, переповненого аскетичними чеснотами. Він справді відновив античні традиції. Для весільної урочистості Ізабелли Арагонської та герцога Міланського

він поставив балет «Золоте руно», заснований на міфі про аргонавтів. Під час правління Людовика XIV було створено репертуар теж виключно міфологічний: «Облога Трої», «Критський Лабіринт», «Народження Афродіти» та ін. [3, с. 219-225].

Звичайно, нічого грецького в цих хибно античних балетах не було, крім назв. Танці та костюми були французькі, без найменшого натяку на античний стиль. У балетних програмах міфи були перелицьовані; чудові еллінські оповіді пристосовувалися до сучасного смаку.

Нарешті з'явився реформатор балету Ж.-Ж. Новер. Він повстав проти умовностей та фальші сучасного балету. Назви написаних ним балетів вказують на античний їх зміст: «Суд Паріса», «Смерть Агамемнона» та ін. Новер зміцнив міфологічні сюжети в пізнішому балетному репертуарі.

Знаходячи зайвим простежувати поступовий розвиток відродження на сцені античного світу, ми вважаємо сказане достатнім для вказівки на силу та значення міфології, що заволоділа балетними сценами.

Якщо ми глянемо на український балетний репертуар, то побачимо те саме явище [4, с. 66-76].

Достатньо переглянути список балетів, що йшли на київській балетній сцені з часу її заснування, і ми переконаємося, що програми величезної кількості балетів були взяті з міфології Стародавньої Греції: «Ацис і Галатея», «Медея та Ясон», «Німфи та сатири», «Марс і Венера», «Адоніс», «Амур і Психея», «Дафніс і Хлоя», «Суд Паріса» та ін.

Звичайно, все це було грецьким і міфологічним більше за назвою, ніж за внутрішньою сутністю, у змісті та художньому розумінні міфологічного духу. Танці були власного винаходу. Вони не могли бути навіть названі наслідуванням античного танцю, які на той час були ще погано вивчені балетмейстерами, вихованими виключно на одній техніці.

Спроби наслідувати грецькі танці були зроблені ще наприкінці XVII ст. Піонером у цій справі можна назвати пані Гамільтон, дружину англійського посланця у Неаполі. Відрізняючись не особливо скромним життям, вона

виступила як артистка-дилетантка. Ледве прикрита світло-блакитною, напівпрозорою тканиною, Гамільтон зображувала цілу низку моментів, скопійованих нею з античних зразків. Вона з'являлася публіці то Ніобеєю, то Клеопатрою, Софонісбою, Терпсихорою та ін. Всі рухи цієї балерини-аматорки були одухотворені та пластично прекрасні. З'явилися, звичайно, наслідувачки, але всі вони не могли досягти досконалості Гамільтон [5, с.125].

Серйозну спробу відновити старовинні танці зробив вчений Скалігер. Для імператора Максиміліана він склав грандіозний театр, в якому, спираючись на дослідження цього вченого, були відтворені нібито справжні піррові танці в тому ж вигляді, в якому вони виконувалися в стародавній Елладі. Інший вчений Мейбом також «видобув» музику давньогрецької мелодії для розваги шведської королеви Христини і ввів танець – за його словами, справжній давньоеллінський.

Тоді, в XIX столітті, знаменита легкокрила Тальоні теж намагалася відтворити старовинні танці на сцені. Розуміючи, що першим кроком до досягнення цієї мети має стати реформа костюма, вона замінила тарлатанові туніки на сукні грецького крою. Завдяки своєму винятковому таланту Тальоні, звичайно, досягла успіху, але радикально реформувати фальшиві стародавні танці їй все одно не вдалося.

Відродженню старовинного танцю була присвячена презентація на всесвітній виставці в Парижі. Вона називалася «Танці для всіх віків». У відділі антикваріату грецькі танці виконували французькі артисти Сандріні, Шеналь та інші. Вони танцювали в туніках традиційного крою і, звісно, у трико та балетках. Самі танці не виявляли ознак серйозного вивчення стародавнього мистецтва. Загалом ці спроби, поряд із псевдогрецькими танцями Візенталя, Регіни Баде, Мод Аллан та інших, не мали художньої цінності.

Стилізація старовинних танців почалася в кінці XIX століття. Найбільш вдала спроба відтворити танці стародавнього світу була зроблена Л. Фуллер, винахідницею танцю муслінової змії, блискучого всіма кольорами веселки, але який був лише чисто зовнішнім проявом стародавнього мистецтва, так як почуття і чуттєвість в ньому були відсутні. Успіх Фуллер полягав лише в

яскравому кольоровому калейдоскопі легкої тканини, що вкривала її тіло, і якою вона розпоряджалася з дивовижною спритністю акробатки. Проте пластичні пози цієї новаторки спонукали до пошуку нових шляхів перетворення мистецтва.

Айседора Дункан скористалася натяками на нові форми, які нагадували ідеальні лінії грецької священної танцівниці. Вивчивши старовинну хореографію і з природним почуттям ритму, Дункан сміливо і наполегливо стала на шлях, яким вона почала відроджувати стиль старовинних танців [6].

Дункан, яка танцювала в одній прозорій сорочці з вуаллю в руках і без туфель, створила цілу школу і ряд «сандалістів», які не дуже розуміли танець, намагаючись викликати оплески здивованої публіки за допомогою душевних костюмів і жестів.

Митців, які займаються відтворенням старовинних танців, можна розділити на дві категорії. Для деяких були характерні врівноважений, повільний темп і жести. Вони приймали пози, копіювали красиві античні статуї. Решта присвятили свій талант виключно оргіастичним танцям. Здавалося, вони танцювали на розпеченій дошці, то згиналися, то нахилялися вперед, то назад, то падали, то знову піднімалися, щоб продовжити свої бурхливі стрибки та приймати різні згорблені положення тіла. Вони представляли себе служителями культу Діоніса.

Список таких новогрецьких танцюристів дуже довгий. Більшість з них були абсолютно безграмотними в хореографічному плані, але завдяки ризикованим позам і відвертим костюмам досягли успіху [7, с. 227-233].

Думки про реформаторку розділилися. Одні вихваляли її надмірно, інші стверджували, що відтворювані нею танці під симфонії знаменитих музикантів мають мало спільного з хореографією і не були пройняті духом еллінізму. Говорили також, що не її слід вважати творцем нової школи, а що вона була «тільки продовженням» відомої Ліни, яка в стані гіпнозу танцювала, роблячи жести і стаючи в атітуди, подібні до античних статуй і фресок.

Таким чином, під прапором Дункан з'явилися носії нібито нових хореографічних істин і вісники начебто нових принципів, втім, хитких у тому виконанні.

Це відродження античного міфу, а разом із ним і стилізованої античної хореографії, ще тільки в зародженні, але воно обіцяє багаті перспективи та мистецькі odkrovenня у майбутньому. Заклик до нової творчості та естетична еволюція хореографії, звісно, знайде відгук лише у справжніх художників, які не вдаються в крайнощі, якщо тільки вони не забудуть нев'янутих зразків класичного танцю і не спотворять сенс і значення благородного мистецтва. Що ж до впливу грецького міфу на танцювальне мистецтво в усі епохи балету, то про це не може бути двох думок. Воно було всемогутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. Формування теоретичних основ хореографічної освіти в контексті танцювальної культури античності. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2015. №. 4-5. С. 148-159.
2. Шариков Д. І. Львівський композитор Олександр Козаренко: аналіз творів «Sinfonia estravagaza», «Орестея». *Міжнародний науковий журнал Науковий огляд*. 2014. Т. 4. №. 3. С.174.
3. Щербаков В. Культурологічний аспект визначення поняття «танець». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. Т. 1. №. 4. С. 219-225.
4. Бортник К. В. Тенденції хореографічного втілення міфологічних сюжетів на сцені хатобу в другій половині 20-го ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. №. 56. С. 66-76.
5. Плотницька О. В. Основи хореографічного, сценічного та екранного мистецтва: методичні рекомендації до організації самостійної та індивідуальної роботи студентів з навчальної дисципліни. 2019. С.125.

6. Зубков М. К. Відображення часу і простору в сучасному хореографічному мистецтві на прикладі хореографічної композиції «Виміри». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

7. Шариков Д. И. Хореографія давніх еллади і риму – стилістика та виражальні засоби. *Вісник Львівського університету*. 2013. №. 12. С. 227-233.

8. Святелик Ю.В. Аретейя як композиційний принцип хореографічної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. Т. 1. №. 2. С. 115-118.

ТВОРЧИСТЬ ЯК СКЛАДОВА ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ В ЗВО В ПЕРІОД ГЛОБАЛЬНИХ СВІТОВИХ ЗМІН

Андрощук Людмила Михайлівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-5702-675X>

На кінець ХХ - початок ХХІ століття найціннішим товаром стають творчі ідеї та технології, які є продуктом творчих кадрів у всіх сферах людської діяльності. Суспільні зміни призвели до підвищення уваги до розвитку креативності. Серед об'єктивних передумов підвищенням ролі людини-творця в суспільстві: 1) глобалізаційні зміни (глобалізація, інформатизація суспільства, світова екологічна криза, пандемія тощо); 2) внутрішні зміни (соціально-економічна криза, війна тощо).

Професійна підготовка майбутнього хореографа потребує пошуку нових форм організації освітнього процесу в період глобальних світових змін, які б сприяли розвитку творчого потенціалу майбутнього хореографа.

Значна увага у дослідженнях приділяється, аспектам актуалізації творчого потенціалу особистості студента (Т. Д. Андропова, Ю. Л. Колеснікова, В. Н. Комар та ін.), розвитку творчої індивідуальності (О. Отич), формування творчого потенціалу засобами хореографії (О. Комаровська).

Проблемі творчого розвитку індивідуальності засобами мистецтва присвячені дослідження Г. Падалки, Л. Мільто, О. Отич, О. Сергієнкової та ін. Підготовці педагогів-митців присвячені роботи О. Музики, В. Орлова, Ю. Ростовської, Т. Смирнової, О. Таранцевої, О. Хижної. Творчість як наукову проблему педагогіки розглядали Я. Коменський, О. Олексюк, С. Сисоєва, В. Сухомлинський, О. Рудницька та ін.

Мета публікації – розглянути творчість як складова освітнього процесу підготовки майбутніх хореографів в ЗВО в період глобальних світових змін.

Ми погоджуємося з думкою Олени Отич, яка стверджує, що «розвивальна функція хореографічного мистецтва полягає в його спроможності забезпечувати гармонію фізичного, духовного, естетичного, художнього та творчого розвитку студента; сприяти вдосконаленню його сутнісних сил, творчих якостей і здібностей, зростанню внутрішніх потенціалів, розвитку пізнавальної активності та емоційної чутливості, естетичних потреб і смаків, стимулюванні прагнення до самовдосконалення» [6].

На думку науковців творчий потенціал особистості визначається: отриманими нею самостійно виробленими уміннями і навичками, здібностями до дії та мірою їх реалізації в певній сфері діяльності; людськими ціннісно-змістовими структурами, понятійним апаратом мислення або методами вирішення завдань та системним утворенням особистості, яке характеризується мотиваційними, інтелектуальними та психофізіологічними резервами розвитку [3].

Якщо розглядати хореографічну обдарованість як творчий потенціал, доцільно проаналізувати структуру здібностей танцівника Олени Соболевої, запропоновану в науковій праці Оксани Комаровської. На думку автора вона охоплює такі основні складові:

- акмеологічні здібності, як спрямованість особистості на самоздійснення, саморозвиток, самореалізацію, саморозкриття, самоствердження;
- психомоторні здібності як пластична виразність, м'язова розкутість, володіння тілом, уміння насичувати рухи думками й почуттями;

- музичні здібності, в яких на першому місці – чуття ритму;
- аутопсихологічні здібності як самоствалення, самоприйняття тощо;
- пізнавальні здібності (інтелект);
- когнітивні здібності, які в акмеологічному контексті відображають взаємодію самосвідомості і професійної діяльності;
- соціально-перцептивні здібності, що відображають самооцінку особистості в міжособистісній взаємодії;
- артистичні здібності, що передбачають психічне відображення афективного характеру, пристрасті, чуттєвості, свідомого вираження в міміці знаку і модальності емоційного супроводження дії;
- креативні здібності;
- емпатійні здібності [4].

Василь Сухомлинський зазначав, що творчість є діяльністю, в яку людина вкладає ніби частинку своєї душі, і чим більше вона вкладає, тим багатшою стає її душа [10, с. 507]. В його світосприйнятті творчість починається там, де інтелектуальні і естетичні багатства, засвоєні та здобуті раніше, стають засобом пізнання та перетворення світу. В процесі творчості людська особистість ніби зливається зі своїм духовним надбанням.

Іван Бех наголошує на тому, що творчість передбачає нове бачення, нове рішення, новий підхід, тобто готовність до відмови від звичних схем і стереотипів, поведінки, сприйняття і мислення, готовність до самозміни [2, С. 250].

Оксана Рудницька розділяє погляди Абрахама Маслоу, який найвагомішою силою впливу на людину називав творчість, адже вона допомагає особистості якомога повніше розкрити свій потенціал, таланти, здібності [8, с. 35].

Ми підтримуємо думку Світлани Сисоєвої, яка розглядає категорії творчості і діяльності у взаємозв'язку. По-перше, діяльність є основою творчості, сутність людини-творця виражається в діяльності, але повністю не виявляється у ній; повністю людська сутність виявляється у творчості, яка відбиває високий

рівень активності людини, спрямованої на розв'язання діалектичного протиріччя між «старим і новим», у процесі якого долаються межі наявної діяльності, змінюються пороги розпредмечування. По-друге, і творчість, і діяльність спрямовані на перетворення навколишнього світу і самої людини як діючого суб'єкта, але діяльність може бути продуктивною і репродуктивною, творчість виступає тільки у взаємозв'язку продуктивного і репродуктивного, включаючи безпосередньо не тільки результативні дії, але й мотиви, відношення, погляди, переживання, самосвідомість та інші форми прояву людських якостей, які не призводять до певного результату [9, с. 11].

На думку Ошо, творчість – це свобода створювати, свобода бути, свобода співати свою пісню, танцювати свій танець. Він стверджує, що тільки творчі люди знають неповторність життя: у них є очі, щоб бачити, вуха, щоб чути, і серця, щоб відчувати [7, с. 67].

Творчість, на нашу думку, – це стан, який передбачає найвищу міру прояву індивідуальної самобутності людини; діяльність, яка перетворює особистість творця в індивідуальність, завдяки якій здійснюється поступ людської культури в напрямку прогресу.

Ми вважаємо, що для процесу творчості велике значення відіграють людська воля та свобода, як внутрішня (особиста свобода), так і зовнішня (свобода в суспільстві). Адже створення та нав'язування суспільством певних штампів, еталонів пригнічує процес творчого самовираження індивідуальності. Танцювальна творчість є основою реалізації творчого потенціалу майбутнього хореографа.

Керол М. Пресс та Едвард С. Уорбертон в своїй праці «Creativity research in dance» стверджують, що природа танцювальної творчості передбачає розробку ситуацій, коли людина сприймає і в якомусь сенсі насолоджується тим, щоб ідея миттєво втілилась в щось оригінальне. На думку вчених ця навичка якій можна навчитися збалансувавши уяву та здатність аналізувати, щоб створити унікальний твір мистецтва для особистих суспільних цілей. Це також процес, у якому тіло та розум активно шукають нові знання про «щось» щодо розуміння

та відчуття себе, інших, навколишнього середовища та виразної природи втілених символічних систем. Таким чином, творчість у танці охоплює всі аспекти танцю: від створення хореографії до виступу, до переживання нових тілесних відчуттів. Якщо танець створений на натхненні і він веде нас, то є шанс, що створюється щось нове – новий нейронний зв'язок, нові стосунки, нова свобода тіла та розуму.

На думку Сміт-Аутард зміст танцювальної освіти має приділяти увагу знанням танцювальної дисципліни, а також розвитку творчості, уяви та індивідуальності студентів. Науковці також наголошують на важливості розвитку критичного мислення та набуття досвіду навчання танцю.

На нашу думку творчість як складова освітнього процесу підготовки майбутніх хореографів в ЗВО в період глобальних світових змін:

- сприяє формуванню фахових компетентностей, готовності до майбутньої професійної діяльності;
- сприяє формуванню soft skills;
- сприяє розвитку творчого потенціалу майбутнього хореографа;
- вчить мислити креативно, бути готовим до прийняття нестандартних рішень;
- розширює «рамки» світогляду;
- вчить розуміти себе (свої емоції, своє тіло), допомагає прожити емоції тут і зараз, що надзвичайно важливо в період постійних стресів та невизначеності;
- формує нові нейронні зв'язки;
- творчість є засобом формування культурної еліти України.

Що важливо враховувати при використанні творчості як складової освітнього процесу підготовки майбутніх хореографів в ЗВО в період глобальних світових змін:

- зберігати культурні надбання попередніх поколінь;
- зберігати в творчості національну ідентичність;
- враховувати тенденції розвитку науки, адже міждисциплінарність – основна тенденція розвитку освіти в XXI столітті (для хореографів дуже важливі

дослідження з фізичного виховання і спорту, анатомії та фізіології, психології та інших наук);

- знання специфіки творчих процесів;
- наявність критичного мислення, здатність аналізувати результати власної творчої діяльності та надавати критичну оцінку продукту творчої хореографічної діяльності;
- особливості творчої індивідуальності (ми всі унікальні і те що працює для одних – не працює для інших).

Впродовж існування людства його перевіряли на стійкість безліч потрясінь: екологічні катастрофи, революції, війни, епідемії. Мистецтво вистояло в усі надскладні часи випробувань. Воно було лакмусовим папірцем висвітлення сторін добра і зла, ідейним представленням індивідуальності творця та суспільних перетворень та прагнень. Ми на зламі часів, ми пригадали хто ми і ми розуміємо, що наша національна ідентичність є невичерпним джерелом демонстрації власної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук Л. М. *Формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії засобами хореографічного мистецтва*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.04 – Теорія та методика професійної освіти. Київ, 2009. 40 с.
2. Бех І. Д. *Виховання особистості*: У 2 кн. Кн. 2: Особистісно орієнтований підхід: науково-практичні засади. К.: Либідь, 2003. 344 с.
3. Ільїних С. А. *Творчий потенціал особистості: визначення феномена та умови його розвитку* // Development of creative potential of a person and society : materials of the II international scientific conference on January 17-18, 2014.– Prague : Vedecko vydavatelske centrum «Socisfera-CZ». – P. 8-11.
4. Комаровська О. *Зміст хореографічної обдарованості* URL: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npd/2011_4/komarov.pdf

5. Меєрович М.І. Система вищої освіти України: вибір напрямку розвитку на основі законів розвитку штучних систем // *Вища освіта України* – Додаток 3 (т. 1) – Тематичний випуск «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору». – К: Інститут вищої освіти АПН України. 2006. С. 267-272.
6. Отич О. *Розвиток творчої індивідуальності особистості засобами хореографічного мистецтва* – URL: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/OD/2010_2/10OOMZHM.pdf
7. Ошо. Свобода. Хоробрість бути собою, 2006. 192 с.
8. Рудницька О.П. *Педагогіка: загальна та мистецька*. Навч. посібник. К.: 2002. 270 с.
9. Сисоєва С.О. *Педагогічна творчість*. АПН України, Інститут педагогіки і психології професійної освіти. К., 1998. 151 с.
10. Сухомлинський В.О. *Вибрані твори*. В 5-ти т. К.: Рад. школа, 1976. Т. 1. 654 с.
11. *Теоретичні та методичні засади формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії*: монографія. Л. М. Андрощук, С. В. Куценко. Умань : ФОП Жовтий О. О, 2015. 165 с.
12. Äli Leijen Pedagogical context of practical dance classes in higher education. 2006. URL: https://www.researchgate.net/publication/27701343_Pedagogical_context_of_practical_dance_classes_in_higher_education
13. Carol M. Press and Edward C. Warburton Creativity research in dance. 2007, URL: https://www.researchgate.net/publication/225318662_Creativity_Research_in_Dance

ЗНАЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «КОСТЮМ ТА СЦЕНІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ТАНЦЮ» У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ХОРЕОГРАФА У ХДАК

Брагіна Тетяна Михайлівна

кандидатка філософських наук, доцентка кафедри народної хореографії
Харківська державна академія культури
Харків, Україна

Брагін Юрій Анатолійович

кандидат культурології, доцент кафедри ЮНЕСКО та соціального захисту
Державний біотехнологічний університет
Харків, Україна

Сучасні культурні трансформації створюють ситуацію необхідності внесення значущих коректив у всі соціально-культурні конфігурації. Система вищої освіти не може залишатись обабіч цього процесу. Мета даної розвідки – експлікація необхідності вивчення курсу «Костюм та сценічне оформлення танцю», обґрунтування його мети, завдань, змісту.

У Харківській державній академії культури здійснюється підготовка фахівців галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 024 «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. У теорії та практиці хореографічної освіти великої значущості ми надаємо навчальній дисципліні «Костюм та сценічне оформлення танцю». Дисципліна спрямована на розвиток аналітичного і художнього мислення студентів, усвідомлення складних процесів сучасного культурно-мистецького життя України та світу.

Курс побудований з урахуванням новітніх досягнень вітчизняної та зарубіжної мистецтвознавчої науки, культурології, у ньому акцентується увага на нових концептуальних оцінках ключових явищ багатовікової історії світової хореографічної культури. Ґрунтовне знання світової культури, мистецтва – це одна з найважливіших складових формування наукового світогляду і виховання високих моральних якостей сучасної студентської молоді.

У процесі опанування дисципліни студенти мають усвідомити головні мистецтвознавчі концепції, напрямки дослідження мистецтва. Крім цього

навчальна дисципліна покликана сприяти формуванню у студентів здібностей до самооцінки, самоконтролю, самореалізації.

Навчальна дисципліна функціонує і розвивається у нерозривному зв'язку з багатьма соціальними та гуманітарними науками (історія світової художньої культури, філософія, історія хореографічного мистецтва, естетика та ін.). Зокрема, розгляд історичних проблем розвитку костюма, сценографії неможливий без знань сучасних інформаційних технологій, етики та естети. Тісними є взаємозв'язки дисципліни з загальною психологією (творчі здібності митців та особливості їх реалізації, активізація творчого потенціалу, а також умови формування і розвитку творчих особистостей в історичній ретроспективі).

Набутий студентами у ході вивчення навчальної дисципліни фрагмент соціокультурного досвіду у вигляді системи знань, умінь, норм і цінностей стане теоретичним підґрунтям подальшого вивчення на II (магістерському) освітньому рівні таких навчальних дисциплін як «Сучасні проблеми світового та вітчизняного мистецтва», «Колективи та виконавці – лідери світової хореографії», «Мистецтво балетмейстера», а також при проходженні виробничої практики (стажування) і підготовці освітньо-кваліфікаційних робіт.

Важливість цієї дисципліни полягає у тому, що з її допомогою здійснюється введення в систему змістово-ціннісних значень і принципів формоутворення історичного костюма, опанування ними як засобами створення художнього образу в хореографічному мистецтві, формування професійного досвіду реконструкції історичного костюма, розробки костюма персонажу для хореографічної постановки. Однією з найважливіших особливостей курсу є спроба якнайповніше подати бібліографічну інформацію для забезпечення навчальної і науково-дослідної роботи студентів з навчальної дисципліни.

Мета курсу – ознайомлення з історією костюма, з національним одягом окремих країн і народів, ознайомлення студентів із основними прийомами сучасної сценографії, формування практичних навичок з розробки та створення ескізу танцювального костюма та ескізу оформлення сцени.

Завдання курсу полягають у формуванні уявлень про стилі театральних-

декораційного мистецтва, сприянні формуванню знань про сучасні напрями в галузі сценографії, визначенні місця і ролі театрального-декораційного мистецтва і театрального костюма в художньому оформленні вистави, сприянні набуття умінь передавати художній задум танцю у єдності з оформленням сцени та костюмів виконавців, створювати єдиний образ танцю, музики і художнього оформлення.

Навчальна програма курсу складається з чотирьох розділів. Перший розділ «Історичний костюм» містить теми, присвячені історичним аспектам формування костюма. Спираючись на проблемно-хронологічний принцип, ми пропонуємо розглядати етапи становлення історії костюма в контексті світової та європейської культур. Костюм розглядається як соціокультурне явище, в якому втілюються матеріальні, духовні та художні цінності людства. У ньому виразно спостерігається культурна стереоскопічність, динаміка культурно-антропологічних проєктів моди, які дозволяють візуалізувати основи власного буття людини [2, с. 205].

Другий розділ «Народний костюм різних країн» розглядає основні риси національного одягу, його особливості, пов'язані з походженням народу, його історичним розвитком, регіональними особливостями культури, досліджується зв'язок з композиційним та стилістичними особливостями національної танцювальної культури. У процесі вивчення даного розділу використовуються якісні методи етнографії, які дозволяють зосередитися на деталях і конкретиці. Вивчення українського національного костюма ґрунтується на філософських концепціях, зокрема теоріях символу, естетичного ідеалу, пов'язаного з тілесним каноном, герменевтиці художнього образу тощо. У такому контексті костюм постає як прояв художнього стилю й специфічна естетична діяльність, яка, зазвичай, має етичне забарвлення. Костюм як образно-художня система одягу пов'язаний із історичними подіями, етнічними звичаями, національними традиціями, соціальними статусами, естетичними смаками, статевими ролями, взагалі глибинними пластами культури. Костюмові властива ритуальність: він фіксує певні соціокультурні стандарти, демонстрація яких забезпечує акт

упізнавання їх носіїв. [...] костюм також підкреслює зв'язок одягу з певним образом людини, її пластикою, жестами, подіями її життя. Він створює певний проект людини як засіб її самопрезентації» [4, с. 14].

Третій розділ «Сценічне оформлення хореографічної вистави» містить теми, пов'язані з проблемами облаштування сцени, декоративного оформлення світлових та кольорових складових, необхідних у вирішенні сценічних завдань художньо-образної конструкції постановки. Цей розділ присвячений еволюції історичних етапів розвитку сценічного оформлення хореотворів. Сценографія представлена у цьому розділі курсу як мистецтво, що базується «на використанні всієї сукупності матеріалу просторових видів мистецтва та розвивається за законами візуального естетичного сприйняття». Наголошується на сценографічній образності, детермінованій досягненнями, рівнем розвитку окремих просторових мистецтв. Розділ курсу пояснює, в який спосіб для розкриття змісту хореотвору сценографія «використовує колорит живопису, виразність графіки, пластичну завершеність скульптури, геометричну чіткість архітектури» [3, с. 151].

Четвертий розділ «Театральний та танцювальний костюми» висвітлює проблему формування сценічного одягу, його вплив на естетичний розвиток творчої особистості виконавця, хореографа, режисера-постановника, сценографа. Сценічний костюм є складовою цілісної концепції оформлення твору хореографічного мистецтва. Знання і уміння відбору костюмів за стилем, за структурними особливостями, лініями, колористичною гамою необхідні і балетмейстеру-постановнику, і керівнику хореографічного колективу, і артисту балету. Це засіб трансляції задуму постановки, її глибинного сенсу, її семіосфера.

У процесі викладання курсу здобувачам освіти пропонується достатньо репрезентативна джерельна база: відеозаписи вистав та інших хореографічних творів, ескізи костюмів та декорацій вітчизняних та зарубіжних театральних художників, фотографії та репродукції, зразки народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Мистецтвознавчий підхід дозволяє розглянути костюм як витвір мистецтва і процес творчої діяльності. Окрім класичного мистецтвознавчого аналізу, використовується методика трирівневої інтерпретації візуальних образів, яка певною мірою узгоджується з троїстою опозицією Р. Барта між костюмом-образом, знаком (описом) та дією (технологічний рівень костюму) [1, с. 42].

У процесі викладання дисципліни велику роль відіграє компетентнісний підхід, який передбачає розвиток у студентів здатності до самостійного мислення, формування навичок використання отриманих знань у професійній діяльності. Пропонуємо використовувати такі методи організації та здійснення навчально-пізнавальної та творчої діяльності, які за джерелом інформації поділяються на словесні (лекція традиційна, проблемна), пояснення, розповідь, бесіда; наочні (спостереження, ілюстрація, демонстрація); практичні (виконання творчих завдань); за логікою передачі і сприймання навчальної інформації (індуктивні, дедуктивні, аналітичні, синтетичні); за ступенем самостійності мислення (репродуктивні, пошукові, дослідницькі); за ступенем керування навчальною діяльністю (під керівництвом викладача; самостійна робота студентів: з книгою; з репродукціями творів; з використанням рекомендованих та обраних самостійно художніх матеріалів та інструментів; виконання індивідуальних навчальних проєктів).

Поза увагою не варто залишати методи стимулювання інтересу до навчання і мотивації навчально-пізнавальної та творчої діяльності (навчальні дискусії; створення ситуації пізнавальної новизни; створення ситуацій зацікавленості). У результаті вивчення дисципліни здобувач освіти має знати особливості сценічного костюма, його національний колорит, етапи еволюції театраль-но-декоративного мистецтва, набуття навичок практичної творчої організації цілісності костюма і сценічного оформлення танцю. Перспективою подальших студій вбачаємо розгляд упровадження нових мистецько-педагогічних підходів у викладанні даного курсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кікоть А. А. Конструювання ідентичності в костюмних сценаріях. *Культура України*. Вип. 43. 2013. С. 41-48.
2. Кікоть А. А. Мистецтво костюма: методологія дослідження. *Культура України*. Вип. 46. 2014. С. 203-211.
3. Набоков Р. Г. Сценографія як просторове рішення театру масових видовищ. *Культура України*. Вип. 38. 2012. С. 149-158.
4. Шевнюк О. Л. Історія костюма: навч. посіб. Київ: Знання. 2008. 375 с.

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЧОЛОВІЧОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА 1960-1980-Х РОКІВ: ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЄВГЕНА КОСМЕНКА

Верховенко Ольга Анатоліївна

кандидатка мистецтвознавства

викладачка кафедри хореографії

і танцювальних видів спорту

Національний університет фізичного виховання і спорту України

Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-5063-3306>

Постать заслуженого артиста УРСР, лауреата Державної премії СРСР Євгена Косменка (1945–1997) посідає в історії українського чоловічого балетного виконавства особливе місце. Адже йдеться про митця з яскравим художнім мисленням, який бездоганно володів танцювальною лексикою та мав досконалі балетні форми.

Народився Є. Косменко в Києві у важкий воєнний 1945 рік. Фахову освіту отримав у Київському хореографічному училищі, яке закінчив 1964 року. По закінченні професійного освітнього закладу був одразу прийнятий до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1964–1990), де розпочав свою роботу у кордебалеті [5, с. 109]. Першою сольною роботою артиста став образ Шурале в однойменній виставі Ф. Яруліна. На думку тогочасних мистецтвознавців, саме тоді Є. Косменко вперше звернув на себе увагу колег і глядачів «[...] не тільки

своєрідністю свого стилю, скільки старанністю, прагненням технічної досконалості» [3, с. 6]. Після того до репертуару артиста увійшли ролі з балетів «Лебедине озеро», «Спляча красуня» П. Чайковського (Блазень, Блакитний птах), «Жізель» А. Адана, «Коппелія» Л. Мінкуса та ін. В. Туркевич відзначав: «Молодому артистові досить швидко вдалося позбутися схематизму, а головне – наслідування. Йдучи від партії до партії, він відкидав загально визнані, вже канонізовані інтерпретації деяких образів. Удосконалювалася його майстерність, поглиблювалось розуміння кожної ролі» [3, с. 6]. Творчо зрілою для Є. Косменка стала партія Меркуціо з балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», де артист раціонально втілює думку про трагічність похмурої середньовічної епохи, яка безжально губила красу людських почуттів. Вже згадуваний В. Туркевич писав: «У цій партії чимало від характерно-гротескного амплуа Косменка і, водночас, нові грані його таланту: зібраність, цілеспрямованість, підпорядкованість загальному звучанню вистави» [3, с. 6].

Набутий сценічний досвід дозволив молодому артисту вже через п'ять років сценічної практики (1969) взяти участь Всесоюзному конкурсі концертно-хореографічних номерів, де танцівник за виконання хореографічної композиції «Буревісник» отримав звання лауреата і першу премію (золота медаль). Того ж року Є. Косменко посів третє місце (бронзова медаль) у Міжнародному конкурсі артистів балету, де виконав кілька варіацій з відомих класичних балетів.

Згодом до репертуару Є. Косменка увійшло чимало складних пантомімічних ролей, наскрізь пройнятих енергією руху й водночас яскравого акторського емоційного стану. Такими стали, наприклад, Перелесник та Куць в «Лісовій пісні» М. Скорульського. Перший – ладний спелити все навколо себе задля власної втіхи, другий – був наділений рисами, притаманними випещеним паничам: манірний, претензійний, смішний і жалюгідний. М'якими емоційними барвами був створений танцівником образ чародія і казкаря Дроссельмейера у балеті П. Чайковського «Лускунчик» – «диригента» казки, який вчив добру і мудрості. Технічною грамотністю та великим художнім осмисленням запам'яталася глядачам і балетним критикам роль Косменка-Нуралі у виставі

«Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва. Розкриваючи характер свого героя, артист власним танцем підсилив емоційну атмосферу сцени нападу татар. Мистецтвознавець М. Кухарчук писав з цього приводу: «Дика пристрасть, могутня первісна енергія рветься з Нуралі, виплескуючись у рухах, стрибках, злетах. Вимальовуючи не просто характер – стихійний, гарячий, нестримний, а щось більше: образ не театрального, а справжнього татарина з тих далеких часів...» [2, с. 8]. Серед інших партій Є. Косменка варто виділити: Базиль («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Нуралі, Орел («Легенда, що ожила» О. Метнера), Юнак («Світанкова поема» В. Косенка), Мензер («Сім красунь» К. Караєва), Каренін («Анна Кареніна» Р. Щедрина), Ален («Марна пересторога» Л. Герольда) та ін. За виконання партії Чіполліно в однойменному балеті К. Хачатуряна (перший виконавець, хореографія – Г. Майорова) отримав 1976 року Державну премію СРСР. Про високий виконавський рівень Є. Косменка вже згадуваний М. Кухарчук писав: «Вимогливість не дозволяє йому з легким серцем вибачати собі навіть дрібні недоліки. Він надто серйозно ставиться до творчості. Мабуть, саме тому сценічні образи Косменка залишають враження відшліфованості й завершеності... Роботи Євгена Косменка тим і привабливі, що вони не тільки технічно грамотні, а й художньо осмислені» [2, с. 7].

Відзначимо, що в репертуарі Є. Косменка були не лише ролі з класичних вистав, а й концертні номери, серед яких: па-де-де з «Привалу кавалерії» та «Арлкінади» Р. Дріго, «Горбоконики» Ц. Пуні, «Свято квітів в Гензано» Е. Хальстера, великий дивертисмент з «Пахіти» Л. Мінкуса [4, с. 5]. Продовж сценічної кар'єри артист чимало гастролював країнами світу (Болгарія, Португалія, Франція, Італія, Угорщина, Бельгія, Чехословаччина, Румунія, Фінляндія, Монголія, Японія, Індія та ін.).

Одночасно з виконавською творчістю Є. Косменко активно займався педагогічною діяльністю: продовж 1973-1974 років працював викладачем фахових дисциплін у Київському хореографічному училищі. Проте, найбільше педагогічна практика артиста розгорнулася по закінченні сценічної кар'єри у

1990-1996 роках. У 1986-1987 роках Є. Косменко працював балетмейстером-репетитором Варшавського Великого театру.

Отже, в історії вітчизняного балетного мистецтва постать Є. Косменка посідає помітне місце. Творчий доробок артиста складався з великої підбірки образів, які належали до найкращих надбань українського балету та творів класичної хореографії. Висока внутрішня культура, ерудованість та проникливий інтелект дозволили танцівникові залишити в акторській скарбниці чимало різноманітних партій, діапазон яких коливався від сатири до трагедії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кухарчук М. З класичної спадщини. *Театрально-концертний Київ*. 1982. № 8. С. 7-8.
2. Кухарчук М. Сплав думки і почуття. *Театрально-концертний Київ*. 1984. № 20. С. 6-8.
3. Туркевич В. Експресія його танцю. *Театрально-концертний Київ*. 1973. № 15. С. 4-6.
4. Туркевич В. Яскравість його образів. *Театрально-концертний Київ*. 1979. № 6. С. 4-5.
5. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: довідник. Київ: 1999. С. 109.

МЕТРИЧНЕ ТА РИТМІЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

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

Протягом тривалої історії спільного побутування, з Античних часів і до благодатної для розквіту танцю епохи Відродження, єдність музики та хореографії скріплюють близькість засобів виразності, імпровізаційність, емоційність. Тісний взаємозв'язок музики і танцю, відображений у ритмо-формулах, зберегли зразки народної музики.

На відміну від інших засобів виразності, ритм належить не лише музиці. Всі часові види мистецтва проявляють ритмічні властивості, демонструючи різноманітні форми художньої організації часу. В даному сенсі музичний ритм є організованою послідовністю тривалостей музичних звуків, а ритм в хореографії – організованою послідовністю тривалостей танцювальних рухів.

Проблематиці музично-ритмічного виховання студентів-хореографів вищих закладів освіти присвячені публікації українських дослідників Г. Ніколаї, В. Ключко, Т. Благової, О. Бикової, Л. Хоцяновської.

Цікавою з точки зору взаємовпливу метро-ритмічної основи класичного екзерсису та музичного супроводу є публікація І. Коган. «Хореограф спроможний розвивати метро-ритмічну сторону музичного твору у створеному ним хореографічному тексті за умови його відповідності характеру музичного супроводу» [4, с. 7]. Цитата говорить сама за себе – професійним та сучасним є застосування поняття музична основа щодо хореографічних комбінацій, етюдів, композицій, постановок замість давно застарілого терміну музичний супровід. І авторка тез наголошує на використанні поняття музична основа стосовно всіх видів хореографії.

«Музичне й хореографічне мистецтво тісно пов'язані між собою, адже обидва розгортаються в часі. Музика й танець існують в органічному синтезі, адже танець створюється на основі музики та виражає її образ, зміст і форму. Засоби музичної виразності (темп, динамічні відтінки, ритм) відображаються в руслі танцю, а сам танцювальний рух сприяє глибшому сприйняттю й переживанню музики» [8, с. 30].

Ритм є однією з важливих родових ознак тріади «музика-поезія-танець», оскільки ритмічні закономірності тут формувалися в умовах синкретичної

єдності. Проте музичний ритм, одухотворений музичною інтонацією, набув особливої емоційної та художньої виразності, породженої самою природою музичного мистецтва. Тому ритм називають музичним началом в поезії та хореографії.

«Музичні ритми з їх періодичністю та спонукальною силою акцентів також здатні імітувати емоційні стани людини – частоту дихання, рухів, пульсу, й взаємодіють з її моторним, руховим досвідом, посилюючи ефект емоційного впливу» [3, с. 65].

Музичний ритм – це часова та акцентна сторона мелодії, гармонії, фактури, тематизму й усіх інших елементів музичної мови, тобто ритмічний малюнок твору. Виявити на слух і проаналізувати ритмічні властивості елементів музичної тканини – для студентів-хореографів завдання не просте. В музиці різних історичних епох та культур метро-ритмічні властивості й закономірності проявляються по-різному, а функції метру і ритму часом змінюють своє значення.

Музичний метр в широкому сенсі – це форма організації музичного ритму, основана на певній вимірjuвальній одиниці, мірі. За допомогою метру відбувається об'єднання ритмічних компонентів в організовану систему. В якості мірила часу в музиці використовується часова величина такт, що містить градацію сильних та слабких долей.

Рівномірний розподіл на долі часу всередині такту виражається музичним розміром, який показує на які тривалості ділиться такт і скільки їх в ньому.

«Ритм – одне з першоджерел музики. Це організація у часі звуків та пауз на основі взаємодії їх тривалостей у певних темпових рамках. Звуки різної тривалості називаються ритмічними одиницями» [7, с. 126].

З огляду на першочергове значення метро-ритму в музиці, розуміємо та визнаємо необхідність отримання базових музично-ритмічних знань студентами-хореографами вищих закладів освіти.

В Національному університеті фізичного виховання і спорту України впродовж останніх кількох років успішно здійснюється викладання дисципліни

«Історія та основи теорії музики» для студентів-хореографів кафедри хореографії і танцювальних видів спорту тренерського факультету, завдяки якій реалізується комплексне музичне виховання студентської молоді з поглибленим вивченням розділу «Ритм і метр».

В цьому 2022-2023 навчальному році до переліку дисциплін освітньо-професійної програми «Хореографія» першого бакалаврського рівня вищої освіти НУФВСУ включено дисципліну «Практикум з ритміки в хореографії», яка забезпечуватиме органічний практичний розвиток метро-ритмічного відчуття студентів.

«Під почуттям ритму ми розуміємо здатність особистості рухово переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно його відтворювати. На нашу думку, саме ці компоненти, що пов'язані з музичним сприйняттям і відтворенням ритмічного руху, утворюють ядро музично-ритмічних здібностей майбутніх учителів хореографії» [1, с. 41].

На початковому етапі ритмічного навчання майбутніх танцівників, балетмейстерів-постановників та педагогів хореографії обов'язковим є вивчення музичних тривалостей з розумінням їх парного поділу – цілих, половинних, четвертних, восьмих, шістнадцятих, тридцятьдругих, шістдесятчетвертих.

Наступним кроком вимальовується чітке усвідомлення принципової різниці між простими дводольними і тридольними метрами, які є найпоширенішими в танцювальній музиці, та простими музичними розмірами, що їх виражають.

Долі музичного метру, на які попадають акценти, називаються сильними долями. Долі, які не мають акцентів, називаються слабкими долями. Музичний метр, що визначає рівномірну пульсацію сильних та слабких долей, є основним сполучним чинником й систематизує хореографічну лексику.

Далі у процесі метро-ритмічного виховання студентів переходимо до вивчення складних музичних метрів і розмірів, а саме – чотиридольних, шестидольних, дев'ятидольних та дванадцятидольних. Найскладнішими для сприйняття, відчуття та розуміння хореографами є складні змішані метри та

розміри, наприклад, п'ятидольні, семидольні тощо, а також перемінні, коли протягом одного твору змінюється метр, і відповідно, розмір.

Змішані розміри відрізняються від складних розмірів деякими особливостями: побудова змішаних розмірів залежить від послідовності простих розмірів, які входять до їх складу, що впливає на чергування сильних та відносно сильних долей такту, а саме чергування сильних і відносно сильних долей такту відбувається нерівномірно.

Чергування перемінних розмірів в музичному творі також може бути рівномірним й нерівномірним.

Важливим професійним здобутком для сучасного хореографа є вміння продиригувати, протактувати прості музичні розміри. В основі прийомів тактування лежать усталені дводольні, тридольні і чотиридольні схеми-фігури диригентських змахів. Володіння даними навичками значною мірою допомагає при слуховому сприйнятті музичних творів та визначенні на слух музичного розміру.

З термінами метру і ритму в музиці тісно пов'язане поняття музичного темпу. Темп – це швидкість руху. В музиці темп залежить від змісту та образу музичного твору, і зазвичай, вказується композитором в нотному тексті. Для встановлення точного темпу в музичному мистецтві використовується метроном. Кожен удар метроному – це одиниця часу, власне доля конкретного метру, яка відповідно до обраного музичного розміру рахується як половинна, четвертна, восьма чи шістнадцята тривалість.

В процесі практичного розвитку почуття метру і ритму студенти-хореографи навчаються користуватися електронним метрономом, розрізняти реальну темпову шкалу, градації музичних розмірів, застосовувати їх у власній професійній діяльності, виконучи цілий ряд групових та індивідуальних вправ під метрономом, імітуючи удари метроному хлопками та притопами, відпрацьовуючи ритмічні малюнки та рівномірну пульсацію метру в парах.

Сформоване у студентів-хореографів відчуття метру, ритму й темпу допомагає їм в процесі професійної хореографічної діяльності запам'ятовувати

конкретні темпові характеристики окремих танцювальних па, ходів чи комбінацій рухів, ідентифікувати їх синхронне співвідношення з музикою.

Значення ритму, метру і темпу в музиці величезне, оскільки ця трійця визначає її рух, організованість та характер.

Танцювальні жанри музики нерозривно пов'язані з конкретними метрами, ритмами і темпами: марш, полька, вальс, мазурка, полонез, гавот, менует тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бикова О. Розвиток музично-ритмічних здібностей як складової індивідуальних творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів. *Наука і освіта. Педагогіка*. №6. 2016. С. 40-45.
2. Благова Т. Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітологічний дискурс*. №4. 2014. С. 22-33.
3. 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.
4. Коган І. Метроритмічна основа класичного екзерсису та музичного супроводу: проблема взаємовпливу. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: зб. наукових праць*. Вип. 1. 2014. С. 45-53.
5. Косяк В. Універсум ритму: навч. посібник./ В. А. Косяк. Суми: ВТД «Університетська книга». 2008. 138 с.
6. 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.
7. Смаглій Г. А. Теорія музики: підручник для навч. закл. освіти, культури і мистецтв./ Г. А. Смаглій. Харків: Ранок. 2013. 392 с.
8. Хоцяновська Л. Виховання відчуття метроритму в хореографів. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Час. 1 (61). 2018. С. 30-35.

ПАРТЕРНА ГІМНАСТИКА В СИСТЕМІ ПОЧАТКОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

Городецька Оксана Германівна
керівниця гуртка
Палац творчості дітей та юнацтва
Печерського району м. Києва
Київ, Україна

Партерна гімнастика дає дітям початкову хореографічну підготовку, розвиток природних фізичних даних, формує основні рухові якості і навички, необхідні для успішного засвоєння класичної, народної, сучасної та інших напрямків хореографії.

Під час партерної гімнастики діти займаються на підлозі на килимках. Це загальнозміцнюючі вправи для різних груп м'язів, а також вправи на розтяжку. Дуже багато уваги приділяється роботі зі стопами – адже таке поняття, як виворотність, має дуже велике значення в танці. Мета партерної гімнастики – зміцнення зв'язкового апарату дитини і створення м'язового корсету. Вона дає йому найголовніше – такий фізичний розвиток, який в подальшому допоможе серйозно займатися танцями.

Партерна гімнастика дозволяє підвищити гнучкість суглобів; поліпшити еластичність м'язів і зв'язок; наростити силу м'язів, набути навички витягнутого носка, рівного і підтягнутого корпусу; зможе надати первинне уявлення про роботу м'язів ніг, рук, шиї, спини і т.д.; почати роботу з виправлення деяких недоліків в поставі, а саме, асиметрії лопаток, збільшення прогину в поперековому відділі хребта та ін.; вироблення виворотності ніг; виховання сили стопи (пальці, підйом); розвинути гнучкість тіла та м'якість рук; розвинути крок, стрибок та стійкість.

При виконанні вправ на підлозі у вихідних положеннях сидячи і лежачи зменшується вертикальна опора на хребет і ноги. У той же час загальне фізичне навантаження в цих вправах високе і дозволяє м'язам працювати в іншому режимі, ніж у вправах, виконуваних стоячи.

Здоров'я людини багато в чому залежить від гнучкості і еластичності хребта, рухливості суглобів, м'язового тонусу і т.д. Ось чому необхідно з раннього дошкільного віку зберігати і розвивати природні фізичні задатки – вільне маніпулювання тілом за рахунок гнучкості хребта, рухливості суглобів і м'язового тонусу.

Гнучкість всього тіла – одна з головних вимог до тих, хто займається класичним танцем. Вона – показник пластичності тіла виконавця та надає танцю виразність.

Особливу цінність для танцівників становить система занять партерною гімнастикою винайдена Борисом Князєвим, яка заснована на базових вправах класичного танцю. Ті вправи, що зазвичай виконуються стоячи біля станка або на середині залу, в ній представлені як вправи партеру.

Партерна гімнастика та її специфічні вправи допоможуть усунути багато недоліків постави.

Досвід показує, що, застосовуючи на заняттях вправи для корекції, можна домогтися виправлення дефектів, а також розвинути слабкі дані учнів.

Таким чином, першочерговим завданням викладача є розвиток професійних фізичних даних дитини. А також виправлення тих недоліків, які заважають досягти найкращих результатів.

Протягом останніх десятиліть в нашій країні склалася тривожна тенденція погіршення стану здоров'я та рівня фізичного розвитку дітей. За статистичними даними МОЗ порушення опорно-рухового апарату посідають одне з перших місць серед патологій дитячого віку.

Коригуюча гімнастика – система вправ, що направлені саме на виправлення анатомо-фізіологічних порушень. Вона нормалізує патологічно змінені і компенсує втрачені функції, поліпшує якість рухів, виробляє і закріплює замінені навички. Фізичні комплекси сприяють розвитку м'язової сили (формують «м'язовий корсет»), витривалість, рухливість в різних суглобах та інших моторних здібностях, тобто проблеми загального фізичного розвитку вирішуються. Така гімнастика також має профілактичну дію на опорно-руховий

апарат дитини. Комплекси включають вправи дихальної гімнастики, вправи для формування і закріплення постави, а також профілактики плоскостопості.

Комплекси вправ, можливо використовувати при різних формах порушень постави, для профілактики та корекції.

Треба зазначити, що застосування таких вправ можливе лише для корекції незначних недоліків, якщо в дитини є медична довідка про можливість занять хореографією, та в жодному разі не для лікування. Лікувальні вправи повинні застосовуватися лише під наглядом лікаря в спеціалізованих лікувальних закладах. Треба постійно нагадувати батькам про необхідність профілактичних медичних оглядів та про те, що заняття хореографією не є лікувальними.

Коригуюча робота проводиться як на кожному занятті з усіма дітьми, так і на заняттях малими групами. На розсуд педагога залишається можливість проведення індивідуальних занять з дітьми, що потребують додаткової уваги та вправ направлених на корекцію їхньої індивідуальної проблеми.

Вправи партерної гімнастики можна поділити на такі:

I. Загальнорозвиваючі вправи:

1. Комплекс вправ, що виконуються в положенні сидячи й стоячи на колінах для розтягування ахілового сухожилля, для розвитку пахової виворотності (вправи «Валіза», «Складочка по 1 позиції», «Відриваємо п'яти», «Вдягнути руки на ноги», «Підйом ноги перед собою із захопленням протилежною рукою», «Метелик», «Гармошка», «Котик», «Ножиці», «Підйом ніг», «Кішечка виляє хвостиком», «Мимо ніг»).

2. Комплекс вправ, що виконуються в положенні лежачи на животі – це вправи для розвитку гнучкості спини та розвитку виворотності ніг (вправи «Віконечко», «Змійка», «Жабка», «Літачок», «Хват ніг в кошичок ривками», «Кошик», «Кільце», «Човник», «Підйом ніг»).

3. Комплекс вправ, що виконуються в положенні лежачи на спині (вправа «Підняття ніг», «Їжачок», «Кут», «Підняти і покласти ногу», «Складка», «Складка повільно», «Велосипед». «Берізка». «До коліна»).

4. Комплекс вправ, що виховують силу стоп (підйомів та пальців). Стопі потрібна особлива увага. Адже стопа є саме тією частиною тіла, яка не тільки допомагає в роботі, але і несе естетичну задачу. Вона підкреслює красу і закінченість ліній. Стопу необхідно виховувати з перших днів занять. Це вміння витягати її в підйомі і пальцях, відчувати її напругу і розслаблення. Вихована сила пальців і здатність їх більш сильно витягати (майже загинаючи всередину) може не безуспішно скрасити недолік підйому. При дотягнутих пальцях (при активно дотягнутому підйомі) лінія ноги виглядає благородніше.

5. Комплекс вправ для вироблення виворотності ніг. Головною умовою класичного танцю є виворотність положення ніг. Існують також спеціальні вправи, які допомагають виробити це положення. Недостатньо одного виворотного положення в тазостегновому суглобі, необхідно також тренувати рухливість в колінних і гомілковостопних суглобах.

6. Комплекс вправ, що виконуються за допомогою партнера (вправа «Валіза», «Метелик», «До коліна», «Великі кидки в парі»).

7. Комплекс вправ для розтягування м'язів ніг (вправа «Місток» (може виконуватися в кількох варіантах), «Нахили вперед», «Нахили до ніг», «Сонечко», «Тягнемо ногу руками», «Великі кидки», «Поздовжній напівшпагат», «Шпагат з поверненням», «Поперечний шпагат», «Шпагат з провисанням»).

8. Вправи класичного екзерсису, що можуть використовуватися в партерній гімнастиці (вправа «Plie», «Battement tendu», «Battement tendu jete», «Grand battement jete», «Battement frappe», «Battement soutenu», «Rond de jambe par terre», «Rond de jambe en l'air», «Passe», «Temps saute», «Changement de pieds», «Pas echarpe»).

II. Корекційна гімнастика.

A. Вправи для корекції верхньої та нижньої частин тулуба.

1. Комплекс вправ для людей з порушенням постави (плоско-увігнута спина).

2. Комплекс вправ при сутулості (кіфозі).

3. Комплекс вправ при лордозі.

4. Комплекс вправ при асиметричній поставі.

5. Комплекс вправ на реберно-грудні і реберно-хребетні з'єднання, грудний і поперековий відділи хребта (вправа «Розворот грудної клітини», «Нахил з вигином в бік – вниз», «Баба Яга», «Живіт», «Обертання тулубом», «В гості до сусіда позаду»).

6. Комплекс вправ, що направлені на витяжку хребта (вправа «Стеля, «Яблука», «Штопор вгору», «Штопор вниз»).

7. Вправи на тазостегновому суглобі (вправа «Швидкий велосипед», «Живіт», «Потягування живота», «Розведення і зведення колін в опорі», «Підйом коліна над коліном»).

В. Вправи для корекції ніг.

1. Комплекс вправ для корекції стегон, гомілок й стоп (вправа «Скорочення і витягування стоп обох ніг з поворотами голови», «Скорочення і витягування стоп обох ніг по 1 позиції», «Скорочення і витягування стоп по черзі з нахилами голови», «Сонечко», «Голочки», «Підошви назовні», «Підошви всередину», «Малий м'язовий насос», «Сидимо по-китайськи»).

2. Комплекс вправ при плоскостопості (виконуються босоніж). Вправа «Горбатий міст», «Обертання стопами», «Розгортання стоп», «Голочки».

3. Комплекс вправ для корекції нерівних ніг (ікс-образні й «о»-образні). Недоліком правильної постави вважаються й нерівні ноги. Є два специфічних розташування форми ніг – ікс-образні і «о»-образні [1; 2].

При ікс-образних ногах внутрішні зв'язки колін довші, а зовнішні – коротші. У таких учнів зазвичай виворотність більше в колінному суглобі, тому необхідні вправи на вироблення виворотності в тазостегновому суглобі. У вправах на виправлення важливо стежити, щоб стегна щільно не стикалися, і не було перенапруги колін.

Перші роки постановка ікс-образних ніг йде в так званих нещільні позиціях. Головне завдання, яке ставиться перед учнем – вплив на зміцнення м'язово-зв'язкового апарату внутрішньої поверхні гомілки і стегна.

Таким чином, використання партерної гімнастики в початковій хореографічній підготовці вирішує велику кількість завдань, що є запорукою подальшої якісної хореографічної підготовки танцівників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тараканова А. П. *Танцюйте з нами*. Навчально-методичний посібник для викладачів хореографії 1-4 класів загальноосвітніх і керівників хореографічних гуртків початкового рівня позашкільних навчальних закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2010. – 160 с., нот, іл.
2. *Хореографічна культура і освіта: проблеми та перспективи*: Зб. матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції, Київ 30 квітня – 1 травня 2019 р. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. – 118 с.

КОНЦЕПТУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ У ПРОЦЕСІ ЗМІШАНОГО (ГІБРИДНОГО) ФОРМУВАННЯ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Демченко Наталя Іванівна
старша викладачка ПЦК Хореографічних дисциплін
Дніпропетровського фахового
мистецько-художнього коледжу культури
Дніпро, Україна

Забезпечення умов для отримання освіти всіма категоріями населення України, розвитку людини і «сприяння істотного зростання інтелектуального, культурного, духовно-морального потенціалу суспільства та особистості» – є ознаками системи освіти нового покоління, про необхідність створення якої констатує Закон України «Про освіту» [2].

Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних, WEB-орієнтованих та хмарних технологій змінює сталі принципи та підходи до навчання. Відповідно, виникає необхідність переосмислення та реструктуризації навчального процесу, оновлення змісту освітньої програми, форм, методів та засобів викладання.

Особливо швидко та суттєво змінюються технології навчання. Однією із таких технологій є змішане, або гібридне навчання. Очне навчання розвиває навички спілкування, дає можливість для рефлексії і зворотного зв'язку. Гібридне – прискорює процес отримання знань.

Теоретичні та практичні питання організації змішаного навчання студентів висвітлені в роботах С. М. Березенської, В. Ю. Бикова, В. М. Кухаренко, С. Г. Литвинової, О. М. Спіріна. У дослідженнях, присвячених організації змішаного навчання студентів та використанню моделей (В. Ю. Бикова, К. Л. Бугайчук, В. М. Кухаренка, С. Г. Литвинової, Н. Ю. Олійник, О. В. Рибалко, Н. Г. Сиротенко, А. Л. Столяревської та ін.) розглядаються організаційно-діяльні, загально-дидактичні, методичні, логічні аспекти.

Реформування та вдосконалення викладання класичного танцю ґрунтується на нових ідеях і технологіях, формах і методах його викладання, з метою не тільки творчого і професійного розвитку особистості, а й передачі через танець надбань нової епохи, нових, властивих їй внутрішніх мотивів і цінностей [6].

У сьогоdnішніх реаліях гібридного формування навчального процесу, професійний розвиток педагогів здійснюється через відкриті технології освіти. Використання ідей відкритої освіти не тільки забезпечує педагога можливістю застосування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, але є основою гнучких високотехнологічних освітніх систем.

«Поява, накопичення та збільшення обсягу нової інформації викликає потребу у винайденні нових форм її збереження, обробки, пошуку та використання» [5]. «Завдання викладача – не тільки використовувати наявні знання, але й брати участь у виробництві нових знань на робочому місці, сприяючи зростанню ефективності своєї діяльності. Відповідно, змінюється і зміст освітнього процесу. Замість того щоб бути джерелом знань, викладач тепер повинен виступати в ролі керівника та організатора процесу навчання» [4, с. 36].

Пандемія коронавірусної хвороби (COVID-19) у 2020 році та повномасштабна російська військова агресія на початку 2022 року стали

справжніми викликами для викладачів. Ці виклики не тільки змусили перелаштувати освітній процес та перейти на дистанційну форму навчання, а й зрозуміти, що освіта більше ніколи не буде такою, як була раніше.

Сьогодні у процесі формування інформаційно-цифрової компетентності важливо звертати увагу не лише на вміння сприймати та обробляти інформацію, але і на вміння її подавати, на способи креативної презентації, яка матиме успіх в аудиторії.

Створення різнорівневих концептів подання наочного матеріалу, методичних рекомендацій, побудови навчального заняття тощо – є одним із дієвих інструментів процесу формування інформаційно-цифрової компетентності викладача.

«Концепт, утворюється у процесі уявного конструювання об'єктів і явищ, відображає як результати діяльності людини» [1].

Існують «концепти-уявлення картинки», «концепти-схеми», «концепти-поняття», «концепти-сценарії».

«Концепти-уявлення (розумові картинки) – узагальнені чуттєво-наочні образи предметів чи явищ. Ці концепти об'єднуються в мові лексичними одиницями конкретної семантики» [1].

«Концепти-розумові картинки представляють когнітивні структури, що репрезентують зовнішні характеристики предметів навколишньої дійсності» [1].

«Під рубрику концепти-схеми підводяться просторово-графічні параметри з реалій у відверненні від їх видових характеристик» [1]. «Ці концепти представлені узагальненою просторово-графічною або контурною схемою» [1].

Поєднуючи поняття уявлення, почуття, емоції, художній концепт дає значно більше інформації, ніж пізнавальний [1].

Виділимо основні концепти, що стосуються визначення науково-методичної діяльності у навчальному процесі:

1. Цілісна, багаторівнева, багатофункціональна система взаємопов'язаних дій, що сприяють підвищенню професійного рівня педагогів, заснована на

конкретному аналізі навчально-виховного процесу, а також науково-обґрунтованому передовому педагогічному досвіді і досягненнях науки.

2. Забезпечення розвитку змісту освіти та створення нових зразків педагогічної діяльності.

3. Включення викладача в інноваційну діяльність, науково-дослідну і дослідно-експериментальну діяльність, результатом якої є розробка методичних рекомендацій, матеріалів, авторських програм, навчальних посібників.

4. Діяльність викладача, реалізована в процесі навчальної та дослідницької роботи, форми якої можуть бути найрізноманітнішими, забезпечують розвиток і професійну підготовку здобувачів, які навчаються в даному навчальному закладі.

5. Комплекс практичних заходів, заснований на досягненнях науки та передового педагогічного досвіду, спрямований на всебічне підвищення компетенції та професійної майстерності викладача.

6. Розвиток творчого потенціалу та професіоналізму керівників і педагогів, що забезпечують досягнення оптимальної якості освіти.

Дотримуючись методичного принципу та методичного підходу, що увійшли до створення «власного методу» організації та ведення навчального процесу, була підготовлена методична розробка: «Побудова навчальної комбінації у класичному танці». В ній було виокремлено основні критерії подання знань, розглянута структура побудови навчальної комбінації, конкретизована та систематизована методика побудови уроку «від простого до складного».

Подальше формування наочного концепту зазначеного матеріалу дозволяє узагальнити усі методичні напрацювання у викладанні заданої теми та візуалізувати її основні складові елементи. А саме:

- презентувати методичну розробку;
- викласти основні засади методики побудови комбінації;
- викласти методику розвитку комбінації (від простого до складного);
- надати візуалізацію комбінацій у відео та графічному зображенні.

Таким чином, сформований наочний концепт стає ефективним інструментом при дистанційному навчанні та спілкуванні між викладачами. Це може бути допомога для студентів, як відео урок, так і для викладачів інших навчальних закладів при його використанні у формі вебінару, майстер-класу тощо.

Наочний концепт, що утворився у процесі об'єднання методичного матеріалу, не тільки відображає поліфункціональні результати діяльності викладача, а й дає можливість його багатоваріативного використання під різні цілі та завдання: демонструвати дистанційно в класі, надавати для індивідуальної обробки та засвоєння викладачам й студентам, транслювати під час проведення онлайн вебінарів, майстер-класів, різноманітних методичних заходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Концепт (філологія)» – <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
2. *Нові стандарти освіти в Україні: що змінить реформа.* - URL: https://24tv.ua/ru/zakon_ob_obrazovanii_2017_ukraina_prinjali_reforma_obrazovani_ja_v_ukraine_n861209
3. *Цифрова компетентність сучасного вчителя Нової української школи:* зб. тез доп. всеукр. наук. наук.-практ. семінару, м. Київ, 28 лютого 2018. За заг ред. О.Е. Коневщинської, О.В. Овчарук. К.: Інститут інформаційних технологій України, 2018. 61 с.
4. Силадій І. Розвиток освіти в контексті основних викликів глобалізації. *Вища освіта України.* 2016. №4. С. 34-38.
5. Сорочан Т. М. Концепція науково-методичної роботи в добу освітніх змін: традиції, інновації, перспективи розвитку. *Методист.* 2013. № 2. (14) С. 7-12.
6. Путіліна Т.М. Сучасні методи в методиці викладання класичного танцю. *Педагогічні науки.* 2017. Випуск 133. С. 190-194.

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ПРИ СКЛАДАННІ ПРОГРАМ ВИКЛАДАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ЗАКЛАДАХ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Козинко Лілія Леонідівна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка
доцентка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
Київ, Україна

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

Сьогодення характеризується активними трансформаціями в галузі хореографічної освіти. Якщо ще нещодавно в закладах позашкільної мистецької освіти основою методичного забезпечення були програми хореографічних дисциплін, то зараз активно створюються та впроваджуються стандарти освіти з хореографії. Створюючи нову програму викладання наразі слід орієнтуватися на нього та створені на його основі типові освітні програми і типові навчальні програми.

З основними вимогами щодо викладання хореографії в позашкільних закладах мистецької освіти можна ознайомитись на сайті Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти Міністерство культури та інформаційної політики. Для початкової, профільної та фахової передвищої мистецької освіти передбачено окремі підрозділи, що містять відповідні посилання на нормативні документи та вже затверджені типові програми. На сайті Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти та науки України є розділ позашкільної освіти та виховної роботи, загальної середньої та професійної освіти. У перерахованих вкладках можна знайти відповідну документацію та зразки вже затверджених програм. Вимоги до написання програм в двох установах є різними. Відповідно приступаючи до написання власної програми слід виходити з вимог відповідного міністерства та його нормативно-правової бази.

Першим етапом підготовки до написання програми є вивчення нормативно-правової бази. А саме: законів України «Про освіту», «Про охорону дитинства», «Про позашкільну освіту», «Концепції Нова українська школа» [2; 4], положень «Про позашкільний навчальний заклад», «Про мистецьку школу», «Про мистецький ліцей», «Про порядок організації індивідуальної та групової роботи в позашкільних навчальних закладах» тощо. Формуючи свою програму обов'язково слід спиратися на положення основних законів, підзаконних актів та положень з метою дотримання прав і свобод усіх учасників освітнього процесу.

Другим етапом можна визначити ознайомлення з існуючими стандартами позашкільної освіти галузі мистецтво та розробленими на їх основі типовими програмами. Також слід приділити увагу розробленим програмам фахової передвищої освіти, оскільки частина учнів може виявити бажання надалі пов'язати своє життя з хореографією на професійному рівні. Також можна розглянути програми ЗВО. Таким чином викладач сформує цілісне уявлення про закінчений цикл хореографічної освіти та зможе розробити програму яка слугуватиме першим етапом майбутньої професійної хореографічної підготовки.

Радимо звернути увагу на такі стандарти та програми:

- Державний стандарт базової середньої освіти. Постанова Кабміну від 30.09.2020 р. № 898 [1].
- Навчальна програма з позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку «Хореографія» 10 років навчання. Укл. Козинко Л. Л., Городецька О. Г. Київ, 2020. 80 с. [3].
- Програма «Характерний танець». Дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського. Київ, 2009. 54 с. [5].
- Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, клас народно-сценічного танцю («СХВАЛЕНО» Науково-методичною радою Державного науково-

методичного центру змісту культурно-мистецької освіти Протокол № 5 від «04» листопада 2021 р.) [6].

- Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Танець» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 21 с. [7].
- Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю (затверджено наказом МКУ від 24.04.2019 № 352 [8].
- Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо (ЗАТВЕРДЖЕНО наказом Міністерства культури України від 23.07.2019 № 562 [9] тощо.

Детальній перелік програм за напрямками хореографічного мистецтва можна знайти на сайтах Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти та Інституту модернізації змісту освіти.

Третім етапом Вашої роботи має стати чітке розуміння для якого напрямку хореографії ви будете розробляти програму: класичного, народного, сучасного чи бального. На цьому етапі звісно слід виходити з напрямку діяльності колективу але слід розуміти, що залучення, наприклад, класичного танцю може значно розширити здібності ваших вихованців. Відповідно, готуючи програму можна передбачити опанування матеріалу інших видів хореографічного мистецтва.

Четвертим етапом який передує безпосередньому написанню програми є ознайомлення з вже існуючою методичною літературою з обраного напрямку хореографії. На цьому етапі слід приділити увагу як широковідомим, так і новим розробкам в методиці викладання. Яким би досвідченим не був викладач, оновлення в пам'яті методичних основ викладання дисципліни допоможе чіткіше та логічніше сформувати Вашу унікальну програму і не випустити з уваги важливі моменти надання цілісної підготовки високого рівня. Не слід

занадто спрощувати чи навпаки ускладнювати програму. Пам'ятаючи, що програма розробляється на певний період часу і з року в рік до вас приходимуть учні різного рівня підготовки з різними здібностями, ви зможете сформулювати логічніше систему. Також слід мати на увазі, що слід зробити для себе певні межі в яких ви зможете корегувати обраний для вивчення навчальний матеріал.

П'ятим етапом вже буде написання самого тексту програми. Найперше що слід зробити – це визначити основні структурні елементи які ви надалі будете наповнювати змістом. На цьому етапі вам допоможуть нормативні документи відповідного вашому навчальному закладу Міністерства які і регулюватимуть за якою схемою слід скласти програму. Незалежно від виду програми найчастіше вона починається з пояснювальної записки, яка може відрізнитися за структурою але зазвичай має типові елементи: актуальність, мета, завдання, компетентності, рівні навчання, форми та методи навчання, перевірка та оцінювання знань тощо. Також вона може містити інформацію щодо основних видів хореографії які ви будете вивчати, довідку про колектив, особливості формування груп чи класів учнів тощо. Надалі слід скласти навчально-тематичний план до кожного року і визначити який матеріал логічно та послідовно буде наповнювати вашу програму на кожному році навчання. Далі наповнюємо програму кожного року відповідним змістом та приділяємо увагу прогнозованим результатам навчання якими мають оволодіти учні в кінці вивчення матеріалу. Наприкінці програми доцільно подати список використаної літератури або список рекомендованої для використання літератури. Після нього в додатках можна подати навчальний матеріал який потребує додаткового роз'яснення або детального розгляду але перевантажуватиме основний зміст поданого раніше тексту.

Після ретельного редагування створеної програми настає шостий етап – подання на розгляд методичної комісії закладу для призначення рецензентів. Зазвичай рецензентів має бути двоє. Після ознайомлення зі змістом програми рецензенти можуть надати рекомендації щодо її покращення. На розсуд автора він може внести корективи до створеної програми. На цьому етапі вам буде

легше, якщо ви триматимете зв'язок з рецензентами та напряду будете знати які зауваження вони дають. Після погодження з рецензентами програма подається до розгляду відповідної комісії Міністерства на аналіз експертам. На цьому етапі радимо прислухатись до порад експертів адже зазвичай вони є коректними та спрямованими на доопрацювання вашого рукопису згідно всіх чинних вимог, які доволі швидко змінюються.

Надалі настає найочікуваніший останній етап – розгляд програми комісією або експертною радою відповідного Міністерства і схвалення програми до використання або повернення на доопрацювання.

Зважаючи на викладене вище, можемо констатувати, що шлях написання та затвердження програми є доволі складним та тернистим. Але його проходження є цілком посильним фахівцю своєї справи. Якісно написана програма сприятиме в подальшій підготовці танцівників високого класу, що сприятиме підвищенню рівня хореографічної освіти вашого закладу зокрема та держави загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Державний стандарт базової середньої освіти*. Постанова Кабміну від 30.09.2020р. № 898. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/nova-ukrayinska-shkola/derzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti>.
2. *Концепції реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року* URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/988-2016-%D1%80#Text>.
3. *Навчальна програма з позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку «Хореографія» 10 років навчання*. Укл. Козинко Л. Л., Городецька О. Г. Київ 2020. 80 с.
4. *Нова українська школа*. Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf>.

5. Програма «Характерний танець». Дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського. Київ, 2009. 54 с.
6. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, клас народно-сценічного танцю («СХВАЛЕНО» Науково-методичною радою Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти Протокол № 5 від «04» листопада 2021 р.)
URL: <https://bit.ly/3Jv0ACM>.
7. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Танець» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 21 с.
URL: <https://bit.ly/3mHU82y>.
8. Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю (затверджено наказом МКУ від 24.04.2019 № 352). URL: https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/top_horeografichne-mystecztvo.pdf.
9. Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо (ЗАТВЕРДЖЕНО наказом Міністерства культури України від 23.07.2019 № 562. URL: <https://bit.ly/3ZzmPx4>.

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА 2014-2022 РР. ІМІГРАЦІЯ ТАНЦІВНИЦЬ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ. КОЛЕКТИВНИЙ ПОРТРЕТ

Олексюк Світлана Борисівна
старша наукова співробітниця
Музей української діаспори
викладачка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
Київ, Україна

Дана розвідка передбачає формування колективного портрету діаспорянок сучасного танцю на основі інформації з інтерв'ю та подальшого аналізу їх за обраними ознаками. Тобто йдеться про просопографічний метод, який враховує також історико-соціальні умови обраного періоду. Спробуємо точніше його визначити. По-перше, йдеться про міграцію мисткинь: жінок і дівчат, киянок, або тих, хто останні роки працював в Києві у сфері сучасного танцю у різній його стилістиці/напрямах: це і сценічний контемпорарі-денс, і джаз-модерн, і представниці street-dance (зокрема, стилів cump, popping, break-dance, хаус), і ті, хто працював у соматично орієнтованому сучасному танці, і викладачки для дітей, підлітків та дорослих тощо. По-друге, російсько-українську війну взято у тому числі як подію, яка спричинила еміграцію киянок, але у розвідці розглянуто також її вплив на власне творчість, додаткову діяльність, що виникла через війну, спосіб бачити та говорити про Україну, світоглядну позицію і усвідомлення власної причетності або непричетності до України. Дуже побіжно заторкнуто актуальну нині проблематику російського культурного кенселінгу. По-третє, розглянуто міграцію танцівниць/викладачок/дослідниць передовсім у країни Європи. Загалом розвідка покликана з'ясувати, чи можна опитаних мисткинь сучасного танцю назвати діаспорою у найповнішому розумінні цього слова: як представників української спільноти, які перебувають за межами своєї країни, однак які свідомі свого етнічного походження.

Крім цього, у процесі збору інформації окрему увагу було приділено впливу міграції танцівників на сучасний танець в Україні та компоненту

українського у сучасному танці у світі. Зокрема, під час опитування я ставила за мету з'ясувати такі питання:

- Як присутність і діяльність українців поза межами своєї батьківщини впливає на розвиток танцю в сучасній Україні?

- Наскільки українське походження танцівників, хореографів, дослідників є визначальним для їхньої танцювальної практики? Які питання, теми, концепції звучать у роботах митців та дослідників-світових українців?

- Чи відбувається розвиток їхньої мистецької/науково-дослідницької практики синхронно із розвитком української культури, чи радше в ізоляції від неї?

- Які є види/способи/методи інтеграції знання, набутого в інституціях і танцювальних мережах країн, в яких проживають діаспоряни, та отриманого в Україні досвіду як із точки зору професійного розвитку, так і з точки зору соціального досвіду?

- Чи є різниця і якщо так, в чому вона, між представниками українського сучасного танцю, які виїхали після 24 лютого та тими, які виїхали раніше?

- Чи можна сформулювати поняття «тимчасової діаспори»? Які її ознаки? Як впливає діаспорний досвід на митців та їхню подальшу роботу?

- Реємігранти у сфері сучасного танцю. Цивільне життя vs. мистецьке життя, життя в Україні в умовах воєнного стану vs. мистецтво під час війни. Як і чому українці-реємігранти залишаються в Україні під час війни, чи вважають вони можливою/потрібною мистецьку діяльність за умови ведення бойових дій на сході та півдні країни? Якщо так, якою вона може бути?

Орієнтуючись на вказані питання дослідження було розроблено опитувальник, який дещо змінювався залежно від мисткині та попередньої інформації про неї. Кожне інтерв'ю тривало від години до двох, загалом було опитано 10 респонденток, які виїхали з України до країн Європи та двох реємігранток: із США та Канади. З десяти респонденток троє перебувають у Німеччині (м. Кельн, м. Гісен, м. Імменштадт), двоє у Польщі (м. Познань та

м. Краків), одна перебуває на Кіпрі (м. Лімасол), в Португалії (м. Порто), Іспанії (м. Барселона), одна емігрувала у м. Париж, Франція, ще одна респондентка виїжджала у Фінляндію. Середній вік опитуваних: 32 роки. Наймолодший – 21 рік, найстарший – 48. Більшість (семеро) виїхали після початку повномасштабного вторгнення: здебільшого у березні, або ще в лютому в перші дні великої війни. Двоє виїхали до початку повномасштабного вторгнення: у 2017 році і одна до початку російсько-української війни (у 2012 р.). Метою виїзду цих трьох дівчат стало пов'язане з танцем навчання. Так, Яна Новоторова, яка виїхала у 2012 р. навчалася на бакалаврській та магістерській програмах «Танець» та «Мистецьке дослідження» у землі Пн Рейн Вейстфалія, Аліна Сокульська виїхала з метою написання дисертації на програмі з компаративістики, яка досліджувала взаємозв'язок тексту і перформансу. Важливою причиною еміграції кожна з цих трьох мисткинь називає також ширші мистецькі можливості, які пропонувало закордонне середовище.

Причиною ж виїзду усіх, хто залишив Україну після 24 лютого, стала повномасштабна війна і страх за власне життя та зупинка або ж ускладнення мистецької діяльності.

Професія і працевлаштування

Робота в мистецтві в усі часи була справою досить хиткою та ризикованою, в Україні це пов'язано з додатковими складнощами через малу кількість можливостей фінансування й розвинутої мережі демократичних інституцій, які б забезпечували видимість митців у суспільстві та займалися розвитком мистецької мережі всередині та зовні країни та питаннями професіоналізації. Сфера танцю особливо вразлива у цьому сенсі, адже по-перше танцем в Україні традиційно з радянських часів вважають балет, народний танець чи гуртки в будинках культури, а по-друге, більшість митців шукає свободи, тому не прагне залежати від уже наявних театрів/закладів культури/освіти (більшість з них, на жаль, не передбачає нештатний, проєктний спосіб роботи). Тим не менше, останні роки в Україні помітно зріс рівень обговорення цих проблем, що навіть

мало наслідком створення окремого лоту «Танець» у програмі Інноваційний культурний продукт в УКФ (ще заслуга колишнього керівництва).

З цієї точки зору цілком логічним виглядає той факт, що троє з опитуваних мисткинь, які виїхали до 24 лютого, не були пов'язані з танцем професійно, хоча й приділяли йому велику кількість часу і зусиль у своєму щоденному житті, і мали гуманітарну освіту: двоє навчалися на філології (іспанська чи англійська/німецька мови), одна на культурології. Натомість усі, хто виїхали після 24 лютого, мали танцювальну/хореографічну освіту та працювали за професією (до таких зараховую також мисткинь вуличних стилів танцю без формальної освіти, адже такої в Україні не передбачено). Усі без винятку респондентки мали змогу працювати за спеціальністю, і дев'ятеро з десяти передбачають для себе таку можливість на найближчий час (він може вимірюватися місяцями, або ж і роками – до цього пізніше). Така успішність у питанні працевлаштування безумовно пов'язана із сучасною надзвичайною підтримкою України у світі. Зокрема, двоє з тих діаспорянок, які виїхали раніше і які зараз перебувають у Німеччині, згадують про свою участь у волонтерському русі на користь України (це благодійні концерти, але також і організація заходів для розбудови мережі українських митців, їх знайомства із місцевими митцями), вказують на полегшення умов для офіційного працевлаштування (досить складного зазвичай для процедур німецького суспільства).

Так, більше половини респонденток мають змогу створювати свої власні мистецькі роботи на оплачуваних резиденціях, семеро з десяти викладають танець. Ольга Кебас, викладачка сучасного танцю в КМАТ ім. Сержа Лифаря, аспірантка ЛНУ ім. Франка (хореографія), учасниця великої кількості проєктів як танцівниця та перформерка-співавторка, експертка УКФ у програмі НОРД, займається у Познані зв'язками із українською спільнотою, комунікаціями, перекладами в рамках стипендії від Польського театру танцю та співпрацею з Фондацією «Барак культура». Однак якщо у Польщі, Німеччині, Португалії більше можливостей для відносно стабільної мистецької діяльності, в деяких країнах можна знайти заняття за спеціальністю лише почасти. Приміром, Єва

Волошина, викладачка для дітей та підлітків танцюшколи «Тотем», танцівниця «Театру танцю Тотем», яка через родинні обставини перебуває на Кіпрі, змогла знайти лише платний тижневий інтенсив і планує шукати роботу не за спеціальністю, яка уможливить її проживання. Натомість перебуваючи навесні у Польщі, вона мала змогу взяти участь у кількох танцювальних проєктах і створити власні сольні роботи.

Тематика проєктів, зв'язок із Україною

Увага до української культури значно зросла за останні вісім місяців – із цим, а також із емоційним станом більшості громадян пов'язаний також вибір проблематики робіт/проєктів/питань, до яких звертаються митці по всьому світу. Чи такий самий вибір роблять українські митці?

Кожна із опитаних десяти людей зверталася або планує звертатися у своїй роботі тим чи іншим чином до теми України у різний спосіб. Не вибором цієї теми може бути лише ситуація, якщо мисткиня приставала на місцеві пропозиції, не ставлячи за мету зробити чутним власний голос, як наприклад Анна Луценко, яка лише планує роботу на тему України. Здебільшого, матеріалом для робіт, у яких звучала Україна, був особистий досвід (Євромайдан, війна, емоційний стан, досвід біженства), іноді міфологічна культура народів, які проживали на території України (наприклад, остання сольна робота Аліни Сокульської пов'язана із давньослов'янською міфологічною фігурою, що має назву Магура – дочка громовержця Перуна, хмарна діва, у слов'янській мітології прекрасна, крилата, войовнича), іноді – свідомий вибір українського мистецтва: н-д, Єва Волошина використала мотив картини Пимоненка «В похід», сучасну українську музику для свого танцювального соло «Hopeless Hope», приказки та імпровізацію на фортепіанну музику у роботі Alva Noto. Нез'ясованим залишається, наскільки глибоким є цей тематичний вибір для кожної з учасниць і чи не продиктовано його передусім тимчасовою хвилею популярності України у світі. Примітно, що мисткині, які виїхали до 24 лютого, менше прагнули підкреслювати свою належність до української культури: це було пов'язано і з глобалізаційними тенденціями (відмова від наголосу на власному гендері та

ідентичності), із зануреністю у середовище, а тому увазі до важливих для нього питань (так, тема енергетики (альтернативних джерел чи економного ставлення до наявних) звучить у роботах обох танцівниць, які перебувають в Німеччині з 2012 та 2017 рр).

Оцінка середовища – бажання повернутися

На питання, чи планують повертатися, тверде «так» або скорше «так» відповіли четверо респонденток, при чому одна з них уже в Україні, тобто більше третини опитаних. Так само четверо «не планують повертатися», не в найближчі роки, швидше ні, аніж так – і двоє з тих, що не планують повертатися виїхали 5 років тому і більше. Не можуть відповісти на це питання двоє з опитуваних. Причина рішення повернутися лише іноді залежить від наявності родини в Україні, часто це суто індивідуальна мистецька позиція і бачення власних мистецьких завдань. Так, Марія Мартос, викладачка та співзасновниця Школи танцю для дітей «Человескі» не бачить потреби і не має бажання розвивати сучасний танець за межами України, обґрунтовуючи свій вибір уже достатнім розвитком танцювальної мережі в Польщі, а також втратою власної свободи та обраної цілі заснувати міждисциплінарну танцювальну освіту для дітей та підлітків у Києві. Ольга Свідіна вбачає перебільшену тривожність стосовно війни під час свого перебування за кордоном та вимушеністю еміграції, що значно понижує цінність цього досвіду. Бажання залишитися за кордоном часто йде поруч із позитивною оцінкою середовища, більшої кількості можливостей для розвитку порівняно з Україною, значимості митця у суспільстві і великою кількістю доступних програм підтримки.

Якщо повертатися до поняття діаспори, яке було згадано на початку доповіді, всі респондентки мають ознаки свідомого ставлення і уваги до свого українського походження, однак лише деякі з них відповідають цьому поняттю повною мірою, свідомо не прагнуть асимілюватися і зберегти свою самобутність, яку вони перш за все асоціюють зі своїм українським походженням. Всі, але різною мірою, підтримують свої професійні зв'язки із професійним середовищем в Україні: більше половини на рівні індивідуальних зв'язків із community, 50 %

– у форматі окремих колаборацій із українськими митцями/проектами онлайн чи наживо, двоє – на рівні продовження роботи/навчання в інституціях.

Оцінка впливу еміграції на сучасний танець в Україні залежить багато в чому від часової рамки, в якій ми її розглядаємо. Якщо оцінювати її з точки зору «тут і зараз», тоді варто говорити про такі негативні наслідки, як відтік цікавих особистостей, талановитих митців та закриття ряду шкіл, унеможливлення та недоречність проведення великої кількості проєктів, фестивалів, конкурсів та зустрічей – в тому числі у форматі наживо, що є особливо важливим для мистецтва, в якому тіло, енергія та просторова присутність є основними інструментами. Однак той факт, що у перспективі повернення митців із новим європейським досвідом співпраці, новими знаннями та знайомствами, як і підтримка уже зараз зв'язків із українськими митцями за кордоном є тією потенційною перевагою, яка може принести багато плюсів для України на її території. Однак я не стану займатися прогнозами, лише висловлю, гадаю, очевидне припущення, що це залежатиме від стратегії культурної політики нашої країни після перемоги.

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ» ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Островерх Тетяна Миколаївна

викладачка кафедри хореографічного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
Київський університет культури
Київ, Україна

Кебас Ольга Борисівна

старша викладачка кафедри хореографії і музичного мистецтва
ПЗВО Європейський університет
Київ, Україна
здобувачка третього освітньо-наукового рівня
вищої освіти (доктор філософії) спеціальність 024 Хореографія
кафедри режисури та хореографії
Львівський національний університет імені Івана Франка

Сьогодні інтерес до сучасної хореографії значно зростає. Завдяки численним телевізійним шоу, відео роликам з YouTube, FaceBook та Instagram бажання танцювати «так само» зростає з кожним днем. Розширюються вікові категорії бажаючих займатись сучасною хореографією від наймолодших школярів до осіб зрілого віку.

Такого роду цікавість і захоплення в багатьох випадках виглядає як «списування» з екрану або повторення рухів та комбінацій за викладачем в класі, який стоїть попереду. Дуже часто за «копіюванням» стоїть відсутність методики навчання рухів, знання назв груп м'язів та суглобів, володіння термінологією сучасного танцю. Такого роду заняття можуть привести до травмувань і, загалом, до спотвореного розуміння сучасної хореографії.

Над створенням сучасних методичних розробок з сучасного танцю в Україні працювали самостійно керівники і викладачі хореографічних шкіл Крістіна Шишкарьова, Тетяна Винокурова, Олена Прісяжненко, Анастасія Ващенко, викладачі коледжів мистецтв такі як Леся Макагон, Олександр Майбенко а також такі викладачі мистецьких шкіл як Олена Чупріна та інші. Їх доробок є значним внеском в розвиток сучасної хореографії. Створені цими фахівцями навчальні програми, посібники, методичні рекомендації базувалися на їх особистому практичному досвіді, знаннях з урахуванням власних вподобань і орієнтирів та були адаптовані до умов діяльності конкретних шкіл. При цьому актуальним питанням залишалось створення типової навчальної програми, яка б могла стати підґрунтям для викладачів мистецьких шкіл при створенні своєї власної робочої програми з навчальної дисципліни «Сучасний танець».

Відсутність в Україні доступної і логічної методичної інформації, елементарного словника термінів, також уповільнює навчально-виховний процес в сучасному танці на всіх професійних освітніх рівнях: початковому, фаховому передвищому та вищому.

Тому, укладання типової навчальної програми з сучасної хореографії початкового професійного спрямування з урахуванням потреб та вимог до компетентностей та результатів навчання в Україні стало дуже актуальним.

Над створенням навчальної програми працювала робоча група з п'яти викладачів, які мають досвід роботи як з професійними виконавцями так і з учнями мистецьких шкіл, під керівництвом Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти.

Метою роботи групи було створення типової навчальної програми з навчальної дисципліни «Сучасний танець» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування за напрямками jazz dance, modern jazz dance та contemporary dance techniques.

Досягнення поставленої мети передбачало розв'язання ряду взаємопов'язаних завдань:

- ознайомлення учнів з різними напрямками сучасного танцю у контексті сучасної світової культури;
- формування в учнів теоретичних, практичних і виконавських навичок;
- опанування та вдосконалення технік jazz dance, modern jazz dance та contemporary dance techniques;
- формування термінологічного словника;
- розробка методичної системи навчання сучасного танцю, яка поєднує в собі теоретичну та практичну частини;
- формування структури уроку, його наповнення, розвиток та ускладнення в залежності від модуля та року навчання;
- здобуття навичок виконання з належним ступенем емоційної, художньо-пластичної виразності;
- формування і збагачення емоційно-естетичного досвіду;

– мотивації для подальшого навчання на поглибленому підрівні початкової мистецької освіти, у навчальних закладах фахової передвищої та вищої освіти.

Укладена програма орієнтована на здобуття базових навичок з хореографічного мистецтва сучасного танцю в мистецьких школах (хореографічних відділеннях шкіл мистецтв, а також може бути використана іншими суб'єктами освітньої діяльності, які реалізують програми позашкільної освіти за мистецьким напрямом). Під час укладання типової навчальної програми було окреслено рекомендовані підходи до планування й організації освітнього процесу з сучасного танцю за напрямками jazz dance, modern jazz dance та contemporary dance techniques. Зміст навчальної програми розподілений за напрямками сучасного танцю, роками навчання та модулями, містить визначені результати навчання, які має продемонструвати учень/учениця на різних етапах вивчення дисципліни. Основною формою організації занять є груповий урок.

Навчання проводиться за розподілом напрямів сучасного танцю та поетапним їх вивченням за модулями. Кожен модуль передбачає формування певної частини компетентностей, що стають основою для подальшого навчання та досягнення нормативних навчальних результатів після завершення опанування типової навчальної програми. Методичні рекомендації до навчальних модулів розкривають особливості навчального процесу, побудови уроку та підходу до виконання деяких вправ.

В навчальному процесі початок вивчення кожного напрямку сучасного танцю супроводжується теоретичною частиною, яка містить знання з історії виникнення та відомості про особливості даного напрямку, інформацію про видатні постаті та відомі танцювальні трупі, знайомство з яскравими зразками сучасної хореографії [1; 2; 3; 4; 7; 9]. Кожен напрямок має свою структуру і логіку вивчення матеріалу. Послідовність вивчення напрямків вибудовано з урахуванням психофізичних змін, які супроводжують процеси дорослішання учнів.

Перші 3 модулі програми присвячено вивченню jazz dance. Ця частина навчання базується на щільному розгляді ізоляції, вивченню всіх її прийомів, принципів та можливостей [5; 8]. По своїй формі урок відбувається на середині зали і складається з роботи з рівнями, роботи з простором та, обов'язково, з активним використанням Crosses (рухи по діагоналях).

Продовженням навчального процесу є вивчення modern jazz dance, який є основним напрямком в модулях 4 – 6, а з 7 модуля ділить навчальні години з contemporary dance techniques. Modern jazz dance (новий джаз) [4; 5; 8] також активно використовує ізоляцію, але в поєднанні зі статикою, вправами на баланс, вправами на формування і подовження ліній тіла та його кінцівок, різноманітними вправами на роботу з віссю.

З 7 модуля і включно до 10 модуля вивчається contemporary dance techniques [1; 4; 7; 9]. В рамках даного напрямку запропоновано 5 форм роботи на уроці: робота на підлозі, робота на середині зали, робота з переміщеннями, імпровізація [11], контактна імпровізація [10]. Кількість та послідовність форм роботи може відрізнитись від заняття до заняття. На початковому етапі можливо опрацьовувати кожен форму окремо, а в подальшому поєднувати їх. Викладач має можливість обирати для кожного заняття найефективніші форми роботи з урахуванням психофізичного стану учнів на початок конкретного заняття, їх досвіду, навчальних і творчих задач групи, тощо. Рекомендовано використовувати мінімум дві з чотирьох форм роботи кожного заняття. Останній модуль присвячений знайомству з перформативними практиками, де розглядається імпровізація як самостійний вид сценічної дії, її основні принципи та інструменти створення імпровізаційних структур.

Під час укладання програми був створений словник термінів сучасної хореографії.

Отже, типова навчальна програма орієнтована на здобуття базових навичок з хореографічного мистецтва сучасного танцю. Ця програма може бути основою для розроблення викладачем робочої навчальної програми з навчальної дисципліни «Сучасний танець», в якій деталізується,

конкретизується та адаптується нормативний зміст дисципліни, відповідно до місцевих умов і потреб учня/учениці, визначаються організаційні форми проведення та види навчальних занять, комплекс художньо-педагогічних технологій та методів викладання, необхідне методичне забезпечення, форми та засоби контролю якості знань учнів з урахуванням індивідуального підходу. Також викладач може реалізувати власний алгоритм викладання шляхом перерозподілу нормативного змісту навчання та зміни послідовності навчального матеріалу дисципліни за модулями, уточнення додаткових обсягів та результатів навчання понад визначених типовою навчальною програмою.

Опанування змісту типової навчальної програми забезпечить учням можливість застосовувати набуті в процесі навчання знання для творчої самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб.* О.О. Бігус та ін. Київ. Ліра-К, 2017. 264 с.
2. Чепалов О. І. *Хореологія: ст. та лекції.* Київ. Ліра-К, 2022. 228 с.
3. Шариков Д.І. *Класифікація сучасної хореографії.* Київ: Видавець Карпенко В.М., 2008. 168 с.
4. Banes Sally. *Terpsichore in sneakers.* Hanover : Wesleyan University Press, 1987. 280 p.
5. Benjamin Feliksdal. “Jazz, Rhythm, Body and Soul” *Modern Jazz Technque.* Amsterdam: Bekebooks, 2004. 39 p/
6. Joshua Legg. *Introduction to modern dance techniques.* Paris: Princeton Book Company, 2011. 325 p.
7. Klimczyk Wojciech. *Wizjonerzy ciała.* Krakow : Korporacja HA!Art, 2010. 528 p.
8. *The Matt Mattox book of Jazz Dance,* New York :Sterling Publishing Co., 1983

9. Szymajda Joanna. Estetyka tanca wspolczesnego w Europie po roku 1990. Krakow : Ksiegarnia akademicka, 2013. 292 с.
10. Стів Пекстон. *Контактна імпровізація*. URL: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/>
11. Уільям Форсайт. *Лекції з технологій імпровізації*. URL: https://www.williamforsythe.com/filmspaces.html?&no_cache=1&detail=1&uid=42.

ЗАСОБИ АДАПТАЦІЇ ВИХОВАНЦІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ В УМОВАХ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ

Павленко Кристина Олександрівна
здобувачка I рівня вищої освіти спеціальності 024 Хореографія
Бердянський державний педагогічний університет
Запоріжжя, Україна

Освітня галузь зазнає значних змін, як і всі сфери життя в умовах сьогодення. Це пов'язано з воєнним станом у країні. У складних умовах педагоги мають надавати якісні освітні послуги, організувати ефективну взаємодію між усіма учасниками освітнього процесу задля успішного виконання поставлених завдань. Більшість освітян повинні були перейти на дистанційну форму проведення занять. І хоча для освітнього процесу онлайн-навчання не нове, кожного дня педагоги зіштовхуються з новими випробуваннями і проблемами.

Хореографічна освіта також не залишилася без змін. Працюючи онлайн, відбувається постійний пошук хореографами нових форм і методів роботи в танцювальних колективах. Важливим постає питання соціалізації вихованців і період їх адаптації в умовах онлайн-навчання.

Фактори фізіологічного характеру, які впливають на адаптацію розглядали А. Белов, Ю. Беловський, Л. Дика, І. Кумаріна С. Шапкін та ін. Індивідуально-психологічні особливості особистості дитини досліджували Л. Дика, В. Іллічова, Є. Калітієвська, С. Шапкін, Е. Шмід-Кольмер та ін. Проблему адаптації висвітлюють праці Н. Кесаріва, Н. Ватутіної, Р. Тонкова-Ямпольської та ін.

Соціально-психологічні фактори аналізуються тільки з позиції своєрідності нового, соціального середовища, у яке вступають діти (М. Безруких, Є. Белікова, Н. Дубровинська, А. Захаров, Є. Сазонова, Д. Фарбер, Н. Чахмахчева, Л. Галігузової, Т. Жаровцевої, О. Кононко, С. Мещерякової, Т. Науменко, Л. Царегородцевої, Ж. Юзвак та ін.).

У хореографії проблему адаптації досліджували В. Волчукова, Т. Крючкова, О. Мартиненко, М. Гриньова та ін. Засоби адаптації дітей у танцювальних колективах в умовах онлайн-навчання майже не досліджено.

Мета роботи полягає у визначенні засобів соціальної адаптації та розкритті особливостей застосування їх у хореографічному колективі в умовах онлайн-навчання.

Уперше термін «адаптація» був запроваджений німецьким фізіологом Аубертом 1865 року, пізніше це визначення стало використовуватися в біологічному аспекті як «приспособлення» живих організмів до навколишнього середовища. На даний час поняття «адаптація» виконує функцію розвитку особистості в певному періоді і є проблемою дослідження для вчених у різних науках [1].

Сидоренко С. визначає соціальну адаптацію як інтегральний показник стану людини, що відображає його можливості виконувати певні біосоціальні функції: адекватне сприйняття навколишньої дійсності та власного організму, формування адекватної системи відносин із оточуючими, організація навчання, праці, дозвілля та відпочинку, здійснення самообслуговування та взаємообслуговування у сім'ї, колективі, зміна поведінки відповідно до рольових очікувань інших [5].

Аналізуючи літературу про адаптацію дітей в умовах хореографічного колективу (Колеснікова С.), ми прийшли до висновку, що для розвитку креативності, адаптації дитини, розкриття активної творчої особистості вихованців, можна використовувати танцювальну імпровізацію за мотивами художніх творів [6]. Шевчук А. розкриває принципи, завдання, засоби та зміст

роботи з дітьми від 3-х до 7-ми років у хореографічному колективі та визначає гру як один із засобів адаптації дітей дошкільного віку [7].

Аналіз джерельної бази з проблеми соціальної адаптації дітей дозволив визначити її засоби в умовах роботи з вихованцями хореографічного колективу. До них ми відносимо бесіду, спостереження, арт-терапію, спільні проекти, соціодраму або гру.

Ці засоби соціальної адаптації ми спробували апробувати під час виробничої практики в онлайн-форматі в народному ансамблі естрадного танцю «МарЛен» Центру дитячо-юнацької творчості ім. Є. Рудневої (м. Бердянськ). Так, ми провели індивідуальні бесіди із запрошенням психолога закладу з вихованцями, які щойно приєдналися до навчання в ансамблі. Питання попередньо було сформульовано чітко, коротко і точно. Завдяки чому змогли виявити труднощі дітей, які в подальшому маємо долати разом.

Цікавим та ефективним засобом адаптації є арт-терапія. У процесі онлайн-навчання з вихованцями ансамблю ми малювали на дошці Zoom, відтворювали малюнки тілом, робили спільні малюнки, включали вправи танцювальної терапії («Дощик», «Дотик», «Хвиля» та ін.) тощо. Для активної соціальної адаптації ми працювали в командах зі створення своєї казки, де під час взаємодії діти спілкувалися та проходили певний етап соціалізації. Інтегрований підхід допомагав розширити аспекти мистецької діяльності.

Найбільш ефективним засобом адаптації вихованців хореографічного колективу в умовах онлайн-навчання, на нашу думку, є гра. Творче використання гри та ігрових дій в освітньому процесі задовольняє вікові потреби вихованців. Психологічні механізми ігрової діяльності спираються на фундаментальні потреби особистості в самовираженні, самоствердженні, самовизначенні, саморегуляції, самореалізації. Рольові ігри дозволяють дітям адаптуватися в новому середовищі, застосовувати на практиці набуті знання, виявляти якість їх засвоєння, формувати позитивну мотивацію до навчання, набувати певних умінь та якостей, розвивати активність, самостійність, творчий підхід до розв'язання ситуацій [4].

Під час практичної діяльності ми впроваджували адаптовані до онлайн-навчання українські народні ігри. Саме вони дають можливість популяризувати національне виховання та зароджують любов усіх дітей до української культури, традицій і народознавчих аспектів. Крім того, у процесі гри діти допомагають один одному, спілкуються та взаємодіють.

Ми провели з вихованцями ансамблю дві українські народні гри «Калина» і «Дідусь Макар». Так, гра «Калина» була спрямована на розвиток уваги і виховання любові до рідного краю, а також прояв індивідуальності дітей. У процесі гри за допомогою лічилки діти обирали головний персонаж «Калину», яка мала дивитися на дітей та виокремити найкращого, на її думку, танцівника. Діти танцювали під слова «Ой на горі калина, під горою малина...». На слова першого рядка діти тричі плескали в долоні. На слова «Під горою малина» – присідали і знову тричі плескали в долоні. На слова «Ой так, на горі калина» – тричі тупали правою ногою, а на слова «Ой так під горою малина» – оберталися ліворуч навколо себе. На словах «Там зійшла дівтора» – діти робили чотири кроки вперед, на слова «Танцювати почала» – чотири кроки назад. На слова «Ой так, там зійшлася дівтора» – тричі тупали лівою ногою, а на слова «Ой так, танцювати почала» – оберталися вправо навколо себе. Окрім певних рухів ми включали імпровізацію, що допомагало розкрити індивідуальність кожного вихованця. Така гра сприймалася дітьми весело, позитивно.

Гра «Дідусь Макар» розвиває увагу, командну роботу та вдосконалює знання про професії. У режимі онлайн автоматично обирається та на короткий час відокремлюється від групи «дідусь», який повинен дізнатися, яку професію демонструють інші діти. У цей час, поки він чекає, діти повинні домовитись та придумати, як показати ту чи іншу професію. Після того, як дідусь Макар повертається до групи, діти разом презентують йому обрану професію. Після цього він повинен вгадати, яка це професія. Якщо він вгадує, то обирається інший «дідусь».

Такі ігри допомагали дітям бути більш впевненішими та швидше адаптуватися в хореографічному колективі, сприяли розвитку любові до рідного краю, збереженню звичаїв і традицій українського народу.

Отже, використані нами засоби адаптації дітей (бесіди, спостереження, навіювання, переконання, демонстрація вправ (дій), навчання навичкам, різноманітні види терапій, спільні проєкти, гра) під час практичної діяльності в хореографічному колективі позитивно впливали на вихованців, допомагали у швидкій їх адаптації та задовольняли природні потреби в творчості та ігровій діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балл Г. *Поняття адаптації та його значення у психології: питання психології*. 2002. 122 с.
2. Баханов К., *Адаптація дітей дошкільного віку до сучасного соціального простору*: дис. доктора пед. наук. Бердянськ, 2010. 217 с.
3. Беляєва М. Арт-педагогіка для вчителя. *Освіта України*. Київ, 2014. №1-2. С. 6-12.
4. Казанджиєва О. В. *Застосування ігрових технологій у соціальній адаптації дітей*. Кваліфікаційна робота. Суми, 2021. 27 с.
5. Камбур А. *Соціальна адаптація особистості*: монографія. Чернівці, 2012. 251 с.
6. Колеснікова С.С. *Розвиток дитячої креативності засобами танцювальної імпровізації за мотивами художніх творів*. 2021р. 23 с. URL: <http://nadiya.zp.ua/media/1/10198/docs/247.pdf> (дата звернення 05.01.2023).
7. Шевчук А.С. *Розвиток дітей дошкільного віку в музично-руховій діяльності*. Забави, ігри, хороводи, танці: Методичний посібник. Київ, 1997. 115 с.

КОМП'ЮТЕРНІ ІГРИ У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО НАВЧАННЯ: ТЕОРЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ

Пастухов Олексій Анатолійович
старший викладач кафедри хореографії
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
Київ, Україна

Як ми вже зазначали у попередніх публікаціях, вагому роль у хореографічному навчанні, особливо онлайн, можуть відігравати віртуальна реальність, а також комп'ютерні ігри. Комп'ютерні ігри, як і будь-які інші цифрові технології та віртуальна реальність роблять навчання ефективним, привабливим, надихаючим, мотивують, підвищують продуктивність і допомагають закріпленню та збереженню знань.

Останнім часом дослідники наголошують, що комп'ютерні ігри – це не просто розвага, яка, без сумніву, може подобатися більшості людей, а й невід'ємна частина соціального та культурного середовища. Крім того, вони пропонують потенційно потужні навчальні середовища. Також важливо враховувати, що сучасні школярі виростили на комп'ютерних іграх та постійно контактують з інтернетом та іншими різноманітними цифровими медіа, віртуальною реальністю, що не могло не вплинути на трансформацію способів і механізмів отримання та сприймання ними інформації, зокрема під час навчання. Існує багато атрибутів ігор, які роблять їх педагогічно обґрунтованими. Дедалі більше викладачів використовують ігри як засіб вдосконалення традиційного навчального середовища та переймаються питаннями про важливість ігрової інтерактивності та необхідність залучення ігор до викладання у вищій школі [4].

Тому не дивно, що комп'ютерні ігри стають предметом наукового аналізу низки теоретичних дисциплін, зокрема педагогіки та психології.

Так, у статті «Використання ігор та моделювання для підтримки навчання» С. де Фрейтас висвітлює ключові проблеми та уявлення, які інформують про те, як комп'ютерні ігри та симуляції характеризуються тими, хто їх використовує під час освітнього процесу. Він констатує, що більшість учнів і репетиторів, які

використовували віртуальні ігри та симуляції дійсно знайшли цінність у використанні цих інструментів як частини розширеної практики навчання та викладання [1].

Д. Обінгер у статті «Наступне покоління освітнього залучення» акцентує увагу на комп'ютерній грамотності сучасного покоління учнів, які зазнали значного впливу інформаційних технологій, а також на потенціалі навчальних середовищ, які включають ігри та симуляції для підвищення задіяння учнів в освітньому процесі [4].

М. Пренський у публікації «Навчання на основі цифрових ігор» пропонує структуру для розвитку здібностей, установок, навичок і знань (D-A-S-K), яка охоплює п'ять зон навчання: 1) зона навчання, 2) зона практики, 3) зона взаємодії, 4) зона майстрування та 5) зона метапізнання. Запропонована структура підкреслює, що гнучке навчання полягає у взаємодії між неявними та явними знаннями. Дослідник підкреслює, що ставлення учнів до навчання під час гри дуже відрізняється від їхнього ставлення до навчання у класі [5].

Ефективне поєднання зі змістом навчальної дисципліни визначають насамперед так звані «серйозні ігри», які об'єднують ігрові елементи з безпосереднім змістом та цілями навчання. Так, у статті «Навчання в серйозних віртуальних світах: оцінка ефективності навчання та привабливості для учнів у проекті E-Junior» дослідники М. Альканіз та ін. оцінюють додаток E-Junior, який вважають серйозним віртуальним світом (SVW) для навчання природознавству та екології. E-Junior розроблено відповідно до педагогічних теорій і цілей навчальної програми [6].

Італійські дослідники Д. Інноченті, М. Джеронаццо, А. Людовіко у дослідженні «Мобільна віртуальна реальність для вивчення музичних жанрів у початковій школі» наголошують на необхідності вдосконалення музичного навчання в початковій школі шляхом використання цифрової дидактики, яка може використовувати переваги природної взаємодії та занурення у віртуальні середовища [2]. З. Мерчант, Е. Гетц, Л. Сіфуентес, В. Кіні-Кеннікатт, Т. Дж. Девіс у публікації «Ефективність навчання на основі віртуальної реальності та

результати навчання студентів у К-12 та вищій освіті: мета-аналіз» на основі аналізу низки досліджень у категорії ігор та віртуальних світів вивчили загальний ефект навчання на основі технологій віртуальної реальності – ігор, симуляцій, віртуальних світів – у вищих навчальних закладах. Мета-аналіз підтвердив, що ігри потенційно більш ефективні навіть, ніж просто симуляції [3].

Загалом потенціал комп'ютерних ігор для досягнення освітніх цілей, зокрема в хореографічній освіті, майже не досліджений. Безумовно, узгодження комп'ютерних ігор з національною навчальною програмою – одне з важливих питань для вивчення використання педагогічних основ при проектуванні ігор, які повинні ґрунтуватися на теоріях навчання, педагогічних стандартах і дидактичних методиках, бути класифіковані як усталені навчальні стратегії [6].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. De Freitas S. I. Using games and simulations for supporting learning. *Learning, Media and Technology*. 2006. Vol. 31(4). P. 343–358.
2. Innocenti D. E., Geronazzo M., Ludovico A. (2019). Mobile virtual reality for musical genre learning in primary education. *Computers & Education*. 2019. Vol. 139. P. 102-117.
3. Merchant, Z., Goetz, E. T., Cifuentes, L., Keeney-Kennicutt, W., & Davis, T. J. Effectiveness of virtual reality-based instruction on students' learning outcomes in K-12 and higher education: A meta-analysis. *Computers & Education*. 2014. Vol. 70. P. 29–40.
4. Oblinger D. G. The Next Generation of Educational Engagement. *Journal of Interactive Media in Education*, 2004. URL: <https://jime.open.ac.uk/articles/10.5334/2004-8-oblinger/>
5. Prensky, M. (Digital game-based learning. *ACM Computers in Entertainment*. 2003. Vol. 1. P. 1-4.
6. Wrzesien M., Alcañiz M. R. Learning in serious virtual worlds: Evaluation of learning effectiveness and appeal to students in the E-Junior project. *Computers & Education*. 2010. Vol. 55 (1). P. 178-187.

УКРАЇНСЬКЕ ЧОЛОВІЧЕ ВИКОНАВСТВО 1980-Х РОКІВ: ВІКТОР

АБАШЕВ, ВІТАЛІЙ ВІДІНЄВ, ОЛЕКСАНДР КАЛІБАБЧУК

Перова Ганна Олексіївна

заслужена артистка України

доцентка кафедри хореографії

Київський національний університет культури і мистецтв

Київ, Україна

доцентка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту

Національний університет фізичного виховання і спорту України

Київ, Україна

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>

Українське чоловіче балетне виконавство 1980-х років увійшло в історію вітчизняної хореографічної культури яскравим поколінням славетних танцівників, які збагатили національне мистецтво оригінальними творчими роботами. Варто згадати хоча б таких артистів як: Сергій Бондур, Анатолій Козлов, Євген Косменко, Костянтин Костюков, Анатолій Кучерук та ін. Почесне місце в цьому ряду також посідають Віктор Абашев, Віталій Відінеєв та Олександр Калібабчук.

Віктор Абашев прийшов на сцену Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (далі – ДАТОБ ім. Т. Шевченка), зараз – Національна опера України (Київський національний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка), після тривалої роботи на сцені ДАТОБ ім. М. Чернишевського, де працював на посаді провідного соліста, виконавця академічного репертуару. На момент вступу до трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, він мав солідний конкурсний досвід: на Всесоюзному змаганні балетмейстерів виконав віртуозну чоловічу партію в «Класичному па-де-де» на музику В. Белліні (постановка А. Дементьєва), яка була відзначена першою премією. Знаковою стала для В. Абашева робота з німецьким хореографом Т. Шиллінгом, який запропонував танцівникові взяти участь у його постановці – адажіо з балету «Вечірні танці» на музику Ф. Шуберта.

У трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка В. Абашев був залучений до провідного репертуару балетного колективу. За визначенням критиків,

мистецтву артиста були притаманні високий академізм, надзвичайна емоційність, музикальність та образність танцю. 1983 року В. Абашев взяв участь у хореографічному змаганні в рамках Першого республіканського конкурсу артистів балету і балетмейстерів в Києві, де виконав складний академічний репертуар: па-де-де та варіації з балетів «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» П. Чайковського, «Корсар», «Жізель» А. Адана [2, с. 10-11].

Складний професійний шлях у велике танцювальне мистецтво 1980-х років пройшов танцівник Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Віталій Відінеєв. До трупі театру він був прийнятий по закінченні Київського ДХУ у 1972 р., проте досить довго залишався у кордебалеті. Несподіваний випадок допоміг танцівникові: його запросили замінити авторитетного артиста у балеті «Чіполліно», в партії Вишеньки (цьому, зокрема, сприяв відомий педагог-репетитор В. Відінеєва – Володимир Денисенко). Вдалий дебют приніс танцівникові великий сценічний успіх і підвищення до сольного статусу.

Проте по-справжньому «зірковий» етап у кар'єрі артиста розпочався після успішного виступу у 1978 році з партнеркою по сцені – Раїсою Хілько (па-де-де з балету «Жізель»). Наступного року пара танцювала вже весь спектакль Згодом дует Відінеєв-Хілько став одним з найцікавіших на київській сцені. Репертуар танцівника поповнили такі образи, як: Зігфрід («Лебедине озеро»), Дезіре («Спляча красуня» – обидва П. Чайковського), Базиль, Еспадо («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Ромео («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), Лукаш («Лісова пісня» М. Скорульського), Ферхад («Легенда про любов» А. Мелікова) та ін.

Балетні критики неодноразово писали про значну динаміку у творчості танцівника, який не лише постійно вдосконалював власну академічну техніку танцю, а й художню виразність образів. М. Кухарчук писав про роботу В. Відінеєва: «Відійшовши від театральних штампів – горезвісної балетної манірності, манекенної красивості у сценічній поведінці, – артист зробив помітний крок вперед... Його мистецтво набуло художньої глибини... Позбавившись надуманості жесту, розрахованих на зовнішній ефект поз,

мімічних масок, вони [образи] набули сили й мужності, елегантності і внутрішнього благородства. У їхніх жилах запульсувала жива людська кров» [1, с. 13].

Мистецтвознавці, дійсно, неодноразово відзначали тонку танцювальну культуру В. Відінеєва, суворо витриману стилістику його художніх образів. Безумовно, танцівник значно збагатив власною творчістю чоловічий сценічний репертуар Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка 1980-х років.

Олександр Калібабчук прийшов до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка у 1981 р. по закінченні Київського ДХУ. Нетривалий час він працював у кордебалеті, але досить швидко перейшов до ансамблевих та сольних партій. Його вишукана класична манера і точність виконання дозволили йому опанувати ролі: Кавалера («Спляча красуня» П. Чайковського), па-де-труа, іспанський танець («Лебедине озеро», того ж автора), Комарик («Муха-Цокотуха» Д. Салімана-Володимирова) та ін. Балетні рецензенти неодноразово відзначали прекрасні сценічні дані танцівника, його високу техніку та глибоку образність [2, с. 10].

Таким чином, В. Абашеву, В. Відінеєву та О. Калібабчуку вдалося зробити важливий внесок у розвиток чоловічого балетного виконавства 1980-х рр., який характеризувався досконалою технічною складовою, опануванням широкого кола танцювального репертуару, надзвичайною емоційністю та акторською індивідуальністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кухарчук М. Дорогу долає той, хто іде. *Театрально-концертний Київ*. 1985. № 4. С. 9-13.
2. Фоменко М. Парад на честь Терпсихори. *Театрально-концертний Київ*. 1983. № 20. С. 8-11.

**ДОКТОР МИСТЕЦТВА ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 024 «ХОРЕОГРАФІЯ»:
МІФ ЧИ РЕАЛЬНІСТЬ? (ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ НА
ТРЕТЬОМУ РІВНІ ВИЩОЇ ОСВІТИ)**

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

Вища хореографічна освіта сучасної України унормовується рядом Законів, Положень, Порядків, Стандартів та ін., у відповідності до яких таку освіту організовано на початковому, першому, другому освітніх рівнях та третьому, освітньо-науковому/освітньо-творчому рівні. Від 2016 року, у відповідності до прийнятого «Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах)» (23.03.2016) [5], в Україні з'явилась можливість розпочати підготовку докторів філософії (PhD), зокрема й з галузі 02 Культура та мистецтво, за мистецькими спеціальностями, як-от: 021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво, 022 Дизайн, 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 024 Хореографія, 025 Музичне мистецтво, 026 Сценічне мистецтво.

Від 2018 року запроваджено підготовку докторів мистецтва, адже відповідний «Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні» затверджений 24.10.2018 [4].

Специфіка підготовки докторів філософії за мистецькими спеціальностями та докторів мистецтва неодноразово обговорювалася у наукових та публіцистично-дискусійних публікаціях, помітними стали виступи О. Безгіна [1], О. Бойко [2], Л. Смирної [8] та інших. Однак системного виявлення проблем підготовки докторів мистецтва за спеціальністю 024 Хореографія проведено не було.

Попри наявність загальної нормативної бази з підготовки докторів філософії, а також Стандарту вищої освіти з підготовки докторів філософії за спеціальністю 024 Хореографія для третього освітньо-наукового рівня (затверджений 05.09.2022) [9], сьогодні підготовка таких фахівців (докторів філософії за спеціальністю 024 Хореографія) здійснює єдиний в Україні заклад – Львівський національний університет імені Івана Франка (факультет культури і мистецтв). Щодо підготовки докторів мистецтва за цією спеціальністю, то слід констатувати відсутність такого навчального закладу, де б було створено освітньо-творчу програму за спеціальністю 024 Хореографія та здійснено набір аспірантів. І тут можна зазначити, на мій погляд, декілька причин, які можна виявити в результаті порівняння нормативної бази підготовки доктора філософії та доктора мистецтва, а також враховуючи специфіку підготовки здобувачів за цією спеціальністю.

Згідно з діючим «Порядком здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні», вимоги до здобувача освітньо-творчого ступеня не виправдано завищені. Попри те, що нормативний строк підготовки доктора мистецтва становить три роки, на відміну від чотирирічного строку підготовки доктора філософії, вимоги до обсягу освітньо-творчої програми ідентичні освітньо-науковій (30–60 кредитів ЄКТС).

Освітньо-наукова програма складається з освітнього та наукового складників, а освітньо-творча – освітнього, дослідницького, творчого мистецького та педагогічного. Відповідно вимоги до сформованих компетентностей для доктора мистецтва значно ширші: для доктора філософії обов'язковими є чотири складники компетентностей (знання із спеціальності (спеціалізації); загальнонаукові (філософські) компетентності; універсальні навички дослідника; компетентності з іноземної мови) [5]; для доктора мистецтва – всі перераховані, до того ж ще дві групи: поглиблення практичних творчих мистецьких компетентностей та набуття науково-педагогічних компетентностей [4].

При написанні дисертації на здобуття освітньо-наукового ступеня доктор філософії аспіранти та наукові керівники дотримуються певних традицій щодо створення наукових праць такого рівня, що склалися в українському науковому полі упродовж десятиліть. Спостерігається своєрідна тяглість традицій. У той самий час вимоги до творчого проєкту як творчого мистецького складника освітньо-творчої програми практично знаходяться у стадії формування. До того ж не унормованими залишаються підходи до створення таких проєктів у різних видах мистецтва та у різних видах діяльності (виконавська, композиційно-інтерпретаційна, створювальна та ін.).

Здавалося б, введення освітньо-творчого ступеня аналогічного освітньо-науковому мало б спростити митцям його здобуття. Але в реальності шлях здобувача освітньо-творчого ступеня видається складнішим, адже творчий мистецький проєкт вміщує ще й дослідницький складник (наукове обґрунтування проєкту), обсяг якого визначається освітньо-творчою програмою того чи іншого закладу, іноді вимоги до нього не набагато простіші, ніж до дисертації. Одночасно наукове обґрунтування «доповнюється методичною розробкою спеціального курсу дисципліни за темою творчого мистецького проєкту» [4]. І загальні підходи до визначення обсягу та змісту таких розробок відсутні, через що можливе виникнення непропорційності вимог різних освітньо-творчих програм та різних закладів до методичних розробок.

Також у творчій аспірантурі необхідно оприлюднити результати власної дослідницької діяльності не менше, ніж у двох наукових статтях (для освітньо-наукового рівня – не менше трьох [6]). Також до майбутнього доктора мистецтва висувуються вимоги провести як мистецьку апробацію «шляхом проведення здобувачем майстер-класів, лекцій-концертів, участі його в концертах, конкурсах, виставках, виставах, фестивалях, показах, мистецьких програмах тощо (не менше одного заходу на рік навчання)», так і наукову апробацію, «шляхом участі здобувача в конференціях, конгресах, форумах, симпозіумах, семінарах (не менше одного заходу на рік навчання)» [4]. У той час як до аспірантів освітньо-наукових програм не сформульовано чітких вимог щодо

кількості апробаційних заходів, їх встановлює кожен навчальний заклад самостійно.

Двічі у «Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня [...]» (у пп.10, 36), наголошено, що саме заклад вищої освіти надає матеріально-технічну базу для підготовки та реалізації творчого мистецького проєкту (правда, лише для аспірантів очної форми навчання) [4]. Зважаючи на синтетичну специфіку хореографічного мистецтва, де, до прикладу, балетмейстерський твір може передбачати складні сценографічні (декорації, костюми, освітлення та ін.) рішення, реалізація таких задумів може викликати конфліктні ситуації у зв'язку з відсутністю у закладу вищої освіти належних можливостей для втілення проєкту здобувача.

Також досить спірними є вимоги до діячів мистецтв – членів спеціалізованих рад з присудження ступеня доктора мистецтва.

Безумовно, тут висвітлено лише деякі нюанси та парадокси, що заважають поширенню практики підготовки доктора мистецтва. Однак деякі заклади не злякалися труднощів, провадять таку діяльність (наприклад, у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського вже провели декілька засідань одноразових рад, де захищено докторів мистецтва за спеціальностями 025 Музичне мистецтво та 026 Сценічне мистецтво [3]). Сподіваюся, що з'явиться і творча аспірантура з підготовки докторів мистецтва за спеціальністю 024 Хореографія. Сьогодні членами підкомісії спеціальності 024 Хореографія науково-методичної комісії 2 з Культури і мистецтва сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України вже підготовлено Стандарт вищої освіти третього освітньо-творчого рівня [7]. Але він не регулює творчу складову освітньо-творчої програми.

Отже, сьогодні ми можемо говорити про декларування академічного права магістрів мистецьких спеціальностей продовжити навчання на наступному рівні вищої освіти. Однак право навчатися на освітньо-творчому рівні за спеціальністю 024 Хореографія не може бути реалізованим через відсутність в Україні навчальних закладів, що провадять таку підготовку аспірантів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін О., Успенська О. Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва. *Культурологічна думка*. 2022. Т. 21, № 1. С. 168–178. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.168-178>.
2. Бойко Л. Підготовка докторів філософії та докторів мистецтва за спеціальністю 024 «хореографія» в Україні. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики* : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квітня 2021 р. Укл. А. Підлипська. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 80–81.
3. Захисти на здобуття ступеня доктора мистецтва. *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського* : сайт. URL: <https://knmau.com.ua/aspirantura-ta-doktorantura/zahisti-na-zdobuttya-stupenya-doktora-mistetstva/#1611313805629-ce273e76-07fd>.
4. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text>.
5. Порядок підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-%D0%BF#Text>.
6. Порядок присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/44-2022-%D0%BF#Text>.
7. Проекти стандартів вищої освіти. *Міністерство освіти і науки України* : сайт. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/visha-osvita/naukovo-metodichna-rada-ministerstva-osviti-i-nauki-ukrayini/proekti-standartiv-vishoyi-osviti>.
8. Смирна Л. Доктор мистецтва: установче підґрунтя атестаційної новації. *Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти* : сайт. URL: <https://bit.ly/40ffYbW>

9. Стандарт вищої освіти [зі спеціальності 024 Хореографія для третього (освітньо-наукового) рівня]. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2022/09/06/024.Khoreohrafiya.Dok.filosofiyi-786-05.09.2022.pdf>.

КОГНІТИВНІ ВИКРИВЛЕННЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КОГНІТИВНИХ ПРОЦЕСІВ В ХОРЕОГРАФІЇ

Помейчук Катерина Ігорівна
магістрантка кафедри хореографічного мистецтва
Київський національний університет культури і мистецтв
Київ, Україна
магістрантка «Movement&Research» Anton Bruckner Private University,
Лінц, Австрія

Мозок людини – це орган, процеси якого до кінця не досліджені. Нейронаука досліджує ряд когніцій, які відбуваються в ньому, проте навіть його ресурсів недостатньо, щоб аналізувати всю інформацію, яку отримує людина. Завдяки пришвидшенню певних реакцій або спрощенню власної роботи, мозок здатний до омани. Тому через певний отриманий досвід людина здатна до прийняття тих рішень та висновків, які вже для неї звичні та, ймовірно, безпечні. Існує безліч явищ навіть в повсякденному житті, котрі підтверджують спрощення нашої перцепції, яка згодом стає тим чи іншим результатом обробки інформації, а також існуючої імовірності невідповідності до об'єктивного чи «правильного стандарту».

Таке поняття називається «когнітивне упередження», а також синонімами є ілюзія або викривлення. Когнітивне упередження (англ. cognitive bias) – це «відхилення у судженнях, яке супроводжується можливою нелогічністю у прийнятті висновків про інших людей і ситуації» [4]. Вперше було введено твердженнями ізраїльських психологів А. Тверського та Д. Канемана. Автор

розподіляє когнітивні упередження на три категорії: мислення (thinking), судження (judgement) та пам'яті (memory).

Люди, які стали жертвами впливу цих ілюзій зазвичай їх не помічають або не усвідомлюють їх вплив, що характеризується системністю і звичністю залучення у повсякденне життя. Відповідно, що проблемним питанням постає для людини яким чином визначити об'єктивно правильне судження або рішення. Це пояснюється тим, що звичайні форми забування (які призводять до помилок певних суджень), схематичні висновки (до помилок прийняття рішень), або відхилення, що виникають внаслідок простого непорозуміння – не вважаються ілюзіями цього виду. Ті, хто під впливом ілюзій залишаються переконаними, що у свій час вони судили, чи приймали рішення, чи згадували певні події в міру своїх знань. На противагу ним інші, котрі усвідомили певні процеси метакогніцій лише зменшують їх розмір, або намагаються контролювати їх вплив, але не можуть повністю їх позбутися, оскільки зациклення на цьому означає піддатися впливу когнітивного упередження, яке буде розкриватися згодом.

Якщо бути дотичним до хореографії, то можна зробити припущення, що такого роду когнітивні процеси є, до прикладу, під час імпровізації. Вони можуть впливати на наше прийняття рішень під час взаємодії з партнером або партнерами тому, що мозок обирає «безпечний шлях», економлячи власні ресурси і заважаючи періодично нам якісно генерувати способи підпорядкування та інновацій. Більше того, під час поставленого завдання танцівник може скоріше обрати цей шлях, не відслідковуючи, що він спирається на минулий в певній мірі успішний досвід.

Із розвитком сучасного мистецтва на теренах Європи відбувається його залучення та занурення у більш дослідницьку діяльність. Для сьогоднішніх перформансів та вистав сучасного танцю не є основною ідеєю демонстрація естетики та виразності ліній виконавця. Танець стає об'єктом не тільки досліджень біомеханіки, кінестетики, фізіології, а також дослідженням його ролі в етнографічних, антропологічних, соціальних, культурних, політичних аспектах, тощо. Більшість людей сприймає його, як незалежне перформативне

мистецтво, але слід не забувати про його основну роль – соціалізацію, один зі способів самовираження, транслювання власної думки, спілкування між людьми. А. Джурческу (A.Giurchescu) в своїй статті підкреслює це, порівнюючи хореографічне мистецтво зі специфічним видом соціального дискурсу [10, с. 110].

З дня самого зародження, contemporary dance мав більш філософську ідеологію, яка дає привід зануритися в рух з різних точок сприйняття, а не лише продемонструвати результат задля того, щоб глядач насолодився красою та помпезністю засобів виразності виконавців. Він став викликом пробудження свідомості у виконавській діяльності, а також провокуванням розумового та тілесного відголоску в аудиторії.

А. Кольб (A.Kolb) у статті «Сучасні тенденції у contemporary dance: Політична критика» (Current Trends in Contemporary Dance: A Political Critique) зазначає, що дискурси в сучасному танці розділяють думку та віру в «ефективність мистецтва, як дзеркала суспільства та інструменту політичних змін» [11, с. 33]. Танець з 1960-х років стає цілісним засобом вираження протиставлення, бунту, провокації та реакції загалом на конкретні події у суспільстві, завдячуючи діяльності Театру «Джудсон» (Judson Church Dance).

Важливо звернути увагу на те, як саме змінилася політика демонстрації вистави сучасного танцю попередньо з минулими часами. Стирається створена еволюцією межа між глядачем та виконавцем. Значної популярності набуло оформлення сцени у стилі «black box»; необов'язковість демонстрації вистави у театрі чи будь-якому закладі культури, а можливість використання та реорганізації будь-якого приміщення чи простору для цього. Наступним чинником є розташування місця глядача під час перегляду вистави сучасного танцю. Виходячи з вищезазначеного, у практиці європейських компаній глядач ніби стає (підсвідомо) частиною перформансу. Його сприйняття змінюється щонайменше через те, що змінюється його фізичне розташування в конкретному арт-просторі. Відповідно, можна стверджувати, що сучасний глядач має більшу

імовірність «відчути на собі» рух виконавця, кількість його прикладеного зусилля, дихання, емоції, тощо.

Імпровізація з її випадковістю, непередбачуваністю, прийняттям моментальних рішень, відчуттям моменту «тут і зараз», широко набувала популярності серед постмодерністських митців і цей процес триває до сьогодні. Г. Перова та О. Майбенко зазначають, що «цінність мистецтва як процесу актуалізується саме в імпровізації [...]» [6, с. 144]. Цінність полягає в тому, на мою думку, що у цей момент народжуються нові ідеї. На жаль, спостерігаючи за практикою танцівників, можна впевнено сказати, що в силу тих чи інших обставин їм притаманно набувати зручних шаблонів руху. Вихід в свою чергу зі штампів означає вихід із зони комфорту, що є, в першу чергу, складним морально-психологічним процесом, який вимагає певних зусиль від виконавця. По-друге, наступна цінність полягає в найоригінальнішій та найприроднішій формі мистецтва без лишнього нашаровування думок та оцінок. Оскільки, як і в індивідуальній практиці, так і в колективній масово зароджуються певні тенденції або переважні практичні напрямки, які потім наслідуються. Така схожість та штампованість вистав між собою стирає риси індивідуальності, оригінальності й автентичності твору.

Можна зробити декілька припущень чому виникає та чи інша реакція у глядача, але для цього потрібно звернутися до таких наук, як нейронаука, нейроарт і нейроестетика. В. Карпов у статті «Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності» зазначає, що «у науковому розумінні нейроарт виступає як трансдисциплінарна концепція дослідження естетичного досвіду та художньої творчості». Це пояснюється тим, що тотожно відбувається процес «перетворення реальності в уявні внутрішні образи», і навпаки: згодом діяльність людини реалізується у вигляді матеріальних свідчень творчого процесу, які диференціюються спектром стилів і жанрів. Автор підкреслює той факт, що «[...] естетичний досвід корелює з активацією сенсомоторних та емоційних центрів головного мозку» [2, с. 17]. Отже, нейроарт і нейроестетика мають спільний об'єкт дослідження, але розглядають його з різних точок: перша

наука – тлумачить когнітивність мистецтва, друга – пояснює сприйняття краси людиною.

Досліджуючи це питання, не можливо знехтувати існуванням дзеркальних нейронів та їх визначну роль в процесі, який відбувається у перцепції глядача під час виконання своєї партії артистом та перформансу загалом. Емоційно-емпатичний чинник нейроарту тісно переплетений з вище описаним явищем. Під час перегляду чи спостереження у людини виникає до виконаних дій емоційне підкріплення, яке стає відголоском у її тілі. Такий процес Джон Оньянс (John Onians) назвав «емпатичною інтуїцією» [8, с. 200]. Актуальність обізнаності щодо ролі дзеркальних нейронів вагома і для виконавців. Техніка наслідування та копіювання часто застосовується під час класів імпровізації, що в свою чергу допомагає танцівнику розвинути такі навички, як прийняття рішень (decision-making) та передбачення рухів і намірів інших людей в групі (foreseeing actions). Більше того, поняття «емпатії» заслуговує особливої уваги також не лише в соціумі загалом, а і під час роботи в групі, працюючи над спільним завданням, що дає можливість виконавцю бути «читабельним» для інших.

К. Лук'яненко у своїй статті «Особливості кінестетичної емпатії в сучасному танці» зазначає, що сучасний танець – це явище унікальне та «ефемерне», досвід якого у свою чергу може бути «концептуалізований з точки зору реакції на рух – кінестетичної емпатії – відчуття руху під час спостереження за ним завдяки відчуттю швидкості, підсилення та зміни конфігурації тіла танцюриста» [5, с. 150].

М. Різон (M. Reason) та Д. Рейнольдс (D. Reynolds) у своїй праці також розглядають процес захоплення танцем, який надає глядачеві певне естетичне задоволення, як кінестетичну емпатію. Це поняття походить від двох наступних компонентів. Спочатку слід дати визначення поняттю «кінестезія» (kinesthesia) – це «[...] м'язове відчуття, відчуття позиції або напрямку руху тієї чи іншої частини тіла; це відчуття ґрунтується на різноманітній інформації, в одержанні якої задіяні різні рецептори і сенсорні системи» [3]. Вона вміщує в себе два типи стимулів: «пропріоцепція» (зсередини організму) та «екстероцепція» (з

отриманих ззовні організму). Автори вважають, що кінестезія є невід'ємною частиною глядацького сприйняття, яка проявляється не лише як зорова, але і як активно-мультисенсорна [13, с. 53].

Термін емпатія (з англ. empathy) означає «[...] здатність розуміти і відчувати почуття іншої людини. Іншими словами – здатність помістити себе в “поле” чужої позиції» [8, с. 66]. У свій час це явище взяло свій початок під час творчої діяльності німецьких естетиків, котрі намагаючись описати власне споглядання витворів мистецтва, помітили своєрідну реакцію, а згодом і фізичний зв'язок між споглядачем і мистецтвом [5, с. 152].

Вище наведені поняття пояснюють природу реакції глядача: хтось захоплюється потоковістю руху, а хтось моментом присутності та достатньої обізнаності, аби відчутти зусилля виконавця. Варто зазначити, що існуючі передумови та компетенції у глядача відіграють вагому роль на його сприйняття тому, що кожен приходить вже з власною соціальною історією.

Вперше розглядання такого «невидимого зв'язку» через концепцію кінестетичної емпатії розкривав у своїх дописах Дж. Мартін (30-60-ті роки ХХ ст.), але пов'язував це з такими термінами, як «метакінез» та «м'язова симпатія». Він також розділяв думку, що глядачі беруть активну участь у кінестетичному досвіді, споглядаючи за танцівниками, називаючи це своєрідною «заразливістю рухів». Надалі цю теорію розвинув і вже встановив визначення «кінестетичної емпатії» М. Роскін в 1989 році, розширивши першочергову дефініцію поняття «емпатії».

Виходячи з особистого практичного досвіду, котрий цілковито та ґрунтовно підкреслюватиме у подальшому аналізі актуальність та взагалі існування такого явища у практиці танцівників сучасного танцю. До прикладу, було запропоновано досить вільного формату завдання для групи хореографів: подивитися на фото, яке було зроблене теж групою виконавців, але німецького експресивного танцю.

Як наслідок експерименту, всі зчитали інформацію з фотографії наступним чином: рух спрямований від центру до периферії, або навпаки; рух вимагає

максимального зусилля; протидія в діагональних зв'язках; можливість взаємодії з партнерами, зберігаючи вищезазначені категорії руху; використання додаткових трьох варіантів взаємодії з партнерами (використання тіла партнера, як ландшафту; відторгнення ваги та взаємодії партнерів; прийняття ваги та взаємодії, зберігаючи протидію та всі вищі умови).

Після виконання такого роду практик варто підсумувати, що контакт, який відбувається між учасниками є не лише фізичний, емоційний, візуальний, але і кінестетичний (відбувся так званий «кінестетичний діалог»). Це пояснюється тим, що під час імпровізації шляхом прийняття рішень, учасники знаходять узгодженість у своїх діях: розміщення в залі, збіг ритму, кроків, інтенсивності, якості руху, техніки та гармонії поєднання рухів, тощо. Важливим є також наступний аспект: через власний професійний, а також соціальний досвід, танцівник має змогу споглядати за партнером/партнерами, цим самим передбачаючи наступний імовірний рух. У цей же момент його мозок матиме декілька секунд для прийняття рішення щодо наступного його кроку, який також в свою чергу буде «читабельним» для його наступного партнера, з яким він буде взаємодіяти далі.

Тілесно-психологічна взаємодія виконавців вимагає також певної кількості довіри один до одного, що може прямо-пропорційно залежати від кількості проведеного часу роботи в певній групі, від рівня взаємодії між учасниками, а також готовності до знаходження компромісу, варіантів контакту, відкритості. Відповідно, як зазначено у роботі К. Лук'яненко: «[...] концепція емпатії в контексті специфіки партнерської взаємодії в сучасному танці проявляється як емпірична взаємодія між виконавцями, що втілює аспекти їх рухів» [5, с. 148].

Відомий факт, що в практиці сучасного мистецтва, а відповідно і сучасного танцю, спостерігається останнім часом тенденція провокації певних емоцій та реакцій у глядача. Виникає потреба у відповіді та змістовній аргументації цього причинно-наслідкового зв'язку. Можна припустити, що метою такого посилення демонстрації вистав сучасного танцю є трансляція конкретного меседжу (чіткої заяви про щось), або моралі, яку аудиторія в свою чергу після перегляду

повинна винести. Незважаючи на це, залучення глядачів до вистав, їхнє розміщення у залі, культурне виховання та досвід, тощо, спонукає до висновку, що це може бути своєрідним соціальним експериментом. Мініатюра відтворення поведінки соціуму, яка створена не для виклику, а для віддзеркалення певних подій, ситуацій, явищ, тощо. Через призму кінестетичної емпатії, групове прийняття рішень, яке відбувається на сцені між виконавцями знаходить відголосок у свідомості людей в залі через те, що нам притаманно природньо погоджуватися чи не погоджуватися з героями або образами, які стоять перед нами.

Зроблене припущення слід розглянути через аналіз праці французького філософа Жан-Поль Сартра, котрий у своїх ранніх роботах зосереджувався на емоціях, уяві та природі особистості. Досить детальний аналіз його діяльності стосовно формування груп, практичної свободи, тощо, робить Г. Рей (G. Rae) [12].

У «Критиці діалектичного розуму» Ж.-П. Сартра визначено чотири різні групових утворення: група серійності (seriality), змішана група (group-in-fusion), організована група (the organized group) та інституції (institutions). Отже через призму існування змішаної та організованої груп, виконавці у танцювальному залі чи на сцені, група людей в ролі глядачів у театрі чи на вулиці – це теж приклади вищезазначених груп, які пов'язані між собою якоюсь спільною метою, або навіть обіцянкою один перед одним.

Можна припустити, що глядач під час перегляду вистави сучасного танцю змінює позицію учасника групи, враховуючи дію кінестетичної емпатії, когнітивного аспекту та всіх можливих рефлексій, які відбуваються у його підсвідомості, розділяючи ту чи іншу емоцію, жест, дію, переміщення, тощо. Відповідно, глядач стає частиною групового приймання рішень підсвідомо, спостерігаючи за тим, що відбувається. Таке явище партисипативної діяльності (participatory activity) надає можливість «свідомо в певному обсязі» відчувати на собі ефект когнітивних ілюзій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпов В. В. *Нейроарт у контексті творчості: дип. освіт. рівня магістр*: 023 образотворче мистецтво, реставрація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 85 с.
2. Карпов В. В. *Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 16–26.
3. Кінестезія. *Словник портал української мови*. URL: <https://slovnuk.ua/index.php?swrd=кінестезія> (дата звернення: 28.11.2022).
4. Когнітивне упередження. *Енциклопедія «Вікіпедія»*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Когнітивне_упередження (дата звернення 28.11.2022).
5. Лук'яненко К. А. Особливості кінестетичної емпатії в сучасному танці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №2. С.148-152.
6. Перова Г. О., Майбенко О. О. Імпровізація в хореографії: історико-хронологічні та соціальні ракурси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №2. С.142–147.
7. Романюк В. Л. Дзеркальні нейрони та проблеми когнітивної психофізіології. *Наукові записки Національного університету Острозької академії. Психологія і педагогіка*. 2009. № 12. С. 152–159.
8. Buczowska-Owczarek D. Dance as a Sign: Discovering the Relation Between Dance Movement and Culture. University of Lodz. *Kultura i Społeczeństwo* 2020. January. P.63-73. URL: https://www.researchgate.net/publication/341100412_Dance_as_a_Sign_Discovering_the_Relation_Between_Dance_Movement_and_Culture (дата звернення 27.11.2022).
9. Freedberg D, Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Science*. 2007. May. P. 197–203. URL: https://www.academia.edu/7735798/Motion_Emotion_and_Empathy_in_Esthetic_Experience_D_Freedberg_and_V_Gallese (дата звернення 29.11.2022).

10. Giurchescu A. The Power of Dance and Its Social and Political Uses. Cambridge University Press. *Yearbook for Traditional Music*. 2001. P. 109-121. URL: <https://www.jstor.org/stable/1519635> (дата звернення 28.11.2022).
11. Kolb A. Current Trends in Contemporary Choreography: A Political Critique. *Dance Research Journal*. 2013. December. P. 31-52. URL: <http://www.jstor.org/stable/43966082> (дата звернення 28.11.2022).
12. Rae G. Sartre, Group Formations, and Practical Freedom: The Other in the Critique Dialectical Reason. *Comparative and Continental Philosophy*. 2012. P. 183-204. URL: https://www.academia.edu/1426356/Sartre_Group_Formations_and_Practical_Freedom (дата звернення 27.11.2022).
13. Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. Congress on Research in Dance. *Dance Research Journal*. 2010. December. P. 49-75. URL: <http://www.jstor.org/stable/23266898> (дата звернення 28.11.2022).

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК НЕВЕРБАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ

Рибаченко Віктор Федорович

доцент кафедри зв'язків з громадськістю та журналістики,
заслужений працівник культури України
Київський національний університет культури і мистецтв
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-5808-2446>

Хореографія як вид мистецтва вивчається в різних аспектах – класичному, народному, фольклорному, історичному, кроскультурному, модерному, структурному, філософському і т.п. Це відображено в роботах таких дослідників як Базела Д., Бігус О., Васірук С., Василенко К., Верховинець В, Гарасимчук Р., Гончаренко Ю., Єрмакова О., Зав'ялова О., Козинко Л., Підлипська А., Печеранський І., Шариков Д. та інші. На наш погляд представляє пізнавальний інтерес проаналізувати хореографію також і в аспекті невербальної комунікації.

Невербальною називається комунікація без слів, за допомогою тіла та різноманітних рухів, які людина може робити як різними елементами тіла – долонями, руками, ногами, головою, очима, так і тілом загалом – за допомогою поз, кроків, стрибків, згортань та розгортань фігури, кружляння тощо. До невербаліки відносяться і дії тіла з простором – наближення, віддалення, притягнення, відштовхування, обійми, які формують мізансцени стосунків, а також ритм рухів. Психологічні дослідження показують, що найбільший обсяг інформації в процесі спілкування люди отримують від невербаліки – за різними даними від 55% до 65%.

Психолог Алан Піз підмітив: «Як орнітолог насолоджується спостереженням за поведінкою птахів, так і невербалік насолоджується спостереженням за невербальними знаками і сигналами при спілкуванні людей» [2, с.3]. Тому хореографія і танцювальне мистецтво є універсальною культурною невербальною формою людських стосунків, естетичним проявом психології «без слів», що приносить насолоду глядачам.

Історико-філософські та історико-психологічні дослідження генеалогії виникнення танцю як способу діяльності пов'язують цей процес із прагненням людини звільнитися від повсякденного тягара праці чи війни, проявити в рухах свою особисту свободу, відчути розслаблення, психофізичну тілесну радість, здійснити напівжартівливі та напівсерйозні ритуали проявів симпатії, бажання зблизитись, відволіктися від повсякденності [3]. Психологічна дистанція між партнерами в такому танці швидко скорочувалась і навіть щезала, так що тісні обійми партнерів, як і інші подібні рухи, жартівливі чи серйозні, були звичним елементом. Так народжувалися народні танці з етнокультурною специфікою кожен.

Елементи фольклорної хореографії впливали і впливають на мистецтво балету, зокрема і в Україні [5]. Але внутрішній сенс танцю як прояву внутрішньої свободи і вільного прояву емоцій залишався і є універсальним.

Невербальна комунікація в народних танцях є сильною, відвертою, сміливою, без зайвих церемоній. Так у народному танці епохи Відродження –

вольті – основним був один сміливий емоційно-еротичний елемент підтримки партнерші, коли пристрасні партнери високо піднімали, підкидали танцівниць під час танцю угору і крутили їх – як стверджують історики танцю, аби побачити дівчачі голі коліна, що в умовах строгої католицької моралі було надзвичайно збудливим невербальним знаком флірту. «Вольта була [...] дуже непристойним танцем, адже там кавалер піднімав даму, при цьому зметалися спідниці, так що можна було побачити ніжки дами, а іноді навіть її підв'язки» [11].

З формуванням в історії людства еліт, розвитком елітарної культури виник і класичний танець, який згідно з морально-естетичними канонам епохи, намагався «очистити» елементи народного танцю від простуватості, демократичності, відвертості, навіть деякої надмірної сміливості на грані непристойності життєпроявлень людини і тим самим унормувати і зробити суворішою невербальну комунікацію хореографічною мовою. Класичний танець ставав церемонним, строго регламентованим в діапазоні дозволеності рухів і доторкань, виробив і канонізував делікатну і стриману тактильну комунікацію, суворо дозував дотики як засіб висловити свої почуття [10].

Він залишався способом невербальної комунікації, але вона ставала стриманою, здійснювалася в рамках етикету відносин і просторова, а значить, і психологічна, дистанція між партнерами в класичному танці була обов'язковою, помітною і навіть романтичні стосунки в такому танці в більшості випадків проявлялися як високі стримані почуття висококультурних і вихованих осіб. На зміну естетики сміливої відвертості, властивої народним танцям, прийшла естетика натяків, напівтонів, церемонної ритуальності, що мало відповідати високим стосункам.

Класична культура, як і мораль феодальних та постфеодальних суспільств, боялися прояву природних почуттів, трактували їх як «низькі», тому боролися з елементами відвертості, скороченням дистанції між партнерами, обіймами, притискуваннями, еротичністю в танцях, боялися їх, кваліфікували як прояв непристойності, перехід своєрідних «червоних ліній» у стосунках і спілкуванні, що можна проілюструвати на прикладі непростой долі таких танців як сарабанда

чи танго. «Ще із самого початку танго оточував ореол ганьби, адже воно було танцем убогих, тож мусило нести на собі сім смертних гріхів, які патріархи центральних районів звалили колись і звалюватимуть завжди на бідноту з передмість – вічних цапів-відбувайлів за свої та чужі провини [...] Ми ще досі живемо в нескінченній омані, в яку нас увели міські аристократи, плутократи й бюрократи, що плутають убоге з брудним, народне з низовим, пролетарське з непристойним» [12, с. 34].

В XX і XXI столітті відбуваються модернізаційні процеси і рух назустріч народного та класичного танців, що розширило в кожному з них діапазон форм прояву невербальної комунікації. В цьому аспекті можна згадати стиль і школу Айседори Дункан, яка практикувала танець босоніж зі спрощеними елементами невербальної комунікації, інші приклади [9]. Психологічною сутністю танцю модерн був поворот від певної штучності, церемонності прояву емоцій до більшої природності, невимушеності, намагання зламати стереотипність і канонічність як хореографічних образів та засобів їх створення, так і стосунків, які за цим стоять, акцентуючи, зокрема, на ритмопластиці.

Хореографічні образи як втілення творчого задуму балетмейстера формувалися за допомогою ряду засобів невербальної комунікації, кожен з яких символізує і маніфестує певні емоційні стани, прояви характеру, відношення – усієї палітри людської психіки і поведінки. Виразність художнього образу в хореографії залежить від точного вибору як конкретного невербального засобу, так і усієї її палітри для відображення драматургії балетної вистави чи навіть конкретного танцю.

Статичною формою тілесної поведінки танцівників у просторі є поза, в якій на лічені секунди сконцентрований по принципу «тут і тепер», психоемоційний стан персонажа та його положення в ієрархії стосунків з іншими персонажами. Закрита поза, в якій персонаж ніби стискується у просторі, зчитується глядачами як прояв підлеглості, покірності, психологічної затиснутості, а то й «розчавленості», неможливості чи небажання спілкуватися, демонстративного відсторонення та несприйняття, незгоди, критики, протесту,

може змінитися відкритою позою, коли положення персонажа в просторі більш вільне, розслаблене, невимушене, що маніфестує задоволення, комфорт, дружелюбність, позитивне ставлення, довіру, симпатію, готовність спілкуватися, бажання зблизитися, прояви любовних емоцій і бурхливих пристрастей.

Одним з видів пози є осанка – звичний спосіб нести та розміщувати своє тіло у просторі і тим самим невербально проявляти свій психофізичний стан – як ситуативний, так і типовий, сталий. В осанці проявляється стан психоемоційного стержня особи в даний момент і в даній ситуації, або ж як постійна константа її стану – діапазоні від приниженості до гордовитості.

Доповнює позу в сенсі статичності і такий елемент невербаліки як «типова міна» – сталий, звичний вираз обличчя, застигла міміка. Як поза, так і типова міна можуть кожен раз існувати якись миті, але вони є елементами виразності художнього образу, який надалі, згідно драматургії дійства, розгортається в динаміці.

Динамічними елементами невербаліки є пантомімічні засоби пластичної виразності – переміщення, рухи, кроки, стрибки, жести та їх мімічні супутники, котрі за допомогою мімічних м'язів обличчя, погляду, посмішки збагачують хореографічну мову невербальної комунікації. Їх темпоритміка, діапазон, інтенсивність за умови емоційного наповнення кожного елемента вибудовують художні образи персонажів та сценічне дійство в цілому.

Комунікативні жести вибудовують структуру спілкування – від привітання, актуалізації уваги інших, ствердження чи заборони, запитальності, незгоди, заперечення, відкидання і до прощання. Модальні жести вибудовують оціночну структуру стосунків – від схвалення, довіри, радощів, захоплення через здивування, розгубленість, недовіру до невдоволення і розриву відносин. Виразально-зображальні можливості погляду та посмішки є також надзвичайно значними та дієвими.

Потужний внесок в створення універсальної концепції танцювального жесту і систематизацію жестів як хореографічних засобів невербальної комунікації здійснив Рудольф фон Лабан в своїй «Кінетографії» [1].

Розроблені різні класифікації жестів, існує жестова мова з детальним аналізом значення кожного жесту, є мова тіла, яку ретельно дослідив австралійський психолог Алан Піз, однак їх загальна функція – слугувати знаком (щось означати) чи символом (щось узагальнено маніфестувати, символізувати) внутрішніх психоемоційних процесів, станів, ставлення до всього, що оточує [2].

Незважаючи на культурно-історичні відмінності в зчитуванні жестів та їх оцінці, більшість жестів є генетично зумовленими, тому їх мова в основному універсальна. Значну роль у невербаліці грають жести голови та її елементів – повернути її обличчям до партнера частково чи повністю, дивитися на нього відкрито і прямо чи скоса, або ж не піднімаючи очей, посміхнутися щиро чи саркастично, або ж стиснути губи, кивнути недбало чи з глибоким поклоном, відвернутись повільно чи рвучко – у кожному подібному жесті хореографи заготовлюють, танцівники втілюють, а глядачі зчитують усю гаму емоцій, відчувають усі тонкощі переживань, інтерпретують та розуміють усі нюанси стосунків. Багатим на зміст є рух колінопоклоніння, в залежності від того, що він має виражати – покірність, повагу чи емоційне захоплення.

Пантоміміка, міміка, кінетика людського тіла слугують танцювально-пластичними засобами невербальної комунікації і побудови художніх образів у мистецтві класичного та народного танцю, балету тільки у тому випадку, коли біомеханічні рухи стають пластичними інтонаціями, наповнюються емоціями і сенсом, втілюють тему, працюють на ідею та режисерський задум постановника, відповідають правді життя і духу мистецтва.

Образи-персонажі, образи-символи, образи-алегорії є проявами загального художнього образу того танцювального видовища, яке задумує і ставить постановник, об'єднуючи тему, ідею, драматургію, музику, декорації, світло, костюми, грим і власне хореографічну лексику в єдину цілісність хореографічного тексту. За визначенням Т. Орлової «Художній образ–синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст твору; характеризується повнотою і цілісністю [6, с.702].

Композиційна побудова хореографічного дійства, яка є його драматургічним «хребтом», для реалізації теми та ідеї твору насичується ситуаціями, в котрих розвиваються взаємовідносини персонажів, породжуються і вирішуються конфлікти, в ході яких персонажі засобами хореографії створюють художні образи – як персональні, групові, так і образ усього видовища. Наскрізними засобами втілення драматургічного задуму є види, форми та прийоми невербальної комунікації, через яких естетично довершена і психологічно виразна мова тіла дійових осіб зчитується глядачами і викликає відповідну реакцію, в ідеалі – катарсис.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. EvelynDoerr. Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal. The Scarecrow Pressinc, 2008. 283р.
2. А. Піз, Б. Піз. *Мова рухів тіла*. Київ: вид-во КМ-БУКС., 2021. 416 с.
3. *Вступ до філософії танцю*: [монографія]. І. П. Печеранський, Д. Д. Базела. Київ: КНУКіМ, 2017. 123 с.
4. *Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст.:* навч. посіб. для студентів ф-тів мистецтва пед. ун-тів (спец. хореографія) та гуманітар. ф-тів ВНЗ. О. К. Зав'ялова. Суми: Мрія, 2014. 114 с.
5. Козинко Лілія. Синтез мистецтв та трансмісія фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство* 16, 2018. С. 187-195.
6. Орлова Т. Художній образ. *Філософський енциклопедичний словник*. В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Абрис, 2002. С. 702. 742 с.
7. *Сучасний танець*. Основи теорії і практики: навч. посіб. О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк та ін. Київ: Ліра-К, 2017. 264 с.
8. *Танець «модерн» ХХ ст.:* витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. М. М.Погребняк. Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

9. *Теорія, історія та практика сучасної хореографії*. [Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види.]: Монографія. Шариков Д. І. Київ: КиМУ, 2010. 208 с.

10. *Хореографія: основи класичного танцю*: навч.-метод. посіб. Ю. В. Гончаренко, О. А. Єрмакова. Запоріжжя: ЗНУ, 2012. 239 с.

11. Y.Belova. Neprylychnyy tanec volta. URL: <https://author.today/post/34163> (дата звернення: 25.01.2023)

12. Vidart, Daniel (1967). El tango y su mundo. Montevideo: Ediciones Tauro. URL: <https://author.today/post/34163> (дата звернення: 25.01.2023)

ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ В УМОВАХ ВІЙНИ ТА ВПЛИВ НА КУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ - ІНСТИТУЦІЙНИЙ АСПЕКТ ОБМЕЖЕНЬ І МОЖЛИВОСТЕЙ

Рубан Віктор Васильович
аспірант

Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
Київ, Україна

Перед тим як представити короткий аналіз актуальних культурних процесів, на які активно впливають діячі сучасного танцю в Україні через свої мистецькі практики та освітні ініціативи в інституційному аспекті, я хотів би коротко окреслити контекст проблематики цієї доповіді.

По-перше, працюючи над своїм дослідженням, я зіткнувся з розрізненістю та почас суперечностями у трактуванні поняття сучасний танець в україномовних дискурсах і огляду цього поняття можна присвятити окрему доповідь. Тому в рамках цієї доповіді я звертатимусь до нього у двох розрізах: за принципом самовизначення діячів сучасного танцю [4], а також ототожнюючи номінально та формально сучасний танець і сучасну хореографію [1].

У своєму дослідженні сучасного танцю у сучасній культурі країн Європи та Америки я звертаю увагу на загальну значущість сучасного танцю та його загальні лінії впливів на сучасну культуру загалом, про які я хотів би коротко згадати, щоб окреслити контекст свого аналізу.

Сучасний танець є невід'ємною частиною культурних індустрій і організовує культурне та економічне життя інколи навіть цілих міст. Зокрема, наприклад, поява фестивалю сучасного танцю Монпельє-Данс у Франції було частиною плану економічного розвитку регіону Лангедок-Русільйон з початку 1980-х років які за 15 років перетворили Монпельє на високотехнологічну агломерацію у якій фестиваль посів основне місце, залучаючи до своїх подій окрім міжнародних учасників до 4/5 населення міста [5].

Сучасний танець, пошук нових тем і танцювальної лексики, естетичних рішень для сценографії та костюму, експериментування із форматами репрезентації, залучення нових технологій до створення нового репертуару вже давно стало джерелом, яке живить масову культуру. І сучасний танець завдяки музичній поп індустрії дуже сильно впливає на аудиторію: Бейонсе, цитуючи роботу Анни Терези де Кеерсмахер, у кліпі Countdown, Леді Гага, що у ранні роки брала класи з модерн балету і джазу та працює із Маріною Абрамовіч у якості коуча, ФКА Twigs яка продовжила свою кар'єру з танцівниці до зірки молодіжної електронної сцени, Мадонна яка і на даний момент співпрацює із хореографами сучасного танцю, використовуючи елементи їх репертуарних вистав та специфічних мистецьких знахідок у постановці своїх шоу, як до прикладу, співпраця із Дамієн Джалет для створення MadameX tour тощо.

Сучасний танець, як та частина танцювального мистецтва, яка створюється сьогодні і осмислює сьогодні, окрім популяризації усталених форм та практик танцю, забезпечує безперервність розвитку мистецтва танцю і хореографії, шукаючи нові підходи до роботи з тілом, нову танцювальну лексику, нові способи створення та упорядкування руху, нові композиційні прийоми і методи.

Сучасний танець як мистецтво, що працює з тілесністю і рефлексує на актуальні виклики, окрім естетичних уявлень про тіло і можливості руху, також формує культуру чуттєвості як глядачів так і практиків роботи з тілом та тілесністю.

Розвиваючи свою мистецьку практику і осмислюючи її, працюючи із актуальними темами сучасний танець сприяє осмисленню сучасності, експериментуючи із формами репрезентації, також сприяє розвитку комплексного мислення і загалом значною мірою впливає на розвиток культури тілесності як у сфері танцю так і у практиках дотичних до мистецтва танцю та руху таких як театр, кіно, перформативне мистецтво, практики тілесного відновлення, тілесно-орієнтовні та танцювально-рухові підходи терапії, гендерні дослідження, сучасна антропологія тощо.

Другим викликом мого дослідження є сам інституційний аспект сучасного танцю. Інституціоналізація (від лат. *institutum* – встановлення) – процес набуття будь-якими відносинами встановлених правил чи норм в рамках організації, соціальної системи або суспільства в цілому; встановлення звичайної практики та певних норм цієї практики [2].

Взявши це визначення до уваги і застосувавши до контексту сучасного танцю і сучасної хореографії на даний момент окрім приватних шкіл та ініціатив сучасний танець в Україні інституціоналізовано лише на рівні однойменних кафедр та спеціалізацій хореографічного мистецтва в рамках навчальних закладів усіх рівнів освіти від коледжів до академій та університетів.

У нас немає інституцій, які мали б визнання та підтримку держави або значного кола стейк-холдерів, до прикладу, таких як Національні центри розвитку хореографії у Франції, або Національних центрів сучасного танцю як у Франції чи Бельгії, або Дослідницьких центрів танцю як Данс лаб у Гаазі у Нідерландах, чи Інформаційних центрів танцю у Вільнюсі, Литва, xs Національних Центрів Танцю у Бухаресті в Румунії, чи навіть Будинків танцю членів міжнародних мереж таких як Європейська мережа будинків танцю тощо

– ні державних, ні незалежних, а є в основному поодинокі приватні окремі ініціативи самих діячів сучасного танцю.

Саме тому мій подальший аналіз буде в основному розглядати процеси, які або відбуваються, або стосуються саме хореографічної освіти сучасного танцю в Україні. Розглядатиму я ці процеси у двох розрізах локальному та міжнародному.

Локальний:

У зв'язку з воєнними діями, незважаючи на складнощі і виклики, наші вищі, викладачі та студенти намагались забезпечити неперервність навчального процесу. У цьому вони стикнулися із наступними обмеженнями.

Перш за все звичайно безпековими - саме тому багато навчальних закладів задля збереження життя та цілісності були змушені переїхати або у віддалені від лінії бойових дій регіони або навіть закордон для того, щоб зберегти своє життя та життя своїх студентів. Це в свою чергу, разом із реагуванням на критичні обставини і загалом складну дійсність, по-друге, призвело до фрагментування навчального процесу, а також до майже повного відходу від навчального плану другого півріччя 2021-2022 року.

З початку 2022-2023 навчальний процес повернувся до навчального плану із певною адаптацією, але залишився фрагментованим тому що, фізично і студенти, і викладачі, знаходяться значною мірою в різних місцях, а в таких умовах особливо для живого мистецтва неможливо забезпечити сталий та злагоджений процес роботи з тілом, технікою виконання, з музичністю, з композиційними методами тощо. Це негативно вплине на ґрунтовність знань та навичок студентів у подальшому, але, з іншого боку дозволяє викладачам знаходити нові способи роботи для досягнення необхідних результатів, визначених навчальним планом.

По-третє, у зв'язку з фізичним переміщенням і студенти, і викладачі стикнулися з цілим колом адміністративно-правових обмежень, пов'язаних із пропискою, або посвідками на тимчасове проживання, з обмеженням перетину кордону для частини студентів, складнощами з можливостями оформлення. Це

було пов'язано і з терміновістю переміщень, і з географією цього, і зі складністю коли навчальні заклади мали гарантовану підтримку від кількох різних інших навчальних закладів, а рішення приймалися терміново у стислі терміни. Це часто призводило до помилок під час оформлень й переоформлень, складнощі з фінансовими розрахунками чи можливостями поселення, втрати мотивації через адміністративні процедури тощо. Не було можливості отримати інформацію, яка б допомагала зорієнтуватися в адміністративних питаннях, не було можливостей порадитись із іншими фахівцями сфери щодо їх способів дії у цих обставинах щодо навчального процесу.

На жаль відсутні інституції в Україні до яких можна звернутись із подібними запитаннями, а іноземні відповідні інституції не мають розуміння нашого локального контексту тому не могли її надати. Це призводило до того, що доволі однотипну інформацію одночасно паралельно шукали кожен сам окремо і лише у приватному порядку поодинокі відбувався обмін нею. Ці складнощі спричиняли додаткове емоційне та інформаційне навантаження і призводили до ситуацій «вигорання».

Також, по-четверте, це суттєво негативно вплинуло на фінансово-економічний аспект як студентів, так і викладачів (як і повномасштабне вторгнення й загальна економічна ситуація пов'язана з цим). До того ж фізичне вимушене переміщення робить економічний фактор ще більш відчутним тому, що немає можливості спертись на власні заощадження чи родину і близьких.

Ці фактори загалом, окрім впливу на ґрунтовність отриманих знань та навичок студентами також призвели до часткової втрати як викладацького складу, так і студентів.

Але на локальному рівні поточна ситуація вплинула також відкривши нові можливості. По-перше, варто зазначити, що продовження навчального процесу попри переміщення і критичні життєві обставини змусило викладачів навчитися допомагати студентам окрім педагогічних навичок опановувати нові навички базової емоційної підтримки та розширювати свої знання щодо роботи із кризовими психологічними станами, психологічної стійкості та протидії стресу

як для роботи зі студентами, так і з собою й з колегами. Ті з колег, які мають поглиблені знання і у хореографії, і у психології, зокрема з методами танце-рухової терапії та тілесно-орієнтовного підходу, у березні-червні 2022 року в роботі зі студентами значною мірою адаптували навчальний план з додатковою складовою психоемоційної корекції студентів. Також ділилися своїми знаннями у формі майстер-класів із колегами викладачами.

По-друге, об'єднання учасників кафедр навчальних закладів, що були змушені виїхати з окупованих територій або з регіонів інтенсивних бойових дій органічно дало можливість частково інтегруватись і студентам, і викладацькому складу в нові контексти, що призвело не тільки до викликів пов'язаних із цим, але і стимулювало обмін напрацюваннями, досвідом, спонукало виникненню нових професійних та мистецьких зв'язків для можливої подальшої співпраці, допомогло розкриватись до нового досвіду та розширити компетенції.

Також, по-третє, волонтерська діяльність та залученість до різних екстрених ініціатив (таких як такт. мед. допомога іноземним журналістам, робота із локальними спільнотами, робота з військовими тощо) допомогло і студентам, і викладачам, і практикам сучасного танцю за межами навчальних програм побачити нові сфери застосування знань і практик сучасного танцю, познайомити ширше коло непрофесійної аудиторії із цими практиками та побачити цінність знань сучасного танцю, які накопичують та розвивають практики, а також розробити нову методологію адаптовану під потреби конкретних викликів.

Для прикладу можна згадати такі ініціативи як «Тактична хореографія» хореографки Христини Шишкарьової або програму підготовки інструкторів першої психологічної підготовки, в якій як співавтори беру участь я разом із Людмилою Мовою [3], або ж регулярні класи зі статичного руху та танцювальної імпровізації для ВПО та волонтерів як практики відновлення на базі SOMA майстерні від Микити та Алли Кравченко у м. Львів.

Як більш масштабна ініціатива – проект Art-therapy force camp (табору відновлення для українських митців, ВПО із дітьми, волонтерів, педагогів різних

видів мистецтв та терапевтів), який відбувся влітку у Хорватії в якому я також брав участь як один з ведучих, був апробацією більш масштабного застосування елементів арт-терапії для відновлення. Цей проєкт вже спричинив запуск додаткової навчальної спеціалізації підготовки арт-терапевтів/арт-педагогів на базі музичної спеціалізації Українського Католицького Університету та Харківської державної академії дизайну і мистецтв. На даний момент ведеться робота із Міністерством культури та інформаційної політики України, Міністерством у справах ветеранів України та ще п'ятьма ВНЗ для підготовки запуску аналогічних програм на базі інших видів мистецтв в тому числі мистецтва танцю вже з наступного року. Я є одним з кураторів цього процесу, тому хто з колег присутніх на цій конференції також бачить підготовки подібних фахівців на базі вашого ВНЗ – зараз є можливість приєднатись до процесу дизайну цих навчальних програм та методології.

Якщо зробити короткий підсумок локального контексту то відмежованість різних кафедр різних навчальних закладів була також зруйнована, що сприятиме обміну знаннями та отриманню нових компетенцій. Але найціннішим є те, що танець особливо нові та дослідницькі його форми проявили реабілітаційні властивості, а також у новаторський спосіб відгукнулись на виклики сьогодення, що показало більш глибоке розуміння цінності саме нових форм танцю, їх вплив на культурне й соціальне життя та масштаб потенціалу практик сучасного танцю для відновлення суспільства, що виходить далеко за рамки лише сценічних форм презентації і репрезентації. Це сприятиме також профорієнтації майбутніх фахівців танцю, дасть можливість розглядати себе не тільки в рамках сценічної діяльності, а розвивати мистецькі практики танцю і культуру танцю як і культуру загалом.

Міжнародний:

У зв'язку з воєнними діями наші вищі, викладачі та студенти стикнулися із обмеженнями дуже схожими із локальними, і це спричинило часткову фрагментацію і розірваність навчального процесу, змусило розбиратись із адміністративно-правовими обмеженнями і переміщень, і оформлень а також

стикнутись із фінансово-економічними викликами. Проте, найбільш чутливою шкодою від цієї вимушеної розпорошеності студентів і викладацького складу буде у довгостроковій перспективі саме суттєва втрата цінних кадрів і талановитих студентів, які зараз змушені інтегруватись закордоном у тамтешні локальні професійні викладацькі й мистецькі контексти, де їм пропонують більш сталі й більш визначені умови на базі вже працюючих відповідних дотичних інституцій, де вони матимуть більший спектр можливостей для реалізації, ніж в Україні. На жаль, тому що надалі розвиватимуть культуру загалом та зокрема мистецтво танцю інших країн.

Щодо нових можливостей ситуація є відмінною, але доповнює згадані попередньо процеси відносно локального контексту (нові знання та досвід, а також нові сфери застосування практик танцю до інших процесів та викликів суспільства). По-перше, значною мірою вимушений виїзд закордон змусив усіх, і студентів, і викладачів, усвідомити те що вони представляють не тільки себе, а Україну та українську культуру, а також пояснюючи іноземцям причини актуальних процесів сформулювати основні аспекти власної професійної та культурної ідентичності.

По-друге, саме у царині актуальних мистецьких практик та сучасного танцю, як одного з найбільш динамічних у комунікації середовищ прискіпливість питань іноземних колег, їх попередня лояльність до більш масивної актуальної сцени танцю й театру росії змушувала наших і студентів, і викладачів постійно захищати свої позиції, а також пояснювати тяглість попередніх історичних культурно-мистецьких процесів. Це стимулювало самостійно поглиблювати власні знання про історію культури України та періоди її становлення й розвитку, а також розбиратись у термінах та визначеннях, для того щоб бути ґрунтовними у своїх твердженнях. Це ж розширило знання і якісно підсилило рівень культурної свідомості, а також суттєво вплинуло у подальшому на свідомість та самовизначення майбутніх діячів культури й мистецтв України (тих хто повернеться) вже в процесі їх формування завдяки цьому досвіду. По-третє, така вимушена практика

культурної дипломатії вже формує розуміння як студентів, так і викладачів відносно рівня відповідальності, яка виникає автоматично коли діячі культури й мистецтв присутні власною роботою у міжнародному контексті. Не тільки власною мистецькою роботою, а також тим, яку риторику обирають, яку позицію займають та меседжі транслюють відносно актуальних культурних, політичних, соціальних та історичних процесів.

По-четверте, ситуація з консолідацією для підтримки України через ініціативи в сфері сучасного танцю проявила той факт, що у світі і навіть у Європі знання про актуальну сцену танцю й театру майже нічого не відомо, що спричинило неабиякий інтерес до діячів сучасного танцю. Також завдяки учням і студентам, які опинились за кордоном колеги були здивовані дуже високим рівнем технічної підготовки й сценічної майстерності молодих танцівників з України, які нарешті ідентифікуються саме як танцівники з України чого не було раніше. По-п'яте, це все вплинуло на нівелювання попереднього упередженого ставлення і дало відкритість іноземним колегам знайомитись із актуальною українською культурою та усвідомити наскільки мало відомо про багатство та глибину українського культурного надбання як традиційної так і модерної культури України.

Для підсумку і локального, і міжнародного розрізу хотілося б зазначити, що незалежному сектору сучасного танцю та перформативного мистецтва, який не мав жодної підтримки з державного бюджету 2022 пережити минулий рік було надзвичайно важко, на наступний рік в рамках програм УКФ для незалежного сектору перформативного мистецтва закладено приблизно 11% того, що було доступно у 2021 році і 2% від загальної вартості поданих заявок. Тобто єдине фінансування від держави для сучасного танцю на даний момент відбувається лише в рамках освітнього процесу. Окрім цього саме завдяки інституціям освіти підтримка і консолідація мала місце, відтак вище вказані можливості були реалізовані або знаходяться у процесі реалізації. На даний момент з проведеного аналізу кількість і якість можливостей значно перевищує обмеження, головне не втратити студентів і визначити з ким із європейських

вишів встановити сталий довгостроковий зв'язок через своїх студентів і викладачів.

Серед вказаних обмежень особливо відносно координації дій в рамках навчального процесу, а також допомоги із доланням викликів присутність навіть Інформаційного центру танцю в Україні допомогло б більш злагоджено долати виклики, а відтак створити менше ентропії та розпорошеності у культурних процесах відносно мистецтва танцю, які зараз наявні. Ця скоординованість також допомогла б різним кафедрам та відділенням сучасного танцю й сучасної хореографії завдяки успішній інтеграції з аналогічними закладами партнерами і закордоном, і в Україні, а також сприяла б сталому розвитку нових партнерств надалі, завдяки обміну інформацією про партнерів, їх наявні запити та можливості. Навчальні заклади здатні на своєму рівні підсилити зв'язок з тими партнерами, з ким вже відбувається взаємодія і це варто робити вже зараз.

Загалом процес інтегрування на міжнародному рівні у мережу спеціалізованих вишів має зараз найсприятливіші умови і є ключовим, так як дуже важлива частина інтеграційних процесів України до ЄС дозволить легше пройти надзвичайно складний процес вже у найближчому майбутньому пов'язаний із війною, перемогою та відновленням. Це також закладе основу для подальшого сталого розвитку та нових можливостей співпраці. Сталість новоствореного зв'язку цілком залежить від зваженості та стратегічного бачення і викладачів, і керівництва навчальних програм. Процес залучення студентів вже зараз до практики викладання в рамках навчального процесу, спонукання до подальшої дослідницької роботи на базі навчального закладу, створення умов для міжнародної співпраці під час навчання та відхід від вертикальної моделі «вчитель-учень» на користь більш залученої моделі «фахівець-молодий фахівець» дозволить і втримати талановитих студентів, і якісно оновити викладацький склад, і створити плідний ґрунт для розвитку як сучасного танцю і мистецтва танцю загалом, так і сучасної культури та мистецтва України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Сучасний танець*. Основи теорії і практики: навч. посіб. О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батєєва. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 264 с.
2. *Універсальний словник-енциклопедія, УСЕ*. 2-е видання, доповнене, Київ: «Всеуито», Львів: «Атлас», 2001. 1575 с.
3. *У теробороні готують інструкторів першої психологічної допомоги*. URL: <https://tsn.ua/video/video-novini/u-teroboroni-gotuyut-instruktoriv-pershoyi-psihologichnoyi-dopomogi.html>
4. *Danse contemporaine*. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_contemporaine
5. *Montpellier Danse. Un festival ouvert sur le monde*. URL: <https://www.montpellierdanse.com/presentation/montpellier-danse>

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ТА РОЗВИТОК ДИСЦИПЛІНИ «ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ»

Самойлова Еліна Сергіївна
викладачка кафедри сучасної та бальної хореографії
Харківська державна академія культури
Харків, Україна

«Хореографічний ансамбль» – навчальна дисципліна, яка є складовою частиною навчання та професійної підготовки майбутнього артиста професійного хореографічного колективу, балетмейстера-репетитора та керівника аматорського колективу. Саме тут використовуються та об'єднуються знання, вміння та навички, які студент отримує на фахових дисциплінах з сучасного танцю, класичного танцю, народно-сценічного танцю, мистецтва балетмейстера, гімнастики.

При визначенні завдань та змісту хореографічної роботи зі студентами слід урахувати психологічні, фізичні та музично-рухові особливості їх розвитку. Студент починає розуміти, що танець – це німа мова, що один і той самий рух

може мати різне значення, а в танцях можуть розкриватися різноманітні образи. Можна простежити закономірність, що характер виконання танцю залежить від його музичного супроводу. Студент дотримується культури одягу (танцювальна форма та взуття, охайна зачіска, відсутність прикрас) та поведінки (вітається з дорослим за допомогою танцювального уклону, не розмовляє, не відволікає партнера, не заважає іншим під час заняття).

Особлива увага приділяється базовому розігріву. Базовий розігрів включає в себе пророблення всіх частин тіла. Вправи для розігріву та розвитку м'язів шиї, плечового поясу, рук, тазу, стегон, колін, гомілки, стопи. Елементи партерної гімнастики.

Під час роботи в хореографічному колективі необхідно приділяти особливу увагу, щоб у студентів розвивалась танцювальність, щоб рухи їх ставали більш технічними, вправнішими, набувалася вдала манера виконання. В зв'язку з цим вивчення цього предмета передбачає самостійну роботу студентів.

Для кращого опанування матеріалу та поповнення своїх знань, студентам рекомендується занотовувати окремі рухи, комбінації та етюди, використовуючи коротку систему запису рухів та малюнків.

Також важливим є почуття стилю танцювального напрямку, який виконується. Необхідно дотримуватись стилістики хореографії, певного танцювального напрямку. Стиль можна назвати характером танцю, і дуже важливо його дотримуватись.

Крім цього необхідно відвідувати репетиції і концерти ансамблів сучасного танцю інших міст країни, звертаючи увагу на рівень виконавської майстерності, тематику хореографічних творів, правдивість костюму, зв'язок хореографічної лексики та музики. Необхідно слідкувати за проведенням Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів і фестивалів з сучасної хореографії.

Сценічний простір, наданий танцівнику, в якому йому припустимо рухатись, повинен бути максимально заповнений його тілом, звичайно, не одночасно, а в процесі виконання поставленого хореографічного завдання. Безумовно, це залежить від композиції, створеної балетмейстером, але і сам

виконавець повинен уміти розширювати, подовжувати кожний свій рух, максимально заповнюючи сцену, звичайно, якщо це не йде врозрід із характером лексики.

Хореографія – це сценічне мистецтво, тому для втілення образу чи характеру артисту допомагає акторська майстерність. В першу чергу для танцівника це пластична акторська виразність, коли обличчя виконавця виражає мінімум емоцій, але його танець залишається наповненим тим образним завданням, яке він виражає. Це залежить від уміння м'язів, якими керує актор-виконавець, випромінюючи за допомогою прийомів руху поставлене образно-пластичне завдання. Тоді виникає відчуття, що «танцює все тіло і душа».

Нерідко можна побачити псевдоакторський прийом у танцівників – мімічний супровід музично-поетичної основи номеру, тобто співання тексту пісні, під яку виконується танець. Цей прийом йде від бродвейських мюзиклів, де одночасно здійснюється танець і вокал. Крім випадків, коли це оговорюється з балетмейстером, часто це відбувається від внутрішнього затиску, або невміння знайти для обличчя належних мімічних фарб. Обличчя танцівника повинно виражати заданий образ, але міміка має бути природною, необхідно уникати гримас, лицевого затиску, виникнення синдрому «маски».

Всі складові частини ансамблевої роботи дуже важливі. Але основна частина репетиційного часу повинна приділятися роботі над засвоєнням репертуару.

Також важливою є поза – сценічна культура виконавців. Мається на увазі відношення до виступів колег, культура незалежного оцінювання творчості іншої людини. По-перше, оцінка завжди є суб'єктивною, по-друге, вона може бути упередженою або неупередженою. Але незалежно від того, позитивно чи негативно оцінена робота колеги по мистецтву, потрібно пам'ятати про культуру поведінки, утримуватися від різких зауважень в голос, треба вміти зробити правильні висновки для подальшої роботи над собою, і не забувати, що ми ставимось до людей і їх творчості так, як бажаємо, щоб вони ставились до нас.

Виконавець має бути творчим глядачем, з доброзичливою увагою дивитись

інші виступи, повинен вміти аналізувати їх, бути небайдужою, зацікавленою творчою особистістю.

Відсутність досліджень дисципліни «Хореографічний ансамбль» демонструє гостру проблему хореографічної освіти – відсутність навичок роботи над створенням власної хореографії, яка має відображати емоційний стан нашого сучасника, дійсність якого за історичними, культурними і соціальними ознаками відмінна і також унікальна.

Дисципліна «Хореографічний ансамбль» в Україні знаходиться в стадії розвитку, незважаючи на те, що немає відповідної інфраструктури, підтримки з боку держави. Проте колективи активно переймають досвід зарубіжних колег, беруть участь в майстер-класах, запрошуючи хореографів для постановки нових вистав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кирилюк В. М. *Дихання в хореографії*. Київ, 2009. 160 с.
2. Колногузенко Б. М. *Види мистецтва та хореографії: метод. посібн. для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія»*. Харків: ХДАК, 2009. 140 с.
3. Колногузенко Б. М. *Методика роботи з хореографічним колективом*. Харків: ХДАК, 2001. 34 с.
4. Колногузенко Б. М. *Методика роботи з хореографічним колективом*. Ч. 1 Хореографічна робота з дітьми: навч. посібн. Харків: ХДАК, 2005. 153 с.
5. Коротков А. Є. Тараканова А.П. *Все про танець*. Довідник. Кіровоград, 2005. 88 с.
6. Шариков Д. І. *Класифікація сучасної хореографії: наук.-попул. видання*. Київ, 2008. 68 с.

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ІДЕАЛУ В ЧАСІ ТА ПРОСТОРИ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Синюк Віра Андріївна

заслужена артистка України

доцентка кафедри хореографії

Київський університет імені Бориса Грінченка

Київ, Україна

<http://orcid.org/0000-0003-0623-1718>

Калієвський Костянтин Васильвич

аспірант кафедри режисури та хореографії

факультету культури і мистецтв

Львівський національний університет імені Івана Франка

викладач кафедри хореографії

Київський університет імені Бориса Грінченка

Київ, Україна

<http://orcid.org/0000-0003-4202-4222>

Прагнення людини до досконалості було завжди пріоритетним напрямком у її розвитку. Історичні шляхи формування національних духовних ідеалів пролягали крізь боротьбу за волю та самобутність, створюючи міцний фундамент української національної свідомості.

На яких засадах ґрунтується ідеал? Перш за все це сформовані визнані народом цінності, які тісно пов'язані з етичними, моральними нормами життя. Ми є частиною природи, яка має свої закони і правила та безпосередньо впливає на наше відчуття гармонії та щастя. Божественні закони добра і зла є основними життєвозберігаючими канонами людства, відірваність та нерозуміння яких неминуче несе велику шкоду особистості. Добро має силу зміцнювати нас, що сприяє вдосконаленню та розвитку, зло ж навпаки просякнуте слабкістю та застоєм, що стримує людство у своєму розвитку, обмежуючи його рух і відкидаючи далеко назад.

Отже, головним поняттям в етичній національній культурі є добро нації, що одночасно є добром для кожної особистості.

На сучасному етапі відродження національної культури особливу увагу в контексті розвитку гармонійної особистості має аспект формування національного ідеалу. За останні роки з'явилося чимало досліджень, пов'язаних з цією проблематикою. Це роботи таких науковців, як Овчарук О., Руденко Ю., Пилат В., Мостова І., Кархут Ю., Кузик О. та ін.

Мета дослідження - дослідити вплив народного хореографічного мистецтва на формування естетичної досконалості особистості. Мовою мистецтва сприяти гармонійному втіленню національного ідеалу в сучасне середовище.

Вірність і гідність, всі моральні категорії добра, совісті і правди, свободи і обов'язку, працьовитості та любові до батьківщини є фундаментальними аспектами національного ідеалу.

Помилкою буде вважати, що національний ідеал є застиглою моделлю в часовому вимірі. На його здатність змінюватись, трансформуватись та переналаштовуватися до різних конкретних умов сьогодення впливають засоби освіти, виховання та культури. Найголовнішим чинником формування гармонійної особистості є національне хореографічне мистецтво, завдяки якому прискорюється рух виховання до вершин національного ідеалу.

Універсальні принципи хореографічного мистецтва позитивно впливають не тільки на тілесне, а й на духовне здоров'я нашої нації. Саме національна культурна спадщина, на якій ґрунтується хореографічна культура України з її феноменологічними властивостями здатна стати одним із консолідуючих чинників у формуванні української нації.

Занурюючись у дослідження терміну «ідеал» з точки зору філософії, можемо звернути увагу на дослідження Овчарук О. в роботі «Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття» [3]. За її словами «[...] ідеал з позиції його теоретичного осмислення у вимірах класичного, некласичного та постнекласичного філософування, як продукт загальнолюдської культури існував на всіх етапах розвитку людства» [3, с. 24].

Саме процес творчого становлення людської особистості, на яку мали вплив політичні та економічні умови буття, сформували світоглядні позиції, ціннісні орієнтації, життєві принципи та переконання. Отже, здатність до творчої діяльності, креативність, спрямованість до творчої самореалізації становлять культурологічну основу людини. За словами Овчарук О. «У категоріальному вимірі ідеал цілком відповідає атрибутивним характеристикам категорій, відтак виступає як інтегративний компонент культури, що забезпечує вищий рівень усвідомлення світу та його оцінку, а також реалізується у різних формах теоретичного та практичного осягнення культури. В культурологічному пізнанні концепт ідеалу може бути задіяний у процесі реконструкції духовних феноменів та ціннісних систем» [3, с. 25].

Це свідчить про постійну трансформацію сталих форм культурологічного осмислення образів ідеалу людини. Досліджуючи основні концепції ідеалу людини Овчарук О. розкриває сутність культурологічної концептуалізації, яка складається з трьох складових. «Перша складова дозволяє інтерпретувати простір будь-якого типу культури у вимірах його ціннісно-сислової картини світу, через семантику універсальної культури. Друга складова розкриває процес утворення ідеалу людини з позиції теоретичного моделювання. Третя – дає можливість виявити форми його художніх та творчо-практичних інтерпретацій. Єдність цих складових дозволяє розкрити феномен ідеалу людини з позиції його ціннісно-сислового змісту, процесу утворення та механізму об'єктивізації у смислового просторі культури» [3, с. 25].

Що стосується саме національного ідеалу, то неабияку роль зіграло саме хореографічне мистецтво, транслюючи у сучасне середовище феномени козацької спадщини. Хореографічне мистецтво увібрало в себе найкращі зразки національного колориту та характеру українського народу.

Одним із яскравих прикладів мужності, неймовірної сміливості та неординарності може слугувати образ козаків-характерників. Хто ж вони такі і чим заслужили до себе таку увагу? Феномен духовності козаків-характерників

до кінця непізнаний, але ментальний лад, просякнутий етнічним духом, до цього часу залишається фундаторною парадигмою образу.

За словами Ю. Руденка козаки-характерники «[...] знали науку своїх предків про самовладання, керування своїм тілом і могли викликати в собі такий стан, який сучасна наука ще не здатна пояснити. Є всі підстави вважати, що запорожці-характерники знали, зберігали і передавали з покоління в покоління езотеричні, астральні знання і магічне мистецтво далеких пращурів» [5, с. 143].

Отже, образ козаків-характерників увібрав у себе загартовані могутні, титанічні козацькі характери, сталеву волю, залізні нерви, гострий, кмітливий, винахідливий розум, блискавичну реакцію, фантастичну інтуїцію. Цей образ є невід'ємною складовою загального збірного образу національного характеру українського народу, що стає базовим аспектом національного ідеалу.

Послідовниками козаків-характерників в сучасній інтерпретації можна вважати фахівців школи Бойового Гопака, що має свої осередки в багатьох областях України. Керівником та духовним наставником є Володимир Пилат, який є відомим фахівцем у ділянці бойових мистецтв як теоретик і як практик. Будучи досвідченим педагогом та прекрасно володіючи технікою бойового гопака, він написав твір, в якому надихає молодь рухатись до високих моральних цінностей, досягати фізичної вправності, транслювати в сучасне середовище патріотизм, козацьку філософію та національний ідеал.

За словами В. Пилата «Танець – це найкращий спосіб вишколи рухів ногами. Завдяки танцям у ногах з'являється легкість, а це дає можливість протистояти декільком ворогам» [4, с. 29]. Дійсно, якщо уважно проаналізувати рухи українського танцювального гопака, то неозброєним оком можна побачити в трюковій частині танцю такі вправи як розніжка, використання якої дозволяє протистояти двом нападникам одночасно. Повзунці – вправа, яка дозволяє боротися із супротивником проти нижньої частини його тіла.

Також танцю Гопак притаманні такі рухи, як голубці та тинки. Ці рухи виконують і хлопці, і дівчата. Якщо брати до уваги бойовий гопак, то ці рухи є системою боротьби проти середньої частини тіла супротивника. Також існує ряд

технічних вправ, які спрямовані завдавати шкоду голові, шії, грудній клітині та рукам. Це пістоль та шулик. Пістоль – це удар в сторону однією ногою у стрибку, шулик – удар двома ногами вперед у стрибку.

Отже, техніка танцювального та бойового гопака має яскраві специфічні, самобутні виразно-національні рухи, яких не існує в одноборствах та танцях інших народів, що робить їх унікальними та дуже важкими і складними для виконання представниками інших національностей.

Цікаво зазначити, що бойові танці входили в програму гімнастичних вправ у Стародавній Греції, завдяки яким зміцнювалось здоров'я, вдосконалювалось тіло та душа.

Дух і тіло козаків гартувалось в далеких військових походах, екстремальних ситуаціях, що вимагало залізної дисципліни, фізичної і психофізичної витривалості та витримки. За словами Ю. Руденка «Серед козаків високо цінувався культ сили та фізичного здоров'я, а любов до України і особистий дійовий, практичний внесок у захист її інтересів були найвищими критеріями оцінки громадянської позиції, ефективності прикладання своїх фізичних, психофізичних та інтелектуальних сил і можливостей» [5, с. 222].

Бойове танцювальне мистецтво було поширене по всій території України. Саме опришки та гуцули відпрацьовували через танець відповідні навички і майстерність володіння топірцями, ножами і мечами, виконували переміщення з ударами та присядками. У Західній Україні найпопулярнішими бойовими танцями є «Аркан», «Опришки», «Гайдук», які виконувались із топірцями. Бартки виконували функції не тільки військові, а й використовувались під час проведення багатьох весільних обрядів. Із прикрашеними топірцями танцювали колядки під час зимових святкових дійств.

За словами І. Мостової «В Україні поєднання бойового та танцювального мистецтва найпомітніше. А танець є значною складовою бойового трансю. В основу відреставрованих українських бойових мистецтв покладено ритуальний танець: дійство перед початком поєдинку та сама техніка ведення бою (плавні охоплюючі захвати, ковзні переміщення, хвилеподібні удари). Музичний

супровід поступово залучав виконавця до специфічної форми тансу, а танцювальні рухи поступово адаптувалися до бойового мистецтва» [2, с. 147].

Отже, синтез бойових мистецтв і хореографічного мистецтва базується на гармонійному поєднанні фізичних процесів з духовною наповненістю та практикою.

«Народний український танець упродовж усієї історії збагачувався все новими виражальними засобами, в яких віддзеркалювались такі риси як життєрадісність, героїзм, гумор та інші виразні характерні особливості українців. Навіть ритуальні та обрядові танці, які мають етнографічну і автентичну простоту, мають високу естетичну форму і духовну глибину» [1, с. 345].

Народне хореографічне мистецтво пройшло довгий шлях перетворень та трансформацій, але незмінним залишилось джерело рідної культурної спадщини, яке зберігає в собі та транслює філософську метафоричну систему самотності та унікальності. Виховна цінність його полягає у формуванні та розвитку особистості через пізнання історії становлення національної хореографічної культури, ознайомленні зі звичаями та традиціями українського народу.

Суть народного танцю полягає в його спадкоємності та безперервності існування у часі та просторі, який тісно пов'язаний з життям та побутом народу.

Проведене дослідження не вичерпує поставленої проблеми. Перспективними напрямками подальших досліджень можуть бути аналізи виховного процесу у різних формах сучасної хореографічної культури, що дозволить розширити отримані знання у джерело прогнозованих змін. Подальшого вивчення потребують звичаї та традиції, що віддзеркалюють уявлення про національний ідеал людини на різних культурно-історичних етапах її розвитку.

На сьогодні українське суспільство потребує вироблення образу ідеалу людини нового тисячоліття, який виступає ідеалом сучасної культури, але який не повинен втратити універсальні цінності національної свідомості та самосвідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кархут Ю., Кузик О. Народне хореографічне мистецтво як засіб пізнання та збереження традицій народу, патріотичного виховання молодого покоління: *Науковий журнал «Молодий вчений», Культурологія, №11 (87), Листопад 2020. Одеса. С. 344-350 URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-74>*
2. Мостова І. Синтез бойового та хореографічного мистецтв, специфіка взаємодії. Рівне, Збірник «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», 2021, вип. 38, розд. III. :РДГУ. С. 145-150
3. Овчарук О. *Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: НАКККіМ, 2018. 36 с.
4. Пилат В. *Бойовий Гонак*. Львів: Галицька видавнича спілка, 1999. 336 с.
5. Руденко Ю. *Українська козацька педагогіка: витоки, духовні цінності, сучасність*. К.: МАУП, 2007. 384 с.

ГЕЙМІФІКАЦІЯ В НАВЧАННІ ЗДОБУВАЧІВ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ СУЧАСНОМУ ТАНЦЮ

Тараненко Юлія Петрівна
кандидатка педагогічних наук
Бердянський державний педагогічний університет
Запоріжжя, Україна
керівниця гуртка – методистка
Центр дитячо-юнацької творчості ім. Є. Рудневої
Бердянськ, Україна

Розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, доступність різних індивідуальних електронних пристроїв, розширення спектру ігор призвело до масового застосування ігрових елементів в освітньому процесі.

Однією з тенденцій використання нових підходів і методик для реалізації активного навчання є гейміфікація, що за останні декілька років входить до списку трендів.

Сучасні здобувачі позашкільної освіти знаходяться в особливому інтерактивному ігровому просторі, тому гейміфікація власне і використовується

для створення звичного й комфортного для них середовища, яке під час правильної організації освітнього процесу сприяє підвищенню ефективності навчання.

Не дивлячись на порівняно короткий термін розвитку означеної проблематики, існує вже чимало досліджень і публікацій. Сучасні підходи до трактування поняття «гейміфікація» та розгляд даної дефініції в освіті знаходимо в дослідженнях В. Биховця, М. Імерідзе, О. Кочкурової, Є. Новікової, О. Пасічник, С. Переяславської, Н. Саєнко, О. Смагіної та ін. Різні аспекти гейміфікації як освітньої технології визначено в працях К. Вербаха, Н. Новоструєва, Д. Хантера, П. Храмкіна та ін. Позитивні та негативні сторони цього методу проаналізовано в дослідженні М. Laskowski [6]. Досвід використання відеоігор під час навчання розглянуто в циклі статей J. Shapiro [8].

Слід зазначити, що проблема використання гри в хореографічній освіті висвітлюється дослідниками (О. Мартиненко, Ю. Тараненко, А. Шевчук та ін.), але процес гейміфікації майже не розглядається.

Мета дослідження – визначити роль гейміфікації в освітньому процесі та розкрити досвід використання ігор у навчанні здобувачів позашкільної освіти сучасному танцю.

Гейміфікацію визначають як застосування елементів гри та ігрових принципів у неігрових контекстах [7, с. 15]. Спектр її застосування в освіті досить широкий, що дозволяє говорити про перспективи цієї технології та її елементів.

Ми розглядаємо гейміфікацію як метод навчання і виховання здобувачів позашкільної освіти, як засіб підвищення мотивації дітей до вивчення сучасного танцю в умовах дистанційної освіти. У грі активізуються психічні процеси учасників: увага, розуміння, інтерес, сприйняття, мислення. Крім того, позитивні емоції під час гри допомагають покращити стосунки між учасниками команди та отримувати зворотній зв'язок педагогу від дітей. Малоактивні здобувачі позашкільної освіти долучаються до виконання завдань гри і не бояться робити помилки, розуміючи, що все можна виправити.

Із запровадженням дистанційної форми навчання в позашкільних закладах освіти, змішаної форми навчання та освітнього процесу в режимі онлайн ми занурилися в гейміфікацію та почали включати ігри в освітній процес вивчення сучасного танцю із дітьми різного віку. Натхнення на розробку ігор знаходили в настільних, застосовуючи творчий підхід під час інтерпретації їх під хореографічні ігри.

У процесі своєї практичної діяльності в Центрі дитячо-юнацької творчості ім. Є. Рудневої (м. Бердянськ) в народному ансамблі естрадного танцю «МарЛен» нами було розроблено та впроваджено такі ігри, як «Дубль», «Я – творець», «Батлимо з поп іт», «Свій стиль», «Юний балетмейстер». Так, наприклад, гра «Дубль» – це знаходження чогось спільного у двох частинах, чогось, що дублюється, що треба швидко назвати або показати. Метою цієї гри є розвиток швидкої реакції, уваги, пам'яті та засвоєння практичного матеріалу. Ця гра проводилася нами в двох форматах: офлайн (у танцювальному класі) та онлайн (у ZOOM). Під час заняття з сучасного танцю зі здобувачами основного рівня позашкільної освіти в онлайн-форматі на платформі ZOOM ми демонстрували на екрані дві картинки з основними позами та положеннями джаз-модерн танцю. Під час гри діти мали побачити однакову позу на двох картинках і швидко показати її практично. Цікаво те, що застосовуючи планшет або мобільний телефон, діти бачили тільки педагога з картинками та себе і поклалися виключно на свої знання й уміння. Діти були активними, емоційними, з цікавістю брали участь у грі.

У форматі офлайн гра «Дубль» проводилася нами за двома варіантами. Перший варіант передбачав, що 3 дитини попередньо тягнули картки з певною послідовністю і назвою вправ джаз-модерн танцю, які вони мали виконати на кожну зупинку на рахунок «8», послідовність у картках така, що двоє із дітей обов'язково зроблять однакову позу на зупинку. Гра починалася, коли всі діти переміщувалися в просторі по всьому залу, на рахунок «8» зупинялися, дивлячись навколо, шукали дві однакові пози (вправи), найуважніший та кмітливий піднімав руку і говорив назву. Потім усі відтворювали цю позу

(вправу). Гра продовжувалася за кількістю назв вправ на картці. Другий варіант відбувався, коли всі діти ставали у коло, у середині кола 3 дитини. На рахунок «1-3» всі переміщувалися по колу, на «4» - діти в середині ставали в пози джаз-модерн танцю, двоє – в однакові. Миттєво всі діти в колі мали показати дубльовану позу. Такий варіант є цікавішим, коли група масова і в середині більше, ніж три людини, щоб складніше було знайти пози, що дублюються, тим паче стають вони щільно один до одного. Дана гра розвиває уважність, допомагає засвоїти та відпрацювати основні пози та положення, не передбачає програшу та завжди відбувається в позитивній емоційній атмосфері.

Наведемо приклад командної гри «Юний балетмейстер», яка формує навички постановочної роботи, розвиває уяву, фантазію, творчі здібності, уміння імпровізувати, виховує прагнення до самовдосконалення, взаємодовіру і взаємодопомогу. Гра може проводитися також в двох форматах (онлайн та офлайн). Ми розподіляємо здобувачів позашкільної освіти вищого рівня навчання на дві групи, кидаємо 5 кубиків, на яких зображено варіанти жанру, головного персонажу, предмету, місця події та лейтмотиву сучасного танцю. Додатково є картки з музичним супроводом і можливість консультації педагога. Правило гри: кидаємо кубики і з'ясовуємо основні пункти для створення постановки, також витягаємо картку з музичним супроводом, вигадуємо назву команди – уявного колективу, створюємо історію, відтворюємо історію за законами драматургії мовою тіла, узгоджуємо з музичним супроводом, розробляємо комбінацію до танцю (використовуємо готові з освітнього матеріалу), презентуємо балетмейстерську роботу. Ми проводили таку гру на одному занятті впродовж півтори години, а також спробували використати як самостійну тижневу роботу. Ефект вразив нас, тому що здобувачі вищого рівня позашкільної освіти активно взаємодіяли, спілкувалися, включали в процес усіх членів команди, спільно приймали рішення та презентували балетмейстерські роботи високого рівня. Крім того, слід зазначити, що в процесі гри змогли продемонструвати свою особистість найсором'язливіші вихованці.

Тож, використання гейміфікації в процесі навчання сучасному танцю здобувачів позашкільної освіти дозволяє розширити можливості традиційного заняття та перенести акцент на інтерактивне навчання в співтворчості. Візуальне сприйняття інформації впливає одночасно на органи чуття, активізує пізнавальну діяльність і сприяє полегшенню засвоєння освітнього матеріалу. Використання ігор на заняттях із сучасного танцю сприяє розвитку особистості, комунікативних умінь і навичок та появи позитивних емоцій, гарного настрою й впевненості в собі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карабін О. Й. Гейміфікація в освітньому процесі як засіб розвитку молодших школярів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2019. № 67. Т. 1. С. 44-47.
2. Пасічник О. Гейміфікація процесу навчання іноземної мови студентів закладів вищої освіти. *Збірник наукових праць*. Вип. 24 (1–2018). Ч. 2. С. 344-349.
3. Саєнко Н. В., Новікова Є. Б. Потенціал гейміфікації як сучасної освітньої технології в умовах ЗВО. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*. Вип. 5 (161).Серія: Педагогічні науки. Чернігів: НУЧК, 2019. С. 187-191.
4. Тараненко Ю. *Гра «Дубль» в форматі онлайн*. URL: <http://surl.li/ercwt> (дата звернення: 15.01.2023).
5. Тараненко Ю. *Гра «Юний балетмейстер»*. URL: <http://surl.li/erdjc> (дата звернення: 16.01.2023).
6. Laskowski Maciej. Student projects as an addendum to university study path. *Актуальні проблеми економіки*. 2011. № 10. С. 447-451.
7. Marczewski A. Gamification: a simple introduction. New York, 2013. 288 p.
8. Shapiro J. Making Games: The Ultimate Project-Based Learning. KQED, 2014. URL: <https://ww2.kqed.org/mindshift/series/guide-to-games-and-learning> . (Last accessed: 22.12.2020).

ТІЛЕСНО ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД В РОБОТІ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ХОРЕОГРАФАМИ В ПЕРІОД СУСПІЛЬНО-КРИЗОВИХ СИТУАЦІЙ

Тимофєєва Таїсія Григорівна
викладачка кафедри хореографії
Факультету мистецтв ім. А. Авдієвського
Український державний університет ім. М. П. Драгоманова
Київ, Україна

На сучасному етапі розвиток суспільства характеризується багатьма кризовими станами в різних сферах життя. Не перший рік людство існує в режимі обмежень, продиктованих епідеміологічною ситуацією. Проте в 2022 році Україна зіткнулася з найбільшим викликом, повномасштабною війною. Фокус уваги кожного українця змінився. Базові потреби стали більш значущими та вагомими. Важливою стала здатність людини проходити крізь життєві випробування, зберігаючи при цьому особистісну цілісність та психічне здоров'я. Війна спричиняє довготривалу ситуацію невизначеності, що породжує стрес.

Складності адаптації до нових кризових умов життєдіяльності, сучасне інформаційно-технічне та соціально-політичне навантаження, відсутність можливості до планування і прогнозування власних дій, підвищений рівень тривожності – те, що супроводжує українців кожного дня. Психічне здоров'я особистості особливо уразливе під час навчання студентів у ЗВО. У цей період відбувається інтенсивний розвиток особистості, формування її інтелектуальної, емоційно-вольової, мотиваційної сфер, системи ціннісних орієнтацій, професіоналізація та самовизначення у життєвому просторі. Домінування зазначених станів деструктивно позначається на життєдіяльності студентів, перебігу процесів їхнього особистісного розвитку та самореалізації.

В період подолання стресових ситуацій у людини першочергово реагує фізичне єство. Інструментом роботи студента хореографа є тіло. Метою навчання за спеціальністю хореографія є підготовка фахівців у сфері виконавського мистецтва, балетмейстерської, викладацької, методичної

діяльності у сфері початкової, профільної, фахової передвищої мистецької освіти. Навчання включає ґрунтовну теоретичну базу та практичну роботу з хореографічним матеріалом [8].

В нинішній час існують доволі протилежні уявлення про те, що являє собою танець. Дослідники погоджуються тільки в тому, що танець – це ритмічний рух (З.О. Абрятенко, Ю.Б. Борев, А. Менегетті та інші). Більшість вчених (О.Д. Авдєєв, Л. Д. Блок, К. Закс) Розглядають танець як суто людське надбання, як особливий соціокультурний феномен.

Цілющі можливості танцю, його терапевтичний ефект на індивідуальну і групову свідомість відомі з давніх часів. Ритуальна основа танцю була з давніх часів втіленням єдності відносин між людиною і навколишнім світом. Танець супроводжував усі ритуали, всі свята, події повсякденного життя, військові походи.

На різних етапах свого розвитку людство постійно зверталося до танцю як до універсального засобу виховання тіла і душі людини – засобу гармонізації виховання особистості. Специфіка хореографічного мистецтва визначається його багатогранним впливом на людину, що зумовлено самою природою танцю як синтетичного виду мистецтва. Впливаючи на розвиток емоційної сфери особистості, удосконалюючи тіло людини фізично, виховуючи через музику духовно, хореографія допомагає набутти впевненості у власних силах, дає поштовх до самовдосконалення, до постійного розвитку [5, с. 84].

Інтегративний підхід це метод роботи в психотерапії, сутність якого полягає в тому, що психолог модифікує прийоми, запозичені з різних шкіл, формуючи на їх основі специфічну техніку, що є доцільною в роботі з конкретним клієнтом і його проблемою в певних умовах. Психолог-практик, залежно від характеру життєвих ускладнень, потреб і можливостей клієнта, використовує методи різних напрямів психотерапії, домагаючись позитивних змін у його поведінці. Інтегративний підхід (від лат. integer – цілий) процес об'єднання частин у ціле [7].

Тілесно інтегративний підхід в роботі зі студентами хореографами спонукає індивіда до процесу особистісної інтеграції та зростання за допомогою танцю та руху. Розвиває здатність до критичного аналізу навколишнього середовища через проживання власного, цілісного досвіду на рівні тіла. Тілесно інтегративний підхід базується на принципах танцювально-рухової терапії та тілесно-орієнтованого методу терапії, але у роботі зі студентами виключає терапевтичний ефект. Фундаментом цієї роботи є такі поняття та принципи, як: дихання, заземлення, центрування і, як наслідок, вільний, неупереджений рух.

Тілесно-орієнтований метод роботи засновано на усвідомленні системності й цілісності людини – її тіла та психіки, духовного й фізичного станів. Тіло – перший та найближчий інструмент розвитку та відновлення. Саме через нього людина має можливість швидко набувати досвіду, отримуючи необхідні навички і враження, що створюють умови для досягнення світу. Зміни, що відбуваються в тілі завдяки фізичному досвіду, згодом проявляються в усіх сферах життя.

Фізична активність відбудовує природню систему взаємодії: «психіка – опорно-рухова система – емоції». Це супроводжується задоволенням, яке цілюще впливає на фізичний і ментальний стан людини. Психологи називають таке поняття «м'язовою радістю» [4].

Найчастіше на екстремальну подію люди реагують психомоторним збудженням, що проявляється зайвими, швидкими, інколи безцільними рухами. За адаптацію до складнощів сучасного життя ми розплачуємося м'язовою скутістю та нервовою напругою. В результаті м'язи стають нееластичні, що спотворює поставу. Згодом втрачається природна якість триматися прямо і зберігати рівновагу, виконуючи складні рухи при мінімумі зусиль. Для студентів-хореографів вкрай важливо зберігати контроль над станом свого тіла, розуміти як воно реагує на стрес та який метод роботи обрати для комфортного подолання кризового стану.

В момент потенційної небезпеки рептильний мозок на підсвідомому рівні реагує за допомогою тіла. Усі наші рефлекси є тілесною реакцією. З підсвідомими реакціями на рівні тіла працює тілесно-орієнтована психотерапія.

У традиційних підходах тілесно-орієнтованої психотерапії розроблено ряд понять, до яких відносять поняття «енергія», «м'язова броня» та «грунт під ногами» [3]. Ці поняття важливі для розуміння студентів хореографів, не тільки в теоретичній площині, але й в практичній роботі.

М'язова напруга пов'язана з різними ситуаціями та психологічними травмами, тривогами людини. Формування характеру і «м'язової броні» діалектично взаємопов'язане, тіло і психіка в цьому процесі безперервно взаємодіють. Для реалізації освітніх компетентностей у педагогічній діяльності педагоги-хореографи мають розуміти та вміти працювати з людьми, які зіштовхуються з подібними явищами.

До прикладу, в понятті «грунт під ногами» мається на увазі не тільки реальна фізична опора, але й метафоричне вираження фрейдівського принципу реальності: «Чим сильніше людина відчуває свій контакт з ґрунтом, тобто реальністю, тим міцніше вона тримається за нього, тим більше навантаження вона може витримати і тим краще керує власними почуттями». Мати «грунт під ногами» – значить бути в енергетичному контакті з ґрунтом, забезпечити відчуття стабільності та впевненості. Александер Лоуен розробив додаткові концепції «заземлення» при роботі стоячи, які враховують процес дихання [, с. 22-23].

Дихальні вправи є класичними елементами тілесно-орієнтованої психотерапії, які необхідно брати за базис хореографічної освіти. Вони включають затримку дихання, розслаблення чи повне дихання, що сприяє розрідженню стриманих почуттів. Увага, що приділяється диханню, призводить до того, що в процесі занять відбувається усвідомлення важливості його регулювання. Приходить розуміння, що затримка дихання і напруга нерозривно пов'язані, отже, відпускаючи дихання, поглиблюючи його, ми допомагаємо своєму тілу стати м'якшим, вільнішим, розслабленим. У психологічному аспекті усвідомлення, ідентифікація та регуляція своїх дихальних патернів сприяє відповідному усвідомленню, ідентифікації та регуляції емоційних станів, що

сприяє ефективній життєдіяльності та підтримці фізичного та психічного здоров'я [7].

Практична робота зі студентами у 2022 році показала, що ці принципи роботи необхідно застосовувати у рамках дисципліни «Сучасний танець». В той час, як структурованість та точність класичного танцю погано поєднується з принципами «відпускання» тіла, проживання емоцій та використанням інерційності в деяких напрямках сучасного танцю [6, с. 151].

Фізичний розвиток та осмислений аналіз рухової діяльності призводить як до більш професійного підходу майбутнього педагога-балетмейстера, так і забезпечує більш гармонійний, рівноцінний розвиток обох півкуль і нормальну міжпівкулеву взаємодію кожного окремого індивіда.

Отже, тілесно інтегративний підхід спонукає ставитися до танцю, як до дослідження. У такому підході нормалізується психічний стан і як наслідок, у кожного студента розкриваються творчі індивідуальні здібності як в манері рухатись в рамках практичних занять навчальної дисципліни «Сучасний танець», так і в інших дисциплінах хореографічного циклу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bartenieff, I., & Lewis, D. *Body Movement; Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach, 1980. p. 229-262.
2. Courtenay Y. *The History and Development of Body-Psychotherapy: The American Legacy of Wilhelm Reich* – 2008. p. 11
3. Lowen A. *The Language of the Body*. Alachua, Florida: Bioenergetics Press, 2006. p. 22-23
4. Nebylitsyn V.O. *Basic properties of the human nervous system*. Springer: US, 1972. p. 113
5. Голдрич О. С. *Методика викладання хореографії*: Навчальний посібник. Львів: Сполом, 2006. 84 с.
6. Козлов В. В., Гіршон А. Є., Веремєнко Н. І. *Інтегративна танцювальна-рухова терапія*. М., 2005. 84. с.

7. Левенець О. А. Інтегративний підхід під час надання психологічної допомоги. *Юридична психологія*. - 2015. - № 2. - С. 95-105. - URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/urpp_2015_2_10

8. *Стандарт вищої освіти*. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishchaosvita/zatverdzenistandarty/2020/03/024-choreografia-B.pdf>

ДО ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ХОРЕОГРАФІЇ ДЛЯ РОБОТИ ЗІ СПОРТСМЕНАМИ З ЕСТЕТИЧНОЇ ГРУПОВОЇ ГІМНАСТИКИ

Ткаченко Ірина Олександрівна

Кандидат педагогічних наук, доцент

Доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
Суми, Україна

Національна система освіти, перебуваючи в умовах внутрішньої ситуації та зовнішньополітичного становища, складних суспільних процесів, інтеграції до європейського культурно-освітнього простору вимагає актуалізації уваги щодо гармонійного фізичного та психічного розвитку підростаючого покоління. Одним із дороговказів означеного процесу є державні та приватні заклади позашкільної освіти, вектор діяльності яких охоплює низку галузей, зокрема гуманітарну, мистецьку, спортивну тощо. Особливою популярністю серед підростаючого покоління користуються спортивні секції, зокрема гімнастика, яка завоювала прихильність як жіночої, так і чоловічої статі.

Сьогодні в Україні набуває популярності естетична групова гімнастика – особливий вид спорту, який поєднує елементи гімнастики, акробатики, хореографії та заснований на стилізованих, природних рухах всього тіла. Естетична групова гімнастика передбачає систематичні тренування, оволодіння досконалою технікою виконання базових елементів, що розучуються за допомогою тренера. Вагомим компонентом занять є хореографія, яка впливає на

виконавські, віртуозні, пластичні, артистичні, музичні вміння та навички спортсменів гімнастів. Саме тому, враховуючи відносно юний вік естетичної групової гімнастики (в Україні з'явився в 2004 році) виникає потреба у підготовці фахівців хореографії з означеного виду спорту.

Можемо стверджувати, що проблеми спортивної підготовки в хореографічній освіті вже тривалий час актуалізують увагу вітчизняних науковців (О. Головня [1], А. Коренчук [3], Т. Осадців [4], В. Сосіна [5] та ін.). Водночас, хореографію в системі підготовки спортсменів розглядають Т. Драч [2], В. Сіткар та ін. Однак, означені дослідження підтверджують той факт, що проблема підготовки фахівців хореографії для різних видів спорту, зокрема для естетичної групової гімнастики, не була предметом цілісного дослідження.

Під таким кутом зору, доцільно охарактеризувати специфіку роботи фахівців хореографії зі спортсменами з естетичної групової гімнастики та наголосити на значимості підготовки означених фахівців в Україні.

Для реалізації та досягнення поставленої мети нами було використано комплекс методів, зокрема аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, порівняльно-зіставний аналіз і т. д., які застосовувалися для з'ясування стану розробленості проблеми.

Особливий вклад у підготовці спортсменів з естетичної групової гімнастики належить хореографу, який за допомогою виразних засобів хореографічного мистецтва забезпечує виховання рухової культури гімнастів. Головним завданням фахівця хореографії є розвиток професійних танцювальних навичок, музичних вмінь, виразного, пластичного виконання спортивної вправи, які досягаються за допомогою класичного, народно-сценічного, сучасного танців.

Доцільно констатувати, що естетична групової гімнастика досить тісно пов'язана з хореографією, де остання займає більшу частину тренувального процесу. Таке твердження ми пояснюємо тим, що естетична групової гімнастика є танцювальним видом спорту. Саме тому, постає необхідність у

висококваліфікованих і компетентних фахівцях хореографії, які здатні працювати у спортивній сфері [6, с. 8].

Із практичного досвіду можемо зауважити, що специфіка роботи фахівця хореографії зі спортсменами гімнастами досить різниться, порівнюючи її з роботою у хореографічних колективах. Так, спільною ознакою ми можемо назвати: по-перше, розвиток спеціальних вмінь і навичок, які забезпечують опанування танцювальною технікою (виворотність, стійкість, апломб, баллон тощо); по-друге, розвиток у вихованців танцювальної майстерності, артистизму, грації, естетичного смаку тощо; по-третє, створення хореографічної композиції (у спорті – вправа, яка представляється на змаганнях) [7, с. 297].

Відзначимо, що саме робота над створенням вправи з естетичної групової гімнастики, яка демонструється на офіційних змаганнях викликає неабиякі труднощі в роботі хореографа. Адже, під час постановки необхідно враховувати низку факторів, зокрема:

- площу виступу – площа виступаючого килима на змаганнях з естетичної групової гімнастики 13 м.х13м., що в декілька разів перевищує площу сцени;
- кількість учасників – естетична групової гімнастика – командний вид спорту. Кількість учасників у стандартній (довгій) програмі становить від 6 до 12 чоловік. Натомість коротка програма передбачає мінімум чотири спортсменки;
- вікова категорія спортсменок – естетична групової гімнастика передбачає такий поділ на вікові категорії: діти – 4-6 рр., 6-8 рр., 8-10 рр., 10-12 рр., 12-14 рр. та юніори, сеньйори – 14-16 рр., 16 років і старші;
- перелік необхідних базових елементів естетичної групової гімнастики для кожної вікової категорії (технічна цінність);
- артистичні та виконавські вміння і навички гімнастів;
- музичний матеріал;
- лексичні особливості змагальної вправи – естетична групової гімнастика передбачає наявність довгої програми (сюжетна лінія на будь-який смак) та короткої програми, тривалість якої близько 1.30 – 1.40 хв. Коротка програма має дванадцять необхідних зв'язок (поєднання двох, трьох, чотирьох базових

елементів), які мають відповідати сюжетній лінії вправи. Так, наприклад, на період 2022 – 2024 років змагальна вправа короткої програми передбачає рок-н-рол для дітей, та фламенко для юніорів, сеньйорів [6, с. 48].

Під таким кутом зору, варто зауважити, що не володіючи специфікою та технічною цінністю означеного виду спорту, хореограф, враховуючи артистичну, виконавську цінність, не зможе досконало, технічно-правильно, на високому рівні створити вправу для змагань. Натомість, тренер з гімнастики, маючи спортивну освіту, також не є фахівцем з постановочної діяльності. Адже, його завдання полягає в умінні навчити юних гімнастів техніці виконання тих чи інших елементів.

Таким чином, ми назвали найбільш актуальні проблеми з якими зіштовхується хореограф у роботі зі спортсменами, які займаються естетичною груповою гімнастикою. Задля їх уникнення, на нашу думку, заклади вищої освіти, які здійснюють підготовку фахівців хореографії мають враховувати той факт, що майбутні випускники досить затребувані у спортивній галузі. Так, робота хореографа є невід'ємною в художній гімнастиці, спортивній гімнастиці, фігурному катанню, синхронному плаванню тощо.

Як наслідок, враховуючи актуальність та вагомість роботи фахівців хореографії в означених видах спорту, закладам вищої освіти доцільно переглянути освітні програми, навчальні плани, робочі програми, проаналізувати можливі варіанти майбутнього працевлаштування своїх випускників, врахувати їхню затребуваність роботодавцями не тільки в сфері мистецтва, а й спорту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Головня О. Можливості використання практик йоги для попередньої активізації серцево-судинної та дихальної системи танцівників. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту*. Львів: СПОЛОМ, 2018. С. 67–71.
2. Драч Т. Розвиток хореографічних навичок в процесі підготовки спортсменів до виконання вправ у пілонному спорті (гімнастика на жердині).

Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту. Львів: СПОЛОМ, 2019. С. 132–139.

3. Коренчук А. Реабілітаційні практики припрацювання м'язів у хореографічній підготовці. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту*. Львів: СПОЛОМ, 2018. С. 71–76.

4. Осадців Т. Особливості спортивної підготовки у бальних танцях. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту*. Львів: СПОЛОМ, 2019. С. 89–98.

5. Сосіна В. Базові засоби гімнастики та акробатики та їх значення у підготовці танцюристів. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту*. Львів: СПОЛОМ, 2019. С. 81–89.

6. Ткаченко І. *Естетична гімнастика в хореографії: історія, теорія, практика*. Суми: ФОП «Цьома С. П.», 2018. 104 с.

7. Ткаченко І. Оздоровче значення партерної гімнастики для студентів-хореографів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2019. № 7 (91). С. 294 – 304.

ЕКОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ТРЕНЕРІВ У ЯПОНІЇ

Тсуджі Валерія Вікторівна
Викладач кафедри хореографії та
танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного
виховання і спорту України
Київ, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-1882-4679>

Поняттю «екологічність» у нашому повсякденному житті приділяється все більше уваги. Термін «екологія» бере свій початок у біології та у перекладі з давньогрецької означає вчення про місце перебування (житло) і розглядає взаємодію живих організмів між собою і їх середовищем проживання. Поступово екологічність з'явилась у різноманітних напрямках науки і життя людини і означає властивість того чи іншого пристрою або процесу забезпечувати при

експлуатації зберігання ресурсів та навколишнього середовища [1; 2; 4]. На сьогоднішній день безперечним лідером у втіленні питань екології у повсякденне життя є Японія. Поняття екологічності в Японії стосується різних сфер людського життя і не обов'язково пов'язано на пряму з проблемою переробки сміття або вирощуванням органічних овочів. Природно, що ця тенденція торкнулась і спортивного руху.

Олімпійські ігри Токіо-2020 називають найекологічнішими. Оргкомітет Ігор та ООН навіть підписали угоду про наміри. Світова першість проходила у відповідності до стандарту ISO 20121, який визначає вимоги сталої системи управління подіями [6; 7]. План використання концепції сталого розвитку Олімпійських та Параолімпійських Ігор Токіо-2020 був спрямований на екологічні аспекти, і передбачив безліч винаходів, які вже зараз означають нові стандарти масових заходів у всьому світі. Найпомітніші з них такі:

1. Олімпійські смолоскипи були виготовлені з перероблених будівельних відходів тимчасового житла. І смолоскипи, і котел з олімпійським вогнем працювали на водні, а не на природному газі. Форма факелоносців – продукт переробки пластикових пляшок, зібраних компанією Coca-Cola.

2. Для створення олімпійських медалей використали дорогоцінні метали, що входили до складу схем старих мобільних телефонів та інших електронних пристроїв які підлягали утилізації, тобто відходів. Реалізація програми накопичення матеріалів для створення олімпійських нагород була проведена наступним шляхом. Протягом двох років на вулицях японських міст та у поштових відділеннях стояли фірмові жовті коробки. Було зібрано майже 79 т електронних пристроїв, після переробки з них витягли 32 кг золота, 3,5 кг срібла та 2,2 кг бронзи. Цього вистачило на 5 тисяч олімпійських медалей.

3. Для виготовлення подіумів, було організовано збір використаного пластику у школах, магазинах та офісах. Крім того, екоактивісти з цією метою виловлювали та збирали біля берегів океану океанське сміття. У результаті 24,5 т пластикових відходів після переробки перетворили на 98 подіумів для нагородження учасників змагань.

4. Унікальне олімпійське село Plaza було збудовано із 40000 конструкцій з японської деревини, що були запозичені токійською студією Nikken Sekkei у місцевої влади по всій Японії і після використання протягом ігор, тимчасові споруди розібрали і всі матеріали повернули власникам.

5. Легкі модульні ліжка з переробленого картону і матраци, виготовлені з поліетиленових волокон, які можна переробляти необмежену кількість разів, були перепрофільовані для використання спортсменами на Параолімпійських іграх.

6. Нові басейни обігрівалися за допомогою сонячних та геотермальних батарей, а увігнутий дах волейбольної «Аріаке арени» спроектований так, щоб мінімізувати незадіяний простір, та зменшити обсяг кондиціонування повітря та площу освітлення.

Теорія та практика екологічного спортивного руху Японії на всіх рівнях має прямі зв'язки з гуманістичними принципами та етикою тренувального процесу. Ще Сократ сформулював та висунув положення, в якому людина розглядається в якості найвищої цінності, і проголошується ціллю різних сфер громадського життя, науки, техніки, мистецтва, спорту. Для інших людей, як писав Імануїл Кант [3], людина не може бути засобом. Спортсмен не може бути матеріалом, а тренерство, від англійського coaching – метод тренінгу, в якому спеціальна людина coach (тренер), допомагає досягнути людині певної цілі. Джерела coaching лежать в уявленні про усвідомлене життя й можливість постійного і цілеспрямованого розвитку людини [5]. Принципи екологічності використовуються у роботі японських тренерів не залежно від обраного виду спорту та відображуються не тільки через всевідоме «не нашкодити», а через можливість дати дітям-спортсменам міцну базу для подальшого розвитку, не через результат «за будь яку ціну», а через ефективне планування, комплексний підхід до тренування, а також обов'язкове відстеження як позитивного так і негативного одержуваного результату.

У спортивному середовищі Японії існує визначений екоконцепт, в якому виховання дітей є першорядним та всеосяжним завданням, що стоїть перед кожним тренером.

Екологічні аспекти роботи тренерів полягають у наступному.

1. Орієнтація на процес тренування, а не на результат. Сприятливе середовище для нехай повільного, але впевненого зростання майстерності, навіть при нестачі ресурсів чи можливостей.

2. Різносторонній розвиток, як потужний старт в житті для дітей через надання різнобічної бази. Можливість якісно поєднувати навчання і спорт. Починаючи з початкової школи аж до останнього курсу бакалаврату чи магістратури університету спортивні тренування ніколи не заважають шкільному або профільному навчанню. Як наслідок такого підходу є відсутність фізичного і психологічного вигорання, та можливість реалізувати себе не тільки в спорті.

3. Відношення до спортсмена як до особистості, бережливе витрачання ресурсів організму. Чергування навантаження та повноцінного відновлення є обов'язковою вимогою процесу тренування, як і поважне ставлення до спортсмена, що регламентується спортивними федераціями та міністерством освіти.

4. Відношення між спортсменами і між тренерами характеризуються взаємодопомогою, підтримкою, обміном знаннями, без яскраво вираженої конкуренції між особистостями, школами, клубами. Поширено проведення клубних спільних тренувань як очно так і онлайн, майстер-класів з відомими спортсменами і тренерами.

5. Довгострокова перспектива занять спортом, оскільки відсутнє нераціональне витрачання фізичних та психологічних ресурсів спортсменів. Крім того тренери намагаються забезпечити своїх вихованців знаннями та вміннями розвантаження, релаксації, відновлення організму. Наприклад, навичками міофасцеального релізу володіють майже всі спортсмени.

6. Оптимізація підходів тренування через потужні інструменти і планування. Один із принципів екологічності у повсякденному житті «менше але якісніше» абсолютно застосовний у тренерській практиці, тобто якість тренування перевищує кількість.

7. Професійний розвиток тренера, полегшення роботи, виявлення слабких місць, звільнення часу для розвитку творчого складника, відбувається завдяки чітко спланованим та організованим лекціям та семінарам.

Перший досвід занять спортом більшість японських дітей отримують у юному віці. Принципове значення має питання позитивності цього досвіду. Дуже важливим аспектом при заохоченні дітей до занять спортом є екологічність роботи тренерів в Японії. Така робота вирішує питання збереження дітей у галузі фізичної культури і спорту та є твердим фундаментом спорту вищих досягнень. Про успіхи таких підходів свідчать медалі японських спортсменів на змаганнях найвищого рівня.

За досвідом роботи у відділенні художньої гімнастики Токійського дівочого університету фізичного виховання, при застосуванні екоконцепту тренерської діяльності, мої обов'язки тренера, викладача набули нового змісту. А саме, хореографи, що працюють зі спортсменами окрім так звичного для нас розвитку та удосконалення фізичних, спеціально-технічних, психічних та естетичних вмінь та навичок, повинні надати вихованцям знання про можливість хореографії, як джерела ресурсного стану майстерності і здоров'я спортсменів, що є також екологічним аспектом у спорті. З цією метою до тренувального процесу гімнасток було додано міні-лекції, на яких був показаний взаємозв'язок між хореографічними вправами та гімнастичними елементами, розглянуто важливість правильного виконання всіх завдань хореографа, проведено тренінги щодо вміння відчувати своє тіло та сканувати його на предмет небажаної зайвої напруги.

Міні-лекції та тренінги були введені у тренувальний процес університету у липні 2022 року, що призвело до більш усвідомленого виконання змагальної композиції. За результатами проведеної роботи були отримані перші результати,

а саме вперше за останні 6 років команда університету у групових вправах у жовтні 2022 року виграла чемпіонат Японії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джигерей В. С., Сторожук В. М., Яцюк Р. А. *Основи екології та охорона навколишнього природного середовища* (Екологія та охорона природи). Навчальний посібник. Вид. 2-ге, доп. Львів, Афіша, 2000. 272 с.
2. *Екологія: основи теорії і практикум*. Львів: Новий світ, 2000, 2004. 296 с.
3. Кант І. *Збір. твор.* у 8-ми т. Ювілейне вид. 1794-1994. Під заг. Ред. А. В. Гулігі. Т. 4., 1994. С. 204-211.
4. Michael Begon, Colin R. Townsend, John L. Harper. *Ecology: from individuals to ecosystems*. – Wiley-Blackwell, 2006. – 738с.
5. *Коучинг*: веб-сайт – URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Коучинг> (дата звернення 20.11.2022)
6. Tokyo 2020 obtains international sustainability certification ISO 20121: URL: <https://olympics.com/ioc/news/tokyo-2020-obtains-international-sustainability-certification-iso-20121> (22 Nov 2019)
7. Update to the Sustainability Pre-Games Report: URL: <https://gtimg.tokyo2020.org/image/upload/production/gmfcochjrvyezhpvzkle.pdf> (31.03.2021)

ФОРМИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ

Філімонова Христина Олегівна
керівницка зразкового ансамблю естрадно-спортивного танцю «Алегро»
Центр культури та дозвілля «Сучасник»
Бердянськ, Україна

*Війна дає поштовх досі невідомим нам
наративам у мистецтві.*

*В мистецтві ми завжди знаходимо
відображення та переосмислення
реальності часу, коли воно народилось.*

*Наше мистецтво, що народилось
протягом війни, буде говорити за нас довше,
ніж ми живемо.*

*Тому наше завдання сьогодні – фіксувати все,
збирати в одному місці і передавати далі світу.*

Олександр Ткаченко.

24 лютого 2022 року назавжди увійде в історію України, як те, що змінило наше життя, наше майбутнє, нашу свідомість та кожного з нас як з зовні, так і внутрішньо.

Після повномасштабного вторгнення країни-агресора, війна торкнулася прямо чи опосередковано кожного з нас: хтось зіткнувся віч-на-віч з жахіттям та смертельною небезпекою та був вимушений тікати зі свого дому, хтось потрапив у полон окупації, хтось бачив з інтернет мереж репортажі або чув розповіді інших людей. Так чи інакше, але війна – розділила наше звичне життя на до та після.

Хореографічна освіта та мистецтво також не стали виключенням. Хореографи почали шукати нові форми та методи роботи, бо перед кожним була основна задача та мета – зберегти свій колектив, школу, студію – хоч і не в тому вигляді, в якому вона існувала раніше.

За рекомендацією МОН у 2022-2023 н. р. форма організації освітнього процесу – (очна, дистанційна, змішана), обирається в залежності від безпекової ситуації в кожному населеному пункті [1]. Керівники закладів освіти несуть персональну відповідальність за організацію безпечних умов для учасників колективів та всіх працівників закладу у разі проведення освітнього процесу в освітньому форматі. Освітній процес в очному режимі запроваджується в приміщеннях або будівлях у межах розрахункової місткості споруд, цивільного

захисту, що можуть бути використані для укриття у разі сигналу «Повітряної тривоги» або інших відповідних заходів.

Проведення дистанційної форми навчання в ЗПО на території ведення бойових дій і ТОТ запроваджується наказом (розпорядженням) засновника закладу освіти за погодженням із керівником адміністрації (без обов'язкового укладення трудового договору про дистанційну роботу в письмовій формі; головною умовою є своєчасне виконання завдань). Для організації дистанційної форми роботи розроблено методичні рекомендації щодо навчання за допомогою дистанційних технологій і відповідні навчальні матеріали, що розміщені на сайтах і соціальних сторінках державних центрів позашкільної освіти.

Позашкільна освіта є важливою складовою системи освіти, метою та завданням якої є розвиток здібностей дітей та молоді у сфері освіти, науки, культури, фізичної культури, спорту, технічної та іншої творчості, національно-патріотичне виховання, формування моральних цінностей, а також здобуття первинних професійних знань, умінь і навичок, необхідних для подальшої самореалізації та професійної діяльності.

За даними державної статистики, станом на 1 січня 2022 року в системі освіти працювало 1263 ЗПО, які відвідували понад 1 мільйон 14 тисяч дітей. Станом на 25 липня 2022 року зруйновано 12 та пошкоджено понад 60 ЗПО.

Найбільше постраждали ЗПО Донецької, Луганської, Харківської, Запорізької, Миколаївської, Київської, Чернігівської та Сумської обл.

ЗПО на підконтрольній території виконують не тільки освітню, але й соціальну функції, забезпечують психологічну підтримку та змістовне дозвілля для дітей із числа ВПО. Ці заклади ефективно займаються патріотичним вихованням дітей і молоді, організовуючи військово-патріотичні заходи, волонтерські та благодійні акції. Також заклади позашкільної освіти проводять тематичні заходи до дня української державності.

Організація освітнього процесу у військовий час – це новий виклик для усіх педагогів, зокрема для педагогів закладів позашкільної освіти. Під час війни заклад позашкільної освіти є осередком, який дає змогу дітям отримувати

психологічну підтримку, нормальний емоційний стан, спілкування, переключення уваги, відволікання від новин, впевненість, відчуття приналежності до спільноти. Тому надзвичайно важливо гнучко підходити до організації роботи закладу та налаштовувати освітній процес так, щоб він був комфортним і безпечним для дітей та педагогів [1].

Відомо, що найоптимальніша та найбезпечніша форма організації освітнього процесу в умовах воєнного стану – дистанційна. Дистанційне навчання – сукупність інформаційних технологій та методик викладання, які передбачають здобуття освіти без фізичної присутності здобувачів у навчальному закладі. Основними рисами дистанційного навчання є інтерактивна взаємодія у процесі навчання із виокремленням часу для самостійного засвоєння матеріалу, консультаційний супровід у процесі навчання [2, с. 90].

Онлайн навчання – це вид дистанційного навчання за допомогою інтернету та комп'ютера.

З початком карантину в Україні було започатковано систему дистанційної освіти і мистецтво також не стало виключенням. Хореографи України все більше застосовують інноваційні методи, постійно шукаючи нові форми та методи, тим самим роблячи дистанційне навчання більш цікавим.

Інноваційні методи роботи передбачають зростання ролі учня в навчальному процесі, зміщення центру (фокусу) навчального процесу від вчителя до учня; посилення функції підтримки учня, допомоги йому в організації індивідуального навчального процесу; можливість зворотного зв'язку вчителя з кожним учнем у процесі. Саме слово «інновація» має латинське походження, і в перекладі означає – оновлення, зміну, введення нового. У педагогічній інтерпретації означає нововведення, що поліпшує хід і результати навчально-виховного процесу [2].

Інновацію можна розглядати як процес (масштабну або часткову зміну системи і відповідну діяльність) і продукт (результат) цієї діяльності. Таким чином, інноваційні педагогічні технології як процес – це «цілеспрямоване, систематичне й послідовне впровадження в практику оригінальних,

новаторських способів, прийомів педагогічних дій і засобів, що охоплюють цілісний навчальний процес від визначення його мети до очікуваних результатів» (І. Дичківська). У значенні продукту діяльності визначимо інновацію як оригінальні, новаторські способи та прийоми педагогічних дій, а також засоби.

Як показало опитування, всі хореографічні школи та студії були змушені призупинити свою роботу з 24 лютого 2022 року. Робота таких колективів – студія сучасного танцю Time2dance, м. Дніпро (керівничка Аліна Шугамама), зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Алегро», м. Бердянськ (керівничка Христина Філімонова), колектив естрадного танцю «Експресія», м. Бердянськ (керівничка Оксана Мохорєва), мистецька школа м. Лубни (педагогиня Марина Чернова), зразкова студія сучасного танцю «Сенсація», м. Бердичів (керівничка Діана Жолудь) відновили свою роботу з середини березня – кінця травня в режимі онлайн. Педагогічний процес відбувався на платформі ZOOM з дітьми молодшого, середнього та старшого шкільного віку. З дітьми дошкільного віку заняття онлайн не проводилися за проханням батьків.

Повністю відновили свою роботу з 1 вересня в офлайн форматі такі колективи як студія сучасного танцю Time2dance м. Дніпро (кер. Аліна Шугамама), філіал Emjoі школи-студії E-motion, м. Ірпінь (кер. Світлана Гуденко), мистецька школа м. Лубни (пед. Марина Чернова), студія сучасної хореографії Махітум, м. Гребінка Полтавської обл. (кер. Лілія Щеголь), студія сучасної хореографії «Айседора», м. Львів (кер. Ольга Романюк), колектив естрадного танцю «Експресія», м. Бердянськ (кер. Оксана Мохорєва), хореографічний колектив «Натхнення», смт. Завалля Гайворонського р-ну Кіровоградської обл. (кер. Олена Смірнова), хореографічна студія «Фієста», смт. Довбиш, Житомирської обл. (кер. Вероніка Поляковська) – усі керівники працюють з дотриманням усіх вимог та рекомендацій МОН при роботі з дітьми під час військового стану.

У змішаному форматі (онлайн та офлайн) працюють такі колективи як зразковий ансамбль естрадно-спортивного танцю «Алегро», студія сучасного

танцю Time2dance, хореографічний колектив «Натхнення» – керівники та частина дітей знаходяться на підконтрольній території України, інша частина дітей перебуває в інших містах України, за кордоном або на тимчасово окупованій території.

Студія сучасної хореографії «Айседора» та хореографічний колектив «Натхнення» – є постійними учасниками благодійних концертів на підтримку ЗСУ.

Усі зазначені колективи беруть активну участь у конкурсах та фестивалях у дистанційному форматі, підвищують свою хореографічну майстерність за допомогою майстер-класів та онлайн-семінарів.

При опитуванні було виявлення, що більшість педагогів ввели у свою практичну діяльність методи роботи арт-терапії, ігри та бесіди із психологами – задля вирішення питання подолання стресів та психологічної допомоги дітям.

Повністю були змушені зупинити свою роботу школа-студія E-motion, м. Ірпінь (кер. Світлана Гуденко), школа сучасного танцю «Love Dance», м. Харків (кер. Ірина Самойлова) – школи знаходилися у зоні активних бойових дій, територіально райони повністю розбиті та відправлені під знесення. Діти виїхали за кордон, зв'язок з ними втрачено повністю.

Наразі із загостренням ситуації у країні всі колективи працюють у дистанційному форматі [3].

Таким чином, можна зробити висновок, що основною нашою метою є збереження вже набутих знань, умінь та навичок, виконання завдань розвиваючого характеру, систематизація інформації про хореографічне мистецтво – читання літератури, перегляд відеофільмів, мультфільмів, онлайн-ресурсів і онлайн-каналів з надання безкоштовної психологічної допомоги.

У навчанні дистанційного формату на даному етапі має бути створення атмосфери взаєморозуміння, взаємовиручки, поваги та любові, яка допоможе стабілізувати стресовий і психологічний стан дітей. За порадою психологів освітній процес має відбуватися без негативних оцінок, обліку відвідування, об'ємних домашніх завдань тощо. Важливим методом є підбадьорення, турбота

та підтримка учнів, під час організації дистанційного навчання в умовах військового стану.

Також варто дотримуватись вимог правил користування гаджетами. Не варто обходити стороною обговорення теми війни з учнями, якщо вони цього потребують, але розмова повинна мати заспокійливий характер, діти повинні мати змогу виговоритися та умиритися. Для ефективної роботи хореографи повинні мотивувати дітей до навчання, використовувати не лише звичні методи онлайн-роботи, але й застосовувати новітні цифрові інструменти, інтегровані та інтерактивні заняття. Керівники колективів мають не припиняти пошуку все більш нових форм та методів дистанційної роботи, які будуть цікавими, корисними і добре сприйматимуться дітьми.

Хореографів України закликаємо об'єднатися, допомагаючи один одному самовдосконалюватися, отримувати нові знання, обмінюватися досвідом, ділитися напрацюваннями тощо.

Мистецтво – це наша сила, наша зброя і наші знання, а отже світ завтра буде таким, яким ми побудуємо його сьогодні, адже наше майбутнє – це діти, заради яких ми працюємо! Віримо у перемогу!!!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Посилання рекомендації МОН щодо організації освітньої діяльності в закладах позашкільної освіти у 2022/23 навчальному році.* URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/uploads/public/62e/3d2/fbd/62e3d2fbdea74550522366.jpg>
2. Гончаренко С. У. *Український педагогічний словник.* Київ: Либідь, 1997. 366 с.
3. *Аналіз результатів опитування хореографів України, під час воєнного стану станом на 20 грудня 2022 року.* (В опитуванні брали участь: м. Дніпро – кер. Аліна Шугамама; м.Бердянськ – кер. Христина Філімонова та Оксана Мохорєва; м. Лубни – пед. Марина Чернова; м. Ірпінь – кер. Світлана Гуденко; м. Бердичів – кер. Діана Жолудь; м. Гребінка

Полтавської обл. – кер. Лілія Щеголь; м. Львів – кер. Ольга Романюк; смт. Завалля Гайворонського р-ну Кіровоградської обл. – кер. Олена Смірнова; смт. Довбиш, Житомирської обл. – кер. Вероніка Поляковська; м. Харків – кер. Ірина Самойлова).

СПЕЦИФІКА УРОКУ З КОНТАКТНОЇ І БЕЗКОНТАКТНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ON-LINE ФОРМАТІ

Хоцяновська Людмила Францівна

Заслужена артистка України, доцентка
доцентка кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
доцентка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національного університету фізичного виховання і спорту України
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>

Виклики сьогодення, з якими зіштовхнулася хореографічна спільнота, як то пандемія, відкрита військова агресія, вимагають від системи мистецької освіти пошуків нових форм і методів здійснення освітнього процесу. Всі установи від позашкільних закладів до вишів перейшли на змішану систему освіти, у якій значну частку займають дистанційні форми навчання. З широким колом труднощів стикаються і викладачі хореографічних дисциплін.

За останніх кілька років фахівці накопичили певний досвід, яким вони діляться у професійному середовищі на науково-практичних конференціях, круглих столах, майстер-класах, у наукових публікаціях. Роботи таких авторів, як Т. Драч, С. Єфанова, Т. Залавіна, В. Мачульскіс, Н. Чікілкіна, торкаються різних аспектів даного питання, різних напрямів хореографії та рівнів навчання, але серед усього загалу опрацьованих публікацій не знаходимо окремих досліджень присвячених онлайн викладанню саме імпровізаційних танцювальних напрямів.

Специфіка онлайн уроку з контактної і безконтактної імпровізації вимагає від викладача володіння традиційними та інноваційними методиками

викладання фахових дисциплін. Спектр інноваційних методик постійно розширюється новими здобутками, але традиційні підходи не втрачають своєї актуальності та вимагають адаптації їх до дистанційних форм спілкування викладача та здобувача освіти, здобувачів освіти між собою під час уроку. У різних формах танцювальної імпровізації надзвичайно важливим є безпосередній контакт усіх учасників процесу в одному просторі як на фізичному, так і на енергетичному рівні. Якщо другого можна все ж таки досягти, то перший стає неможливим у онлайн форматі. Більшість вправ уроку імпровізації у офлайн формі передбачають фізичний контакт і взаємодію студентів під час виконання. Тому перехід на онлайн супроводжується певними змінами у складі вправ та їх трансформацією. Лише деякі вправи виявились придатними до перенесення їх у онлайн режим в незмінній формі. Переважно ці вправи складають собою різні варіанти розігріву.

Розігрів як складова уроку з контактної і безконтактної імпровізації зберігає своє надважливе значення. При онлайн формі проведення уроку його (розігріву) подовженість може навіть бути збільшена, адже студенти здебільшого мають у своєму розпорядженні обмежений простір для руху, що обмежує інтенсивність розігріву. Такі засоби розігріву, як самомасаж, стрейчинг, вправи партерного тренажу, робота з простором мають стати у нагоді при складанні викладачем онлайн уроку. Дані вправи можуть бути виконані одним танцівником без взаємодії з іншими і добре готують тіло та свідомість до імпровізаційної роботи, адже самі собою можуть бути імпровізованими. Також, уже під час розігріву має сенс налагоджувати процес віртуальної взаємодії між танцівниками, використовуючи форму проведення розігріву з ведучим. Ним може бути як викладач, так і студенти по черзі. У такий спосіб може бути застосований розігрів за частинами тіла, за якістю руху, стрейчингові вправи, тощо.

Основна частина уроку містить підготовчі, тренувальні вправи та вправи закінченої форми. Види вправ у офлайн занятті поділяються за кількістю учасників на індивідуальні, парні, дрібногрупові та групові. З перенесенням

вправ індивідуального виконання у онлайн формат уроку майже немає труднощів. Студенти можуть виконувати їх у своєму просторі, виняток – деякі вправи, що потребують активного пересування або додаткового обладнання. Ускладненим є для викладача контроль за якістю виконання. Легше охоплювати поглядом студентів, коли вони працюють разом у залі, ніж розглядати множинні зображення на моніторі комп'ютера, особливо коли у кожного студента своя власна імпровізація.

Щоб адаптувати для онлайн виконання парні та групові вправи, викладачу доводиться добре подумати. Такі вправи передбачають безпосередню співпрацю учасників між собою. Ряд імітаційних вправ, спрямованих на дзеркальне або унісонне відображення руху партнера, їх прості варіанти, цілком можуть бути виконані під час онлайн уроку. Викладачу варто бути готовим до тимчасового зниження якості виконання з суто технічних причин. Але, як засвідчує практика, при поверненні до аудиторної форми занять виявиться позитивний результат онлайн уроків – навчившись фокусуванню уваги на монітор гаджета, об'єктив камери, студенти краще фокусуються один на одному у залі, що забезпечує злагодженість спільної роботи. Ускладнені варіанти імітаційних вправ, як то, вправи зі зміною ролі, з комбінуванням різних способів взаємодії можуть виявитись не придатними для виконання у форматі онлайн, тому мають бути замінені на інші.

Вправи з контактної імпровізації можуть бути переведені з розряду парних і групових у індивідуальні. У такій індивідуальній вправі студент має «роздвоїтись» – виконуючи одночасно і активну, і пасивну роль у контактній взаємодії, відчуваючи що частина його тіла є активною, а все інше тіло пасивним. Такий варіант виконання вправ вимагає глибокого занурення у внутрішні відчуття та великої пильності до своїх рухів. Засвоєні навички також надзвичайно стають у нагоді при поверненні до аудиторної форми уроку, коли студенти зустрічаються у співпраці з іншими партнерами. Досвід індивідуального виконання вправ значно пришвидшує прогрес у парній та груповій взаємодії.

Безпосередня робота на онлайн конференціях під час пар доповнюється залученням можливостей університетських навчальних інтернет-платформ, зокрема Moodle, де викладач може розмістити теоретичний матеріал, практичні завдання, посилання на відео та аудіо матеріали для самостійного опрацювання та ін. А студенти розміщують відповіді на питання та виконані творчі завдання. Останнім часом розповсюджується практика створення банку відео-лекцій та відео-майстер-класів викладачів. Студенти, що за поважних причин (повітряна тривога, відсутність електропостачання або мережі інтернет, незадовільний стан здоров'я) пропустили урок, можуть надолужити відставання. Однак науковцями і практиками вже піднімається питання що до повноцінності такої заміни. «Важливо уникати різких висновків, що абсолютно всі лекції можуть бути записані і що прямий контакт не є необхідним». [4, с. 24] Контактна і безконтактна імпровізація, як і інші хореографічні дисципліни, вимагає прямого контакту – безпосередньої присутності танцівника поряд із партнерами, викладача поряд із студентами – тісної співпраці для досягнення спільного результату.

Викладачі та студенти активно пристосовуються, вивчаючи технології, які допомагають реалізувати творчу освіту у режимі онлайн у синхронному та асинхронному варіанті побудови їх взаємодії. Синхронний режим – взаємодія між суб'єктами освітнього процесу – передбачає, що всі учасники одночасно перебувають у веб-середовищі (аудіо, відео конференція, чат, соціальні мережі тощо). Наразі найбільш затребуваною є платформа Zoom, де пари з хореографічних дисциплін відбуваються онлайн. Тобто у заявлений час та день за розкладом проходить урок з дисципліни методом показу та роз'яснення викладачем теми уроку і виконання студентами практичних вправ та творчих завдань. Викладач у ході уроку виправляє помилки студентів та відповідає на поставлені запитання.

У асинхронному режимі учасники освітнього процесу взаємодіють між собою із затримкою у часі, застосовуючи при цьому навчальні інтернет-платформи, електронну пошту, форуми, месенджери, соціальні мережі. Тобто,

підготовані викладачем текстові та відео матеріали студент може вивчати у зручній або можливий для цього час, опрацювати та засвоїти методику виконання вправ, виконати творчі завдання. Потім студент надсилає відео-звіт про виконану роботу для аналізу викладача. Викладач, проаналізувавши роботу студента, надає коментарі та зауваження, побажання та настанови що до виконаного завдання.

Допоміжною лінією спілкування викладача і студентів у онлайн формі навчання є створення бесід у Viber, Telegram та інших месенджерах, де студенти можуть уточнити певну інформацію, звернутись з поточними питаннями та проханнями, надіслати виконані завдання, а викладач – надати відповіді та роз’яснення, дублювати завдання та посилання, розміщені на інших офіційних ресурсах, коментувати виконані завдання. Також важливим є спілкування зі студентами у персональних чатах, де викладач здійснює індивідуальну роботу з ними. Така взаємодія є продовженням і доповненням до безпосередніх зустрічей на парах у форматі відео-конференцій.

Варто зазначити ще одну позитивну рису навчання у режимі онлайн – доступність для студентів і в умовах карантинної ізоляції, і вимушеного дистанціювання у час військових дій, коли частина студентів знаходиться в евакуації у віддалених регіонах чи на окупованих територіях, або у інших скрутних обставинах, і не має доступу до університетських аудиторій. Завдяки наявності онлайн форми навчання студенти можуть продовжувати отримувати освіту безперервно.

Наприкінці хочеться сказати про важливість створення у інтернет-просторі ресурсів для викладачів з метою надання актуальної інформації, консультативної допомоги від фахівців сфери цифрових технологій, обміну досвідом, що допомагатиме збагаченню інструментарію викладачів сучасними інформаційно-технологічними методиками.

Побудова і проведення онлайн уроку з контактної і безконтактної імпровізації мають свою специфіку що до змістовного наповнення та застосовуваних методик. Ця форма, що вимушено виникла під тиском

негативних зовнішніх обставин, завдяки професіоналізму та креативності викладачів набуває позитивних сторін, але не може повноцінно замінити безпосередньої взаємодії між викладачем та студентами і студентами між собою, що виникає при роботі в танцювальній залі офлайн. Однак здатна забезпечити безперервність навчального процесу і надати студентам необхідні навички для подальшого їх вдосконалення у аудиторних заняттях. Методичні напрацювання викладачів що до проведення уроків у форматі онлайн мають стати підґрунтям для подальшого розвитку вітчизняної хореографічної педагогіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драч Т. Особливості проведення онлайн занять з хореографії. *XXVII Міжнародна науково-практична інтерне-конференція* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 31 травня 2020 р. URL: <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/5716> (дата звернення 18.12.2021)
2. Єфанова С. Творча співпраця викладача і студентів у форматі дистанційного навчання в умовах пандемічних обмежень. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики*: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квітня 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 115-117.
3. Залавіна Т. Формування «soft skills» як інноваційних навичок у роботі Народного ансамблю сучасного танцю «Арт-Денс». *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*: зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 190-198.
4. Мачульскіс В. Хореографічна освіта в Литві під час глобальної пандемії. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики*: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квітня 2021 р. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 22-25.
5. Чілікіна Н. Специфіка хореографічної освіти Китаю в сучасних умовах *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики*: зб. матеріалів

СУЧАСНИЙ СТАН ПРОБЛЕМИ РІЧНОГО ЦИКЛУ ПІДГОТОВКИ СПОРТСМЕНІВ ВИСОКОЇ КВАЛІФІКАЦІЇ У СПОРТИВНИХ ТАНЦЯХ

Чернявський Іван Сергійович

викладач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
тренер-викладач ДЮСШ «Супаданс»,
аспірант відділу докторантури, аспірантури
Національного університету фізичного виховання і спорту України
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-4916-3073>

Хом'яченко Олеся Олександрівна

викладачка кафедри хореографії і танцювальних видів спорту
Національний університет фізичного виховання і спорту України
тренерка-викладачка ДЮСШ «Супаданс»,
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0001-5771-6534>

Історія розвитку спортивних танців в тому вигляді, в якому ми їх знаємо сьогодні – нетривала, трохи більше століття. За цей час зі сфери мистецтва вони перейшли в сферу спорту, зберігши при цьому свої «рідні» риси та поступово набувши нову ознаку – спортивну складову. Тому на сучасному етапі становлення, сучасний бальний танець є унікальним поєднанням або ж синтезом видовищного мистецтва і спорту.

Структура змагальної діяльності у спортивних танцях вимагає високої точності виконання складнокоординаційних елементів у поєднанні з інтенсивним навантаженням та достатньо сильним психічним напруженням під час виконання змагальної програми [6, с. 127].

Структура підготовки протягом року обумовлюється головним завданням, вирішенню якого присвячене тренування на даному етапі багаторічного

вдосконалення [3, с. 255]. Тому природно, що побудова річної підготовки на першому етапі багаторічного вдосконалення, де основним завданням є створення (на основі гармонійного фізичного розвитку і зміцнення здоров'я дітей) технічних і функціональних передумов для їхнього ефективного спортивного вдосконалення, в подальшому принципово відрізняється від побудови підготовки, наприклад, на етапі максимальної реалізації індивідуальних можливостей [2, с. 150; 3, с. 377; 5, с. 107].

Сучасна система річної підготовки формувалася протягом багатьох десятиліть, починаючи з 20-х років ХХ століття, і інтенсивно вдосконалюється в даний час на основі досягнень науки і практики. Принциповою особливістю річної підготовки є те, що вона будується на основі відносно самостійних структурних утворень, всі елементи яких об'єднані спільним педагогічним завданням – досягнення стану найвищої готовності спортсмена, що забезпечує успішний виступ в головних змаганнях [2, с. 87].

Теоретико-методологічною основою побудови річної підготовки є так звана теорія періодизації. В її основі – побудова спортивної підготовки на основі великих тренувальних циклів (макроциклів), структура і зміст макроциклів як в загальнотеоретичному плані, так і стосовно специфіки різних видів спорту були досить всебічно обґрунтовані, пройшли широкомасштабну апробацію і впровадження в системі олімпійської підготовки спортсменів багатьох країн [3, с. 358; 4, с. 378]. Одним з основних положень теорії періодизації було те, що повноцінний розвиток стану найвищої готовності («спортивної форми») спортсмена до досягнення високого спортивного результату є тривалим процесом і може бути забезпечений в річних або піврічних циклах, а терміни, менші, ніж піврічні, мабуть, занадто короткі для великих циклів тренування [1, с. 195; 5, с. 124].

Загальновідомо, що спортивна підготовка в кожному виді спорту має специфічні вимоги до організму спортсмена, визначені за змістом програми турніру. У спортивних танцях, тривалість танцювальної програми 7-8 хвилин з 2-3 хвилинним інтервалом відпочинку між різними видами танцю. На

престижних танцювальних турнірах спортсмени виконують танцювальну програму від трьох до семи разів [6, с. 125]. Ці перераховані фактори разом визначають високу специфічність вимог до підготовки танцюристів, в тому числі річної.

Важливим є вивчення змагальної діяльності як головного системоутворюючого чинника спортивної підготовки впродовж року, систематизації загальних принципів побудови тренувального процесу впродовж року на підставі загальних засад періодизації тренувального процесу кваліфікованих спортсменів [3, с. 265; 4, с. 355], узагальненні практичного досвіду підготовки та участі у змаганнях найсильніших спортсменів-танцюристів світу.

Проблема полягає в тому, що фундаментальні основи теорії і методики спортивної підготовки формують методологічні основи наукового аналізу і вказують шляхи вирішення проблеми. У більшості видів спорту фундаментальні знання теорії спорту модифіковані в спеціальні знання і конкретні практичні рекомендації. Спеціальні знання доповнюють емпіричні та теоретичні засади підготовки і забезпечують сталий розвиток виду спорту. Це відноситься до теорії і методики підготовки в видах спорту, які об'єднують в собі спорт і мистецтво.

Одночасно склалося розуміння того, що приведення структури підготовки спортсменів у спортивних танцях у відповідність із закономірностями періодизації спортивної підготовки дозволить вирішити проблеми, пов'язані з досягненням спортивної форми, проблемою підтримки стійкого стану підготовленості, дасть можливість уникнути негативних процесів, пов'язаних зі станом перевтоми і хронічної втоми.

Актуальність подальших досліджень полягає у необхідності систематизації наявного об'єму знань про систему змагань, змагальну діяльність найсильніших спортсменів-танцюристів світу, структуру і зміст спортивної підготовки в структурних утвореннях тренувального процесу, упорядкування цих чинників у цілісну систему з урахуванням особливостей спортивних танців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарчук А. П. *Періодизація спортивного тренування*. К.: Олімпійська література, 2005. 304 с.
2. Келлер В. С., Платонов В. М. *Теоретико-методичні основи підготовки спортсменів*. Львів: Українська Спортивна Асоціація, 1992. 270 с.
3. Платонов В. Н. *Періодизація спортивного тренування. Загальна теорія та її практичне застосування*. Київ: Олімпійська література, 2013. 624 с.
4. Платонов В. Н. *Система підготовки спортсменів у олімпійському спорті*. Загальна теорія та її практичні додатки: підручник [для тренерів] : в 2 кн. Київ : Олімпійська література, 2015. Т. 1. 680 с.
5. Шкретій Ю. М. *Управління тренувальними і змагальними навантаженнями спортсменів високого класу*. Київ: Олімпійська література, 2005. 258 с.
6. Mu C., Soronovych I., Diachenko A., Khomiachenko O., et al. The Characteristics of Physical Fitness Related to Athletic Performance of Male and Female Sport Dancers. *Sport Mont.* 2021. No 19(S2). P. 125–130. DOI: 10.26773/smj.210921

ВПЛИВ СПОРТИВНО-ГІМНАСТИЧНОГО РУХУ НА МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЇ: ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ

Шалапа Світлана Віталіївна
майстриня спорту,
доцентка кафедри хореографії
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5349-9744>

Початок ХХ ст. змінив погляд людини на дійсність, а особливо на саму себе. Саме в цьому столітті зростає потреба в самопізнанні. Людина стає першочерговим об'єктом наукових досліджень вчених з фізіології, анатомії, медицини тощо. Повертаються ідеали «еллінізму» Стародавньої Греції, що культивують красу людського тіла, його стрункість та грацію. У суспільстві стає

популярним спортивно-гімнастичний рух та виникають системи фізичного виховання гармонійно розвиненої людини.

У Європі в цьому напрямі працюють і знаходяться в постійних творчих пошуках Мирослав Тирш (1832-1884) – чеська сокольська гімнастика; німецька Фрідріх Людвіг Ян (1778-1852) – «Турнкунст» і Адольф Шпісс (1810-1858) – снарядова гімнастика; Пер-Генріх Лінг (1776-1839) – шведська гімнастика; французи Жорж Єбер (1875-1957) – «Кодекс сили» та Франциско Аморос (1770-1847) – «оригінальна гімнастика»; датчанина Нільса Бука – «основна гімнастика». Серед фахівців у галузі фізичного виховання, які працювали над науковим обґрунтуванням форм рухів, були Георг Демені (1850-1917) та Петро Францевич Лесгафт (1837-1909) [5, с. 108]. Американський Союз християнської молоді (СХМ) впроваджував гімнастику, що була запозиченням шведської й німецької систем з додаванням видів спорту та ігор. Одночасно поширюється досвід гімнастики Сходу, що має вікові традиції в порівнянні з іншими системами фізичного виховання й заснована на тріаді «рух, дихання, свідомість» – це йога, ушу, цигун та інші. Першим у Європі П-Г. Лінг розробляє гімнастичний напрям, який враховує життєдіяльність організму на основі фізичної культури давнього та середньовічного Китаю.

Спортивного-гімнастичний рух як загальносуспільне явище вплинув і на хореографію, зумовлюючи органічний синтез мистецтв. Мистецьке бачення хореографа-постановника під впливом нових тенденцій прагне враховувати не тільки форму, а й емоційно-духовне забарвлення в танцювальному дійстві. Існувала думка, що будь-який рух залежить від емоції, це виправдовує його природність та доцільність. Відбуваються психофізичні та педагогічні дослідження теоретика сценічного руху Франсуа Дельсарта (1811–1871) [2, с. 11-12], виникає Вальдорфська педагогіка Рудольфа Штейнера (1861–1925) [2, с. 15], танцювальна гімнастика Жоржа Демені (1850–1917); ритмічна гімнастика Еміля-Жака Далькроза (1865–1950) [2, с. 12-14]. Здобутки зазначених фахівців науково обґрунтовують та забезпечують виникнення нового стилю в мистецтві хореографії – танцю модерн, а у фізичній культурі – художньої гімнастики.

На початку ХХ ст. незаперечним фаворитом хореографічного мистецтва був класичний танець. На той час він уже мав сталу та апробовану систему рухів, визнану традиційністю балетних вистав, що приваблювало велике коло шанувальників. Але мистецький авангард, що вже відчував необхідність змін, прагнув сучасного оновлення в хореографії. Нова хореографія щойно дебютувала, умовно поділяючись на декілька стилів: «дунканізм», пластичний танець, ексцентричний, естрадний і акробатичний. Останній у подальшому все більше зближувався зі спортом [5, с. 173].

Естрадний танець стає експериментальною базою, на якій відбуваються пошуки нової танцювальної мови. Жанровий різновид естрадного танцю, відповідно до лексики та техніки виконання, поділяється на класичний та народний танець, танець пластичний, ритмічний (чечітка, степ), побутовий і акробатичний. Різноманіттям творчих пошуків у естрадному танці стають спроби міжжанрового поєднання. Найбільш популярним танцем на естраді була чечітка. Особливо точно простежується злиття чечітки з українськими народними танцями в творчості Миколи Александрова. Партнерка Н. Боярська, виконуючи український танець з елементами чечітки, невимушено сідала на шпагат, який є спортивно-гімнастичним елементом [5, с. 173].

У середині 20-х років ХХ ст. акробатику, яка за своєю сутністю є складовою спортивних видів гімнастики, стали широко застосовувати на драматичній і балетній сцені, а на естраді не один танцювальний номер не обходився без шпагатів, коліс, складних підтримок з основних різновидів танцювальної естради був акробатичний танець. Згодом танець, відмінною лексичною особливістю якого стають акробатичні підтримки та різноманітні елементи акробатики, отримує назву «акробатичний танець».

В академічному балеті того часу підтримка не йшла далі обережного підйому дами за талію. Спочатку акробатичні підтримки були досить примітивні: кидання партнерки на землю, підкидання її вгору й таке інше, але сприймалось це як нововведення. Це можна вважати одним із видів впливу спортивно-гімнастичного руху на академічний балет.

Дуетно-акробатичний танець виникає на естраді в середині 20-х років, хоча окремі його елементи зароджувалися раніше. Серед виконавців були різнопланові танцівники, які володіли технікою як класичного танцю, так і танго з виконанням досить складних підтримок. Найбільш ускладнені прийоми підтримок у естрадних номерах того часу демонструвала пара з Києва – Лідія Івер та Аркадій Нельсон.

У цьому дуеті цікавим було контрастне зіставлення маленької тендітної жінки й великого чоловіка, що завжди є виграшним на сцені. Динамічна частина «Акробатичного етюд» була насичена складними підтримками, прийомами низових круток: Нельсон крутив партнерку з величезною швидкістю паралельно до підлоги, тримаючи її за стопи ніг. Іноді вони застосовували різні трюкові пристосування, наприклад, високий майданчик, з якого Івер летіла «рибкою» до партнера. Трюки були цінним елементом і виділялись паузами. Івер і Нельсон були характерним явищем естради 20-х років, а з огляду на жанр, були перехідною стадією від салонного дуету до танцювально-акробатичного. У назвах танцювальних номерів, як і в лексичних уподобаннях, усе більше використовуються складні елементи гімнастичної спрямованості [5, с. 182].

Виконавці акробатичного танцю створили нову естетику танцю й ввели в хореографію безліч нових прийомів, які були підхоплені іншими танцівниками й балетмейстерами. З подальшим розвитком дуетно-акробатичного танцю гостро постає питання сюжетного обґрунтування акробатичних прийомів. Так була знайдена цікава тема боротьби людини з хижаком. Конфлікт створював драматургію номера, а танцювальне відтворення тваринної пластики давало простір для демонстрації акробатичних прийомів і виявлення фізичних можливостей виконавців.

Танцювально-спортивна лексика поступово ускладнена акробатичними прийомами вимагала більш розвинених фізичних можливостей виконавців. Використовуючи акробатичні прийоми спорту, танцівники й хореографи почали використовувати й методику розвинення фізичних якостей, таких як гнучкість, спритність, витривалість тощо.

Пошук осучасненої пластики руху полягав у створюванні танцювальних композицій, намагаючись розширити «дунканівський» перелік «природних» рухів. Шукали нові танцювальні форми, намагаючись створити більш раціональну, ніж у «пластичок», систему тренування. Для цього ретельно вивчали анатомію й механіку руху людського тіла, виявляючи безліч «забутих» м'язів, тих, що зазвичай мало розвинені, і придумували для їх розробки спеціальні вправи з метою майстерно володіти м'язами тіла. Багато елементів для тренажу запозичували з акробатики, розвиваючи сміливість і спритність. Акробатичні прийоми навчання використовувались при освоєнні «партерної гімнастики», підтримок. Так вперше були створені ефектні акробатичні підтримки «рибка», «ластівка», які в подальшому використовувались усіма естрадними й академічними танцівниками.

Під час найбільшого захоплення діячів хореографії прийомами фізичної культури майже всі балетмейстери країни стали вводити у свої постановки гімнастичні й спортивні рухи. Так художня гімнастика, маючи загальне джерело виникнення з танцем модерн, найбільш вдало й органічно доповнює хореографічну лексику новітніми елементами спорту.

Фізкультурна тематика все більше проникає й до академічних театрів. Лексика як чоловічого, так і жіночого танцю ускладнюється та збагачується віртуозними стрибками й обертами, технічними «акробатичними» підтримками. Елементи фізичної культури ввійшли в арсенал нових виразних засобів, що осучаснило мистецтво танцю. Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю призвело до поступового оновлення лексики, тематики та засобів розкриття хореографічного задуму.

Процес багаторівневого впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю сприяв збагаченню хореографічної лексики акробатичними прийомами, підтримками, тематичною наповненістю, підвищуючи видовищність танцювальних номерів, їх ексцентричність, що сприяло популяризації мистецтва танцю початку ХХ ст.

Наукові дослідження початку ХХ сторіччя з фізіології, анатомії, медицини та повернення культу «еллінізму» Стародавньої Греції популяризували у суспільстві спортивно-гімнастичний рух, що сприяло активізації розвитку систем фізичного виховання М. Тирша, Ф. Яна, А. Шпісса, П-Г. Лінга, Ж. Єбера, Ф. Амороса, Н. Бука, П. Лесгафта.

Отже підсумуємо, що спортивного-гімнастичний рух як загальносуспільне явище чинив вплив і на хореографічне мистецтво, що, своєю чергою, обумовило органічний синтез мистецтва танцю й спорту. Дослідження новаторів на межі вивчення психофізичних властивостей людини з огляду на педагогічні дослідження новаторів Ф. Дельсарта, Р. Штейнера, Ж. Демені, Е-Ж. Далькроза науково обґрунтували та забезпечили появу творчої платформи в мистецтві хореографії – танцю модерн як нового мистецького стилю, а у фізичній культурі – художньої гімнастики. Зрозуміло, що спортивно-гімнастичний рух початку ХХ ст. мав декілька аспектів впливу на хореографічне мистецтво: від танцю на естраді до драматичної й балетної сцени.

Одним з основних різновидів танцювальної естради стає акробатичний танець, відмінною лексичною особливістю якого є акробатичні підтримки та різноманітні елементи акробатики. Танцівники Л. Івер і А. Нельсон, з огляду на естрадний жанр, представляли собою перехідну стадію від салонного до танцювально-акробатичного дуету.

Виконавцями номерів були різнопланові танцівники, які володіли технікою як класичного танцю, так і спорту з виконанням досить складних підтримок. Спортивна тематика постановок відповідала й назвам номерів: «Спортивний танець», «Танець з м'ячем», «Акробатичний вальс», «Танець ковзанярів», «На катку». Акробатичні елементи – трюки, вертушки й підтримки – були як спортивним запозиченням, так і новими знахідками. Наприклад, «рибка», «ластівка», які в подальшому використовувались усіма естрадними й академічними танцівниками. Майже всі балетмейстери стали вводити у свої постановки гімнастичні й спортивні рухи. Фізкультурна тематика все більше проникала й до академічних театрів. Лексика чоловічого й жіночого танцю в

балетах ускладнювалась і збагачувалась віртуозними стрибками й обертами, технічними «акробатичними» підтримками.

Мистецтву необхідно рухатись вперед разом з часом, а задля цього потрібно шукати нові форми виразності – такою новою формою був спортивно-гімнастичний рух. Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії на початку ХХ ст. мав неоднозначні результати, що збагатило лексику танцю акробатичними прийомами, підтримками, розширило тематику творчої діяльності балетмейстерів. Результат синтезу хореографії та спорту підвищив видовищність, ексцентричність номерів та сприяв загальній популяризації мистецтва танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Диба Т. Г. Становлення професійної підготовки фахівців фізичного виховання наприкінці ХІХ на початку ХХ століть. *Професійна підготовка фахівців фізичного виховання. Науково-методичний журнал*. К: ТОВ Едельвейс, 2015. Випуск 4 (45). С.108-112.
2. Чепелов О. І. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія*. Харк. держ. акад. культури. Х.: ХДАК, 2007. 344 с.
3. Шалапа С. В. *Методика виконання альтернативних стилів сучасного танцю: підручник*. Київ : НАКККіМ, 2022. 384 с.
4. Шалапа С. В. *Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник: у 2-х ч. Вид. 2-ге*. К.: НАКККіМ, 2017. Ч. 1. 404 с.
5. Шалапа С.В. Вплив спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії: початок ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. К. : Міленіум, 2017. № 3. С. 179-185.

ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ ЯК КРИТЕРІЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ЗМАГАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СПОРТИВНИХ ТАНЦЯХ

Шевченко Ярослава Сергіївна
викладачка кафедри хореографії
Луганська державна академія культури і мистецтв
Київ, Україна

Уміння управляти своїми емоційними переживаннями є дуже важливим в спорті. Існують випадки, коли спортсмени після перших невдач в змаганнях губляться, падають духом, відмовляються від боротьби і програють навіть слабшим спортсменам. Причиною тому є невміння долати несприятливі психічні стани в ході спортивної боротьби та їхня емоційна нестійкість [1, с. 46-49; 3, с. 52].

На думку Ю. А. Кисельова, тенденції розвитку спортивних танців вимагають підвищеної фізичної та психологічної витривалості, спеціально-організованого тренувального процесу. Специфікою спортивних танців є взаємозв'язок спортсменів в парах, а умови змагання створюють додаткове психологічне навантаження. Тому актуальним стає питання психологічної сумісності танцюристів, а також їхня емоційна стійкість, яка впливає на спортивний результат [2, с. 32-35; 4, с. 13-19].

Вже на початковому етапі підготовки танцювальних пар конкурсні виступи проходять в умовах жорсткої конкурентної боротьби і характеризуються підвищеним емоційним напруженням. Підсилює емоційне напруження і те, що в процесі конкурсних виступів танцюристи часто не мають інформації про спортивну підготовку суперників, що з одного боку, є додатковим стресом, а з іншого, підвищує залежність від уміння регулювати свій емоційний стан. Звідси впливає, що розробка питань підготовки успішних конкурсних танцювальних пар в даний час є найбільш актуальною [4, с. 13-19].

Переважання негативних емоцій веде до дезорганізації психічної діяльності, виснаження психічних ресурсів особистості, а потім, призводить до заміни професійної мети, [5, с. 10].

Як відзначають А. В. Родіонов, Ю. Л. Ханін та ін., однією з найважливіших особистісних особливостей танцюристів, яка взаємопов'язана з результативністю в спортивній діяльності, є рівень особистісної та ситуативної тривожності.

Розрізняють тривожність як емоційний стан і як стійку властивість особистості. Певний рівень тривожності – природна і обов'язкова особливість активної особистості. Без певного рівня тривожності неможлива мобілізація всіх систем організму для досягнення високого спортивного результату. Однак, підвищений рівень тривожності є несприятливим емоційним станом, який характеризується напругою, занепокоєнням, нервозністю [3, с. 62; 5].

У процесі досліджень емоційної стійкості Ю.А. Олександрівський, звертає увагу на те, що ефективність змагальної діяльності залежить від емоційної стійкості, яка як правило, значно впливає на спортивний результат і залежить від наступних критеріїв:

1. Перешкодостійкість – здатність протистояти дії зовнішніх подразників і внутрішніх перешкод.

2. Працездатність – стан людини, при якому фізіологічні і психічні функції організму характеризують його здатність виконувати задану кількість роботи певної якості за необхідний проміжок часу.

3. Почуття впевненості в собі, своїх силах – внутрішнє відчуття власних сил і потенціалу.

4. Відсутність коливань і сумнівів [1, с. 46-49].

В процесі змагань емоційне збудження танцюристів часто досягає надмірно високого рівня, що, як правило, негативно позначається на ефективності виконання технічних дій, а, отже, і на спортивних результатах.

Мета дослідження – підвищення ефективності виступу змагальних пар в спортивному танці за рахунок формування і вдосконалення показників емоційної стійкості.

Виходячи з розуміння проблеми, представленої мети дослідження були сформульовані наступні завдання досліджень.

1. Проаналізувати існуючі науково-теоретичні та практичні підходи до формування емоційної стійкості, як критерію ефективності змагальної діяльності в спортивному танці.

2. Вивчити особистісні особливості спортсменів в танцювальній парі, що впливають на їх емоційну стійкість.

Методи досліджень:

1. Теоретичний аналіз даних спеціальної літератури і досвіду передової практики.

2. Педагогічний констатувальний і формувальний експеримент (з використанням спортивно-педагогічних і психодіагностичних методів), (визначення рівня тривожності за Ч. Д. Спілбергом, Ю. Л. Ханіним).

3. Методи математичної статистики.

В дослідженні брало участь 32 танцюриста. Вік від 10 до 14 років. Середній стаж занять танцями 4 роки, на етапі базової спеціалізованої підготовки.

У процесі даної роботи проводилося дослідження з метою визначення рівня особистісної та ситуативної тривожності у юних танцюристів.

Результати досліджень показали, що, при дослідженні ситуативної та особистісної тривожності (під час прогону конкурсної програми), 7 спортсменів мають високий рівень тривожності (до 30), 20 спортсменів мають помірним рівень тривожності (31-45) і 5 спортсменів володіють низьким рівнем тривожності (46 і більше).

Отримані результати вказують на те, що слід звертати увагу не тільки на тих танцюристів, хто має високий рівень тривожності, а й на тих що відрізняються «надмірним спокоєм» (тобто тих, у кого низький рівень тривожності). Подібна нечутливість до неблагополуччя носить, як правило, захисний характер і перешкоджає повноцінному формуванню особистості, а також досягненню спортивного результату (як вказує в своїх роботах Кисельова Ю. А.).

Так, високі бали за шкалами можуть виступати своєрідним «криком про допомогу», і, навпаки, за «надмірним спокоєм» може приховуватися підвищена тривога, яка призводить до емоційних зрушень і є фактором впливу на емоційну стійкість танцювальної пари.

Рівень особистісної та ситуативної тривожності танцюристів, є одним з критеріїв ефективності змагальної діяльності. Для танцюристів, які мають високий рівень тривожності, слід формувати почуття впевненості й успіху в своїх силах і в парі. Для низько тривожних танцюристів потрібні пробудження активності, збудження зацікавленості, почуття відповідальності у вирішенні тих чи інших завдань тренувальної діяльності.

Подальші наукові дослідження будуть проводитися з метою обґрунтування і розробки спеціальних тренувальних програм для оптимізації процесу підготовки танцювальних пар до змагальної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1.Аболін Л.М. *До питання дослідження співвідношення емоційної стійкості з фізіологічними показниками емоційної збудливості*. М.: Педагогіка, 1975. С. 46-49.
2. Кисельов Ю.А. *Вплив спорту на формування особистості*. М.: 1981. С. 32-35.
3. Олександрівський К. В. *Проблеми психології спорту*. М.: 1971. 62 с.
4. Родіонов А. В. *Вплив психологічних факторів на спортивний результат*. М.: ФиС, 1983. С. 13-19.
5. Спілберг Ч.Д, Ханін Ю.Л. *«Діагностика особистісної та ситуативної тривожності»*. URL: <http://ibib.ltd.ua/225-shkala-reaktivnoy-lichnostnoy-trevojnosti-35779.html>.