

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВ

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ХОРЕОГРАФІЇ
у питаннях і відповідях

*Навчальний посібник
для студентів спеціальності Хореографія*

Бердянськ
2018

УДК 37.016:793.3 (075.8)

Т 33

*Друкується за рішенням кафедри
теорії і методики навчання мистецьких дисциплін
Факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 8 від 21.03.2018 р.)*

Рецензенти:

Андрощук Л. М. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

Савчин Л. М. – кандидат історичних наук, доцент, професор, завідувач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету.

Медвідь Т. А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії Київського університету ім. Б.Грінченко.

Т 33 Теорія і методика хореографії у питаннях і відповідях : навчальний посібник для студентів спеціальності Хореографія / колектив авторів за заг. ред. О.В.Мартиненко : О. В. Мартиненко, Т. І. Сердюк, Т. І. Фурманова, Р. В. Павленко, Ю. П. Тараненко – Мелітополь : ПП Скребейко П.В., 2018. – 344 с.

У навчальному посібнику викладені основні питання з курсів «ТМ класичного танцю», «ТМ народно-сценічного танцю», «ТМ історико-побутового танцю», «ТМ сучасного танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «ТМ роботи з дитячим хореографічним колективом». Виклад матеріалу у вигляді запитань і відповідей дозволить випускникам якісно підготуватися до підсумкової атестації.

Навчальний посібник призначено для викладачів і студентів навчальних закладів педагогіко-хореографічного напрямку, керівників хореографічних колективів, а також усіх зацікавлених проблемами танцювального мистецтва.

УДК 37.016:793.3 (075.8)

Мартиненко О.В., 2018
БДПУ, 2018

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 4 |
| ПРОГРАМА ПІДСУМКОВОЇ АТЕСТАЦІЇ «ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН» | 5 |
| ПИТАННЯ ТА ВІДПОВІДІ ДО ПІДСУМКОВОЇ АТЕСТАЦІЇ | 32 |
| Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом (розробник к. пед. н., доцент О. В. Мартиненко) | 32 |
| Теорія та методика класичного танцю (розробник ст. викладач Т. І. Фурманова) | 132 |
| Теорія та методика народно-сценічного танцю (розробник: викладач Р.В. Павленко) | 170 |
| Теорія та методика українського народного танцю (розробник: к. пед. н., доцент Т. І. Сердюк) | 181 |
| Теорія та методика сучасного танцю (розробник: к. пед. н., ст. викладач Ю. П. Тараненко) | 223 |
| Теорія та методика історико-побутового танцю (розробник: к. пед. н., доцент Т. І. Сердюк) | 245 |
| Історія хореографічного мистецтва (розробник: к. пед. н., доцент Т. І. Сердюк) | 262 |
| Мистецтво балетмейстера (розробник к. пед. н., доцент О. В. Мартиненко) | 290 |
| СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 312 |
| ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК | 316 |

Перевірка й оцінка науково-теоретичної, методичної та практичної підготовки студентів, які закінчують вищий навчальний заклад, встановлення відповідності їх освітньо-кваліфікаційного рівня вимогам стандарту якості освіти, положенням про вищий навчальний заклад України і ступеневу систему освіти, а також навчальним планам і програмам підготовки «бакалавра» здійснюється під час проведення підсумкової атестації.

Атестація з теорії та методики хореографічних дисциплін є важливим етапом перевірки і оцінки ступеня підготовки у вузі молодого фахівця та становить особливу комплексну форму контролю, що у найбільш повному і чіткому вигляді характеризує досягнутий освітньо-кваліфікаційний рівень студента.

Випускник має продемонструвати: рівень теоретико-методологічної та практичної підготовки, педагогічну ерудицію, рівень професійного мислення, власне ставлення до обговорюваного питання, готовність до освітньої роботи в дитячих аматорських хореографічних колективах.

Підсумкова атестація відрізняється від усіх інших форм контролю її спрямованістю на діагностику не тільки теоретичних знань, а й визначення рівня сформованості професійних умінь щодо впровадження сучасних технологій навчання хореографії. Студент має продемонструвати, що у професійній підготовці вчителя хореографії теорія і практика мають бути невіддільними.

Вважаємо, що цей навчальний посібник буде корисним не лише для студентів, але й практикуючих учителів хореографії, які працюють в системі позашкільної та шкільної освіти.

**ПРОГРАМА ПІДСУМКОВОЇ АТЕСТАЦІЇ
«ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН»**

Програмою підсумкової атестації передбачено комплексний характер, оскільки вона охоплює питання різних фахових дисциплін: «ТМ класичного танцю», «ТМ народно-сценічного танцю», «ТМ історико-побутового танцю», «ТМ сучасного танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «ТМ роботи з дитячим хореографічним колективом».

Кожний білет включає три питання. Перший блок питань передбачає виявлення знань з теорії, історії, передового досвіду та розвитку систем класичного, народно-сценічного, українського народного, сучасного, історико-побутового танцю та балетмейстерської діяльності.

Другий блок питань спрямований на виявлення знань з методики навчання та виконання окремих рухів і вправ класичного, народно-сценічного та сучасного танців. Тому, поряд із з'ясуванням знань теоретичного матеріалу в другому питанні студент має застосовувати практичний показ методики виконання та навчання тієї чи іншої танцювальної вправи (руху).

Третій блок виявляє знання з теорії та методики роботи з дитячим хореографічним колективом, готовність виконувати свої професійні обов'язки в світі реформ системи додаткової освіти.

Оцінювання відповідей студентів проводиться за критеріями згідно Положення про критерії та порядок оцінювання навчальних досягнень студентів Бердянського державного педагогічного університету за ЕКТС.

Відповідь студента-випускника на питання екзаменаційної картки є підтвердженням кінцевої оцінки успішності оволодіння ним фаховими дисциплінами.

Програма підсумкової атестації містить основні теми провідних фахових дисциплін, які мають підтвердити якість професійної підготовки випускника.

Навчальна дисципліна «Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом»

1. *Вступ. Предмет і завдання курсу. Соціально-педагогічні та художні функції хореографічного колективу.* Предмет, об'єкт, мета та завдання курсу «Теорія і методика роботи з хореографічним колективом». Міжпредметні зв'язки з іншими фаховими дисциплінами. Аналіз сучасного стану роботи дитячих хореографічних колективів у шкільних, дошкільних та позашкільних закладах. Основні функції

хореографічного колективу. Класифікаційні характеристики хореографічних колективів.

2. *Історія виникнення та розвитку дитячої танцювальної самодіяльності.* Історичний аспект становлення і розвитку дитячих хореографічних колективів. Розвиток теорії та методики роботи ДХК на сучасному етапі під впливом психолого-педагогічних досліджень (С. Акішев, Т. Баришнікова, Л. Бондаренко, О. Бурля, О. Голдріч, С. Зубатов, В. Кирилюк, Б. Колногузенко, О. Мартиненко, А. Тараканова та інші).

3. *Основні характеристики стилю та манери педагогічної діяльності керівника ДХК.* Стиль як засіб, за допомогою якого педагог доносить зміст хореографічного мистецтва до дітей. Стили педагогічного спілкування: на основі взаємної творчої діяльності; на основі дружніх взаємин; спілкування-демонстрація, спілкування-заякування, спілкування-загравання. Манера спілкування. Професійна компетентність та її компоненти: методичний, організаційний, соціальний. Сучасні вимоги до керівника хореографічного колективу. Вимоги до акомпаніатора ХК.

4. *Організація навчально-виховного процесу. Форми та методи роботи в ХК.* Особливості організації навчально-виховного процесу в ХК. Форми організації навчально-тренувального процесу (індивідуальні, дрібногрупові, фронтальні). Форми організації виховного процесу (бесіди, лекції, перегляд відеокасет, відвідування концертних заходів тощо). Загальне поняття про методи та прийоми хореографічного навчання.

5. *Принципи та методики набору в ХК.* Принципи набору в ХК (масовість, доступність, добровільність, урахування вікових особливостей та територіального принципу). Компоненти готовності до хореографічної діяльності, їх характеристика (анатомо-фізіологічні, музичні та артистичні). Професійні методики виявлення хореографічних здібностей. Особливості адаптованих до певних умов методик виявлення хореографічних здібностей.

6. *Види та структура навчальних програм.* Види навчальних програм та принципи програмування. Структура програм. Основні програмові завдання. Аналіз змісту програм з хореографічного навчання (структура, принципи побудови, зміст). Узгодженість всіх структурних компонентів програми.

7. *Види планування в ХК. Ведення основної документації.* Загальна характеристика поняття «планування». Значення та мета планування роботи хореографічного колективу. Принципи планування. Види планування (річний план роботи, репертуарний, поурочний). Структура та зміст різних видів планування. Взаємозв'язок різних видів

планування. Відображення в плані основних компонентів (завдання і засоби хореографічної роботи, методи і прийоми, форми організації навчально-виховного процесу, строки виконання та інше). Залежність добору компонентів плану від виду планування. Варіативність планування в ХК. Графічна уніфікація різних видів планів для планування й ефективної організації хореографічної діяльності дітей.

8. *Завдання та зміст хореографічної роботи з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку.* Вікові характеристики дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, особливості психофізіологічного розвитку та їх урахування в хореографічній діяльності. Мета і завдання залучення дітей дошкільного та молодшого шкільного віку до хореографічного мистецтва. Зміст хореографічної роботи з дітьми зазначених вікових категорій. Провідні підходи, методи і прийоми навчально-тренувальної, виховної та творчої роботи з дітьми 3-10 років (С. Акішев, Г. Березова, Л. Бондаренко, О. Мартиненко, А. Тараканова, А. Шевчук та інші). Залежність методів та прийомів хореографічного навчання від віку та індивідуальності дитини, видів танцювальної діяльності, типу навчально-тренувальних і творчих завдань тощо. Умови ефективної педагогічно-хореографічної роботи в дошкільних, шкільних та позашкільних закладах. Показники успішного музично-хореографічного розвитку дітей.

9. *Психофізіологічні особливості розвитку дітей середнього та старшого шкільного віку. Завдання та зміст хореографічної роботи.* Психологічні та фізіологічні особливості розвитку дітей 11-14, 15-17 років та їх урахування в організації хореографічної діяльності. Мета і завдання хореографічної роботи з дітьми середнього та старшого шкільного віку, зміст хореографічного навчання дітей цих вікових категорій. Особливості організації хореографічної роботи в шкільних та позашкільних закладах. Показники успішного хореографічного навчання. Створення сприятливих умов для самореалізації підлітків засобами хореографічного мистецтва, виховання національної свідомості через танок, виявлення обдарованої молоді та мотивація до професійної спрямованості. Дослідження проблеми в науковій та навчально-методичній літературі.

10. *Специфіка роботи з обдарованими дітьми та такими, що, мають фізичні вади.* Індивідуально-диференційований підхід до навчання в ХК. Визначення поняття «обдарованості» у психолого-педагогічній літературі та актуальності цієї проблеми в сучасних державних документах. Танцювальна обдарованість. Завдання та зміст танцювальної терапії (хореотерапії) в роботі з дітьми, які мають фізичні вади. Методичні прийоми (цілеспрямований добір музики,

використання спонтанних рухів, зворотній зв'язок, кінеститична емпатія, ритмічна синхронізація, робота з «м'язовим панцером», експериментування з рухом). Особливості побудови занять танцювальною терапією.

11. *Навчально-виховне значення хореографічних занять, їх види та структура.* Навчально-виховне значення хореографічних занять. Основні компоненти хореографічного заняття: завдання, зміст, засоби, методи і прийоми, структура. Класифікація хореографічних занять: види (ритміка, партерна гімнастика, заняття з класичного, народно-сценічного й сучасного танців та інші), типи (сюжетне, тренінгове, творче, комплексне, ознайомче, контрольне та інші). Принципи та варіанти побудови занять у залежності від їх тематики, виду, типу, завдань, вікових особливостей та хореографічної підготовки учнів. Схема аналізу занять.

12. *Зміст та методика проведення хореографічних занять з різними віковими категоріями дітей.* Пріоритетність вибору видів та визначення типів занять відповідно до вікових особливостей дітей. Змістовна характеристика хореографічних занять стосовно вікових особливостей. Організаторські та методичні вимоги до хореографічних занять. Методика організації та проведення занять у ДХК з урахуванням вікових особливостей та рівня танцювальної підготовки дітей.

13. *Єдність виховного та навчально-педагогічного процесів.* Зміст, форми та методи виховної роботи в ХК. Виховні функції хореографічного мистецтва. Завдання виховної роботи в ХК. Єдність виховного та навчально-педагогічного процесів. Зміст, форми та методи виховної роботи в ХК (посвята в члени колективу, книга шановних гостей колективу, альбом історії розвитку колективу, зустріч з майстрами хореографії, культпоходи в театр, на концерти, перегляд відео-архіву, проведення вечорів відпочинку, вечорів-зустрічей з учасниками інших творчих колективів тощо). Виховна робота керівника поза межами колективу. Популяризація масових танцювальних форм. Пропаганда українського хореографічного мистецтва. Участь в організації шкільної хореографічної самодіяльності. Виховна робота з батьками.

14. *Види конфліктів та причини їх виникнення та шляхи подолання в ДХК.* Поняття «конфлікту», стадії його розвитку, види конфліктів (конструктивні, деструктивні). Міжособистісні стилі розв'язання конфліктів (уникання, згладжування, примус, компроміс, вирішення проблем та інші). Особливості міжособистісних стосунків у дитячому колективі. Види конфліктів, причини їх виникнення. Виховні заходи в роботі керівника щодо розв'язання конфліктних ситуацій. Вправи

танцювальної терапії як засіб попередження та виправлення конфліктів між дітьми.

15. *Принципи добору репертуару ХК.* Репертуар як основа педагогічної, виховної, навчальної та творчої роботи ХК. Ідейно-тематична та художня спрямованість репертуару. Пізнавально-виховні функції репертуару. Джерела репертуару та тематичний діапазон. Принципи побудови репертуару ХК. Два напрямки формування репертуару: репродуктивний та творчий. Принципи поповнення й оновлення репертуару.

16. *Методика роботи над постановкою дитячих танців.* Методи роботи над створенням хореографічних постановок (на основі творчого задуму балетмейстера, музичних творів, постановки за записом, обробки фольклорного танцю тощо). Послідовність роботи над створенням хореографічного твору (виникнення ідеї, збір матеріалу, створення програми твору за законами драматургії, розробка сценарно-композиційного плану, робота над музикою, костюмами, сценічним оформленням, ознайомлення виконавців із творчим задумом постановки, характеристика головних дійових осіб, добір хореографічного тексту, вивчення виконавцями лексичного матеріалу та композиційних побудов; технічне відпрацювання постановки, робота над створенням образу).

17. *Форми і шляхи підвищення професійної майстерності керівника та хореографічної майстерності членів ХК.* Масові форми методичної роботи: педагогічні читання, науково-практичні конференції, семінари-практикуми. Групові форми навчання педагогів-хореографів: методичні об'єднання, школи передового досвіду, танцювальні асоціації, творчі групи. Індивідуальні форми: самоосвіта, ознайомлення з передовим педагогічним досвідом. Активні форми роботи: майстер-класи, ігрове моделювання, ділові ігри, прес-конференції, обмін досвідом та інші. Форми і шляхи підвищення хореографічної майстерності членів ХК: концертна діяльність, майстер-класи, відвідування концертних заходів з подальшим аналізом, участь у конкурсах, оглядах та фестивалях, гострольні поїздки колективу та інші.

18. *Організація конкурсів та фестивалів.* Конкурси та фестивалі як одна з форм підвищення хореографічної майстерності ХК. Вимоги до положень творчих конкурсів та фестивалів з хореографії. Склад журі. Аналіз різноманітних положень щодо організації та проведення конкурсів, оглядів та фестивалів різного рівня (міжнародні, всеукраїнські, обласні, регіональні та міські).

Навчальна дисципліна «Теорія та методика класичного танцю»

1. *Історія виникнення та розвитку системи класичного танцю.* Основні етапи становлення та розвитку системи класичного танцю; спільні риси та відмінності російської, італійської та французької школи класичного танцю. Творчий шлях видатних діячів минулого та сучасності, їхній вклад у розвиток теорії та практики класичного танцювального мистецтва.

2. *Структура та принципи побудови уроку класичного танцю.* Основні завдання уроку класичного танцю, структура та принципи побудови, послідовність та взаємозв'язок його основних частин. Правила побудови кожної частини уроку, розподіл навантаження в залежності від вікових особливостей учнів.

3. *Музичне оформлення уроку класичного танцю.* Роль музики, її образного та емоційного змісту у вихованні музичності й виразності виконання рухів класичного танцю. Значення музичного оформлення уроку класичного танцю, принципи музичного оформлення уроку класичного танцю. Основні етапи творчої співпраці викладача з концертмейстером. Значення поступового ускладнення музичного оформлення відповідно до розвитку рухів і вправ класичного танцю.

4. *Постава корпусу, рук, ніг у системі класичного танцю.* Методика роботи над поставкою корпусу, основні позиції ніг та правилами щодо їх вивчення, поняття «працюючої» та «опорної» ноги. Значення постави рук у класичному танці, основні позиціями та положеннями рук, формування правильного положення кисті та правила переведення рук з однієї позиції в іншу. Вправами для розвитку постави голови.

5. *Методика вивчення базових вправ класичного екзерсису обличчям до станка.* Основні функції класичного екзерсису біля станка, характеристика вправ класичного екзерсису та їх значення для розвитку різних груп м'язів. Методика виконання та вивчення базових вправ класичного екзерсису; розвиток навичок виконання вправ класичного екзерсису обличчям до станка, закріплення правильної постави та набуття елементарних навичок координації.

6. *Основні вимоги до стрибків, техніка їх виконання.* Значення, художній та технічний зміст allegro як частини уроку класичного танцю. Поняття «елевація» та «балон»; класифікація стрибків, їхня характеристика та методика виконання. Принципи ускладнення та урізноманітнення стрибків. Розвиток навичок виконання стрибків у чистому вигляді та в комбінаційних сполученнях.

7. *Поza як виражальний засіб системи класичного танцю.* Значення танцювальної пози як виражального засобу класичного танцю. Методика побудови та основні принципи вивчення танцювальних поз

системи класичного танцю. Малі, середні та великі пози класичного танцю, прийоми їх виконання (*arrondi, allongee*) та використання в побудові класичного екзерсису. Виконання вправ у позах, відшліфовування навичок переходу з однієї пози в іншу.

8. *Методика вивчення поворотів та обертів у системі класичного танцю.* Оберт як технічний прийом та засіб танцювальної виразності в системі класичного танцю. Класифікація та різновиди поворотів та обертів на підлозі, поступовість їх вивчення. Особливості техніки виконання вправ екзерсису в повороті (*en tournant*), методика виконання в повороті великих танцювальних поз, танцювальних кроків. Здобуття навичок техніки обертання на підлозі під час вивчення малих *pirouettes* із II, IV, V позицій ніг, обертів з просуванням (*tours chaines* та ін).

9. *Принципи та правила комбінування рухів класичного танцю.* Організація рухів класичного танцю в умовах певного темпу і ритму, методика складання комбінувань екзерсису, принципи об'єднання окремих вправ (урахування мети й завдання вправи, логічності поєднання окремих елементів в одній комбінації). Поетапність роботи зі складання комбінацій класичного екзерсису біля станка та посередині зали.

10. *Методика запису комбінацій класичного екзерсису.* Прийоми запису комбінацій класичного екзерсису. Робота з методичною літературою (порівняльний аналіз існуючих систем запису, розбір прикладів комбінаційних сполучень), здобуття навичок запису комбінацій під час фіксації фрагментів навчального матеріалу, наданого викладачем та запис комбінаційних сполучень, розроблених самостійно.

11. *Художній та технічний зміст великого адажі.* Основні принципи побудови, великого адажі, його художній та технічний зміст. Принципи ускладнення танцювальної комбінації за рахунок урізноманітнення рухів і пожвавлення музичного супроводу, збільшення рухів, що виконуються на одній нозі, уведення танцювальних *pas* та з'єднувальних елементів, спрямованих на надання комбінації танцювальності.

12. *Методика вивчення та ускладнення вправ allegro.* Закріплення теорії та методики виконання стрибкових вправ, робота над здобуттям балону, елевачії; удосконалення навичок виконання стрибків, розглянутих на попередніх курсах та ускладнення навчальних завдань, яке обумовлюється пожвавленням темпу виконання, урізноманітненням поєднання стрибків в одній комбінації, зміною напрямів їх виконання в межах однієї комбінації.

Навчальна дисципліна «Теорія і методика народно-сценічного танцю»

1. Предмет «Теорія і методика народно-сценічного танцю». Предмет «Теорія і методика народно-сценічного танцю», його мета і завдання. Міжпредметні зв'язки. Основні поняття та характерні особливості народно-сценічного танцю. Зміст програми, перелік основних розділів і тем, обсяг навчальних годин, характеристика форм проведення навчальних занять. Особливості самостійної роботи студентів над навчальним матеріалом. Засоби і форми підсумкового контролю та державної атестації. Ознайомлення студентів з рекомендованою літературою.

2. Вивчення комбінацій біля опори та вправ на середині залу. Методика вивчення вправ біля опори. Характерні особливості вправ, основні види, помилки при виконанні. Основні позиції рук, ніг в народно-сценічному танці. Комбінації для рук, ніг корпусу, голови на середині залу.

3. Народний танець і шляхи його розвитку. Місце народного танцю в «хореографічному світі». Загальні питання походження і розвитку народного хореографічного мистецтва. Вплив географічних, історичних та соціальних умов на розвиток народного хореографічного мистецтва. Вираження стилю, манери виконання танцю, його нерозривний зв'язок з іншими видами мистецтва, головним чином з музикою. Народні танці як невід'ємна частина народних обрядів і свят. Залежність танцю від трудової діяльності людини. Роль народної пісні в хореографічному мистецтві, визначення особливостей народної манери виконання, наповнення танцю змістом, сюжетом, емоційною виразністю. Організує значення ритму в танці. Виникнення нових форм народного танцю. Етапи становлення народного танцю на професійній сцені. Форми народно-сценічного танцю та їх характеристика.

4. Вивчення комбінацій біля опори та вправ на середині залу. Методика вивчення вправ біля опори. Характерні особливості вправ, основні види, помилки при виконанні. Вивчення базових рухів народно-сценічного танцю за робочою програмою курсу.

5. Порівняльний аналіз термінології класичного та народно-сценічного танцю. Хореографічна термінологія як система спеціальних найменувань, призначених для позначення вправ. Становлення та виникнення хореографічної термінології. Порівняльний аналіз термінології класичного та народно-сценічного танцю. Назви вправ біля опори: напівприсідання та глибокі присідання (*demi plie, grand plie*), вправи для розвитку рухливості стопи (*battement tendus № 1,2,4*) та каблучні вправи (*battement tendus № 3,5*), маленькі кидки (*battement tendu jete*), круговий рух ногою по підлозі та в повітрі носком та п'яткою

(rond de jambe par terre), низькі та високі (м'які) розвороти ноги (battement fondu), підготовка до «вірьовочки», «вірьовочка», повороти стопи («змійка» – pas tortille), м'яке та різке відкривання ноги на 90° (battement developpe), вправи з ненапруженою (вільною) ступнею (flic-flac), вправи на вистукування, дрібні вистукування, великі кидкові рухи (grand battement jete), піднімання на пів пальці (releve), розтяжки, перегинання корпусу (port de bras) та підготовчі рухи до складних технічних вправ.

6. *Співвідношення частини уроку та послідовність чергування вправ.* Структура уроку народно-сценічного танцю, характеристика змісту трьох основних частин уроку: вправи біля опори, на середині зали та етюдна робота. Вправи по-діагоналі. Характеристика четвертої частини уроку народного танцю. Співвідношення частини уроку – вправ біля опори, вправ і рухів на середині зали та роботи над етюдами. Порівняльний аналіз структури та змісту уроку з народно-сценічного танцю та класичного. Чергування вправ за принципом контрасту.

7. *Вивчення комбінацій біля опори та вправ на середині залу.* Методика вивчення вправ біля опори. Характерні особливості вправ, основні види, помилки при виконанні. Вивчення базових рухів народно-сценічного танцю за робочою програмою курсу.

8. *Вклад видатних діячів хореографічного мистецтва у розвиток народно-сценічного танцю.* Вклад теоретиків у розвиток народно-сценічного танцю. «Основи характерного танцю» – перша розробка методики викладання народно-сценічного танцю. Етапи розвитку методичної основи викладання народно-сценічного танцю. Роль видатних хореографів минулого й сьогодення у становленні сучасної народної хореографії. Вклад відомих діячів народної хореографії, балетмейстерів, керівників ансамблів народного танцю: Т. Устинова, О. Князева, Н. Надєждіна, П. Вірський, І. Мойсєєв, М. Чернишов, К. Балог, М. Вантух, А. Кривохижа, М. Дикова, В. Курбет, Л. Алексютович та інші. Значення фіксування та популяризації кращих зразків народно-сценічної хореографії.

9. *Специфіка навчання народно-сценічному танцю в дитячому хореографічному колективі (початковий рівень навчання).* Ознайомлення з особливостями навчання народно-сценічному танцю в дитячому хореографічному колективі (у дітей початкового рівня навчання). Зміст навчальної програми з народно-сценічного танцю для дітей молодшого шкільного віку (характеристика практичного матеріалу, який вивчається на першому та на другому році навчання). Головні завдання уроку (ознайомити, навчити, розвинути, виховати, закріпити). Організація

заняття (індивідуальна та групова ігрова форма). Структура заняття (підготовча, основна, заключна частина).

10. *Специфіка навчання народно-сценічному танцю в дитячому хореографічному колективі (основний рівень навчання).* Ознайомлення з особливостями навчання народно-сценічному танцю в дитячому хореографічному колективі (у дітей основного рівня навчання). Зміст навчальної програми з народно-сценічного танцю для дітей середнього шкільного віку (характеристика практичного матеріалу, який вивчається на першому, другому, третьому та четвертому році навчання). Головні завдання, організація заняття.

11. *Специфіка навчання народно-сценічному танцю в дитячому хореографічному колективі (вищий рівень навчання).* Ознайомлення з особливостями навчання народно-сценічному танцю в дитячому хореографічному колективі (у дітей високого рівня навчання). Зміст навчальної програми з народно-сценічного танцю для дітей старшого шкільного віку (характеристика практичного матеріалу, який вивчається на першому, другому, третьому році навчання). Головні завдання, організація, структура уроку для дітей високого рівня навчання, форми та методи роботи в дитячому хореографічному колективі.

12. *Характерні особливості російського народного танцю.* Загальна характеристика російського народного танцю. Характеристика форм російського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

13. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи російського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи російського народного танцю: простий танцювальний крок, перемінний крок, перемінний крок з притупом, простий боковий крок, припадання, воронезький жіночий хід, боковий хід з каблука. Основні рухи російського народного танцю: «гармошка», «ялинка», «колупалочка», «моталка», «вірвовочка» (проста, подвійна), «маятник», «голубці» (з переступанням, підряд), «молоточки» (одинарні, подвійні, подвійні в повороті), «хлопавки» – плескачі (одинарні удари по стегну, одинарні удари по халявах, потрійні удари по стегну і халявах, удари по підшвах), ключ – кінцівка (простий, дрібний), стрибки (малі підскоки), навприсядки, присядки («м'ячик», «гусячий крок»), стрибки («стілець», «стрибки з зігнутими ногами назад і одночасним ударом по халявах»).

14. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері російського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці російського народного танцю.

15. *Характерні особливості білоруського народного танцю.* Загальна характеристика білоруського народного танцю. Характеристика форм білоруського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

16. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи білоруського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи білоруського народного танцю: боковий хід з підбивкою, хід з відбивкою, хід назад, притупи в три удари, крок з підскоком. Основні рухи білоруського народного танцю: «голубець» з переступаннями, «вихилясник», «вірвовочка» з переступаннями, оберти на місці, підскоки з переступанням на місці, підскоки з потрійним переступанням на місці, полька з кружлянням, присядки, припадання, полька дрібна, підбивки, дрібушки, «па-де-баск», «голубці», «колупалочки», кружляння різні – «вертушка» з піднятою ногою, «вертушка» по діагоналі, поворот на 360° з двома підскоками.

17. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері білоруського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці білоруського народного танцю.

18. *Характерні особливості естонського народного танцю.* Загальна характеристика естонського народного танцю. Характеристика форм естонського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

19. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи естонського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи естонського народного танцю: прості кроки, танцювальні кроки, бокові приставні кроки – переступання, легкий танцювальний біг, крок з підскоком, крок зі сковзанням, естонська полька, полька на підскоках, вальс з притупуванням однією ногою, вальс з підскоком на одній нозі.

20. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері білоруського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці естонського народного танцю.

21. *Характерні особливості угорського народного танцю.* Загальна характеристика угорського народного танцю. Характеристика форм угорського танцю, тематика, назви та особливості композиційних

побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

22. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи угорського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи угорського народного танцю: ходи з розвертанням ноги з наступним кроком, з підведенням позаду другої (опорної) ноги, зі стрибка, з «голубцем» вбік на затакт, крок з м'яким присіданням і підтягуванням опорної ноги, перебір зі з'єднаними колінами, потріпні переступання. Основні рухи угорського народного танцю: перескоки з ноги на ногу, «вірвовочка» з м'яким переступанням, «вірвовочка» на всій стопі, на місці, з просуванням назад, зі стрибком, з поворотом на 360°, зворотна «вірвовочка» синкопована, ключ – удари каблуками: одинарний, подвійний, «ключ» м'який. «Ключ» чіткий, ускладнений «ключ», «голубці» з просуванням убік з зупинкою, маленькі «голубці» у стрибку, великі «голубці», «голубець» подвійний, «голубець» у повороті, подвійний «кабріоль», на півповороти на коліно, хлопавки з ударами: у долоні, по стегну, по халяві, по каблуку, обертання: сольні, у парі, тримаючись за руку партнера, стрибок з однієї ноги на коліно, підтримка дівчини з переносом: за талію, за схрещені руки.

23. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері угорського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці угорського народного танцю.

24. *Характерні особливості польського народного танцю.* Загальна характеристика польського народного танцю. Характеристика форм польського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

25. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи польського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи польського народного танцю: легкий біг, з акцентованим кроком і відкриванням ноги, ковзний крок з підбивкою, «балянсе», «кривий крок», «куляве». Основні рухи польського народного танцю: «голубці» у мазурці (партерний вид) з просуванням убік і зупинкою, з просуванням вбік без зупинки, подвійний голубець на місці з кроку, два голубці і три притопи, «ключ» на місці та з просуванням, притопи, «до за до», поступовий перехід, «підсікач» у мазурці, «галоп» з підбиванням ноги, зі сковзанням, зі стрибком. «Кшесани» – ковзний удар. Підскоки з переміною ніг на місці, вперед, назад, опускання на коліно з просуванням, повороти на стрибку з переміною ніг, крок зі стрибком і

кидком ноги вперед, крок зі стрибком і кидком ноги назад, за тактовий поворот з переходом на хід «мазурки», оберти у парі, поворот дівчини, обвід дівчини за руку, підтримка і переніс дівчини за талію, обертання і «пістолет», обертання зі стрибком.

26. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері польського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці польського народного танцю.

27. *Характерні особливості чеського народного танцю. Види рухів та їх характеристика.* Загальна характеристика чеського народного танцю. Характеристика форм чеського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики. Основні елементи чеського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи чеського народного танцю: крок із підскоком, крок польки (різновиди), підскоки в парі на одній нозі з підніманням другої ноги вперед, потім назад. Фіксування зібраного матеріалу в зошиті з народно-сценічного танцю.

28. *Характерні особливості румунського народного танцю.* Загальна характеристика румунського народного танцю. Характеристика форм румунського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

29. *Характеристика та види рухів румунського народного танцю.* Основні елементи румунського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи румунського народного танцю: хід по колу з ударами і опусканням на коліно, бічний хід, хід по колу на підскоках, хід по колу на підскоках з ударами, бічний хід з дрібними переступаннями, боковий хід з переступаннями, хід вперед і назад з присіданнями. Основні рухи румунського народного танцю: переступання з пів пальців на всю ступню, переступання, «вірвочка», хід вперед з однієї ноги, дрібні переступання і підскоки на одній нозі, «па-де-буре» і підскоки.

30. *Характерні особливості молдавського народного танцю.* Загальна характеристика молдавського народного танцю. Характеристика форм молдавського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

31. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи молдавського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу,

голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи молдавського народного танцю: легкий біг, крок з підскоками, боковий крок з підбиванням, бокова доріжка, крок вперед і назад у напівприсіданні з підйомом на пів пальці, доріжка плетена, перескоки на місці з переступанням, перескоки з двох ніг на одну із однієї ноги на дві, повільний боковий крок з однієї ноги. Основні рухи молдавського народного танцю: колові рухи ногою, біг назустріч один одному з наступною зміною місць, бокові біг з підскоком, парні переходи «до-задо», біг з почерговим відкиданням зігнутої ноги назад, кружляння в парі, основні рухи «Молдовеняски».

32. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері молдавського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці молдавського народного танцю.

33. *Характерні особливості болгарського народного танцю.* Загальна характеристика болгарського народного танцю. Характеристика форм болгарського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

34. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи болгарського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи болгарського народного танцю: хід з боку в бік, вперед, назад і в сторону, змінний хід, маленькі кроки, вперед і в бік, дрібні переступання, хід вперед і відскоки назад, хід назад з підтягуванням, широкі кроки, бічні кроки на підскоках, крок з підскоком, крок однією ногою. Основні рухи болгарського народного танцю: підскоки і ножиці, підскоки з переступанням, дрібні переступання, з п'яти на ступню, поворот на п'ятках, типу «балансе», «балансе» з махом, «па-де-буре», «клоч», чергуючи на п'ятку, на одній нозі з ударом, високі кидки, ковзання з підскоком, перескок на одну ногу.

35. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері болгарського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці болгарського народного танцю.

36. *Характерні особливості таджицького народного танцю. Види рухів та їх характеристика.* Загальна характеристика таджицького народного танцю. Характеристика форм таджицького танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики. Основні елементи таджицького народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні рухи таджицького

народного танцю: згинання та розгинання рук в зап'ястях, повороти в зап'ястях «до себе» і «від себе», хвилеподібні згинання та розгинання в зап'ястях з одночасним збиранням і випрямленням пальців, рухи рук: плавні переводи рук, різкі акцентовані, почергові й одночасні (від передпліччя), оберти, рухи плечей, рухи голови, ходовий комплекс, опускання на коліна, перегинання корпусу. Фіксування зібраного матеріалу в зошиті з народно-сценічного танцю.

37. *Характерні особливості узбецького народного танцю. Види рухів та їх характеристика.* Загальна характеристика узбецького народного танцю. Характеристика форм узбецького танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики. Основні елементи узбецького народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи узбецького народного танцю: в три переступання, м'які кроки на пів пальцях, з переступанням на всю стопу, переступання з пів пальців на каблук, бокові просування підставляючи ногу позаду. Основні рухи узбецького народного танцю: згинання і розгинання рук в зап'ясті, обертання в середину та навпаки, хвилеподібні, рухи пальцями, рухи плечей (почергові і одинарні): вперед, назад, рухи голови: бокові рухи голови без поворотів, різні – акцентовані, опускання на коліна: на одне, на обидва, на обидва сидячи, перегинання корпусу: стоячи – назад, стоячи на колінах – назад, сидячи на колінах – кругове, повороти: кроками із сторони в сторону, з випадом на місці. Фіксування зібраного матеріалу в зошиті з народно-сценічного танцю.

38. *Характерні особливості італійського народного танцю.* Загальна характеристика італійського народного танцю. Характеристика форм італійського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

39. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи італійського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи італійського народного танцю: основний хід – танцювальний біг «Тарантели», хід з відкиданням ноги назад навхрест «амбуате», з виносом ноги вперед, з просуванням на опорній нозі, з підскоками на опорній нозі. Основні рухи італійського народного танцю: перескоки з ноги на ногу: з ударом носочком, з переводом стопи з носка на каблук, потрійні перескоки з ноги на ногу: на місці, з просуванням, у повороті, зіскоки у II позицію, стрибки у позах, оберти: сольні (переступання у

напівприсіданні, на підскоках), на підскоках у парі, при зміні місцями у парі.

40. *Характерні особливості іспанського народного танцю.* Загальна характеристика іспанського народного танцю. Характеристика форм іспанського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

41. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи іспанського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи іспанського народного танцю: подовжений крок, перескік з однієї ноги на другу і два невеликих кроки, на глибокому присіданні з прогинанням корпусу, подовжений у повороті з перегинанням корпусу, крок назад, крок «болеро», бокові ковзні кроки, потрійні переступання, кроки на випадах і розворотах, хід з опусканням і підніманням стегна, хід з викиданням ноги, крок по-діагоналі вперед і назад з наступним одним або двома ударами пів пальцями в підлогу іншою ногою за V вільною позицією, з кроком та відскоком назад. Основні рухи іспанського народного танцю: ковзний рух у напівприсіданні, з наступним підніманням на пів пальці, зі стрибком у різні пози, стрибок на одну ногу в сторону, стрибок на одну ногу у різні положення, стрибок з ледь зігнутими ногами, короткі стрибки на пів пальцях у різних позиціях, стрибки з кидком ноги назад, з підігнутими ногами, з ледь зігнутими ногами, вистукування: почергові вистукування пів пальцями і каблуками за I прямою позицією, ритми: одинарні, подвійні, потрійні, четвертні, п'ятірні, повороти, опускання (випади) на коліно, перегинання тулуба по колу стоячи на одній нозі з переходом на іншу, витягнутою назад або вперед, перегинання корпусу у стрибку і повороті, ножиці у комбінації з поворотом і реверансом, вправи з хлопками.

42. *Характерні особливості грузинського народного танцю.* Загальна характеристика грузинського народного танцю. Характеристика форм грузинського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики.

43. *Види рухів та їх характеристика.* Основні елементи грузинського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи грузинського народного танцю: кроки в три переступання, кроки на місці, з просуванням у бік, з просуванням назад, перемінний крок, крок з проковзуванням. Основні рухи грузинського народного танцю:

потрійна зміна ніг, із зупинкою на носок, схрещування ніг, ударні рухи: удар каблуком з переводом на носок, удар каблуком з переводом у відкрите положення, удар каблуком з переводом обох ніг на пів пальці в не виворотному положенні, повороти на одній нозі з переходом на другу, на колінах.

44. *Комбінації, вправи на середині залу, етюдна форма в характері грузинського танцю.* Вивчення етюдної форми, побудованої на лексиці грузинського хореографічного мистецтва.

45. *Характерні особливості вірменського народного танцю. Види рухів та їх характеристика.* Загальна характеристика вірменського народного танцю. Характеристика форм вірменського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики. Основні елементи вірменського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи вірменського народного танцю: простий, перемінний, хід назад, простий біг, пересування на місці чи з поворотом, дрібні бокові перехресні кроки, з просуванням у бік, кроки з відкриванням робочої ноги вперед. Основні рухи вірменського народного танцю: оберти: на одній нозі, на пів пальцях обох ніг, стрибки: з підгинанням ніг від коліна назад, маленькі підскоки, гвинтоподібні рухи. Фіксування зібраного матеріалу в зошиті з народно-сценічного танцю.

46. *Характерні особливості азербайджанського народного танцю. Види рухів та їх характеристика.* Загальна характеристика азербайджанського народного танцю. Характеристика форм азербайджанського танцю, тематика, назви та особливості композиційних побудов. Специфічні особливості національного колориту музики і сценічного одягу. Своєрідність малюнку і танцювальної лексики. Основні елементи азербайджанського народного танцю: позиції рук та ніг, положення корпусу, голови, положення рук у парних та масових танцях. Основні ходи азербайджанського народного танцю: простий, перемінний з каблука на всю ступню, перемінний на низьких пів пальцях, біг вперед, чоловічий хід з підскоком, чоловічий хід з винесенням вільної ноги вперед на каблук, дрібні переступання на місці та в повороті, повороти з переступанням на пів пальцях, перемінний крок, стрибки у сполученні з підскоками, підскоки на одній нозі з кидком другої ноги вперед, присядка бокова з відкиданням ноги від коліна назад та у бік. Фіксування зібраного матеріалу в зошиті з народно-сценічного танцю.

Навчальна дисципліна

«Теорія і методика українського народного танцю»

1. Джерела та шляхи розвитку українського народного хореографічного мистецтва. Танець в житті українського народу. Вплив географічних, історичних і соціальних умов життя людей на розвиток українського народного танцю. Зв'язок українського танцю з піснею, звичаями, обрядами, побутом народу.

Джерела українського народного танцю: старовинні музично-танцювальні пантоміми, ритуальні дійства, які згодом стали частиною вистав на святах, ярмарках; танцювальний та пісенний фольклор; класичний танець.

Виникнення та напрямки розвитку українського народно-сценічного танцю: особливості побуту, трудова діяльність народу (сільськогосподарська праця, ремесло). Природно кліматичні умови, явища природи. Відображення військової доблесті (козаки, опришки). Життєвий уклад народу, його нрави, мораль, етика, почуття людей. Збереження та передача народних традицій від виконавця до виконавця, від покоління до покоління, з однієї місцевості в іншу. Розвиток самодіяльного народного хореографічного мистецтва, створення професійних ансамблів народного танцю, література та інші види мистецтва.

2. Стильові особливості українських народних танців та їх районування. Основні регіони України. Залежність стильових особливостей українського народного танцю від географічного положення, характеру праці, побутових умов. Вплив соціально-економічних і культурних взаємозв'язків населення суміжних районів та сусідніх народів на українське хореографічне мистецтво. Українська танцювальна музика. Костюм і реквізит в українському танці.

3. Взаємозв'язок та вплив хореографічної лексики різних національних культур на український танець. Історична закономірність взаємозбагачення хореографічних культур. Взаємозбагачення української, російської, білоруської, молдавської, словацької хореографії та ін.

4. Класифікація та характеристика українських народних танців. Жанри та тематичний поділ українських народних танців. Хороводи – один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Характерника основних видів хороводу.

Побутові танці, як основа української народної хореографії. Три групи побутових танців.

Сюжетні танці. Зображення конкретних явищ навколишнього світу та природи. Тематичні групи сюжетних танців. Масові та сольні танці.

5. *Класифікація рухів українського танцю та їх назви.* Історичні відомості з різних джерел спеціальної літератури, художніх творів про елементи українського танцю. Еволюційний розвиток лексики. Назви рухів, класифікація рухів. Характерника основних рухів. Походження та пояснення їх назв, пов'язаних із побутом українського народу. Послідовність вивчення та методика розучування основних елементів українського танцю.

6. *Дослідники української народно-сценічної хореографії та їх роль у розвитку українського народного танцю.* Роль видатних педагогів-хореографів минулого й сьогодення у становленні та розвитку вітчизняної школи хореографічного мистецтва.

Значення науково-дослідних праць з української хореографії для розробки теорії і практики викладання спеціальних дисциплін. Роботи В.Авраменка, В.Верховинця, Р.Гарасимчука, К.Василенка, А.Гуменюка, С.Зубатова, Г.Боримської, Є.Зайцева, І.Антипової з історії та теорії, методики і постановки українських танців.

Видатні майстри української народної хореографії, балетмейстери, керівники ансамблів народного танцю, постановники зразків української народної хореографії: Д.Ластівка, Я.Чуперчук, П.Вірський, М.Вантух, К.Балог, А.Кривохижа, Г.Клоков, Р.Малиновський та інші.

Значення фіксування та популяризації кращих зразків народно-сценічної хореографії. Український народний танець у художній літературі, піснях та в інших видах мистецтва.

Навчальна дисципліна «Теорія і методика сучасного танцю»

1. *Вступ. Предмет і завдання дисципліни. Роль та місце сучасного танцю в системі хореографічної освіти.* Вступ. Предмет і завдання дисципліни. Міждисциплінарні зв'язки та огляд літератури. Місце та роль сучасного танцю в системі хореографічної освіти. Види сучасного танцю (джаз-модерн, диско, contemporary dance, хіп-хоп, контактна імпровізація, тектонік, ньюстайл), їх характеристика.

2. *Історія виникнення та шляхи розвитку джаз-модерн танцю. Основні технічні принципи джаз-модерн танцю.* Історія виникнення та шляхи розвитку джаз-танцю. Види танцю джаз (степ, афро, слоу, бродвей джаз, класичний джаз, флеш, стрит, фанк джаз) та їх характеристика. Провідні представники джаз танцю (К. Данхем, П. Примюс, Т. Бітті, Г. Чемпіон, Б. Фосс, Г. Росс та Дж. Армстронг). Історія виникнення та шляхи розвитку танцю модерн. Вклад видатних хореографів у розвиток танцю модерн (А. Дункан, М. Грехем, Т. Шоун, Р. Сен-Дені, Л. Фуллер, Д. Хамфрі, Р. фон Лабан, М. Каннінгем, Х. Лимон). Утвердження джаз-модерн танцю на професійній сцені. Основні технічні принципи джаз-

модерн танцю (поза колапсу, ізоляційні рухи, ритмічно складні та синкопуючі рухи, поліритмія танцю, координація рухів, рівні).

3. *Теоретико-методична основа джаз-модерн танцю.* Теоретична основа джаз-модерн танцю (праці К. Данхем, Д. Хамфрі та ін., сучасні наукові роботи Л. Андрощук, Б. Колногузенко, А. Медвідь, Д. Шарикова та ін.). Методична основа джаз-модерн танцю (підручники Г. Джордано, Л. Хортон, К. Данхем та ін.; методичні посібники Н. Александрової, В. Нікітіна, С. Полякова та ін.). Характеристика основних шкіл (технік) джаз-модерн танцю (школа Д. Хамфрі, школа Г. Джордано, школа М. Каннінгема та ін.). Перегляд та аналіз зразків постановок, створених у напрямку джаз-модерн танцю, визначення їх видової спрямованості, тематики, особливостей лексичного матеріалу.

4. *Зміст та структура уроку джаз-модерн танцю та його музичне оформлення.* Структура уроку за В. Нікітіним: розігрів, ізоляція, вправи для хребта, рівні, крос-переміщення, танцювальні комбінації та імпровізації, вправи на відновлення дихання та релаксацію. Мета кожного розділу, дозування навантаження, тривалість відносно до загального об'єму заняття. Музичне оформлення уроків джаз-модерн танцю. Вимоги до музичного матеріалу, принципи його добору.

5. *Трансформація рухів класичного екзерсису на уроці джаз-модерн танцю.* Мета та особливості використання рухів класичного екзерсису в сучасному танці. Трансформація рухів класичного екзерсису на уроці джаз-модерн танцю. Особливості використання *demi* і *grand plie* (за паралельними позиціями; перехід з виворітного положення в паралельне і навпаки; зміна динаміки, з'єднання з *releve* та *plie releve*); *rond de jambe par terre* (в паралельних позиціях та в поєднанні з *demi-plie* і з підніманням на 45° та 90°; зі скороченою стопою). Види батманів: *battement tendu*, *battement tendu jete* (за паралельними позиціями; перехід з паралельного у виворітне положення і навпаки; виконання зі скороченою стопою (флекс) та ін); *battement fondu*, *battement frappe* (зі скороченою стопою, за паралельними позиціями); *grand battement* (зі скороченою стопою, з підніманням опорної п'ятки під час кидка, за паралельними позиціями). Технічні характеристики *adajo*. Види рухів (*battement developpe*, *battement releve lent*, *demi rond*, *flex* стопи, *flet back*, *arch*, *contraction*, *release*). Наповнення *adajo* танцювальними елементами.

6. *Розігрів біля станка.* Мета та зміст розігріву біля станка. Тривалість розігріву. Види вправ розігріву біля станка та техніка їх виконання. Групи вправ класифікованих за функціональними завданнями (1 – вправи *stretch*-характеру; 2 – нахили та повороти торса;

3 – розігрів ніг, 4 – свінгові рухи, падіння у різних напрямках), дозування вправ. Зразки побудови комбінацій розігріву біля станка.

7. *Розігрів на середині залу.* Види вправ розігріву на середині залу (спіралі, згини тулуба, вправи на розслаблення та напруження, вправи для розігріву хребта, вправи, взяті з уроку класичного танцю). Технічне їх виконання. Зразки побудови комбінацій розігріву на середині залу.

8. *Розігрів у партері.* Техніка виконання партерних вправ розігріву, спрямованих на розвиток сили та еластичності різних груп м'язів, рухливості та виворотності суглобів (вправи для хребта, вправи stretch-характеру, вправи для розігріву стопи та гомілкостопа). Зразки побудови комбінацій розігріву у партері.

9. *Ізоляція. Види ізоляційних рухів.* Мета та завдання ізоляційних вправ. Характеристика видів ізоляційних рухів: голова (нахили вперед і назад, праворуч і ліворуч, повороти вправо й вліво, sundari вперед-назад та з боку в бік; хрест, квадрат, коло, півколо); плечі (піднімання одного чи двох плечей, рухи вперед-назад, твіст та шейк; хрест, квадрат, півколо, коло, вісімка); грудна клітина (з одного боку в інший бік, вперед-назад, піднімання та опускання, твіст, хрест, квадрат, півколо, коло); тазостегнева частина (пелвіс) (вперед-назад, із сторони в сторону, shimmi, jelly roll, hip lift; хрест, квадрат, коло, півколо, вісімка); руки (вгору, вниз, коло, рухи кистю і передпліччям); ноги (вгору, вниз, флекс, поінт, коло стопою і гомілкою). Принципи та варіанти комбінацій ізоляційних рухів: біцентрія, поліцентрія.

10. *Просторова організація рухів. Основні танцювальні рівні* Просторова організація рухів. Основні танцювальні рівні (стоячи, лежачи, навколішки, акробатичні рівні). Виконання ізоляційних рухів у різних рівнях. Вільні імпровізації студентів у різних рівнях. Засвоєння зразків «ланцюжків» на зміну рівнів як додаткового тренажу на координацію та орієнтацію в просторі за показом педагога.

11. *Види та техніка виконання рухів крос-переміщень.* Крос-переміщення як основа використання простору, розвитку танцювальності, почуття стилю, координації. Основні види рухів (кроки, обертання, стрибки) та особливості їх використання на уроці джаз-модерн танцю. Види кроків та техніка їх виконання (кроки афротанцю, кроки в джаз-манері, кроки в рок-манері, кроки з мультиплікацією, допоміжні та з'єднувальні кроки). Види обертань (на двох ногах, на одній нозі, обертання по колу навколо уявної осі, обертання в різних рівнях, лабільні обертання). Види стрибків (з двох на дві, на одну (jump); з однієї на іншу з переміщенням (leap); з однієї ноги на ту саму (hop). Трансформація основних стрибків класичного танцю за рахунок рук, турса і паралельних позицій. Приклади стрибкових

комбінацій. Принципи побудови кросових комбінацій на уроці джаз-модерн танцю.

12. *Особливості вивчення джаз-модерн танцю в дитячих хореографічних колективах.* Особливості викладання джаз-модерн танцю в дитячих танцювальних колективах. Специфіка навчальних завдань та змісту (на основі аналізу навчальних програм). Особливості добору методів та прийомів навчання дітей основам сучасної хореографії відповідно вікової категорії.

13. *Зразки уроків з джаз-модерн танцю для дітей різних вікових груп.* Специфіка побудови тренінгових комбінацій з основ джаз-модерн танцю для дітей молодшого шкільного віку. Приклади організації та проведення уроків з джаз-модерн танцю, запропоновані викладачем.

Навчальна дисципліна

«Теорія та методика історико-побутового танцю»

1. *Танцювальна культура Відродження. Характеристика епохи, стильові особливості виконання танців.* Епоха Відродження та її вплив на побутову хореографію. Ускладнення народних танців та трансформація їх в придворні танці, перероблені та змінені згідно з правилами етикету. Басданси: техніка, композиція, манера виконання. Музичне супроводження. Поява «фігурних танців». Костюм XVI-XVII століть та його вплив на техніку та манеру виконання танців.

Створення у 1661 році Паризької Академії танцю та її значення у розвитку танцювальної культури. Боротьба академіків за чистоту танцю, узаконення деяких композиційних канонів. Поступове втрачання визначного значення багатства костюму та суспільного стану. Зростання важливості виконавчої культури, особливо граціозності рухів та вишуканості манер. Поява вивернутих позицій ніг та рухів на півпальцях вимагає від виконавців підтягнутості та легкості корпусу. Відсутність різниці чоловічого та жіночого танцю.

2. *Танцювальна культура XVIII століття. Характеристика епохи, стильові особливості виконання танців.* XVIII століття – пора Просвітництва та розвитку салонної культури. Затвердження нового декоративного стилю – рококо. Впливання вишуканого та витонченого стилю рококо на вбрання балів, наряди дам та кавалерів, манеру поведінки, стиль бальної хореографії. Ускладнення та удосконалення мови бального танцю, який одночасно є сценічним. Особливості композиції та рисунка танців, різноманітність рухів рук. Указ Людовика XV про платні громадські бали у будинку Оперного театру в 1715 році. Остаточне розподілення побутового та сценічного танців наприкінці XVIII століття. Найбільш характерні танці – менует, гавот, а також контрданс. Менует – «король танців та танець королів» дає найбільш

яскраве уявлення про техніку та манеру виконання танців. Тампет та матредур – побутові танці Французької революції. Зародження бального танцю у Росії. Реформи і перетворення в культурі за часів Петра I. Асамблеї, маскаради, їх організація, проведення та правила поведінки. Початок обов'язкового вивчення танців. Деякі рухи гавота та менуета як елементи майбутньої мови класичного танцю.

3. *Танцювальна культура XIX століття. Характеристика епохи, стильові особливості виконання танців.* XIX століття – століття масових бальних танців, ритмічно живих і природних. Поважний вплив народного танцю. Поява танців з обов'язковою композицією, особливості малюнка танців. Розповсюдження бальних танців у різних колах суспільства. Різноманітність положень у парі, невимушена манера виконання. Вплив костюма на техніку та манеру виконання. Застосування багатьох позицій рук і ніг класичного танцю, але у менш виворітному положенні. Вивчення чоловічої та жіночої партії. Характеристика найбільш популярних танців: вальс, мазурка, полька, краков'як, французька кадрили.

Навчальна дисципліна «Історія хореографічного мистецтва»

1. *Ж.Ж.Новерр та його реформа. Ж.Ж.Новерр про самостійний балетний театр.* Ж.Ж.Новерр (1727–1810 рр.) – великий реформатор балету. Етапи творчості Ж.Ж.Новера. Витоки і суть реформ Ж.Ж.Новера. Творча діяльність Ж.Ж.Новерра в Штутгарті, Відні, Парижі, Лондоні. Балет «Китайські свята» (1754 р.). Затвердження сюжетно-дієвого балету «Медея і Язон» (1763 р.), «Дон Кихот» (1768 р.), «Горації і Куріації» по трагедії П.Корнеля (1775 р.).

Теоретична спадщина Ж.Ж.Новерра «Листи про танець і балети» (1760 р.). Ж.Ж.Новерр про зв'язок мистецтва хореографії з дійсністю, про танець, пантоміму, дієвий танець, про твір балетів, про роботу балетмейстера з композитором і художником. Значення «Листів про танець» Ж.Ж.Новера.

Учні, наступники і продовжувачі реформ Ж.Ж.Новерра.

2. *Романтизм в Західноєвропейському балетному театрі.* Загальна характеристика романтизму. Романтизм у балетному театрі. Поновлення ідей, тем, сюжетів. Життя і творчість Ф.Тальоні. Суть хореографічної реформи Ф.Тальоні. Балет «Сильфіда». Розквіт романтизму в балетному театрі. М.Тальоні, вплив її виконавства на розвиток школи класичного танцю. Танцівниці романтичних балетів: Ф.Ельслер, К.Грізі, Л.Гран, Ф.Черітто. Характеристика творчості Ж.Кораллі. Участь Ж.Кораллі у створенні балету «Жізель». Ж.Перро – виконавець та балетмейстер. Фантастичні балети Ж.Перро, безсюжетні

та романтичні драми («Наяда і рибак», «Падекатр», «Есмемральда», «Фауст», «Корсар»). Балет «Жізель» – вершина романтичного репертуару.

3. *Романтизм на російській сцені та його криза.* Романтизм як напрямок європейського мистецтва. Особливості російського романтизму. Танцівниця М.Тальоні. Її роль в становленні нового класичного жіночого танцю. Ж.Перро та Ф.Ельслер в Росії. Вплив їх творчості на російський балетний театр. Романтичні балети в Росії: «Сильфіда», «Жізель»; романтичні драми: «Есмемральда», «Корсар», «Фауст». Відкриття в Москві Великого Петровського театру (1824р.). Самобутній репертуар театру. Запрошення танцівниці, педагога, балетмейстера Ф.Гюллень-Сор, її творчий шлях. Творчий портрет О.Санковської – засновниці російського романтичного балету. Найкраща учениця Ф.Гюллень-Сор: О.Андріянова – одна з найкращих виконавців народних танців. Участь танцівниці в балетах «Жізель» (1842 р.), «Пахіта» (1847 р.).

Криза європейського балетного театру. Відхил балетного театру від передових суспільних та художніх ідеалів. Зникнення з репертуару спектаклів з глибоким, поетичним змістом. Поява на сцені ефектних видовищ. Балети-фейєрії. Запрошення до Петербургу А.Сен-Леона. Проблематика його балетів. Балети «Горбоконик», «Золота рибка». Прагнення показати російську національну тему в постановках О.Соколова «Папороть, або ніч на Івана Купала», «Останній день жнив». Збереження кращих традицій російської хореографії в балетній освіті та в мистецтві талановитих виконавців: М.Муравйової, П.Лебедевої, В.Гельцер.

4. *Маріус Петіпа та балетний театр II половини XIX століття.* Загальна характеристика творчості балетмейстера М.Петіпа. Творчість М.Петіпа як синтез досягнень хореографічного театру XVIII-XIX ст.. Розвиток традицій в спектаклях М.Петіпа. Етапні балети «Дочка Фараона», «Баядерка» та інші. Творча співпраця М.Петіпа і П.Чайковського. Симфонізація танцю в балетах М.Петіпа «Спляча красуня», «Раймонда», «Лебедине озеро».

Значення творчості М.Петіпа для подальшого розвитку балету. Балетмейстер Л.Іванов. Балет П.Чайковського «Лускунчик», «Лебедине озеро» (II-IV акт.). Створення образу «Лебеда», пластична симфонія «лебединих» сцен. «Половецькі пляски» з опери А.Бородіна «Князь Ігор». Друга рапсодія Ф.Ліста – велике досягнення Л.Іванова на шляху симфонізації характерного танцю. Виконавська майстерність М.Кшесинської, Ф.Кшесинського, О.Преображенської, П.Гердта,

М.Легата. Іноземні гастролери в Росії: В.Цуккі, П.Леньяні, Бріанца. Педагогічна майстерність Х.Йогансона, Е.Чекетті.

5. *«Російські сезони» в Парижі*. Вихід російського балету на світову арену. Організація С. Дягілевим «Російських сезонів». С. Дягілев (1872 – 1929 рр.) – талановитий організатор, людина величезного художнього чуття і ерудиції. Роль С. Дягілева в популяризації досягнень російського мистецтва в Західній Європі.

Участь в «Російських сезонах» видатних виконавців російського балету: А. Павлової, В. Ніжинського, Т. Карсавіної, М. Мордкіна, С. Федорової, художників: Бенуа, Бакста, Головіна, Коровіна, М.Реріха, балетмейстера М. Фокіна. Характеристика 3-х сезонів. Спектаклі 1-го сезону: «Шопеніана», «Єгипетські ночі», «Павільйон Арміді», «Половецькі пляски»; 2-го сезону: «Шехерезада», «Жар-Птиця», «Карнавал», «Жізель»; 3-го сезону: «Видіння рози», «Нарцис», «Петрушка», «Лебедине озеро», «Підводне царство» з опери «Садко». Подальша доля антрепризи С. Дягілева (до 1929 р.).

Художній резонанс і історичне значення «Російських сезонів» в затвердженні світової слави російського балету. Вплив «Російського балету» на відродження балетного мистецтва в Західній Європі та Америці.

Навчальна дисципліна «Мистецтво балетмейстера»

1. *Закони драматургії та особливості їх використання в хореографії*. Поняття драматургії в літературному та хореографічному жанрах. Закони драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка) та їх характеристика стосовно використання в хореографії. Графічна побудова хореографічних творів. Архітектоніка. Програма, лібретто хореографічного твору. Аналіз балетних лібретто стосовно законів драматургії. Аналіз хореографічних зразків у відеозапису (П. Вірський, І. Моїсєєв, Н. Надеждіна та інші) у відповідності до законів драматургії.

2. *Композиція і постановка танцю*. Поняття «композиція» та «композиція танцю». Характеристика структурних компонентів композиції танцю: хореографічний текст та малюнок танцю. Закономірності сценічного простору та просторова організація танцю. Види танцювальних малюнків: прості та складні; колові, лінійні та орнаментальні; симетричні та асиметричні; абстрактні та змістові (дійові). Залежність малюнку від задуму танцю, його ідеї, лексичного та музичного матеріалу. Хореографічна лексика, як найважливіший компонент композиції танцю. Засоби розвитку танцювальних рухів.

Етапи роботи балетмейстера над постановкою хореографічного твору (виникнення задуму, визначення теми та ідеї танцю, розробка композиційного плану, добір музичного матеріалу, створення танцю, робота з виконавцями (ознайомчий та репетиційний період)). Методи постановочної діяльності (постановка танцю за записом, метод реставрації, метод вибору музичних творів, метод співтворчості з композитором). Прийоми розвитку хореографічних постановок (зміна музичного та танцювального темпу, зміна малюнків танцю, зміна кольорової гами, зміна амплітуди рухів, включення трюкових елементів та ін.).

3. *Постановка танцю за записом.* Історичні та сучасні підходи до системи фіксації хореографічних постановок. Графічне зображення малюнків танцю, умовні позначки. Система запису хореографічного тексту та окремих танцювальних рухів. Паспортизація хореографічного твору. Вимоги до оформлення постановочного плану.

4. *Хоровод як жанр народного танцювального мистецтва.* Зародження основ композиції танцю в традиційних хороводах. Хоровод, як синкретичний жанр мистецтва. Тематика і класифікація хороводів. Символічна основа хороводів. Лексика в хороводах. Типи композиційних малюнків-фігур. Зразки хороводних форм. Напрямки рухів, різноманітність побудов та перешихувань у хороводах. Специфіка композиційної побудови в залежності від теми, ідеї та видової приналежності хороводу.

5. *Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії.* Історичний аспект виникнення та розвитку народно-сценічного танцю. Основні форми народного танцю: народний (фольклорний), народно-сценічний, характерний (академічний) танець. Загальні та відмінні риси. Жанри народної хореографії: обрядовий, побутовий та сценічний танок, їх характеристика. Поняття «сюжетного» та «побутового» танців, їх історичне виникнення. Тематика сюжетних танців. Види побутових танців: хоровод, сольна та парна пляска, перепляс, масовий пляс, групова традиційна пляска, полька, кадрили.

Народний танець як основа для створення хореографічних творів у аматорських і професійних колективах, а також балетних вистав, побудованих на національній основі.

Поняття композиції в народно-сценічній хореографії. Композиційно-сюжетні елементи народно-сценічного танцю. Зміст, форма, соціально-історична обумовленість ідеї та теми. Етапність творчої роботи балетмейстера над постановкою народно-сценічного танцю.

Музично-хореографічна драматургія в народно-сценічному танці. Використання принципів композиційного розвитку народного танцю: поліфонія, симфонізм, персоніфікація, символіка, алегорія, гіпербола, літота. Основний композиційний центр, напрямок руху, принципи розширення сценічної площини. Принципи пропорційності та контрастності. Співвідношення зовнішньої зображувальності і внутрішньої образності хореографічного тексту та підтексту. Принципи лейтмотиву руху та малюнка. Урахування національних та територіальних особливостей, збереження загальнонаціональної манери виконання танцю.

ПИТАННЯ ТА ВІДПОВІДІ ДО ПІДСУМКОВОЇ АТЕСТАЦІЇ

Навчальна дисципліна «Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом»

1. Дайте визначення поняття «дитячий хореографічний колектив». Назвіть класифікаційні характеристики хореографічних колективів, розкрийте їх соціально-педагогічні й художні функції. Зробіть аналіз моделей хореографічного навчання.

2. Дайте визначення поняття «педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу». Назвіть професійні та особистісні якості керівника хореографічного колективу. Зробіть самоаналіз рівня Вашої професійної майстерності.

3. Назвіть і охарактеризуйте стилі та моделі педагогічного спілкування керівника хореографічного колективу. Розкрийте поняття «індивідуальний стиль педагога-хореографа».

4. Розкрийте особливості організації навчально-виховного процесу в хореографічному колективі.

5. Розкрийте значення планування та обліку роботи в хореографічному колективі. Назвіть види планування та перелік документації керівника колективу позашкільного навчального закладу. Розкрийте правила ведення основної документації.

6. Розкрийте особливості організації роботи керівника з безпеки життєдіяльності учнів. Назвіть види інструктажів, які проводить керівник хореографічного колективу, охарактеризуйте їх.

7. Розкрийте вимоги до навчальних програм з хореографії. Назвіть та охарактеризуйте основні види програм, їх структуру. Визначте найбільш характерні недоліки аналізованих Вами програм.

8. Розкрийте загальне поняття про форму організації навчально-виховного процесу в хореографічному колективі. Вкажіть місце та значення кожної форми, наведіть приклади.

9. Розкрийте навчально-виховне значення хореографічних занять. Назвіть класифікацію хореографічних занять, охарактеризуйте декілька видів занять.

10. Назвіть структуру побудови хореографічних занять. Розкрийте методику організації та проведення хореографічних занять з дітьми початкового рівня навчання.

11. Розкрийте значення виховної роботи в хореографічному колективі та її завдання. Назвіть класифікацію форм виховної роботи та наведіть приклади.

12. Дайте визначення поняття «конфлікт», назвіть види конфліктів. Розкрийте причини виникнення конфліктних ситуацій у

дитячих хореографічних колективах та шляхи їх подолання. Наведіть приклади.

13. Розкрийте завдання та зміст організації роботи керівника хореографічного колективу з батьками. Наведіть приклади.

14. Дайте визначення поняття «танцювальний репертуар». Розкрийте основні вимоги до дитячого танцювального репертуару, назвіть його джерела. Наведіть приклади тематики танцювальних постановок для різних вікових груп.

15. Розкрийте особливості постановочного процесу в дитячому хореографічному колективі (молодший вік). На конкретному прикладі визначте методи роботи над постановкою дитячого танцю.

16. Назвіть та охарактеризуйте форми підвищення професійної майстерності керівника хореографічного колективу.

17. Розкрийте завдання, умови організації та проведення хореографічних конкурсів та фестивалів, наведіть приклади. Назвіть критерії оцінювання конкурсних номерів .

18. Дайте загальне визначення поняття «метод навчання». Назвіть основні методи та прийоми хореографічного навчання, наведіть приклади.

19. Розкрийте етапи формування хореографічних навичок. Наведіть приклад ознайомлення дитини з будь-яким танцювальним рухом, застосовуючи показ.

20. Назвіть особливості психофізичного розвитку дітей дошкільного віку та їх урахування в організації хореографічної діяльності. Вкажіть мету хореографічного навчання та специфіку методики проведення хореографічних занять.

21. Назвіть особливості психофізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку та їх урахування в організації хореографічної діяльності. Вкажіть мету хореографічного навчання та специфіку методики проведення хореографічних занять.

22. Назвіть особливості психофізичного розвитку дітей середнього та старшого шкільного віку, їх урахування в організації хореографічної діяльності. Вкажіть мету хореографічного навчання та специфіку методики проведення хореографічних занять.

23. Дайте характеристику хореографічним здібностям. Наведіть приклади перевірки їх шляхом застосування професійних та адаптованих методик.

24. Обґрунтуйте значення партерної гімнастики в змісті навчального процесу ХК. Назвіть та охарактеризуйте види партерних комплексів, вимоги до їх складання та методики проведення. Наведіть приклади декількох груп вправ.

25. Обґрунтуйте важливість використання фольклорних форм у роботі дитячих хореографічних колективів. Розкрийте засоби залучення учасників колективу до національної танцювальної культури.

1. Дайте визначення поняття «дитячий хореографічний колектив». Назвіть класифікаційні характеристики хореографічних колективів, розкрийте їх соціально-педагогічні й художні функції. Зробіть аналіз моделей хореографічного навчання

Ознайомлення з хореографічним мистецтвом в Україні здійснюється через систему аматорських художніх об'єднань – відповідних гуртків, колективів, студій. З точки зору педагогіки аматорське хореографічне об'єднання є педагогічно керованою системою, що функціонує в умовах вільного часу людини з метою її виховання шляхом залучення до активної творчої танцювальної практики.

Дитячий хореографічний колектив – це: 1) цілісна педагогічна система, що має своєрідну структуру, навчальний процес якої спрямований на отримання учнями хореографічних знань, умінь, навичок і розвиток якостей, пов'язаних зі сферою почуттів: моральних (доброзичливість, чуйність, емпатія, стриманість, справедливість), естетичних (почуття краси, зокрема танцювальних рухів, музики), художніх (художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічних творів); 2) загально доступна організація освіти, яка надає дітям та юнацтву додаткову освіту, спрямовану на здобуття знань, умінь і навичок з хореографічного мистецтва, а також забезпечує потреби особистості у творчій самореалізації та організації змістовного дозвілля; 3) група об'єднаних загальною метою і завданнями людей, що досягли в процесі спільної танцювальної діяльності певного рівня розвитку; 4) форма масового залучення дітей та молоді до занять хореографією, яка є дієвим засобом поширення масової танцювальної культури; 5) співдружність індивідуальностей з урахуванням їх танцювальних даних і вікових особливостей, об'єднаних загальною художньо-творчою задачею, у розв'язанні якої значну роль грають педагогічні умови, створені керівником хореографічного колективу. У хореографічному колективі формується особливий тип міжособистісних відносин, для яких характерні: висока згуртованість; колективістське самовизначення; колективістська ідентифікація; соціально важливий характер мотивації міжособистісних виборів; висока референтність членів колективу в ставленні один до одного; об'єктивність у покладанні й прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності.

У сучасній педагогіці *сучасним колективом* називається група дітей, для якої характерна спільна, відповідним чином організована та

спланована діяльність. У системі позашкільної освіти дитячі колективи прийнято називати *гуртками*, під якими розуміють творчі об'єднання, що забезпечують надання позашкільної освіти одного профілю за одним рівнем навчання, терміном та програмою.

Діяльність хореографічних колективів визначають за класифікаційними характеристиками: ознаки, види, форми.

Класифікаційні ознаки хореографічних колективів:

- рівень професійної підготовки керівника та хореографічних здібностей вихованців (професійні, аматорські);
- цільова спрямованість (навчальна, концертна діяльність);
- віковий загал учасників (хореографічні колективи, дитячі хореографічні колективи).

Класифікація хореографічних колективів за видами:

- ансамбль народно-сценічного танцю;
- ансамбль сучасного спортивного бального танцю;
- ансамбль сучасної хореографії;
- ансамбль естрадного танцю;
- фольклорно-хореографічні ансамблі;
- танцювальні групи при народних хорах, ансамблях пісні і танцю;
- балетні студії;
- шоу-групи та шоу-балети;
- змішані колективи, що включають декілька видів хореографічного мистецтва (театри танцю, естрадно-спортивні та ін.).

Класифікація за неординарними ознаками:

- державний хореографічний колектив (статус);
- національний хореографічний колектив (статус);
- академічний хореографічний колектив (статус);
- заслужений хореографічний колектив (звання);
- народний хореографічний колектив (звання);
- зразковий і показовий дитячий хореографічний колектив (звання).

Почесні звання самодіяльним хореографічним колективам в Україні присвоюються за вагомий внесок у справу виховання учнівської молоді, відродження і примноження надбань національної культури та художньої спадщини українського народу, високий художній рівень.

Класифікація за формою:

- професійні хореографічні колективи України: хореографічні колективи (Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського); хореографічні групи при народних хорах (Національний заслужений академічний український народний хор

України імені Г.Вірьовки; заслужений академічний Закарпатський народний хор України Закарпатської обласної філармонії); ансамблі пісні і танцю (академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії); фольклорні ансамблі (Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина» (м. Київ), Заслужений академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Славутич» Дніпропетровського обласного комунального підприємства культури;

– аматорські хореографічні колективи України: хореографічні колективи при мистецьких навчальних закладах (театр народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури); дитячі хореографічні колективи при навчальних закладах (народний хореографічний ансамбль «Сонечко» Житомирської міської школи хореографічного мистецтва, Зразковий ансамбль народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв № 3); хореографічні колективи при палацах культури (Заслужений самодіяльний ансамбль пісні і танцю України «Лтава» імені В. Міщенко Полтавського міського будинку культури; Заслужений ансамбль танцю України «Юність» Державного палацу культури естетичного виховання учнівської молоді (м. Львів); зразковий дитячий ансамбль танцю «Джерельця Карпат» Закарпатського обласного будинку культури профспілок (м. Ужгород).

За Положенням про позашкільний навчальний заклад (від 6 травня 2001 року) творчі об'єднання позашкільного навчального закладу класифікуються за трьома рівнями:

- *початковий рівень* (творчі об'єднання, діяльність яких спрямована на загальний розвиток вихованців, виявлення їх здібностей та обдарувань, прищеплення інтересу до творчої діяльності);

- *основний рівень* (творчі об'єднання, які розвивають інтереси вихованців, дають їм знання, практичні уміння та навички, задовольняють потреби в професійній орієнтації);

- *вищий рівень* (творчі об'єднання за інтересами для здібних і обдарованих вихованців).

Хореографічним колективам, які мають досягнення в галузі танцювального мистецтва, надаються звання: «Зразкові художні колективи» (не менше п'яти років роботи); «Народні художні колективи» (мають звання Зразковий і працюють понад 8 років). Звання присвоюється за вагомих внесок у справу виховання учнівської та студентської молоді, відродження і примноження надбань національної культури та художньої спадщини українського народу, високий художній рівень.

Специфіка хореографічного мистецтва, на думку багатьох дослідників, припускає наявність двох основних функціональних

компонентів: тілесно-культурного і духовно-культурного, які впливають на фізичний розвиток і естетичне формування особистості. Тілесна культура передбачає оптимізацію рухової активності, залежно від індивідуальних і статево-вікових особливостей; підвищення функціональних можливостей організму і виправлення незначних відхилень у фізичному розвитку. Духовна культура – залучення до загальнолюдських культурних цінностей; розвиток художнього смаку; виховання позитивних норм поведінки і спілкування; формування навиків психорегуляції та ін.

Виходячи з цього і враховуючи соціальні функції танцю, що історично склалися, можна виділити соціально-педагогічні та художні функції в роботі хореографічного колективу:

- *рекреаційно-гедоністичну* (відновлення сил, витрачених у результаті основної діяльності, підвищення емоційного тону, проведення часу, розвага, задоволення людини у видовищі, святі);

- *пізнавально-виховну* (розширення світогляду, накопичення знань та певного танцювального досвіду; виховання танцювальної культури та загальних норм поведінки);

- *художньо-творчу* (розвиток художнього смаку, творчої ініціативи, фантазії та уяви);

- *комунікативну* (розвиток умінь колективного й особистого спілкування);

- *оздоровчу* (задоволення рухової потреби, вирішення коректувально-профілактичних, регенераційних, а іноді й лікувальних завдань);

- *концертно-пропагандистську* (розвиток умінь презентувати глядачу свої хореографічні здібності, розповсюдження духовних цінностей серед населення).

Отже, у практиці розрізняють внутрішні функції колективу (навчання, виховання, спілкування) і зовнішні, які реалізуються в процесі взаємодії з глядачем під час концертних виступів.

Модель роботи хореографічного колективу передбачає єдність освіти (накопичення знань) навчання (формування умінь та навичок), виховання (формування ціннісних орієнтацій і установок, засвоєння норм поведінки), творчості (розвиток здібностей та навичок самостійної художньо-практичної діяльності), розповсюдження духовних цінностей (суспільна діяльність засобами мистецтва, показ глядачам творчих результатів) та організації (керівництво, самоорганізація).

У хореографічній практиці існує три моделі навчання (за О. Мелік-Пашасвим): «академічна», «вільного розвитку особистості» та «творчої співпраці».

Так, «академічна модель хореографічного навчання» передбачає засвоєння хореографічних навичок на високому професійному рівні, яке відбувається завдяки тривалому тренуванню. В академічній моделі надається пріоритет урокам класичного танцю, побудованим на кращих зразках теорії та методики класичної хореографії. Ця модель орієнтована на хореографічне навчання здібних до танцювальної діяльності учнів і спрямована на розкриття їх природної обдарованості. У навчанні домінує авторитарний та авторитарно-демократичний стиль керівництва.

Модель «творчої співпраці» передбачає створення комфортних умов всебічного розвитку учнів, за яких кожен має відчувати свою успішність. У навчанні надається перевага прищепленню інтересу до хореографічного мистецтва, розкриттю творчого потенціалу учасників колективу, демократичному стилю керівництва з боку керівника.

Модель «вільного розвитку особистості» будується на створенні ситуації захоплення мистецтвом танцю як модною течією і спрямована на задоволення потреб учнів з різним рівнем розвитку танцювальних здібностей. Як правило, ця модель передбачає засвоєння базового рівня хореографічної підготовки учнів, а система навчання базується на демократичному або анархічному стилі керівництва, у якому учні або їх батьки диктують керівнику який би матеріал вони хотіли б засвоїти.

У наш час ідеальною є перехресна модель хореографічного навчання – академічно-творча. Це пов'язано з тим, що система позашкільної освіти має здебільшого комерційну основу, і хореографічні колективи відвідують всі бажаючі, іноді й ті, які не мають танцювальних здібностей. Тому керівнику необхідно поєднувати найбільш результативні моделі хореографічного навчання, надаючи перевагу одній з них відповідно до умов роботи та рівня набору учнів.

2. Дайте визначення поняття «педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу». Назвіть професійні та особистісні якості керівника хореографічного колективу. Зробіть самооцінку рівня Вашої професійної майстерності

Однією з основних складових професійної майстерності майбутнього вчителя-хореографії, керівника хореографічного колективу є рівень сформованості в нього педагогічної майстерності.

Існує декілька визначень поняття *педагогічна майстерність*:

- високе мистецтво виховання і навчання, що постійно вдосконалюється (Педагогічна енциклопедія);
- високе мистецтво в якій-небудь галузі;
- знання виховного процесу, ...виховні вміння (А. Макаренко);

– синтез наукових знань, вмінь, навичок методичного мистецтва, особистісних якостей учителя (А. Щербакова);

– володіння професійними знаннями, вміннями, навичками, які дозволяють успішно дослідити ситуацію, сформулювати професійні завдання (Н. Кузьміна);

– знання закономірностей виховання дітей (Ю. Азаров);

– високий рівень розвитку низки професійних умінь (В. Сластьонін);

– високий рівень професійної діяльності викладача (М. Дьяченко).

Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу – професійна якість, обумовлена комплексом професійно-педагогічних знань, умінь і навичок, необхідних для ефективного застосування методів педагогічного впливу як на окрему особистість, так і на колектив у цілому.

Н. Бугаєць підкреслює, що педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу – це доведені до високого рівня досконалості знання, вміння, навички, володіння різними принципами, методами, спрямованими на забезпечення ефективності навчально-виховного процесу керівником хореографічного колективу.

На думку В. Годовського, педагогічна майстерність педагога-хореографа полягає в його вмінні виявити шляхи перетворення дитячого хореографічного різновікового колективу в соціально-педагогічну, соціально-культурну, соціально-психологічну систему, в якій з урахуванням низки особливостей: психофізіологічних, вікових, хореографії як виду мистецтва, колективної творчості – стає активне соціальне формування і становлення особистості дитини.

Одним із основних показників педагогічної майстерності є *педагогічний такт*. *Сутність педагогічного такту* полягає в педагогічно доцільному ставленні та впливі педагога на вихованців, дотриманні почуття міри в спілкуванні з ними, в умінні налагоджувати продуктивний стиль спілкування в педагогічному процесі та в пошані до особистості. В. Ягупов визначає *основні ознаки педагогічного такту*: вимогливість без брутальності та прискіпливості; педагогічний вплив без наказів, навіювань, попереджень, приниження особистої гідності вихованця; вміння висловлювати розпорядження, вказівки та прохання без благання, але і без марнославства; вміння слухати співрозмовника, не виказуючи байдужості та вищості; рівноваженість, самоволодіння і діловий тон спілкування без дратівливості та сухості; простота в спілкуванні без фамільярності та панібратства, без «показухи»; принциповість і наполегливість без упертості; уважність, чуйність і емпатійність без їх підкреслення; гумор без насмішки; скромність без удаваності.

Педагогічна майстерність хореографа передбачає також уміння володіти *педагогічною технікою*, яка включає дві групи компонентів. Перша пов'язана з умінням педагога управляти своєю поведінкою (емоціями, настроєм), прояв соціально-перцептивних здібностей; володіння технікою мови; виразна демонстрація вихованцям певних почуттів, суб'єктивного ставлення до тих чи інших дій вихованців; вміння пізнавати їхній внутрішній душевний стан. Друга група передбачає уміння педагога впливати на особистість вихованця і колектив та розкриває процесуальний аспект навчання й виховання: дидактичні, організаційні, конструктивні, комунікативні вміння; технологічні прийоми висування вимог, керування педагогічним спілкуванням тощо.

Отже, основним інструментом виховного впливу на учнів є особистість педагога, його професійна майстерність, рівень зрілості в педагогічній діяльності та особистісні якості, бо «той, хто на все життя обирає педагогічну професію, має володіти бодай трьома особливостями: умінням шанувати і любити людей більше ніж себе; умінням пожиттєво набувати знання і різновиди людського досвіду – теоретичний, практичний, естетичний; умінням передавати досвід учням».

Різнобічна діяльність хореографа передбачає володіння комплексом необхідних професійних знань, умінь та навичок, але насамперед – вияву професійно-значущих особистісних якостей. Так, до професійних умінь і навичок, якими має володіти педагог-хореограф, О. Бурля відносить хореографічні, педагогічні, балетмейстерські, організагорські, дизайнерські й менеджерські. У своєму дослідженні вона пропонує концептуальну модель формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання, яка включає знання, вміння та навички з теорії і методики хореографічної роботи з дітьми (принципи, форми, методи, напрями та умови організації навчально-виховного процесу, види планування та форми звітності хореографічної роботи, зміст, структуру та методику проведення різних видів занять, особливості хореографічної роботи з дітьми різного віку, особливості організації концертної діяльності та виховної роботи, засоби підвищення кваліфікації керівника та майстерності учасників дитячого творчого об'єднання, методику роботи з класичного, народно-сценічного та інших видів хореографічного мистецтва, особливості дихання в хореографії тощо); психолого-педагогічні знання (особливості формування та етапи розвитку дитячого колективу, вікові особливості розвитку дітей, психологічні аспекти дитячої хореографічної творчості, специфіку індивідуальної роботи з обдарованими дітьми, з групою дівчаток, хлопчиків, у мішаних

групах тощо); знання та вміння з балетмейстерської роботи (вимоги до дитячого репертуару, закони драматургії та композиції танцю, системи запису танців, методику роботи над постановою танців, їх сценічним оформленням та інше); загальнонаукові знання (Конвенція про права дитини, Концепція розвитку національної освіти в XXI столітті тощо); соціально-економічні знання (економічні умови організації художньо-педагогічної діяльності, режим фінансового забезпечення художньо-педагогічних проєктів); знання основ правового забезпечення професійної діяльності (загальне законодавство про працю, законодавчі та нормативні акти в галузі освіти, культури, правового захисту дитини, законодавче забезпечення економічної діяльності). До цього слід додати професійну компетентність, прагнення до фахового зростання, творче ставлення до мистецтва, достатній рівень виконавської майстерності.

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

На сьогодні діяльність керівника танцювального колективу характеризується багатоаспектністю і визначає ряд функцій, які він повинен виконувати:

1) організаційно-керівна (керівник-хореограф виступає організатором колективу і керує його функціонуванням);

2) навчально-виховна (керівник навчає виконавській майстерності та відповідає за духовно-естетичне виховання учнів);

3) розвивальна (керівник відповідає за всебічний розвиток учнів шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного виховання);

4) балетмейстерська (керівник є головним його балетмейстером-постановником за винятком колективів або танцювальних номерів, для яких працюють запрошені балетмейстери);

5) репетиторська (керівник здійснює репетиційний процес, виконуючи функції головного педагога-репетитора);

6) концертно-виконавча (керівник планує та здійснює виступи на концертах, виховних та суспільних заходах, участь у конкурсах, фестивалях).

Керівник колективу має знати: законодавчі та нормативно-правові акти; програмно-методичні матеріали і документи щодо проведення

педагогічного процесу, методику й організацію хореографічної діяльності); закономірності вікових особливостей дітей, основи педагогіки, психології, фізіології, гігієни, сучасні освітні тенденції, останні досягнення в хореографічній теорії та практиці, форми і методи навчально-виховної роботи, основи педагогічної етики; державну мову.

Керівник колективу (працівник позашкільного навчального закладу) *має право* на:

– внесення керівництву позашкільного навчального закладу й органам управління освітою пропозицій щодо поліпшення освітньо-виховного процесу, подання на розгляд керівництву позашкільного навчального закладу та педагогічної ради пропозицій про моральне та матеріальне заохочення вихованців, застосування стягнень до тих, хто порушує правила внутрішнього трудового розпорядку, які діють у навчальному закладі;

- вибір форм підвищення педагогічної кваліфікації;
- участь у роботі методичних об'єднань, нарад та зборів, інших заходах, пов'язаних з організацією освітньо-виховної роботи;
- проведення в усталеному порядку дослідно-експериментальної, пошукової роботи;
- вибір педагогічно обґрунтованих форм, методів, засобів роботи з вихованцями;
- захист професійної честі, гідності відповідно до законодавства;
- соціальне та моральне заохочення за досягнення вагомих результатів у виконанні покладених на них завдань;
- об'єднання в професійні спілки, участь в інших об'єднаннях громадян, діяльність яких не заборонена законодавством.

Керівник колективу (працівник позашкільного навчального закладу) *зобов'язаний*:

- виконувати навчальні плани та програми;
- надавати знання, формувати вміння й навички з хореографічної позашкільної освіти диференційовано, відповідно до індивідуальних можливостей, інтересів, здібностей вихованців;
- сприяти збереженню здоров'я, розвитку інтелектуальних і творчих здібностей, фізичних якостей вихованців відповідно до їх індивідуальних особливостей і запитів;
- визначати мету та конкретні завдання хореографічної позашкільної освіти, вибирати адекватні засоби їх реалізації;
- здійснювати педагогічний контроль за дотриманням вихованцями морально-етичних норм поведінки, правил внутрішнього трудового розпорядку позашкільного освітнього закладу, вимог інших документів, що регламентують організацію освітньо-виховного процесу;

– дотримуватися педагогічної етики, поважати гідність вихованців, захищати їх від будь-яких форм фізичного, психічного насильства; виховувати своєю діяльністю повагу до принципів загальнолюдської моралі;

– берегти здоров'я вихованців, захищати їх інтереси, пропагувати здоровий спосіб життя;

– виховувати повагу до батьків, жінки, старших за віком, народних традицій і звичаїв, духовних і культурних надбань народу України;

– постійно підвищувати професійний рівень, педагогічну майстерність, загальну та політичну культуру;

– вести документацію, пов'язану з виконанням посадових обов'язків (журнали, плани роботи тощо);

– виховувати особистим прикладом і настановами повагу до державної символіки, принципів загальнолюдської моралі;

– дотримуватися вимог статуту позашкільного навчального закладу, виконувати правила внутрішнього розпорядку та посадові обов'язки;

– брати участь у роботі педагогічної ради позашкільного навчального закладу;

– виконувати накази та розпорядження керівника позашкільного навчального закладу, органів державного управління, до сфери управління яких він належить.

Отже, керівник танцювального колективу має знати та дотримуватися прав та обов'язків, бути всебічно розвинутою, креативною особистістю і поєднувати в собі здібності педагога, балетмейстера-постановника, репетитора, вихователя та організатора.

Наприкінці відповіді зробіть самоаналіз рівня Вашої професійної майстерності, визначте перспективи та шляхи її підвищення.

3. Назвіть і охарактеризуйте стилі та моделі педагогічного спілкування керівника хореографічного колективу. Розкрийте поняття «індивідуальний стиль педагога-хореографа»

Важливим у роботі педагога-хореографа є вибір стилю керівництва, тобто педагогічної взаємодії з учнями. Стиль взаємодії як складник методичного управління є інформаційно-емоційною єдністю, в якій виділяється емоційний та інформаційний напрями. Емоційний напрям підпорядковується психологічним законам, а інформаційний – логічним.

Типи керівників і стилі керівництва вперше були досліджені німецьким психологом Куртом Левінім (1938), якому належать і назви

основних стилів: авторитарний (директивний), демократичний (колегіальний) та ліберальний (непослідовний, вільний, анархічний). Кожен з них характеризується конкретними виявами: формальним (форма комунікації) і змістовим (зміст діяльності).

Авторитарний (директивний) стиль роботи – це стиль безперечного авторитету керівника, який характеризується повним одноосібним прийняттям рішень (до того ж тільки власного формулювання), намаганням залишити за собою виключне право заохочувати і карати.

Усі впливи керівника-автократу зводяться до наказової форми, ультимативних вимог, розпоряджень. Будь-які відхилення, неточності при їх виконанні, прояв ініціативи і самостійності викликають реакцію у вигляді покарань, доган, позбавлення заохочень тощо. Такий педагог детально і суворо контролює всю діяльність і поведінку учнів, але не з метою прояву піклування про них, допомоги їм, а з єдиним наміром – усе зробити для того, щоб не зрвати виконання поставленого перед ними завдання. Авторитарний педагог-хореограф не диференціює завдання, не враховує індивідуальний принцип навчання, його зауваження та рекомендації носять загальний характер.

Педагоги з директивним стилем управління, як правило, з симпатією ставляться до тих, хто не перечить їм ні в чому, хто згідний із будь-якими їхніми пропозиціями. Тому в колективах, якими вони керують, бувають «улюбленці», які не завжди користуються повагою серед товаришів. У спілкуванні з іншими учнями і з колегами (педагогами-репетиторами, концертмейстерами, балетмейстерами) керівники з авторитарним стилем роботи тримаються осторонь, а якщо і допускають вербальні контакти, то тільки короткотривалі, які часто переходять у грубість, нестриманість, нетактовність. Не вміючи знайти оптимальний, рівний тон у спілкуванні із своїми вихованцями, вони при невдалих їх виступах стають сварливими, а при вдалих – схильні до лестощів, компліментів. Такий стиль керівництва створює в хореографічному колективі нездоровий психологічний клімат і конфліктні ситуації.

Демократичний або колегіальний стиль керівництва характеризується передачею педагогом частини своїх повноважень і функцій учасникам колективу або своїм помічникам, педагогам-репетиторам. Для прийняття тих чи інших рішень керівник залучає весь колектив або його актив, обговорюючи й узгоджуючи з ним усі пропозиції.

Прийняття спільних рішень, які стосуються діяльності колективу, сприяють розвитку ділової ініціативи в керівника і самостійність у його колег та вихованців, не переходячи тієї межі, за якою він може стати залежним. Колективне вирішення проблем керівник-демократ

застосовує не заради форми. Він дійсно бажає знати думку дітей та колег, щоб урахувати її, приймаючи рішення. Разом з тим відповідальні і термінові справи, які вимагають невідкладних дій, керівник колективу виконує сам.

У спілкуванні зі своїми вихованцями керівник колективу, який користується колегіальними методами управління, не має диктаторського тону, нервовості, роздратованості. Усі звертання виконуються ним у формі прохань, порад, рекомендацій. Контролюючи діяльність членів колективу, керівник намагається зосередити увагу на головному. У стосунках з дітьми та колегами він об'єктивний, справедливий, ввічливий, делікатний, доброзичливий і завжди доступний для контакту. У роботі не боїться конкуренції, а у своєму оточенні надає перевагу кваліфікованим спеціалістам.

Ліберальний (непослідовний, вільний, анархічний) стиль керівництва характеризується мінімальним втручанням педагога-хореографа у процес управління колективом. Контроль за діяльністю підлеглих він здійснює час від часу, основне своє призначення бачить у передачі інформації й посередництві між колективом і іншими, що заважає йому знати внутрішні процеси взаємодії.

Педагогам-лібералам притаманний темпераментний, артистичний стиль викладання, який супроводжується особистим показом, наведенням прикладів, використанням образних порівнянь. Але результативність такого навчання є здебільшого низькою, оскільки емоційність спрямовується не на розвиток учня, а на себе. У кращому випадку, педагог підтримує хореографічні успіхи вихованців і водночас не дає слухних зауважень, рекомендацій, пояснень, що теж знижує продуктивність навчального процесу. Будь-які порушення дисципліни, невиконання завдання він приймає без критичної оцінки. Такий керівник украй байдужий до думки вихованців, їхніх батьків та колег про нього, мало спілкується і безініціативний у всьому, байдужий до своєї управлінської діяльності.

Як правило, у своїй роботі будь-який педагог застосовує всі три стилі, але прояв кожного з них буває різним. Переважання одного чи двох з них характеризує той чи інший індивідуальний стиль керівництва. Якщо два стилі керівництва проявляються однаково і домінують над третім, його слід вважати проміжним (директивно-колегіальним, колегіально-ліберальним). Можна зустріти такі форми керівництва, коли жоден із стилів не переважає над іншими. Такий метод управління відносять до змішаного типу керівництва.

Під час відповіді Ви можете навести приклади стилю керівництва Ваших педагогів (не називаючи прізвищ) і виділити, які, на Вашу думку,

позитивні та негативні моменти Ви спостерігали протягом навчання і як це відобразалося на результатах.

Відомий психолог В. Кан-Калік визначає такі стилі педагогічного спілкування з учнями:

1. Спілкування на основі високих професійних установок педагога, його відношення до педагогічної діяльності в цілому. Про таких говорять: «За ним діти по п'ятах ходять!».

2. Спілкування на основі дружнього ставлення – передбачає захоплення загальною справою. Педагог виконує роль наставника, старшого товариша, учасника спільної навчальної діяльності.

3. Спілкування-дистанція відноситься до найпоширеніших типів педагогічного спілкування, формує відносини «вчитель-учень».

4. Спілкування-заликування – негативна форма спілкування, антигуманна, яка підкреслює відсутність педагогічної майстерності в керівника колективу.

5. Спілкування-загравання характерне для молодих викладачів, які прагнуть популярності. Таке спілкування забезпечує дешевий авторитет.

У педагогічній практиці існують також моделі педагогічного спілкування.

Модель I – «Сократ». Це педагог із репутацією улюбленця дискусій та суперечок, який спеціально їх проворкує під час занять. Для нього характерні індивідуалізм, не систематичність навчального процесу внаслідок постійної конфронтації, в якій учні вчать захищати власні позиції та відстоювати особисту точку зору.

Модель II – «Керівник групової дискусії». Головним вважає досягнення згоди і започаткування співробітництва між учнями, відведення для себе ролі посередника, для якого пошук демократичної згоди важливіший за результати дискусії.

Модель III – «Майстер». Педагог виступає як зразок для наслідування, що підлягає безумовному копіюванню і, перш за все, не в навчальному процесі, а у відношенні до життя.

Модель IV – «Генерал». Запобігає усіякій двозначності, підкреслено вимогливий, чітко домагається слухняності, так як вважає, що завжди і у всьому правий, а учень як армійський новобранець повинен беззаперечно підкорятися наказам.

Модель V – «Менеджер». Педагог прагне до обговорення з кожним учнем завдання, якісного контролю за його виконанням і оцінки кінцевого результату.

Модель VI – «Тренер». Атмосфера спілкування в колективі пронизана духом корпоративності. Учні підпорядковані гравцям однієї команди, де кожен окремо не важливий як індивідуальність, але всі разом можуть багато чого. Педагогу відводиться роль натхненника групових зусиль, для якого головне – кінцевий результат, блискучий успіх, перемога.

Модель VII – «Гід». Втілений образ ходячої енциклопедії. Лаконічний, точний, стриманий. Відповіді на всі питання йому відомі задалегідь, як і самі питання. Технічно бездоганий і саме тому часто нудний.

Дуже важливим фактором діяльності педагога-хореографа, керівника танцювального колективу є його *індивідуальний стиль*.

До основних ознак індивідуального стилю педагогічної діяльності відносяться: темперамент (час і швидкість реакції, індивідуальний темп праці, емоційність); характер реакцій на різні педагогічні ситуації; вибір та особливості використання методів навчання та засобів виховання; стиль педагогічного спілкування (авторитарний, демократичний та ліберальний); манера спілкування (голос, міміка, жестикуляція, поза, рухи), поведінки та одягу; вибір тих чи інших видів заохочень та покарань; використання засобів психолого-педагогічного впливу на дітей.

Індивідуальний стиль педагогічної діяльності проявляється в здібностях педагога застосовувати традиційні та передові засоби навчання з урахуванням своїх індивідуальних нахилів, особистісного педагогічного досвіду та рис характеру.

Обов'язковими складовими індивідуального стилю педагога-хореографа, окрім педагогічної, є балетмейстерська і виконавська діяльність.

Вивчаючи педагогічний досвід хореографічної роботи, слід запобігати прямому його наслідуванню. Це, як правило, призводить до безперспективності, а іноді дає погані результати. Кожен педагог-хореограф, керівник танцювального колективу повинен пам'ятати, що наслідування в хореографічному мистецтві призводить до самознищення. Тому варто формувати свій індивідуальний стиль хореографічної діяльності, який сприятиме створенню самобутнього колективу, зі своїм творчим кредо та танцювальним почерком.

4. Розкрийте особливості організації навчально-виховного процесу в хореографічному колективі

Організаційна діяльність – це перша ланка, з якої починає функціонувати хореографічний гурток, діяльність якого регламентується на законодавчому рівні (Закон України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Положення про позашкільний навчальний заклад»), що виводять організаційну роботу в правову площину та регулюють діяльність творчих об'єднань.

Організація роботи хореографічного колективу базується на відповідних *принципах* (принцип – від лат. початок, основа – першооснова, те, що лежить в основі певної теорії, вчення, науки, світогляду тощо):

- принцип гуманізації визначає пріоритет формування гуманної, людяної, доброзичливої особистості, здатної до творчої самореалізації; передбачає створення умов для виявлення обдарованих і талановитих учнів;

- принцип багатокладності та варіативності передбачає можливість широкого вибору змісту, форм і засобів навчання та виховання, запровадження поліваріативності навчальних програм, поглиблення і розширення їх практичної спрямованості;

- принцип єдності культури і освіти передбачає орієнтування на вітчизняні та світові мистецькі, зокрема хореографічні, цінності як духовні надбання людства; орієнтування на національні пріоритети освіти дітей в Україні;

- принцип використання педагогічного потенціалу мистецтва (виховний, мотиваційний, комунікативний, творчо-спонукальний, інформативно-пізнавальний, гедоністичний, релаксаційний, естетико-культурологічний);

- принцип взаємозв'язку процесу виховання і навчання спрямований на вирішення виховних завдань у процесі хореографічних занять та розширення світогляду учнів у процесі проведення виховної роботи;

- принцип виховання в діяльності передбачає формування особистісних якостей у процесі хореографічної діяльності; виховання в колективі та через колектив;

- принцип колективної праці передбачає розвиток у дітей почуття причетності до суспільного життя та праці дорослих, виховання колективізму, громадської активності та свідомої дисципліни;

- принцип стимулювання передбачає підтримку успіхів учасників колективу в навчанні, творчості та самоосвіті;

– принцип міждисциплінарності й інтеграції передбачає взаємовплив різних видів хореографії та видів мистецтва;

– принцип доступності передбачає добір змісту хореографічного навчання, який відповідає віковим особливостям учнів, рівню їх хореографічних здібностей;

– принцип природовідповідності, особистісно-орієнтованого, індивідуально-диференційованого підходу до дитини (орієнтація на особистісні, вікові особливості дітей, статеві відмінності хлопчиків і дівчаток);

– принцип самостійності й активності особистості полягає в забезпеченні психолого-педагогічної атмосфери, яка сприяє виявленню, розвитку і реалізації учнями пізнавальної самостійності, творчої активності, прояву обдарованості та таланту;

– принцип практичної спрямованості передбачає набуття учнями певних допрофесійних умінь і навичок;

– принцип систематичності і послідовності передбачає плановість організації роботи, виключає прояв випадкових заходів;

– принцип комплексності передбачає вплив на всі сторони особистості учня з метою всебічного та гармонійного його розвитку;

– принцип добровільності передбачає право вибору учнями творчого колективу за власним бажанням;

– принцип регіональності передбачає ознайомлення з культурними надбаннями свого регіону, включення в зміст танцювального репертуару номерів, які б відображали особливості культурних традицій відповідного краю;

– принцип самотності колективу відображає його неповторність та оригінальність.

Організаційна робота в хореографічному колективі охоплює:

– організацію та створення хореографічного колективу;

– забезпечення бази приміщенням та обладнанням;

– забезпечення технічними засобами;

– комплектація груп, прийом учасників;

– організація загальних зборів колективу;

– налагодження культурних зав'язків;

– організація дозвілля.

Безпосереднім виконавцем поставлених освітньо-виховних завдань є керівник колективу, який:

– комплектує склад колективу, забезпечує його збереження;

– здійснює різноманітну діяльність, особистісно-зорієнтоване навчання і виховання, педагогічно обґрунтований вибір форм, засобів

та методів роботи, виходячи з психолого-педагогічних особливостей вихованців;

- створює умови для цілісного розвитку особистості;
- виявляє і підтримує талановитих та обдарованих учнів, сприяє формуванню їхніх професійних інтересів;
- бере участь у розробці й реалізації навчальних програм, запроваджуючи сучасні освітні технології навчання й виховання;
- працює в співдружності з батьками та керівниками інших гуртків (творчих колективів);
- забезпечує участь дітей у масових заходах позашкільного закладу, міста, області, всеукраїнських і міжнародних конкурсах і фестивалях;
- проводить профілактичну роботу з безпеки життєдіяльності і заняття з додержанням правил охорони праці та санітарно-гігієнічних норм;
- веде відповідну документацію та вчасно звітує про результати своєї роботи і досягнення вихованців;
- поважає гідність дитини, своєю доброзичливою поведінкою утверджує повагу до принципів загальнолюдської моралі.

Навчальний рік у позашкільному навчальному закладі починається 1 вересня. Комплектування груп здійснюється в період з 1 по 15 вересня, який вважається робочим часом керівника. Тривалість навчального року в різних типах позашкільних навчальних закладів установлює Міністерство освіти і науки України або інший центральний орган виконавчої влади, до сфери управління якого належить позашкільний навчальний заклад, за погодженням з Міністерством освіти і науки України.

У канікулярні, вихідні та святкові дні позашкільний навчальний заклад може працювати за окремим планом, затвердженим керівником цього закладу.

Керівники гуртків працюють відповідно до розкладу занять, затверджених керівником позашкільного навчального закладу.

Обсяг педагогічного навантаження визначає керівник позашкільного навчального закладу згідно із законодавством і затверджує для держаних і комунальних позашкільних навчальних закладів відповідний орган виконавчої влади чи орган місцевого самоврядування, до сфери управління якого належить цей заклад, а для приватних позашкільних навчальних закладів – засновник (власник).

Тривалість одного заняття в позашкільному навчальному закладі визначають навчальні плани та програми з урахуванням психофізіологічного розвитку й допустимого навантаження для різних

вікових категорій й становить для вихованців: віком від 5 до 6 років – 30 хв.; віком від 6 до 7 років – 35 хв.; старшого віку – 45 хв. Короткі перерви між заняттями є робочим часом керівника гуртка та визначаються режимом щоденної роботи позашкільного навчального закладу.

Перерозподіл або зміну педагогічного навантаження протягом навчального року здійснює керівник позашкільного навчального закладу в разі зміни кількості годин за окремими навчальними програмами, передбаченими робочим навчальним планом, а також за письмовою згодою педагогічного працівника з дотриманням законодавства про працю.

Керівник хореографічного колективу не має права самоусуватись від виконання професійних обов'язків, крім випадків, передбачених законодавством. Керівник підлягає атестації, як правило, один раз на п'ять років відповідно до порядку, встановленого Міністерством освіти і науки України.

Важливим моментом організації роботи колективу є його комплектація. Набір у колектив проходить за принципами: масовості, добровільності, обліку вікових особливостей і територіального принципу. Форми та методи набору в колектив: реклама в засобах масової інформації (радіо, телебачення, газети, журнали), розповсюдження рекламних буклетів про набір у колектив; концертні виступи з оголошеннями про набір, бесіди з дітьми і батьками в школах і дошкільних установах та ін.

Прийом вихованців до позашкільного навчального закладу здійснюють на підставі заяви батьків або осіб, які їх замінюють, за наявності довідки медичного закладу про відсутність протипоказань для занять хореографією. Прийом може здійснюватися протягом навчального року (по закінченні комплектування груп) як на безконкурсній основі, так і за конкурсом, умови якого розробляє позашкільний навчальний заклад.

Середня наповнюваність гуртків у позашкільному навчальному закладі становить, як правило, 10-15 вихованців (не більше 25), залежно від профілю, навчальних планів, програм, умов організації навчально-виховного процесу, рівня майстерності вихованців. У початкових мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання) кількісний склад визначається типовими навчальними планами затвердженими Міністерством культури України.

Під час прийому учасників до хореографічного колективу керівник разом з викладацьким складом:

– проводить співбесіду, визначає пропорційність фізичних параметрів і загальну фізичну підготовку дитини, перевіряє відчуття ритму, координацію рухів;

- визначає рівень хореографічної підготовки;
- формує групи за списками;
- призначає загальні збори колективу.

Під час організації загальних зборів керівник колективу знайомить присутніх із викладацьким складом, забезпечує обрання активу (старости, культ гіда, фоторепортера тощо), розповідає про історію та досягнення колективу, влаштовує перегляд концертних виступів, знайомить з традиціями колективу, досягненнями випускників, надає інформацію про правила відвідування занять, оголошує розклад занять.

Для успішного функціонування хореографічного колективу важливим є створення *матеріальної бази*, яка включає:

– приміщення для занять (репетиційний зал) – просторе (5 кв. м. на кожного учня), світле, чисте, легко провітрюване, естетично оформлене (портрети майстрів хореографічного мистецтва, композиторів, видатних балетмейстерів, педагогів хореографів, схеми з методичними матеріалами, танцювальними позами і ін.), з дерев'яним (палубним) покриттям, обладнане дзеркалами і двох-рівневими верстатами (відповідно до вимог), температура повітря повинна бути приблизно +15-16;

- роздягальні і душові кімнати;
- фонди для придбання репетиційного одягу, взуття, костюмів;
- методичне забезпечення навчально-виховного процесу (навчально-методична література, нотний та наочно-ілюстративний матеріал тощо);
- технічне забезпечення (музичні інструменти, відео і аудіоапаратура).

Приміщення та обладнання для залу мають відповідати професійним, санепідеміологічним і технічно безпечним вимогам.

До організаційної діяльності керівника відносять також налагодження культурних зв'язків (шефська діяльність з метою пропаганди хореографічного мистецтва, організація концертів та зустрічей з видатними діячами мистецтва), організація дозвілля (налагодження дружніх стосунків з іншими хореографічними колективами; відвідування концертів та балетних вистав; відпочинок тощо).

Організаційна робота триває протягом усього періоду функціонування колективу та спрямована на укріплення здобутих

досягнень, надбання перспектив фахового росту та пропаганди мистецтва хореографії.

У творчому хореографічному колективі формується особливий тип міжособистісних відносин, для яких характерні: висока згуртованість; колективістське самовизначення; колективістська ідентифікація; соціально важливий характер мотивації міжособистісних виборів; висока референтність членів колективу в ставленні один до одного; об'єктивність у покладанні й прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності.

5. Розкрийте значення планування та обліку роботи в хореографічному колективі. Назвіть види планування та перелік документації керівника колективу позашкільного навчального закладу.

Розкрийте правила ведення основної документації

Планування – це завчасне визначення послідовності здійснення програми навчально-виховної роботи з вказівкою необхідних умов, засобів, форм і методів.

Основою планування роботи хореографічного колективу є програма, за якою працює колектив. Тому метою планування є реалізація змісту програми.

Принципи планування:

- систематичність і послідовність ускладнення змісту, форм, методів роботи і встановленню зв'язку між ними;
- реальність і конкретність плану;
- облік вікових і індивідуальних особливостей учасників колективу;
- урахування умов роботи.

Планування роботи хореографа здійснюється в трьох формах: річний план роботи колективу, репертуарний план, поурочний (план-конспект уроку).

Перелік документації керівника хореографічного колективу позашкільного навчального закладу включає:

- журнал планування та обліку гурткової роботи;
- навчальну програму з позашкільної освіти;
- робочий навчальний план;
- план виховної роботи;
- заяви батьків про вступ в ПНЗ;
- список гуртківців;
- особові справи учнів ПНЗ;
- репертуарний план;
- конспекти занять;

- сценарії (плани проведення) виховних заходів;
- журнал реєстрації інструктажів з безпеки життєдіяльності.

Журнал планування та обліку роботи – один з основних документів керівника гуртка, який відображає навчально-виховну роботу. Одночасно це й важливий фінансовий документ, на підставі якого заповнюються таблиць обліку робочого часу та здійснюються нарахування заробітної плати. Згідно з номенклатурою справ, журнал зберігають в архіві не менше 5 фінансових років. Протягом цього часу його можуть перевірити контролюючі органи. Записи в журналі педагог має вести регулярно. До п'ятого числа кожного місяця він повинен здавати журнал на перевірку зав. відділом. Журнал затверджує директор установи.

Структура журналу планування та обліку роботи гуртка складається з таких розділів:

- 1) вказівки до ведення журналу планування та обліку роботи гуртка;
- 2) мета й основний зміст роботи;
- 3) план роботи гуртка на I (II) півріччя навчального року;
- 4) відомості про членів гуртка;
- 5) облік відвідування (I, II півріччя);
- 6) облік роботи гуртка (I, II півріччя);
- 7) висновки та зауваження до роботи гуртка.

Журнал планування та обліку гурткової роботи заводиться для кожної групи гуртка окремо на весь навчальний рік та літній період.

Перед заповненням журналу необхідно познайомитись із посадовими обов'язками керівника гуртка та вказівками до ведення журналу планування та обліку роботи.

Журнал заповнюється керівником гуртка після кожного проведеного заняття.

Усі записи в журналі повинні вестися чітко і розбірливо державною мовою кульковою ручкою чорного кольору, відповідно до норм правопису.

Разом з тим керівникові гуртка забороняється допускати таке:

- написання тем занять на декілька днів, місяців наперед, заклеювання раніше написаного тексту;
- вклеювання, загинання, відрізування листків журналу;
- виправлення, підтирання годин, дат проведення занять, кількості відпрацьованих годин, використання коректора;
- виправлення і змінювання розкладу, перенос занять без попереднього узгодження з директором закладу та підпису у відповідному наказі.

На обкладинці журналу вказується повна назва гуртка, закладу та навчальний рік. Керівник гуртка зазначає своє прізвище, ім'я, по батькові та прізвище, ім'я старости групи, початок та закінчення ведення журналу.

На наступній сторінці записується назва гуртка, повна назва навчальної програми з позашкільної освіти, ким і коли вона затверджена (рекомендована чи схвалена до використання), рівень та рік навчання, мета і короткий зміст роботи гуртка.

Нижче зазначається розклад роботи гуртка по місяцях на I, II півріччя та літній період. Зміни в розкладі роботи гуртків допускаються на початку кожного семестру (півріччя) та напередодні літнього періоду і затверджуються наказом директора навчального закладу.

Журнал підписує керівник закладу. Свій підпис ставить керівник гуртка. Підписи розшифровуються.

У розділі «Мета й завдання гуртка» розкривають основні освітні, розвивальні та виховні завдання, а також ті цілі, які ставить педагог на конкретний навчальний рік.

Плани роботи гуртка заповнюються обов'язково в кожному журналі відповідно до обраної навчальної програми з позашкільної освіти.

У розділах «План роботи гуртка» зазначаються теми занять, кількість годин, відведених для їх вивчення, записуються календарні строки (число і місяць року), коли буде вивчатися тема. Керівник гуртка планує роботу на кожне заняття окремо. Дати занять записуються за календарем (включаючи дні канікул ЗОШ), планування роботи гуртка в дні державних свят суворо заборонено. План роботи на півріччя планується і записується в журналі у відведених для цього сторінках. Внизу керівник гуртка ставить свій підпис та розшифровує його.

План роботи гуртка обов'язково затверджується директором навчального закладу в строки, зазначені в плані роботи закладу.

Нумерація тем занять з першого півріччя продовжується в другому півріччі.

У розділі «Відомості про гуртківців» заповнюються в обов'язковому порядку всі графи (крім дати та причини вибуття з гуртка) до початку гурткових занять – до 15 вересня. Слід звернути увагу: прізвища, імена та по батькові дітей записуються повністю, в жодному разі не допускаються ласкаві та скорочені імена дітей. В останній графі можна відмічати дітей, які належать до пільгових категорій. Протягом року відомості про членів гуртка можуть оновлювати: дописувати новоприбулих, навпроти прізвищ дітей, які вибули, записувати дату й причину вибуття.

У розділі «Облік відвідування» записується список вихованців (Прізвище та повне ім'я дитини), який надалі переписується з урахуванням руху дітей на кожній наступній сторінці журналу цього розділу. Також записується число, місяць проведення заняття. Керівник гуртка в дні занять групи перевіряє присутність дітей та вживає такі умовні знаки:

- був відсутній з невідомої причини - «нб»;
- був відсутній з поважної причини - «пов»;
- був хворий - «хв».

У розділі «Облік роботи гуртка» після кожного заняття записується дата, тема та короткий зміст заняття, його тривалість та ставиться підпис керівника гуртка. У випадку, коли заняття гуртка не проводилися з поважної причини (лікарняний, відпустка без збереження зарплати, навчальна сесія, відрядження, карантин), запис у цьому розділі робиться, лише замість підпису керівника гуртка вказується причина. Разом з тим з метою виконання програми пропущений матеріал вивчається в обов'язковому порядку шляхом ущільнення тем. Навчальна програма повинна бути виконана в повному обсязі протягом навчального року.

Кількість записаних годин має повністю відповідати тижневому навантаженню керівника гуртка та таблицю робочого часу. Облік робочого часу в дні відсутності дітей (на випадок карантину, на підставі наказів відділу освіти) керівник гуртка веде в розділі «Масова та суспільнокорисна робота», вказуючи дату, зміст основної діяльності, кількість годин, підпис.

Обов'язково протягом навчального року керівник гуртка веде розділи «Методична та практична допомога», «Список готових робіт», «Реєстрація інструктажів з безпеки життєдіяльності».

У розділі «Масова і суспільнокорисна робота» записуються проведені масові заходи у гуртку, участь вихованців у загальних заходах позашкільного навчального закладу, виконана суспільнокорисна робота тощо.

Розділ «Методична та практична допомога» складається з семи граф: записується дата, вказується вид наданої допомоги, назва школи чи установи, якій надається допомога, кількість годин та число присутніх (за необхідністю).

У розділі «Реєстрація інструктажів з безпеки життєдіяльності» на першій сторінці записується список вихованців гуртка, навпроти своїх прізвищ вихованці, які досягли 14-річного віку, ставлять підписи, що підтверджує засвоєння ними інструктажу, ставиться підпис керівника гуртка, що є підтвердженням його проведення.

Журнал планування та обліку роботи систематично перевіряється адміністрацією закладу. Результати перевірки заносяться до розділу «Висновки та зауваження до роботи гуртка». Якщо під час перевірки виявлені зауваження до роботи гуртка, його керівник повинен їх усунути у вказаний термін, поставити дату та підпис.

В кінці журналу керівник гуртка заповнює річний звіт в кінці I, II семестрів та за літній період. Керівник гуртка ставить свій підпис під річним цифровим звітом, який розшифровується. Перелік питань, які розкриває керівник гуртка у звіті:

- аналіз виконання навчальної програми та досягнення поставленої мети;

- наповнюваність гуртка та збереження контингенту;

- аналіз охоплення дітей у залежності від віку (за класами) ;

- аналіз охоплення дітей пільгового контингенту: сироти, напівсироти, діти із багатодітних сімей, діти-чорнобильці, діти із малозабезпечених сімей, переселенці;

- форми і методи інновацій, які використовуються під час навчально-виховного процесу;

- організаційно-масова робота (бесіди, екскурсії, виставки, конкурси, свята і т.д.);

- результативність і досягнення (участь у міських та обласних заходах) ;

- робота з обдарованими дітьми, її результативність;

- робота щодо охорони життя та здоров'я дітей;

- робота з батьками, їх допомога;

- проведення відкритих занять (дата, тема).

Журнал зберігається в позашкільному навчальному закладі протягом усього навчального року. Виносити журнал за межі навчального закладу заборонено. Після закінчення навчального року журнал здається в архів, про що адміністрація робить запис на останній сторінці. На титульній сторінці журналу вказують назву гуртка та назву установи позашкільної освіти, а також навчальний рік, прізвище керівника гуртка та старости, якого обрано загалом гуртківців і який є помічником керівника з організаційних питань.

Список гуртківців заповнюється керівником окремо на кожну групу. Записи ведуться акуратно, чітко, прізвища дітей бажано записувати в алфавітному порядку.

На затвердження директору списку подаються разом з батьківськими заявами у двох примірниках. Один – зберігається у директора, інший у робочій папці керівника гуртка. Протягом року, якщо гуртківці вибувають чи прибувають, у списки гуртківців

керівником вносяться відповідні корективи на основі наказу, заяви батьків та записів у журналі обліку гурткової роботи. Списки гуртківців ведуться і в електронному варіанті. Списки гуртківців складаються керівником гуртків до 15 вересня.

Заява на вступ до позашкільного навчального закладу – основний документ на зарахування дитини на навчання до позашкільного закладу. Керівникам хореографічних колективів суворо заборонено вписувати в журнал гурткової роботи дітей без правильно заповненої батьківської заяви і без дозволу лікаря до занять в гуртку. Заява без візи та печатки лікаря не може бути підставою для зарахування дитини в колектив.

Заява на вступ дитини в ПНЗ обов'язково має бути затверджена директором закладу із зазначенням номера та дати наказу про зарахування дитини в гурток. Заява зберігається в робочій папці керівника гуртка поряд з «Карткою вихованця» протягом усього перебування дитини в закладі, а після вибуття дитини здається директору для збереження в архіві.

Особова справа (картка вихованця) заповнюється керівником гуртка при вступі дитини і ведеться протягом усього перебування дитини в ПНЗ. Записи ведуться чітко, акуратно, містять лише достовірну інформацію.

На початок кожного навчального року вписуються дані про рух дитини по гурткових групах та звіряються її особисті дані. Через три місяці після зарахування дитини в гурток керівником складається коротка психолого-педагогічна характеристика. Протягом навчання дитини в гуртку вносяться за необхідності корективи, обов'язково вказується дата складання характеристики та внесення змін і доповнень.

Керівник гуртка несе особисту відповідальність за облікування участі дитини в заходах різного рівня. Вписується лише активна (не лише глядач) участь дитини в закладових, районних, обласних і т.д. заходах, вказується результат.

План виховної роботи керівник гуртка може вести в довільній формі, проте обов'язковими розділами є:

- мета та завдання виховної роботи;
- методична проблема керівника гуртка;
- склад органу дитячого самоврядування;
- склад батьківського комітету;
- участь у масових заходах позашкільного закладу;
- проведення виховних заходів у гуртку;
- робота з батьками гуртківців;
- організація роботи з безпеки життєдіяльності.

План роботи повинен бути складеним до 30 вересня на весь навчальний рік та схвалений директором закладу і зберігатися в робочій папці керівника протягом навчального року.

Керівник гуртка планує виховну роботу відповідно до профілю, методичних рекомендацій щодо виховання підростаючого покоління та плану роботи закладу на рік. З метою всебічного розвитку вихованців керівник гуртка планує екскурсії, походи, конкурсно-розважальні програми, ігри, які проводитиме з дітьми протягом навчального року. До плану виховної роботи заноситься перелік обов'язкових інструктажів з вихованцями, який передбачено планом роботи закладу на навчальний рік, дати їх проведення.

Педагог планує заходи, які відображатимуть роботу з батьками протягом навчального року. Керівник гуртка обов'язково проводить організаційні (на початку навчального року) та звітні (в кінці навчального року) батьківські збори. Також можливе проведення конкурсно-розважальних програм, занять для батьків тощо. Усі ці заходи мають бути відображені в плані роботи.

6. Розкрийте особливості організації роботи керівника з безпеки життєдіяльності учнів. Назвіть види інструктажів, які проводить керівник хореографічного колективу, охарактеризуйте їх

З метою збереження здоров'я дітей, попередження та профілактики дитячого травматизму з вихованцями навчального закладу проводяться інструктажі з безпеки життєдіяльності. Вони містять питання охорони здоров'я, пожежної, радіаційної безпеки, безпеки дорожнього руху, реагування на надзвичайні ситуації, безпеки побуту тощо. Запис про їхнє проведення робиться в журналі реєстрації первинного, позапланового, цільового інструктажів з вихованцями навчального закладу.

Порядок, тематика й організація проведення інструктажів з безпеки життєдіяльності учнів визначаються розділом 8 Положення про організацію роботи з охорони праці учасників навчально-виховного процесу в установах і закладах освіти, затвердженого наказом Міністерства освіти і науки України від 01.08.2001 № 563, зареєстрованого в Міністерстві юстиції України 20.11.2001 за № 969/6160.

Вступний інструктаж з безпеки життєдіяльності проводиться один раз на рік перед початком гурткових занять, а також при зарахуванні або оформленні учня до навчального закладу. Програма вступного інструктажу з питань безпеки життєдіяльності розробляється відповідальним за охорону праці та затверджується керівником навчального закладу.

Орієнтовна програма вступного інструктажу з безпеки життєдіяльності для учнів:

1. Загальні відомості про навчальний заклад, його структуру (кабінети, лабораторії, спортмайданчики, майстерні, спортзали, тощо). Безпечна дорога до навчального закладу. Правила внутрішнього розпорядку, відповідальність за їх порушення.

2. Загальні правила поведінки під час навчально-виховного процесу та в організації й проведенні позанавчальних заходів.

3. Джерела небезпеки в приміщеннях навчального закладу, на спортивних майданчиках, навчально-дослідних ділянках, території та майданчиках, прилеглих до навчального закладу.

4. Правила безпеки під час перерв між заняттями, ігор надворі тощо.

5. Вимоги пожежної безпеки в навчальному закладі. Місцезнаходження первинних засобів пожежогасіння. Правила користування ними.

6. Радіаційна безпека. Дії в разі надзвичайних ситуацій природного та техногенного характеру.

7. Безпека дорожнього руху. Перехід на дорозі. Поведінка на вулиці, у транспорті. Знайомство з правилами дорожнього руху, обов'язки та права пішоходів і водіїв. Дії під час аварійних ситуацій у транспорті.

8. Побутовий травматизм, його попередження та дії у разі нещасних випадків у побуті.

9. Загальні відомості про нещасні випадки в навчальному закладі та регіоні.

10. Перша (долікарська) медична допомога під час нещасних випадків та надзвичайних подій.

Запис про вступний інструктаж з безпеки життєдіяльності робиться на окремій сторінці журналу планування та обліку навчальних занять. Учні, які інструктуються, розписуються в журналі, починаючи з 9-го класу.

Первинний інструктаж з безпеки життєдіяльності проводиться перед початком навчальних занять (до 15 вересня) для кожної гурткової групи окремо з урахуванням специфіки гуртка, місця проведення.

Повторний інструктаж з безпеки життєдіяльності такого ж самого змісту, як і первинний проводиться керівником на першому занятті в січні.

Позаплановий інструктаж з безпеки життєдіяльності з учнями проводиться в разі порушення ними вимог нормативно-правових актів, що може призвести чи призвело до травм, аварій, пожеж тощо, при зміні

умов виконання навчальних завдань (лабораторних, практичних робіт тощо), у разі виникнення нещасних випадків за межами навчального закладу.

Цільовий інструктаж з безпеки життєдіяльності проводиться з учнями в разі організації позанавчальних заходів (участь у фестивалях, концертних заходах, екскурсії, туристичних походах тощо), під час проведення громадських, позанавчальних робіт (прибирання територій, приміщень, робота на навчально-дослідній ділянці тощо), перед канікулами, певним видом роботи.

Відповідно до плану роботи навчального закладу на навчальний рік має бути керівником закладу складено перелік обов'язкових інструктажів з гуртківцями.

7. Розкрийте вимоги до навчальних програм з хореографії. Назвіть та охарактеризуйте основні види програм, їх структуру. Визначте найбільш характерні недоліки аналізованих Вами програм

Програма – нормативний документ, що розкриває зміст моделі майбутньої діяльності керівника колективу.

У ході прогнозування необхідно дати відповіді на такі запитання:

- Що маємо на початку роботи?
- Що хотіли б отримати в ідеалі?
- Що для цього необхідно зробити? Який для цього повинен бути резерв (матеріальний, людський тощо)?

Отже, процес підготовки до програмування включає три етапи: постановка мети, визначення змісту діяльності (форми, методи, прийоми), окреслення результатів діяльності.

Згідно з витягом з наказу № 24 від 17.01.2003 року Міністерства освіти і науки України навчальні програми повинні ґрунтуватися на освітніх стандартах основних навчальних дисциплін, забезпечувати науковість змісту, освітню і виховну цінність, систематичність і послідовність навчання, творчої діяльності, доступність і індивідуальний підхід, доцільність вибору форм і методів роботи. Мова викладання змісту програми має відповідати чинному законодавству.

Під час розробки змісту навчальної програми доцільно дотримуватися таких принципів:

- гуманізм (найвища цінність у суспільстві – людина);
- демократичність (рівноправна активна діяльність учнів і педагогів);
- індивідуалізація та диференціація (розвиток кожного учня окремо та врахування інтересів усього колективу);
- неповторність та комплексність.

Вимоги до навчальних програм:

- актуальність (відповідність часу та соціальним замовленням);
- послідовність (відповідність програми специфіці хореографічного навчання: стимулювання пізнавальної діяльності учня, розвиток виконавських умінь та навичок, музично-ритмічних даних, творчих та артистичних здібностей особистості, створення соціально-культурного оточення, стимулювання прагнення до самостійної діяльності та самоосвіти, творче використання життєвого досвіду учнів, сприяння професійному самовизначенню);

- цілісність (узгодження мети, задач та способів їх досягнення з результатами);

- прогностичність (прогнозування результатів, віддалений прогноз);

- реальність (можливість реалізації програми, плану заходів відповідно до концептуального задуму);

- оригінальність (оригінальна ідея, педагогічні знахідки).

Види навчальних програм та їх характеристика.

За тривалістю програми можуть бути: короткотривалі (1-6 місяців); середньої тривалості (від 6 місяців до 2 років); довготривалі (не менше двох років).

Існують різні класифікації програм. У системі позашкільної освіти використовується така: типова, модифікована (адаптована) та експериментальна (авторська).

Типова програма рекомендована органами управління освітою (культури) і визначає напрямок діяльності. Вона орієнтована на засвоєння учнями певного рівня знань, умінь і навичок.

Основою *модифікованої (адаптованої) програми* є типова, змінена з урахуванням особливостей освітнього закладу, віку та рівня підготовки учнів, режиму і часових параметрів здійснення діяльності, нестандартності індивідуальних результатів навчання і виховання.

Корективи, які вносяться в програму самим хореографом, повинні не порушувати концептуальних положень програми, взятою за основу. Необхідно, щоб модифікована програма була обговорена та затверджена методичною радою (художньою радою) закладу та методичного кабінету.

Експериментальна програма розробляється керівником з метою вирішення певного практичного завдання, пов'язаного з подоланням труднощів у навчальному процесі чи постановкою більш складних завдань. Вона може передбачати зміни в змісті і методах навчання, реалізацію власного підходу до вивчення традиційних тем.

На роботу за експериментальною програмою повинен даватися дозвіл методичної ради і керівника освітнього закладу. Після цього вона обов'язково проходить апробацію. У випадку виявлення новизни пропозиції експериментальна програма може претендувати на статус авторської.

Новизна – обов'язкова умова віднесення освітньої програми до розряду авторської. Вона повинна бути повністю створена педагогом (чи колективом авторів) і належати на правах інтелектуальної власності. При цьому назва «авторська» вимагає документальних доказів новизни і належності її автору. Для цього претендент на авторство в пояснювальній записці до програми повинен переконливо показати принципові відмінності його розробки від підходів інших авторів, які вирішують подібну проблему.

Офіційно статус авторської надається програмі органами управління освітою чи культурою. В окремих випадках авторам програм, які пройшли відповідну експертизу, видається сертифікат (свідчення), який стверджує, що програма дійсно є авторською і належить її творцю на правах інтелектуальної власності.

Структура та зміст навчальних програм.

Навчальна програма має включати: пояснювальну записку, навчально-тематичний план, зміст програми, прогнозовані результати, бібліографію.

Титульний аркуш містить таку інформацію:

- повна назва органу управління освіти (культури);
- повна назва освітньої установи, в якій розроблена програма;
- назва програми (коротка, яка відтворює суть);
- вік учнів, на яких розрахована програма, рівень навчання;
- термін реалізації (на скільки років розрахована);
- дані про автора (прізвище, ім'я, по батькові, посада);
- назва населеного пункту, в якому написана програма, та рік її написання).

Пояснювальна записка розкриває мету хореографічної діяльності, визначає принципи відбору змісту, назви розділів і послідовність викладу матеріалу, форми роботи з учнями в умовах реалізації програми (1-2 сторінки).

У пояснювальній записці необхідно зазначити актуальність і практичне значення змісту хореографічного навчання; зв'язок із попередніми напрацюваннями в цьому напрямку діяльності; вид програми (модифікована, експериментальна, авторська); новизну (для програм, які претендують на авторські). При формулюванні мети і завдань програми треба пам'ятати, що мета – це передбачуваний

результат освітнього процесу. Описуючи мету необхідно уникати загальних, абстрактних формулювань, таких, наприклад, як «всебічний розвиток особистості», «задоволення освітніх потреб» тощо. Вони не відтворюють специфіки конкретної програми. Крім того, мета повинна бути пов'язана з назвою програми, її основним напрямком.

Мета має бути реальною, досяжною, конкретною. З глобальною метою працювати не можна, тому що важко досягти реальних результатів.

Завдання – це конкретизація мети, кроки (етапи) на шляху її досягнення. Завдання мають відповідати змісту роботи і співвідноситися з показниками засвоєння змісту програми.

Описуючи особливості програми, слід зазначити основні засади, на яких вона базується; ключові поняття, якими оперує автор, етапи її реалізації, їх обґрунтування та взаємозв'язок.

У пояснювальній записці може зазначитися вид дитячої групи (профільна, експериментальна тощо) і її склад (постійний, змінний); особливості набору учнів (конкурсний, вільний).

Характеризуючи графік організації занять, необхідно зазначити загальну кількість годин на рік; кількість годин і занять на тиждень; періодичність занять.

У програмі має бути обов'язково вказаний рівень навчання (початковий, середній, вищий). Порядок створення й організації діяльності гуртків базується на принципі наступності від одного рівня до іншого або відповідає вимогам одного з трьох обраних рівнів.

До початкового рівня відносяться гуртки, секції, студії й інші творчі об'єднання, діяльність яких спрямована на загальний розвиток учнів, виявлення здібностей та обдарувань, прищеплення інтересу до творчої діяльності (1-2 роки навчання). Навчальна програма цього рівня передбачає загальнокультурний розвиток дитини, упровадження інформаційно-пізнавальних форм, методів оволодіння нею теоретичних і практичних основ творчої діяльності, створення для цього відповідних умов, а також адаптацію вихованців до позашкільної життєдіяльності.

До основного рівня відносяться гуртки, секції, студії й інші творчі об'єднання, які розвивають інтереси учнів, дають їм знання, практичні вміння та навички, задовольняють потреби в професійній орієнтації. Діяльність гуртків передбачає створення умов для соціальної адаптації вихованців у суспільстві, розвиток стійких інтересів до творчої діяльності, розширення й поглиблення професійних умінь і навичок, теоретичних знань з різних напрямів позашкільної освіти. Вихованців, які виявляють стійкий інтерес до конкретної творчої діяльності, зараховують до гуртка основного рівня навчання. Навчальні програми

цього рівня передбачають створення умов для розвитку творчої особистості, надання їй глибокої теоретичної та практичної підготовки, професійних умінь і навичок і можуть розроблятися на строк від 1-го до 4-х років.

До вищого рівня відносяться гуртки, секції, студії й інші творчі об'єднання, які задовольняють інтереси та потреби здібних, обдарованих і талановитих вихованців у творчій, науково-дослідницькій роботі та допрофесійній підготовці.

Кількість годин визначається в установленому порядку. Для творчих об'єднань початкового рівня (1-й, 2-й рік навчання) кількість годин на тиждень може становити 4-6 (за рік – 144-216). Для творчих об'єднань основного рівня: 1-й рік навчання – 4-9 годин на тиждень (за рік – 144-324); 2-й та 3-й рік навчання – 6-10 годин на тиждень (за рік – 216-360); 4-й рік навчання – 6-12 годин на тиждень (за рік – 216-432). Для творчих об'єднань вищого рівня 1-й-4-й рік навчання – 6-12 годин на тиждень (за рік – 216-432).

Навчально-тематичний план включає послідовну тематику занять на навчальний рік; загальну кількість годин; кількість годин на теоретичні та практичні заняття, інші примітки. У плані повинен висвітлюватися в скороченій формі весь зміст роботи. Складається навчально-тематичний план у вигляді таблиці.

Прогнозовані результати – вимоги до знань і вмінь, яких повинен набути учень у процесі занять за програмою (що повинен знати і що вміти).

Бібліографія подається в алфавітному порядку (відповідно до вимог ВАК, які подані в журналі «Бюлетень ВАК України» № 3 за 2008 рік). У зміст може включатися література як для педагогів, так і для учнів.

Закінчуючи відповідь, визначте найбільш характерні недоліки аналізованих Вами програм. Студенти, які є керівниками хореографічних колективів, можуть навести приклад програми, за якою вони працюють, і визначити позитивні та негативні моменти в її змісті.

8. Розкрийте загальне поняття про форму організації навчально-виховного процесу в хореографічному колективі. Вкажіть місце та значення кожної форми, наведіть приклади

Форма навчання – це спосіб організації навчально-виховної та художньо-творчої діяльності членів колективу, який використовується керівником у процесі навчання.

Форми організації навчально-тренувального процесу розподіляються відповідно до кількісного складу учнів (індивідуальні, групові, фронтальні) та мети їх проведення (заняття, бесіди, перегляд

відеоматеріалу, відвідування концертних заходів, участь у конкурсах та фестивалях тощо). Серед форм роботи в хореографічних колективах застосовують: заняття (уроки), концертну діяльність, виховні заходи, підвищення кваліфікації керівника та хореографічної майстерності учнів.

Основною формою організації навчання в хореографічних колективах є *заняття* (уроки), які проводяться за встановленим розкладом, у певній послідовності, що забезпечує планомірне, систематичне засвоєння хореографічних знань, умінь і навичок. У процесі занять також вирішуються завдання виховання, всебічного розвитку й оздоровлення учнів. У танцювальній практиці ці форми занять називають репетиціями.

Результатом навчально-тренувального процесу є *концертна діяльність*, яка також виступає однією з форм роботи хореографічного колективу і є обов'язковою. Участь колективу в різноманітних видах концертних програм (тематичні, національні, інтернаціональні, ювілейні та ін.) дозволяє визначити правильність роботи керівника щодо підбору репертуару, збагатити танцювальний досвід учнів, підвищити рівень їх сценічної культури і слугує одним з видів реклами колективу.

Виховна робота проводиться в колективі систематично і може застосовуватися як окрема форма або засіб вирішення окремих виховних завдань під час проведення навчальних хореографічних занять. Форми виховної роботи можуть розподілятися: за об'єктом впливу (індивідуальні, масові, групові), за напрямками виховання (естетичні, фізичні, моральні, пізнавальні, трудові, розважальні) та за провідним методом їх організації (словесні, наочні, практичні). Вибір форми залежить від мети і завдання виховного заходу; вікових та індивідуальних особливостей учнів; рівня хореографічної підготовки учнів та умов, у яких здійснюється виховний вплив; педагогічної майстерності керівника.

Виховна робота може бути як запланованою, так і епізодичною. Планування виховної роботи проходить на початку року і відображається в річному плані роботи колективу. Педагог має записати назву виховного заходу, його мету та завдання, визначити термін та форму проведення, вказати відповідальних. Планування робить таку діяльність педагогічно доцільною та цілеспрямованою і дає змогу управляти процесом виховання, координувати всі педагогічні впливи, поглиблювати й розширювати цілі та завдання виховання.

Крім запланованих форм виховної роботи, керівник колективу протягом навчального року систематично застосовує методи корекції

взаємовідношень між дітьми, реагує на конфліктні ситуації, працює над виявленням та своєчасною ліквідацією негативних проявів.

Підвищення професійної майстерності керівника є також важливою формою роботи хореографічного колективу. Виділяють: масові форми методичної роботи (педагогічні читання, науково-практичні конференції та ін.), групові форми роботи (методичні об'єднання, танцювальні асоціації та ін.), індивідуальні (самоосвіта, ознайомлення з передовим педагогічним досвідом), активні (майстер-класи, ігрове моделювання ті ін.). Форми і шляхи підвищення хореографічної майстерності учнів такі: концертна діяльність, участь у конкурсах та фестивалях, телевізійних танцювальних проєктах, майстер-класи та інші.

Останнім часом у практиці роботи хореографічних колективів набувають популярності *інноваційні форми навчання і виховання*:

- *Інформаційні* - це способи організації діалогічної взаємодії учасників навчання з метою знайомства та обміну духовними цінностями. Зміст інформаційних форм роботи може включати такі завдання: «Мое ім'я» (назвати своє ім'я і вигадати про його появу якусь історію), «Перше знайомство» (обрати пару й описати свого партнера словами або рухами), «Хвилина мого життя» (розповісти про випадок, що найбільш запам'ятався), «Паперові літаки» (зробити з паперу літак, написати на ньому своє ім'я й відпустити, потім знайти людину за ім'ям і розповісти про неї або її перспективи, а інші мають вгадати).

- *Пізнавальні* - це способи організації пізнавальної взаємодії (діалогу) учнів з метою отримання нових знань, їх систематизації, удосконалення вмій і навичок: сюжетно-рольові ігри з відтворенням професійної обстановки, подібної до реальної: учні в ролі хореографа під час заняття або вирішення конфліктної ситуації в колективі.

- *Регулятивні* - це способи організації навчально-виховної діяльності учнів, завдяки яким устанавлюються та приймаються певні правила діалогічної взаємодії учасників діяльності, наприклад: «Вироблення правил» (створити правила, якими слід користуватися під час концерту, виховної години, участі на фестивалі).

- *Мотиваційні* - це способи організації діалогічної взаємодії, за допомогою яких кожен визначає власну позицію у ставленні до діяльності інших, педагога та самого себе: «Мої очікування» (я чекаю від себе, від інших вихованців, від педагога); «Самооцінка» (що я вмію, чого хотів навчитися, де це можна використати, як мені це вдалось).

**9. Розкрийте навчально-виховне значення хореографічних занять.
Назвіть класифікацію хореографічних занять, охарактеризуйте
декілька видів занять**

Основною формою організації навчання в ХК є *заняття* (уроки), які проводяться за встановленим розкладом, у певній послідовності, що забезпечує планомірне, систематичне засвоєння хореографічних знань, умінь і навичок. Хореографічні заняття сприяють:

- підвищенню та задоволенню рухової активності;
- формуванню мотивації до успішної соціалізації;
- розвитку художнього смаку;
- розвитку психічних процесів (пам'ять, уява, увага), пізнавальної активності; розширенню кругозору;
- розвитку музичного слуху, відчуття ритму;
- зміцненню організму, серцевих м'язів, поліпшенню кровообігу, дихальних процесів, розвитку координації рухів, формуванню постави, профілактиці й виправленню незначних анатомо-фізіологічних недоліків;
- розвитку артистичних здібностей, вмінню вільно і впевнено поводитися перед аудиторією;
- вихованню морально-вольових якостей (спритності, точності, витримки, цілеспрямованості);
- вихованню норм поведінки та особистісних якостей (дисциплінованості, відповідальності, відчуттю колективізму, культури спілкування, одягу).

У хореографічній педагогіці розрізняють декілька класифікацій хореографічного заняття. Зупинимось на тій, яку вважаємо найбільш конкретною та змістовною:

1. За організацією і складом учнів: колективні (15-25 дітей); групові (окремо хлопчики та дівчатка; половина групи (4-10 дітей); індивідуально-групові (1-3 учня); зведені (з різними віковими групами). Традиційно для занять хореографією утворюється група за віковим принципом.

2. За видовою спрямованістю: заняття класичним танцем, заняття народно-сценічним танцем, заняття українським народним танцем, заняття спортивним бальним танцем, заняття сучасним танцем (джаз-модерн, брейк, хіп-хоп, диско та інші). На початковому рівні навчання використовують заняття ритмікою та партерною гімнастикою.

3. За цільовою спрямованістю: вступні (ознайомчі), контрольні, відкриті (показові), тематичні (навчально-пізнавальні та навчально-виховні), сюжетні, корекційно-профілактичні, музично-ритмічні, партерно-гімнастичні, тренінгові, творчо-постановочні, інтегровані, комбіновані заняття.

Кожен вид хореографічного заняття має свою дидактичну мету і завдання. Так, тренінгові заняття спрямовані на засвоєння й удосконалення техніки виконання танцювальних рухів. Корекційно-профілактичні вирішують завдання з розвитку сили та еластичності окремих груп м'язів, профілактики й корекції незначних анатомо-фізіологічних недоліків. Музично-ритмічні заняття сприяють розвитку почуття ритму, музично-рухової координації, музичної пам'яті, уваги та уяви. Творчо-постановочні допомагають засвоїти танцювальний репертуар, активізують діяльність дітей, розкривають їх творчий потенціал, розвивають танцювальність та акторську виразність. Тематичні заняття (тематично-виховні, тематично-пізнавальні) розширюють та поглиблюють знання, отримані дітьми в інших видах діяльності, вирішують виховні завдання. Більш змістовними й ефективними для початкового рівня навчання є комплексні заняття, які поєднують у собі завдання вищезазначених видів занять та забезпечують усебічний, багатогаспектний педагогічний вплив на учнів.

Важливого значення в роботі керівника хореографічного колективу набуває первинне (ознайомче) заняття, спрямоване на формування загальних уявлень про танцювальне мистецтво та напрямок роботи колективу, в якому вони будуть займатися; знайомство з керівником, педагогами-репетиторами, акомпаніаторами, отримання інформації про досягнення колективу, правила його відвідування; виявлення хореографічних здібностей складу групи (анатомо-фізіологічних, музично-ритмічних, творчих та артистичних) шляхом виконання простих завдань; створення дружньої, доброзичливої атмосфери та збудження інтересу до танцювальної діяльності.

Контрольні заняття дозволяють виявити рівень знань та вмінь, які отримали діти за навчальний рік, та намітити основні завдання на наступний період навчання. Відкриті заняття мають на меті демонстрацію батькам, керівникам інших колективів або адміністрації закладу, на базі якого працює колектив, особливостей проведення навчально-виховного процесу, рівень розвитку педагогічної майстерності керівника та хореографічної підготовки дітей. Відкриті заняття можуть бути поточними та контрольними.

У навчально-тренувальній роботі з дітьми початкового рівня навчання бажано застосовувати різноманітні цікаві форми хореографічних занять: заняття-казка, заняття-екскурсія, заняття-подорож, заняття-змагання, заняття-фантазія, заняття-розвага, заняття-концерт. Такі форми проведення репетиційного процесу захоплюють дітей, підвищують їхню активність, стимулюють творчу уяву, збагачують емоційний досвід. Заняття мають бути побудовані на

сюжетній та ігровій основі, джерелами якої можуть бути дитяча література (розповіді, казки, вірші); докільця (побут, спорт, трудова діяльність дорослих, об'єкти і явища природи); ігрова діяльність, дитячий пісенний матеріал, мультфільми, дитячі кінофільми тощо.

Останнім часом у практиці роботи шкільних та дошкільних закладів набули поширення інтегровані заняття, які поєднують у собі блоки знань з різних видів уроків (занять) навколо однієї теми з метою інформації й емоційного сприйняття матеріалу. Їх упровадження пов'язане з прагненням зробити навчальний процес більш цікавим у зв'язку з введенням нетрадиційного змісту і поєднанням різних методів, урізноманітненням діяльності дітей під час засвоєння певної теми. Так, зміст хореографічного навчання може передбачати застосування пізнавального матеріалу з різних розділів по ознайомленню з докільцями (професії, одяг, іграшки, родина та інше), природою (тваринний і рослинний світ, об'єкти та явища живої й неживої природи), формування елементарних математичних уявлень (геометричні фігури, поняття «більш-менш», «ширше-вужче», «вище-нижче», рахунок), розвитку мовлення (переказ драматургії вивченого танцю, складання словесної характеристики танцювальних образів), грамоти (пластична характеристика звуків та букв), зображувальної діяльності (костюм, міміка, пози, пластична передача окремого образу або всього змісту картини). Інтегровані заняття найчастіше вирішують завдання поглиблення та закріплення знань, умінь і навичок.

10. Назвіть структуру побудови хореографічних занять. Розкрийте методiku організації та проведення хореографічних занять з дітьми початкового рівня навчання

Основою змісту хореографічного заняття є програма, яка передбачає систематичне і послідовне навчання. *Структура заняття* – це сукупність його елементів та частин, пов'язаних між собою, які забезпечують цілісність заняття. Вона залежить від поставленої мети, завдань і добору хореографічного матеріалу.

Структура танцювального заняття включає в себе три частини: вступну, основну та заключну, кожна з яких вирішує специфічні навчально-виховні завдання.

Вступна та заключна частини не змінюють своєї тривалості (складають 5-10% від загального часу заняття) та спрямованості. Так, *вступна частина* («розігрів») має на меті створення позитивного емоційного настрою, зосередженості на наступній діяльності; підготовку м'язів до більш інтенсивного навантаження. Доцільно зміст цієї частини будувати на сюжетній (ігровій) основі і включати до неї такі побутові

рухи та танцювальні елементи: крок з носка (па марше), кроки на півпальцях, кроки та біг з високим закиданням гомілки назад і високим підніманням стегна, па галопу, підскоки, па польки, стрибкові комбінації, елементи народно-сценічного та сучасного танців, імітаційні рухи тощо.

Для більшої насиченості та нетрадиційного проведення цього блоку можна використовувати нескладні гімнастичні вправи з переміщенням навприсядки, на колінах, сидячи на підлозі. Бажано, щоб виконання цих вправ мало образну спрямованість та було зрозумілим, цікавим і доступним для дітей.

Як правило, рухи вступної частини виконуються по колу. Однак можна використовувати «фігурне марширування», що сприяє формуванню почуття простору, опануванню нескладних перешикувань, які використовуються в композиційних танцювальних малюнках.

Заключна частина заняття спрямована на поступове зниження навантаження, релаксацію, а також аналіз танцювальної діяльності дітей. До змісту цієї частини слід добирати ігрові та творчі завдання, нескладні улюблені дітьми танці, вправи на дихання та розслаблення.

Основна частина (80-85% загального часу заняття) спрямована на розвиток окремих груп м'язів, оволодіння та вдосконалення навичок танцювальної діяльності, розвиток творчості та музикальності, розумування танцювального репертуару і може варіюватися залежно від тематики, мети, ступеня готовності дітей до танцювальної діяльності.

Деякі автори (П. Коваль, А. Шевчук та ін.) пропонують використовувати в роботі з дітьми структуру занять, яка будується за законами драматургії і має п'ять частин: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Така структура, на думку авторів, має зрозумілу дітям логіку, мотивацію, динаміку розвитку, точку найвищого самовираження дітей і обумовлене завершення.

Результативність навчально-виховного процесу в дитячому хореографічному колективі залежить від того, як педагог відноситься до підготовки та проведення танцювальних занять.

Підготовка до заняття включає декілька етапів: вибір теми, визначення типу заняття, його мети, завдань та змісту, добір навчально-пізнавального та танцювально-тренувального матеріалу, а також методів, за допомогою яких будуть вирішуватись основні завдання заняття, визначення музичного матеріалу (робота з акомпаніатором, добір фонограм) та підготовка допоміжного реквізиту, наочно-ілюстративних, відео джерел тощо.

Важливим моментом у підготовці до заняття є визначення програмових завдань, до яких відносяться навчальні, розвивальні та виховні. Навчальні та пізнавальні завдання включають обсяг знань, умінь та навичок, які формуються, закріплюються, узагальнюються або конкретизуються. Під час хореографічних занять діти засвоюють не лише відповідну термінологію, вивчають історію виникнення того чи іншого танцю, особливості національних костюмів та музичного супроводу, а й залучаються до загальнолюдських культурних цінностей, розвивають світогляд, закріплюють знання, отримані в інших видах діяльності.

Розвивальні завдання передбачають розвиток музичних даних (почуття ритму, музично-рухової координації, емоційного сприйняття музичного твору, танцювального втілення того чи іншого музичного образу); фізичних даних (сили та еластичності різних груп м'язів); пізнавальних процесів (сприймання, пам'яті, мислення, розумової активності), розумових операцій (уміння порівнювати, аналізувати, узагальнювати); творчих умінь та артистичних навичок. Крім того, можна планувати завдання, спрямовані на формування навчальних умінь (діяти за вказівкою педагога, адекватно сприймати зауваження, аналізувати результати своєї діяльності тощо).

Поряд з вирішенням навчальних та розвивальних завдань на заняттях з хореографії слід планувати і виховну роботу, спрямовану на виховання культури одягу, поведінки, спілкування під час танцювальної діяльності, розвиток особистісних якостей (цілеспрямованості, ініціативності, допитливості, самостійності, вимогливості, винахідливості, активного і творчого ставлення до себе та інших, організованості, відповідальності, працелюбності, доброзичливості, порядності, почуття колективізму тощо), волевих якостей (витримки, сили волі, наполегливості тощо), патріотичних почуттів (любові та інтересу до танцювальної культури України, національної гордості, емоційно-ціннісного ставлення до національних танцювальних традицій тощо), пізнавального інтересу до тієї чи іншої теми.

Під час хореографічних занять педагогу доцільно також вирішувати стимулювальні завдання, які визивають у дітей стійку потребу в цьому виді діяльності, інтерес до навчання, мотивують усвідомлене засвоєння матеріалу, активізують пізнавальну діяльність, прагнення для досягнення результатів (засвоїти той чи інший танцювальний рух або трюковий елемент, виконувати сольну партію в новому концертному номері та інше).

Успіх проведення хореографічного заняття в значній мірі залежить від правильного підбору музичного матеріалу. Для уроків хореографії в

молодших вікових групах слід підбирати музичні твори з чіткою структурою, танцювальною спрямованістю, які мають художньо-виховну цінність, характеризуються різноманіттям емоційних відтінків та образністю. Ці твори мають бути зрозумілими дитині, викликати позитивні емоції та руховий відгук.

Правильно підібраний музичний репертуар сприятиме розвитку почуття ритму, музичної пам'яті, музично-ритмічної координації, вмінню відчувати красу і гармонію музики, розширенню світогляду, розвитку інтересу до музичного мистецтва, підвищенню загальнокультурного рівня дитини.

На початковому етапі хореографічного навчання слід запобігати роботі з фонограмами. Дуже часто в практичній діяльності педагогіко-хореографи обмежуються музичними формами, які не відповідають ні віковим особливостям дітей, ні змісту навчально-тренувальних завдань. Крім того, робота з фонограмами порушує динаміку розвитку ходу заняття, призводить до відволікання від навчального процесу педагога та втрати уваги дітей. Такі заняття порушують цілісність хореографічного навчання, вони позбавлені художньої та естетичної спрямованості, розвитку музично-рухових здібностей дітей.

Заняття в хореографічному колективі відповідно до першої стадії педагогічного процесу повинні мати яскраво виражений заохочувальний характер. Тому педагогічний процес доцільно орієнтувати на створення таких умов, в основі яких лежить атмосфера захопленості хореографічним мистецтвом, його виразними особливостями, колективним характером діяльності, незвичайністю відтворення (образність і пластика рухів), сценічною виконавською діяльністю.

Важливе значення в проведенні занять має дотримання санітарно-гігієнічних вимог і правил техніки безпеки, застосування спеціального (репетиційного) взуття й форми одягу (відповідно до температурного режиму), педагогічно обґрунтоване розміщення акомпаніатора, педагога й дітей, технічне забезпечення заняття.

Достатньо великого значення керівнику колективу слід приділяти репетиційній формі, яка повинна бути зручною та охайною. Кожний педагог може власноруч вибирати вид одягу: спортивний купальник та спідничку (хітон), футболку та коротенькі еластичні штанці чи лосини – для дівчат; майку та еластичні шорти (лосини) – для хлопчиків або іншу. Бажано, щоб одяг був одного кольору (в хореографії класичним кольором репетиційної форми вважається чорний) та єдиного стилю. Деякі керівники замовляють спеціальний пошив репетиційної форми з емблемою колективу, що є не тільки його візитною карткою, а й

активним засобом виховання в дітей культури одягу, поваги до свого колективу та його традицій.

На ногах має бути взуття, яке відповідає напряму роботи колективу або виду заняття: чешки або балетки (тапочки з м'якої тканини для вільного розвитку підйому), джазовки, народні шкарпетки або чоботи, туфлі для занять бальною хореографією на низькому ході. Довге волосся в дівчат повинно бути зачесане та старанно зібране. Не слід на руках та шиї носити будь-які прикраси. Наявність єдиних вимог до форми дисциплінує дітей, сприяє вихованню охайності й чистоти одягу. Крім того, відповідальне відношення до репетиційної форми є запорукою високої культури сценічного одягу дитини під час концертних виступів.

Педагогу також слід бути переодягненим у тренувальну форму, яка не тільки допоможе йому зручно почуватися під час проведення заняття, а й стати належним взірцем для дітей.

Основою засвоєння дітьми хореографічних навичок є увага, яка зовні виявляється в м'язовому напруженні, правильній поставі, зосередженості. Відомо, що діти молодшого віку здатні концентрувати увагу в середньому 15 хвилин. Тому доцільно періодично змінювати змістовне наповнення занять, використовувати ігрові вправи, елементи змагань, умови для виконання рухів. Наприклад, під час засвоєння або закріплення вправ класичного екзерсису (*plie, battement tendu, rond de jambe par terre* та інших) можна застосовувати підготовчі вправи до їх виконання в партері та біля станка, чергувати з музично-ритмічними завданнями, виконанням танцювальних вправ по діагоналі. Така зміна вправ, засобів розташування дітей дозволить покращити результативність заняття, зберегти увагу вихованців і запобігти їх перевтомі.

Важливим моментом організації тренувального процесу, починаючи з 2-3-го року навчання, є зміна місця розташування дітей біля станка та на середині. Це, по-перше, сприятиме розвитку в дітей вільної орієнтації в просторі, покращенню мотивації до засвоєння танцювального матеріалу, вихованню почуття відповідальності та впевненості у своїх можливостях, а, по-друге, дозволяє педагогу краще контролювати процес засвоєння дітьми програмового матеріалу. Традиційно керівники колективів визначають єдині місця для дітей і ставлять на перші лінії більш здібних та дисциплінованих. Інші вихованці звикають до того, що не можуть безвідповідально ставитися до засвоєння матеріалу, бо завжди є можливість повторити його за тими, хто стоїть попереду, виконувати вправи не в повну силу, відволікатися тощо. Отже, зміна в процесі заняття розташування дітей дозволить

значно покращити загальний рівень хореографічної підготовки всієї групи.

Під час навчання слід запобігати спілкуванню на рівні авторитарно-дисциплінарних вказівок, що формують у дітей пасивну реакцію, знижують їх зацікавленість та ініціативу. У хореографічній роботі одним з продуктивних методів є співтворчість педагога та дітей. Важливо давати їм невеликі завдання творчого характеру, вислухувати творчі знахідки, підтримувати ініціативу та самостійність мислення. Разом з тим, педагог повинен на рівні з дітьми брати участь у музично-ритмічних іграх, виконанні творчих та тренінгових завдань. Добре, коли керівник колективу здатен на високому виконавському рівні демонструвати вихованцям свою хореографічну майстерність, яка є прикладом для дітей, і одночасно керувати навчальним процесом (давати влучні вказівки, коректно виправляти помилки, визначати та заохочувати танцювальні досягнення тощо).

Дітей доцільно залучати до процесу підготовки до заняття (принести магнітофон, приготувати килимки для партерної гімнастики). Різні доручення та завдання не тільки підвищують їхній інтерес до діяльності, а й готують до самостійності під час участі в концертних програмах, виховують почуття відповідальності за сценічний реквізит.

Ураховуючи, що в більшості хореографічних колективів займаються діти без попереднього відбору, одним з важливих завдань, яке педагог повинен вирішувати на кожному занятті, є корекційна робота (попередження та виправлення дефектів постави, стопи та ін.). Слід пам'ятати про оздоровчі функції хореографічного мистецтва: запобігати психічному перевтомленню та фізичному перевантаженню, працювати над правильною поставою тулуба, задовольняти рухливу активність тощо.

Більшість керівників хореографічних колективів розглядають заняття з дітьми як тренувальний процес, спрямований на формування танцювальних умінь та навичок, розвиток сили та еластичності різних груп м'язів, покращенню техніки виконання танцювальних рухів та музично-ритмічної координації. Пріоритетним завданням педагога вважають підготовку дітей до виступу на сцені, що дійсно є показником роботи колективу, результатом його художнього та творчого розвитку. Задля цього навчальний процес зводиться до механічного повторення за керівником хореографічних вправ, систематичного виконання одних і тих самих танцювальних рухів, технічного відпрацювання танцювального репертуару.

Керівникові необхідно подбати в навчанні про формування в дітей молодшого віку почуття природності танцювальних рухів, урізноманітнювати заняття, застосовувати творчі елементи та пізнавально-інформативний матеріал. Іноді діти не знають назви рухів, які повторюють на кожному занятті; не можуть розповісти про зміст танців, які виконують на сцені; не вміють визначити характер музичного супроводу, не орієнтуються в назвах елементів сценічного костюма, не володіють хореографічною термінологією. Це знижує навчально-виховний потенціал хореографічного мистецтва, який має на меті не тільки тілесно-культурний розвиток дитини, а й духовне та творче її зростання.

Під час планування навчально-виховного процесу керівникові колективу важливо окреслити тематичний діапазон, з яким доцільно знайомити дітей у той чи інший віковий період. Перелік тем хореографічних занять слід співвідносити зі змістом знань, які отримують діти під час навчально-виховного процесу в початковій школі та дошкільних закладах. Така інтеграція сприятиме більш свідомому засвоєнню дітьми інформативного матеріалу, закріпленню та поширенню знань, отриманих в інших видах діяльності, розвитку пізнавальної активності, розумових процесів та операцій. Прикладами можуть бути теми з народознавства («Народні символи України», «Традиції та обряди українського народу» тощо), ознайомлення з навколишнім середовищем, природою, художньою літературою, зображувальною діяльністю. Важливо, щоб під час заняття педагог застосовував не тільки методи рухової, а й розумової активізації дитини поряд з виявленням сформованості в неї тієї чи іншої танцювальної навички визначав рівень знань, поширював світогляд, залучав до засвоєння танцювальної термінології, проводив виховну роботу.

У навчально-виховному процесі молодших груп слід активно застосовувати ігрову діяльність, яка сприяє кращому сприйманню, усвідомленню та запам'ятовуванню танцювального матеріалу. Використання елементів гри в танцювальній діяльності стимулює розвиток пам'яті, образного мислення, сприяє формуванню дружніх стосунків між дітьми, позитивному ставленню до праці, подоланню дитячого егоцентризму, а також розвитку емоційності.

Основний закон дитячої природи, за словами К. Ушинського, полягає в тому, що дитина потребує діяльності безперервно і втомлюється не від тривалості, а від одноманітності. Саме ігрова діяльність істотно збагачує заняття хореографією розмаїттям форм і емоційним забарвленням, виховує інтерес до танцювальних занять. А. Шевчук підкреслила, що для підтримки первинної зацікавленості

дітей у певному виді діяльності необхідно допомогти їм навчитись «переживати радість від успішного оволодіння яким-небудь прийомом... Тоді, можливо, трохи поверхова зацікавленість переросте в стійкий інтерес, на основі якого сформується мотивація до систематичних занять улюбленою справою».

Крім урахування вікових інтересів дітей, доцільно дотримуватись їх статевої зацікавленості тією чи іншою темою. Так, хлопчикам можна рекомендувати творчі завдання та етюдні форми, побудовані на темі героїзму, трудової та спортивної діяльності, характерної для чоловіків. А дівчаткам пропонувати відтворювати теми, які цікаві жінкам: «Мамині помічниці», «Модниці», «На подіумі», «Вишивальниці» та інші. Під час ознайомлення з тим чи іншим рухом обов'язково слід підкреслювати характерні положення рук та тулуба, які притаманні чоловічому та жіночому танцю, а також залучати до вивчення різного лексичного матеріалу: хлопчиків навчати виконанню присядок, хлопавок, а дівчаток – обертам, дрібушкам тощо.

Під час організації та проведення хореографічних занять з дітьми молодшого шкільного віку слід дотримуватись таких *методичних вимог*:

- постановка перед кожним заняттям виховних, розвивальних і оздоровчих завдань; відповідність змісту заняття його тематиці, меті й завданням;
- повторення попереднього й подача нового матеріалу з обов'язковим його закріпленням шляхом багаторазового, варіативного використання;
- зміна видів діяльності, місця розташування дітей, оптимальне дозування припустимого навантаження;
- особиста участь педагога у виконанні танцювальних рухів;
- використання різнохарактерного, образного музичного матеріалу, що відповідає завданням певної частини заняття;
- формування в дітей усвідомленої мотивації до танцювальної діяльності;
- використання різних методів і прийомів, що стимулюють рухову, розумову, пізнавальну й творчу активність дітей;
- здійснення індивідуально-диференційованого підходу (урахування фізичних можливостей, психічних особливостей, інтересів, статевого розходжень і особистісних якостей дитини);
- застосування ігрових моментів, що сприяє підвищенню інтересу до заняття;
- створення атмосфери захищеності й комфортності під час заняття, доброзичливий характер спілкування з педагогом, заохочення навіть незначних досягнень дітей;

- використання прийомів, що забезпечують емоційне наповнення заняття (прийоми емоційної регуляції, корекції несприятливих емоцій);
- стимуляція активності й самостійності дітей; поєднання репродуктивного й продуктивного видів діяльності, надання дітям свободи у виборі способів розв’язання творчих завдань;
- підбиття підсумків з аналізом діяльності дітей, повідомлення мети наступного заняття для підвищення інтересу й мотиваційної готовності.

Отже, проведення хореографічних занять з дітьми початкового рівня навчання буде ефективним за таких умов: використання педагогічного потенціалу хореографії з урахуванням її виховних та розвивальних можливостей; реалізація особистісно-орієнтовного підходу до дітей у процесі танцювальної діяльності; застосування демократичного стилю спілкування педагога з дітьми, що ґрунтується на принципах взаємодії та співтворчості; мотивації діяльності дітей; добору системи методів і прийомів залежно від етапів формування хореографічної навички; пріоритетності ігрових форм; наступності та послідовності збільшення навантаження; використання доступного й цікавого танцювального репертуару; застосування різних типів хореографічних занять; створення ситуації успіху, умов для самопізнання, творчого розвитку і самореалізації дитини; формування естетичних смаків та ціннісних орієнтацій; збереження здоров’я дитини.

11. Розкрийте значення виховної роботи в хореографічному колективі та її завдання. Назвіть класифікацію форм виховної роботи та наведіть приклади

Виховна робота є важливим компонентом навчально-тренувального процесу в хореографічному колективі.

Організація виховної роботи може бути спрямована на виконання таких завдань:

- виховання інтересу до хореографії та суміжних видів мистецтв;
- виховання художньо-естетичної культури, естетичних потреб та почуттів;
- забезпечення повноцінного розвитку учнів, охорона і зміцнення їх фізичного, психологічного та духовного здоров’я;
- формування морального, емоційного, волевого компонентів світогляду;
- формування національної свідомості та національної гідності, любові до рідної землі, родини, свого народу;
- забезпечення умов для самореалізації учня відповідно до його здібностей, власних і суспільних інтересів;

– формування позитивної Я-концепції, яка характеризується: впевненістю в доброзичливому ставленні до учня іншими; переконаністю в успішному оволодінні хореографічним мистецтвом; почуттям особистої значущості в колективі;

– формування навичок співпраці та колективної взаємодії;
– виховання сценічної культури (поведінки, одягу та рухів);
– виховання бережливого ставлення до державного майна, сценічних костюмів та реквізиту.

Виховний і навчально-тренувальний процеси є нерозривними в системі хореографічної роботи. Тому на кожному занятті поряд з навчальними та розвивальними завданнями обов'язковим є планування та реалізація виховних завдань. Крім того, керівником колективу обов'язково передбачаються різноманітні форми виховної роботи, які проводяться у позарепетиційний період.

Форми виховної роботи – це умови, в яких реалізується зміст; варіанти організації виховного процесу, композиційна побудова виховного заходу.

Форми виховної роботи можуть розподілятися: за об'єктом впливу (індивідуальні, масові, групові), за напрямками виховання (естетичні, фізичні, моральні, пізнавальні, трудові, розважальні) та за провідним методом їх організації (словесні, наочні, практичні). Вибір форми залежать від мети і завдання виховного заходу; вікових та індивідуальних особливостей учнів; рівня хореографічної підготовки учнів та умов, у яких здійснюється виховний вплив; педагогічної майстерності керівника.

Індивідуальні форми виховної роботи спрямовані на забезпечення повноцінного розвитку особистості, який досягається під час формування в неї позитивної Я-концепції, розвиток особистісних якостей та індивідуального потенціалу. До індивідуальних форм виховної роботи в хореографічному колективі належать: етичні бесіди, доручення (заняття з іншими учнями, підготовка костюмів та реквізиту до концерту, виготовлення інформаційних листів та газет про діяльність колективу тощо), колекціонування хореографічного матеріалу (ілюстрацій сценічних костюмів, портретів відомих танцівників та хореографів тощо), ведення зошита хореографічних занять та щоденника власних досягнень, малювання своїх вражень на тему того чи іншого заняття тощо.

Групові форми виховної роботи проводяться з учнями певної вікової категорії (дошкільний, молодший, середній або старший шкільний вік) або відповідної статі (дівчатками, хлопчиками). Прикладами виховних форм групової роботи можна назвати: пізнавальні та етичні бесіди,

вирішення проблемних ситуацій та творчих завдань, групові доручення, практичні майстерні сценічного гриму та виготовлення сценічного реквізиту, створення тематичних стендів, відвідування концертних програм з їх подальшим аналізом, вечори питань і відповідей, екскурсії, походи, пізнавальні та розважальні культурні заходи («Подорож до джерел рідної культури», «Українські традиції зустрічі весни», «Різнобарвність українського танцю», «Творчий шлях П. Вірського», «Свято іменинника», «Новорічний карнавал», «Батьки, а вам під силу?») та інші.

До *масових форм* виховної роботи, до яких залучаються всі учасники танцювального колективу, можна віднести: організацію тижнів з різних видів хореографії, зустрічі з видатними людьми, обмін танцювальним досвідом з іншими творчими колективами; участь у створенні альбомів історії колективу, конкурсах та фестивалях; проведення флешмобів (танцмобів), розважальних заходів («Танцювальний марафон», «Танець крізь століття», «Підсумки року», «Посвята в члени колективу» тощо); організацію виставок захоплені учасників колективу або фотоквестів на різну тематику («Що для мене танець?», «Кумедні випадки під час концертних виступів», «Перші кроки в хореографії») тощо.

Ефективність масових, групових та індивідуальних форм виховання зростає за умови, якщо вони складають певну систему, пов'язані між собою і доповнюють одна одну.

Форми виховної роботи також класифікують відповідно до провідного методу, тобто за джерелами передачі й характером сприйняття інформації. Так, у *словесних* формах виховної роботи перевага надається вербальним засобам (розповідь педагога, бесіда з дітьми, лекція, дискусія, переконування, пояснення, приклад, дитячий фольклор, художня та мистецтвознавча література), у *наочних* інформація одержується на основі сенсорно-перцептивної діяльності (демонстрування, ілюстрування, показ, спостереження), а у *практичних* здебільшого використовуються активні методи роботи (доручення, гра, змагання, метод створення виховних та проблемних ситуацій, вирішення творчих завдань). Наведемо приклади бесід, які можна використовувати в навчально-практичній діяльності ХК: бесіда-повідомлення (проводиться перед розучуванням танцю або окремого руху) допомагає повніше уявити умови життя того чи іншого народу, його традиції, звичаї, сприйняти особливості виконання того чи іншого руху, його походження тощо; вчить розрізняти танці різних народів, манеру виконання танців різної тематичної та жанрової спрямованості); лекція-бесіда (самостійна форма виховної роботи, тема якої заздалегідь

обирається керівником і вноситься до річного плану) має бути пов'язана з практичним матеріалом, який вивчають діти; бесіда-ілюстрація (інформаційний матеріал підкріплюється відеофрагментами, ілюстраціями, показовими виступами провідних танцівників); бесіда-обговорення виявляє знання щодо правильного оцінювання переглянутих вистав, виступів, уміння виділити в них головне, критично ставитись до свого виконання.

У виховний процес хореографічних колективів доцільно включати форми виховної роботи, які розрізняються за напрямками. Так, заходи *естетичного напрямку* мають на меті залучення учнів до художньо-естетичних цінностей у житті та мистецтві, формування естетичного досвіду та смаку, бажання створювати прекрасне в житті, примножувати культурно-мистецькі надбання народу (відвідування концертних програм та балетних вистав, виставок мистецтва, музеїв, проведення лекцій-повідомлень з використанням наочного матеріалу тощо).

Заходи *фізичної спрямованості* передбачають виховання в учнів вольових якостей, санітарно-гігієнічних норм, прагнення до краси тіла та свідомого відношення до здорового образу життя (участь у туристичних походах, спортивних змаганнях, проведення пізнавальних бесід, оформлення дошки фізичних досягнень, на якій можуть бути написані прізвища рекордсменів у виконанні вправ на віджимання, прес, гнучкість або розміщатися фотографії дітей, які навчилися робити акробатичні вправи, передбачені вимогами програми).

Пізнавальні виховні заходи допомагають розширити та поглибити знання з хореографії та інших видів мистецтва, сприяють розвитку загальної ерудованості, стимулюють пізнавальні інтереси. Їх можна присвячувати знайомству з життєдіяльністю видатних педагогів та балетмейстерів, творчості професійних колективів, розкривати особливості того чи іншого напрямку хореографії (диско, contemporary, джаз-фанк) чи регіональні особливості танцювальної культури України (танці Запорізького краю, буковинські танці), знайомити з народними традиціями та обрядами, музичними інструментами, особливостями сценічного костюма та гриму. Можна провести пізнавальний виховний захід перед постановкою того чи іншого танцю або хореографічного спектаклю, в якому розкрити актуальність тематики, надати цікаві інформативні факти, показати у відеозапису сценічне втілення аналогічних образів професійними виконавцями або продемонструвати танцювальну техніку, на якій буде побудовано танець. Цікавими стануть зустрічі з відомими людьми (професійними танцівниками, керівниками інших хореографічних колективів, учасниками телевізійних проєктів танцювального напрямку, викладачами вищих

навчальних закладів), організація виставок і оглядів дитячих колекцій, які розширюють світогляд і пізнавальні інтереси, формують дослідницькі навички, виховують цілеспрямованість і наполегливість.

Виховні заходи на *морально-етичні* теми сприяють вихованню моральної свідомості, стимулюють моральні почуття і мотиви поведінки. Це може бути: проведення пізнавальних та етичних бесід, дискусій, тематичних вечорів на морально-етичні теми; перегляд тематичних кінофільмів та аналіз літературних творів; ознайомлення з традиціями та обрядами українського народу, залучення дітей до участі в традиційних національних святах; організація зустрічей з ветеранами війни, літераторами, героями праці тощо. Доцільним буде систематичне застосування в навчально-виховному процесі методів морально-етичного впливу: вправління в моральній поведінці, створення ситуацій морального вибору, педагогічна або колективна оцінка поведінки та вчинків дитини, заохочення до моральних учинків, осуд аморальної поведінки.

Для проведення морально-етичних бесід з дітьми можна застосовувати такі теми, як «Що таке дружба?», «Дружба в колективі», «Подаруй посмішку», «Пліч-о-пліч», «Привітність і привабливість», «Толерантність» та інші. Під час вибору тематики педагог має врахувати вікову категорію певної групи колективу; спиратися, насамперед, на справжні події і явища навколишнього життя і діяльність дитини в колі однолітків (Яся запізnilась на концертний виступ; чергова повідомила, що деякі діти не вітаються з нею; хлопці проявляють агресію стосовно дівчат тощо). Головна мета таких бесід полягає в тому, щоб сформувані в дитини моральні мотиви поведінки, якими вона могла б керуватися у своїх вчинках.

Виховний процес також можна урізноманітнювати *трудовами* заходами: організація трудових десантів для прибирання танцювальних класів або території біля помешкання, в якому займаються учні; участь у посадці дерев та квітів з подальшим доглядом за ними; призначення чергових на заняття (провітрити клас, принести магнітофон) або відповідальних під час концертного виступу (перевірити та віднести реквізит, прибрати кімнату, в якій переодягалися); навчання ремонту сценічного одягу (пришити гудзик, стрічки до балеток, втягти резинку), залучення до виготовлення елементів костюмів та реквізиту (віночків, намиста, масок) тощо.

Невід'ємною складовою життя хореографічного колективу є проведення культурно-розважальних виховних заходів, що безпосередньо позитивно впливає на утворення нових стосунків між дітьми та закріплення вже набутих, об'єднання та згуртування

колективу, формування почуття колективізму, створення атмосфери доброзичливості й поваги.

Культурно-розважальні форми роботи можуть бути святковими («Новорічний карнавал», «3 8 Березня, дівчата!») та тематичними («Танцювальний марафон», «У гостях у Терпсихори»). Останнім часом у роботі хореографічних колективів набуває популярності проведення «танцюбів», мета яких полягає в пропаганді танцювальної культури серед населення й отриманні його учасниками задоволення від спільної справи. Ця нова розважальна форма є різновидом флешмобу (від англ. flash mob – flash – спалах; мить; mob – натовп), який характеризується непередбаченою появою людей у завчасно встановленому місці й часі, здійсненні ними однакових за сценарієм дій і швидким зникненням. Такі форми роботи не повинні нести лише розважальну функцію. Діти мають брати активну участь в організації та проведенні таких заходів, відповідати за якусь частину роботи, активно допомагати керівникові й отримувати не тільки організаційні навички, вміння співпрацювати в колективі, розуміти власну значущість, а й пізнавальну інформацію.

Алгоритм побудови виховного заходу.

1-й етап. Моделювання: вивчення запитів дитячого колективу; вибір форми заняття (круглий стіл, вікторина, ігрова програма тощо); постановка мети заняття, відповідно до якої вибирають тему, зміст, методи, засоби.

2-й етап. Практичне виконання: організаційний момент (0.5-3 хв.): передбачає переключення дітей з навчального на інший вид діяльності. Головна мета викликати інтерес, позитивні емоції; вступна частина (8-13 хв.): активізація дітей за допомогою проблемної бесіди, ребуса, кросворда, вікторини тощо; основна частина (15-20 хв.): реалізація головної ідеї заняття; заключна частина (10 хв.): налаштувати дітей на практичне застосування набутого досвіду. Підсумки.

3-й етап. Аналіз діяльності: відповідність змісту зазначеної мети, рівню підготовки, запитам та інтересам учнів; підготовленість заняття; правильність вибору форми заняття, відповідність її змісту, доступність для дітей; актуальні та сучасні заняття; зацікавленість та активність дітей.

12. Дайте визначення поняття «конфлікт», назвіть види конфліктів.

Розкрийте причини виникнення конфліктних ситуацій у дитячих хореографічних колективах та шляхи їх подолання. Наведіть приклади

Конфлікти існували завжди, з моменту появи людини і її взаємостосунків навколишнім світом.

В основі будь-якого конфлікту лежить ситуація, що включає суперечливі позиції сторін, або протилежні цілі і засоби їх досягнення в

певних обставинах, або розбіжність інтересів, бажань конфлікуючих сторін.

Конфлікт – це відкрите протистояння як наслідок взаємовиключних інтересів і позицій; суперечність, яка виникає між людьми через різні погляди, інтереси, прагнення. Отже, саме це поняття ширше, ніж незгода між людьми, сварка чи погіршення стосунків. Конфлікт часто асоціюється з агресією, погрозами, суперечками, ворожістю, війною. Саме тому існує думка, що конфлікт – явище завжди небажане, що його варто уникати, негайно вирішувати. Однак сучасна точка зору інша: навіть у зразкових хореографічних колективах деякі конфлікти не тільки можливі, але навіть бажані.

У багатьох ситуаціях конфлікт допомагає:

- виявленню різних точок зору;
- вирішенню проблеми;
- збагаченню досвіду;
- сприянню виходу стримуваних емоцій, напруження, стресу;
- створенню тіснішого контакту між дітьми;
- отриманню додаткової інформації як членами колективу, так і керівником;
- сприянню розвитку і самоствердженню особистості.

Конфлікти у сфері педагогічної взаємодії є одними з найбільш насичених і варіативних (учні, колеги, родичі).

Конфлікти в дитячому хореографічному колективі перевантажують психологічний клімат, впливають на емоційні стани, настрій та, відповідно, результат навчально-виховного процесу і загальний розвиток особистості дитини.

Серед конфліктних ситуацій, які виникають між педагогом і учнями в ДХК, можна виділити такі:

– *Конфлікт діяльності*, який виникає з різноманітних причин: втома, труднощі в засвоєнні навчального матеріалу, іноді невдале зауваження педагога замість конкретної допомоги учневі. Подібні конфлікти часто виникають у педагога з учнями, які мають труднощі в хореографічній діяльності, а також тоді, коли педагог має недостатній досвід роботи і викладає нетривалий час.

– *Конфлікт вчинків* виникає тоді, коли педагог помилився при аналізі вчинку учня, неправильно виявив його мотиви чи зробив необгрунтований висновок. Як наслідок – незгода учня з такою ситуацією.

– *Конфлікт стосунків* виникає в результаті невмілого вирішення педагогом проблемних ситуацій та має, як правило, затяжний характер. Подібні конфлікти набувають особистісного забарвлення, породжують тривалу неприязнь учня до педагога.

Конфлікти бувають конструктивними і деструктивними, внутрішньо особистісними та міжособистісними.

Конструктивні позитивно впливають на життя людей – служать джерелом самовдосконалення та саморозвитку особистості, стимулюють ефективний вихід із проблемних ситуацій. Наприклад, під час постановки танцю балетмейстер дає декільком учасникам колективу завдання виконати або створити хореографічну лексику для окремого акторського образу, саме тоді може виникнути конфлікт щодо підходу до творчого процесу. Під час цього конфлікту діти роблять висновок шляхом вибору та узгодження з педагогом-хореографом лексики хореографічного образу.

Деструктивні конфлікти призводять до насильства, розриву взаємин, самотності. Якщо конструктивні конфлікти проявляються в принциповому протистоянні думок, дискусіях, то деструктивні – у великих сварках і непорозуміннях, тому що їх потрібно швидко залагоджувати і ліквідувати. Деструктивний конфлікт руйнує мораль або підсилює негативну самооцінку, відволікає від основної діяльності, поглиблює різницю в ставленні до цінностей, стимулює безвідповідальну поведінку. Запобігаючи деструктивному конфлікту, педагог оздоровлює морально-психологічний клімат, підвищує активність і працездатність дітей.

Внутрішньо особистісний конфлікт – це конфлікт всередині психологічного світу особистості, який полягає в зіткненні її протилежно спрямованих мотивів (потреб, інтересів, цінностей, цілей, ідеалів).

Внутрішньо особистісним конфліктам властиві деякі особливості, які варто враховувати при його виявленні:

- невідповідність структурі конфлікту (немає суб'єктів конфлікту окремих особистостей чи груп);
- специфічність форм протікання і прояву (тяжкі переживання, супроводжується страхом, депресією, стресом, спричиняє невроз);
- латентність (його не завжди легко визначити, часто дитина навіть сама не знає, що перебуває в стані конфлікту).

Міжособистісні конфлікти – це ситуації суперечностей, розбіжностей, зіткнень між людьми. Найбільш очевидні прояви міжособистісних конфліктів відбуваються через взаємні звинувачення, суперечки, нападки та захист. У кожному міжособистісному конфлікті є два або кілька учасників і певна ситуація їхньої взаємодії.

Серед основних причин виникнення конфліктів у дитячому хореографічному колективі можна назвати: боротьба за лідерство, симпатії та антипатії, змагання «хто кращий», підтримання дисципліни, втома, непорозуміння з керівником, різний світогляд (кожна дитина має свої погляди, думки, які не завжди збігаються з думками інших),

особиста неприязнь (конфлікт може виникнути з «нічого»), різні характери (кожен намагається відстояти тільки свою точку зору), невміння слухати, нерозуміння становища, різні моральні цінності, невихованість, навішування ярликів, любовні інтриги, небажання сприймати людей такими, як вони є, залежність від соціальних стереотипів, заздрість.

Попередити конфлікти набагато легше, ніж конструктивно вирішувати їх. Попередження конфлікту може здійснюватися за чотирима напрямками:

- 1) створення об'єктивних умов, які перешкоджають виникненню та деструктивному розвитку перед конфліктних ситуацій;
- 2) оптимізація організаційно-управлінських умов роботи позашкільного навчального закладу;
- 3) усунення соціально-психологічних причин конфліктів;
- 4) блокування особистісних причин виникнення конфліктів.

Попередження конфлікту вимагає вміння управляти процесом вирішення конфлікту – це здатність керівника побачити конфліктну ситуацію, усвідомити та здійснити попереджувальні дії щодо її вирішення. Діяльність керівника має враховувати:

- сприйняття конфлікту та первинну оцінку ситуації;
- дослідження конфлікту та визначення його причин;
- пошук шляхів вирішення конфлікту;
- здійснення організаційних заходів, спрямованих на подолання конфлікту.

Педагог-хореограф має бути обізнаним з основними причинами виникнення конфліктів між дітьми різного віку.

| Вік | Причини |
|------------------------------------|---|
| Дошкільний (3-6 років) | через іграшки; через вибір ролей; правила гри |
| Молодший шкільний вік (6-10 років) | егоїстична, конкурентна позиція молодшого школяра в ставленні до ровесників; неадекватна оцінка себе і ровесників; самолюбство; протиріччя між сприйняттям самого себе, ставленням до себе й оцінками оточення |
| Підлітковий вік (11-15 років) | суперечності процесу соціалізації, потреба самоствердження особистості, формування її активної позиції у взаємодії з навколишнім світом |
| Юнацький вік (15-17 років) | обмежувальний виховний вплив дорослого; різні погляди щодо еротичності і сексу; шкільна неуспішність; допомога в господарських справах; акуратність; ситуації, що обмежують автономію й авторитет юнаків; суперництво і боротьба за лідерство |

Щоб зберегти колектив, хореограф має бути добре обізнаним з питаннями вирішення конфліктів. Так, В. Шейнов у праці «Конфлікти в нашому житті та їх вирішення» пропонує «Правила найбільш ефективного вивчення конфліктної ситуації»:

1. Пам'ятайте, що конфліктна ситуація – це те, що необхідно долати.

2. Конфліктна ситуація завжди виникає раніше за конфлікт. Конфлікт виникає одночасно з інцидентом.

3. Опис конфліктної ситуації повинен підказувати, що робити, як поводитися в ній.

4. Ставте перед собою запитання «чому?» і думайте над ним доти, доки зрозумієте першопричину виникнення конфліктної ситуації.

5. Сформулюйте конфліктну ситуацію своїми словами, не повторюючи слів з опису конфлікту іншими.

Міжособистісні стилі вирішення конфлікту можна поділити на 5 груп.

1. *Уникання.* Дитина чи педагог намагаються уникнути конфлікту. «Не потрапляти в ситуації, що провокують виникнення протиріч; не вступати в обговорення питань, що можуть призвести до розбіжностей. Тоді не доведеться нервувати, нехай навіть і займаючись вирішенням проблем». Дитина може відмовлятися і від власних інтересів, і від підтримки позитивних стосунків з протилежною стороною. Напруга при цьому не знижується, а з'являється незадоволення, що призводить до нових проблем. Не втручатись у конфлікт буває корисно, коли відбуваються дрібні сварки. Це може знизити напругу в цих конфліктних ситуаціях.

2. *Згладжування.* «Не слід розгойдувати човен. Ми усі - одна щаслива команда». Формувати небажання конфліктувати, але проблема залишається. Дитина відмовляється від власних інтересів заради інтересів іншої дитини, підтримки з нею добрих стосунків. Постійне використання такої моделі призводить до того, що така людина буде постійно програвати. Таку поведінку можна використовувати тільки як тимчасову, вона результативна в стосунках з близькими людьми, слабкими і хворими.

3. *Примус.* Спроба змусити прийняти свою точку зору будь-якою ціною. При цьому дитина прагне поставити власні цілі вище інтересів людей і взаємин з ними. Така дитина агресивна, всіх критикує, прагне контролювати інших, а це ще більше поглиблює конфлікт. Але бувають випадки, коли потрібно відстояти справу, коли рішення приймається в екстремальних ситуаціях.

4. *Компроміс*. Дитина приймає точку зору іншої сторони, але лише до певного часу. При компромісі частково виконуються бажання і прагнення обох сторін. Але оскільки повністю їх інтереси не задовольняються, то це може призвести до нових конфліктів. Компроміс – це не найкращий варіант виходу з проблеми. Він затягується, супроводжуючись своєрідним торгом. Щоправда, така модель доцільна, коли вирішується не зовсім важлива справа, немає часу або коли потрібна тимчасова домовленість.

5. *Вирішення проблем*. Конфлікт розв'язується під час досягнення спільної перемоги в результаті співпраці, а не окремих перемог кожної сторони. Співпраця сприяє подальшому зближенню, встановленню довготривалих взаємин між людьми. Ця модель потребує значних затрат часу, але дає гарний результат – добрі взаємини, нові ідеї, задоволення інтересів обох сторін, які конфліктують.

Окрім перелічених, існують й інші методи вирішення конфліктів: «блокування», силові методи (випустити пар – дати висловитись обою сторонам), виховна корекція (бесіди, виявлення й усунування причин конфліктів, укладання угоди). Педагогу слід пам'ятати, що дитина має свій внутрішній світ, своє «закрите Я», тому ми часто не знаємо, що дитина думає, переживає, відчуває, бажає. Вийти за межі свого «Я» і наблизитися до внутрішнього «Я» дитини – дуже складно. Цього можна досягти методом емпатії (якщо педагог емоційний, схильний до інтуїтивного мислення) або логічного аналізу (коли педагог формує систему інтелектуальних уявлень про дитину та ситуацію, в якій вона перебуває, щоб краще зрозуміти її).

Психологи пропонують рекомендації щодо попередження конфліктних ситуацій:

1. Дитину потрібно поважати, розуміти її унікальність та особливість, тоді навчання не буде конвеєром, у якому немає місця особистості. Тільки в співпраці й співтворчості особистість не буде пригнічуватись.

2. Педагог не повинен приймати рішення за дитину і примушувати її до чогось, не поцікавившись її міркуваннями, думками, бажаннями.

3. Для того, щоб поважати і захищати права дитини, треба найперше їх знати і дорослим, і дітям.

4. Для виховання почуттів людської гідності передусім потрібно формувати в молодих людей пріоритет особистості над колективом. Це усуває можливості морального тиску колективу на учня, створює комфортні умови для навчання.

5. Потрібен новий, неформальний, живий зв'язок між педагогами та учнями, який вимагає від педагога високого рівня самоповаги й пошани в суспільстві.

З метою попередження та подолання конфліктних ситуацій у колективі, формування доброзичливих міжособистісних стосунків між дітьми доцільно систематично використовувати бесіди на морально-етичні теми, повчальні розповіді, психолого-регуляційні тренінги, самоврядування, евристичні ігри, колективне та групове виконання творчих завдань, співпрацю з педагогом, міжгрупову комунікацію тощо.

При прояві негативних рис поведінки, неадекватних реакцій, здійсненні непередбачених недобрих вчинків тією чи іншою дитиною педагог найчастіше використовує індивідуальні форми виховної роботи. В одних випадках педагоги реагують на вчинок одразу, а в інших детально аналізують його і вирішують, яких заходів виховного впливу вжити.

Взагалі, методика індивідуального виховного впливу залежить від індивідуальних особливостей дітей, їх психологічного стану, типу темпераменту. У кожному конкретному випадку слід створити педагогічну ситуацію, яка б сприяла формуванню позитивних якостей чи усуненню негативних. Індивідуальний виховний вплив на особистість дитини педагог здійснює безпосередньо або через колектив. Ці способи взаємопов'язані і взаємодоповнюють один одного. Безпосередній вплив на вихованця педагог здійснює наодинці або в присутності інших дітей, батьків, педагогів (що посилює вплив, проте зловживати цим не слід, оскільки страждає почуття гідності дитини). В опосередкованому впливі на вихованця між ним і педагогом з'являється нова ланка – колектив, вплив якого може бути відкритий або прихований (завдання ставиться з таким розрахунком, що його виконання колективом само по собі позитивно вплине на дитину). У першому випадку вихованець знає, що виховний вплив спрямований на нього, а в другому – і він, і колектив можуть лише здогадуватися про це.

Під час вирішення конфліктних ситуацій між маленькими дітьми можна застосовувати вивчення та інсценування «лічилочок-мирилочок» («Миром-миром, пироги з сиром, варенички в маслі, ми дружечки красні. Поцілуймося!») або використовувати ігри на зняття напруги чи агресії («Кричалки-шепотілки-мовчалки», «Чарівне перетворення», «Нехочухи», «Заборонений рух»).

Вирішенню проблеми агресивності, ізолюваності в групі, прояву лінощів допомагає метод організації ситуації успіху. Для цього керівнику колективу необхідно зробити оптимістичну установку дитині, забути на деякий час про її недоліки, побачити тільки

перспективні лінії розвитку, навчити відчувати радість від подолання труднощів, дати зрозуміти, що вона потрібна в колективі.

Цікавою формою виявлення стосунків між дітьми є застосування «Чарівної скриньки побажань», у яку дітям пропонується класти написані на папері звертання, компліменти, побажання, слова вдячності, скарги чи прохання один до одного із зазначенням прізвищ відправника та адресата.

Ефективним засобом виховного впливу можна вважати дитяче самоврядування, яке сприяє згуртуванню колективу, створенню умов для самовизначення, самоствердження й самореалізації кожної дитини; становленню атмосфери доброзичливості, взаєморозуміння, турботи один про одного та про весь колектив у цілому. Самоврядування виховує в дітей ініціативність, активність, самостійність, відповідальність, організаторські здібності; формує вміння планувати, обирати головні напрямки в роботі, чітко налагоджувати контроль і перевірку виконання, правильно розподіляти обов'язки, забезпечувати координацію дій.

Під час організації дитячого самоврядування керівникові колективу необхідно враховувати вікові особливості групи та можливості дітей, планувати завдання, які б вихованці могли виконати самостійно, використовуючи досвід, творчість та ініціативу. При оцінці виконання завдань доцільно давати їм характеристику так, щоб робота дитини обов'язково була відзначена навіть тоді, коли вона виконана не в повному обсязі.

Важливою умовою формування дружного колективу є приклад дорослих. Тому керівнику потрібно, з одного боку, мати добрі стосунки з педагогами-репетиторами, акомпаніаторами, які працюють у колективі, адміністрацією та керівниками інших гуртків, а з іншого – не допускати виникнення конфліктних ситуацій між батьками, проводити з ними роз'яснювальну роботу.

Отже, своєчасне вирішення конфліктних ситуацій завдяки активній позиції керівника та його психолого-педагогічній компетентності сприятиме успішній роботі колективу і комфортному розвитку дитини в ньому.

13. Розкрийте завдання та зміст організації роботи керівника хореографічного колективу з батьками. Наведіть приклади

Значну роль у вихованні дітей варто віднести спільним діям хореографічного колективу й сім'ї, ефективність яких залежить від особливостей організації роботи з батьками.

Головними завданнями роботи хореографічного колективу з сім'єю є:

- пропаганда педагогічних знань з метою підвищення відповідної грамотності батьків;

- організація заходів, спрямованих на оволодіння батьками системою умінь, необхідних для організації хореографічної діяльності дитини вдома;

- гуманізація змісту та форм роботи з сім'єю і взаємовідносин «педагоги–батьки».

Керівник колективу й батьки повинні стати партнерами, активними співучасниками великого творчого процесу виховання дітей, що дозволить реалізувати виховну мету роботи хореографічного колективу.

Окрім батьківських зборів, які поділяються на заплановані (організаційні, підсумкові) та ситуативні (внаслідок виникнення певних подій), педагог застосовує також бесіди з окремими батьками, залучає їх до вирішення організаційних питань, участі в культурно-розважальних заходах, обговоренні ескізів костюмів тощо.

Організаційні збори для батьків проводяться на початку навчального року і мають на меті підведення підсумків минулого року, ознайомлення з планом роботи колективу на рік, повідомлення про розклад занять, нагадування про правила відвідування колективу.

Підсумкові збори доцільно проводити з кожною групою окремо. Як правило, вони проходять після відкритих занять, коли дітям вручаються табелі успішності або сертифікати по закінченні навчального року. Керівник вітає дітей із закінченням навчального року, розповідає про досягнення групи, звертає увагу на проблемні ситуації, розкриває причини невиконання тих чи інших запланованих заходів, дає коротенькі характеристики кожній дитині, виражає вдячність батькам, які брали активну участь у життєдіяльності колективу.

Урочистим і відповідальним моментом підсумкових занять є вручення дітям у присутності батьків табелів успішності. По закінченні першого року навчання не доцільно виставляти оцінки, тому вихованцям можна давати свідоцтва, оформлені фотографіями дитини, зробленими педагогом протягом року, або давати батькам коротку характеристику хореографічних здібностей дитини та розкривати перспективи успішності її навчання в колективі.

Починаючи з другого або третього року перебування дитини в колективі, можна застосовувати табелі, в яких керівник разом з педагогами-репетиторами, що працюють з цією групою, оцінюють

успішність дитини з різних видів танцювальної діяльності. Зміст таблиця можуть складати розділи програми, які вивчали діти протягом року: «Ритміка», «Партерна гімнастика», «Хореографічна абетка», «Творча імпровізація», «Танці та етюди» або інші. Можна також оцінювати культуру одягу та культуру поведінки дитини, акторську майстерність, участь у концертній діяльності, ведення зошитів з хореографії.

Якщо педагог не бачить перспектив розвитку дитини в колективі, він коректно повинен повідомити про це батьків в усній або письмовій формі. Наприклад: «Рекомендую спробувати розкрити здібності Вашої дитини в театральному мистецтві (у спортивних секціях, вокальному гуртку)», «Рекомендую подумати про переведення дитини до іншого колективу в зв'язку з порушенням правил відвідування занять», «Рекомендую Вам регулювати процес відвідування дитиною занять, слідкувати за культурою одягу та зачіски, стимулювати самостійні заняття в домашніх умовах, підтримувати та заохочувати інтерес дитини до хореографічного мистецтва». Головне, щоб це було зроблено в доброзичливій і переконливій формі із застосуванням прикладів, наведенням аргументів.

Цікавою формою роботи з батьками є залучення їх до організації та участі в розважальних заходах колективу («Різдвяні зустрічі», «Дископати», «У ритмах 60-х», «Українські вечорниці»). Дорослі разом з дітьми можуть готувати творчі сюрпризи, брати участь у конкурсах та змаганнях. Наприклад, під час Новорічних свят можна організувати розважальний захід для батьків і дітей усіх груп колективу, в зміст якого включити вітання керівника з Новим роком, підведення підсумків роботи колективу, нагородження груп, окремих дітей та батьків у відповідних номінаціях, показ творчих дарунків кожної групи дітей та батьків, конкурси, дискотеку. Атмосфера творчого драйву, змагання між групами батьків за кращий виступ, демонстрація дітям своїх талантів робить таке свято цікавим, сприяє зближенню педагогів, дітей та батьків, формуванню дружніх стосунків у колективі.

Батьків також можна залучати до проведення народних свят («Зустріч масляної», «Щедрий вечір»), виставок («Новорічна іграшка, зроблена своїми руками», «Робимо писанки разом з мамою»), творчих конкурсів та спортивних змагань у колективі («Тато, мама і я – дружна родина», «Танці з батьками», «Зірочка МарЛен» (назва танцювального колективу)). Доцільно запрошувати батьків на пізнавальні виховні заходи, активізувати відвідування разом з дітьми концертних програм та балетних вистав.

Добре, якщо в колективі застосовуються заходи, спрямовані на оволодіння батьками системою умінь, необхідних для організації

хореографічної діяльності дитини вдома. Задля цього можна запрошувати батьків на заняття, проводити для них консультації з практичним показом системи вправ на розвиток гнучкості дітей, формування правильної постави, які можна виконувати в домашніх умовах, давати педагогічні поради щодо підтримання зацікавленості дітей хореографічним мистецтвом.

Цікавою формою роботи з батьками є залучення їх до танцювальної діяльності. Так, під час вивчення з дітьми концертного номера можна запросити батьків на танцювальний тренінг і вивчити з ними окрему комбінацію або фрагмент танцю. Це може бути мотивом для занять батьків з дитиною вдома, заохочення до занять в аматорських танцювальних групах (клубах) для дорослих або для показу танцю на розважальному заході колективу.

14. Дайте визначення поняття «танцювальний репертуар». Розкрийте основні вимоги до дитячого танцювального репертуару, назвіть його джерела. Наведіть приклади тематики танцювальних постановок для різних вікових груп

Робота керівника і колективу в цілому оцінюється за репертуаром, який виконує колектив.

Танцювальний репертуар – це основа навчально-виховної і художньо-творчої роботи хореографічного колективу, а також ефективний засіб ідейного й естетичного впливу на глядача.

Правильно дібраний репертуар дозволяє учням не тільки закріплювати й удосконалювати музично-рухові навички, реалізувати свої виконавські можливості й творчий потенціал, але і вирішувати численні проблеми навчально-виховного процесу.

Останнім часом у танцювальних постановках простежуються негативні риси: низький рівень духовних та культурних цінностей, відсутність навчальних та виховних основ, невідповідність тематичного та лексичного діапазону віковим здібностям учнів.

Репертуарний план колективу розподіляють на два види: чинний та перспективний. Чинний включає постановки, які є в репертуарі колективу і які можуть у процесі тренувальної роботи удосконалюватись, ускладнюватись, перероблятись, переноситись з однієї вікової категорії на іншу. Перспективний репертуарний план має на меті планування постановок на період від 1-5 років.

Складаючи репертуарний план, керівник хореографічного колективу має враховувати такі *вимоги*:

- *ідейність* (цінність основної думки хореографічної постановки, сучасна спрямованість, виховна значущість);
- *художність* (логічний розвиток подій; продуманість та стислість композиції; виразність, точність, яскравість лексичного матеріалу, його

відповідність темі та ідеї танцю; чітке співвідношення драматургічних частин постановки);

– *доступність*: урахування вікових можливостей виконавців (здатність зрозуміти ідею твору, емоційно передати його зміст), вікових інтересів та рівня хореографічної підготовки (здатність технічно впоратися з виконанням того або іншого танцю);

– виховна і пізнавальна цінність репертуару (як для виконавців, так і для глядачів);

– відповідність видової стилістики постановок напряму роботи колективу;

– *різноманітність* (наявність постановок різних за формами та жанрами);

– наявність сюжетної лінії та акторсько-ігрових елементів (особливо для дитячого репертуару);

– *оригінальність*;

– наявність постановок з відображенням особливостей свого регіону;

– яскраве художнє оформлення (оригінальність костюмів, реквізиту).

Планування концертного репертуару залежить від напряму роботи колективу, віку та рівня хореографічної підготовки учнів, балетмейстерських здібностей керівника, завдань роботи колективу на рік та плану роботи навчального закладу, на базі якого працює колектив. У репертуар слід включати тематику, що відповідає статевим інтересам окремо дівчаток і хлопчиків, а також танці для їх спільного виконання.

Джерелами танцювального репертуару можуть виступати: народна творчість, класична спадщина (танці за записом, відеоматеріали), види мистецтва (музика, живопис, література, кіно й інші), сучасна дійсність; героїко-патріотичний діапазон, національна й інтернаціональна тематика, історичні факти, фантастика, зміст пісень, ігор та мультиплікаційних фільмів; виробнича, спортивна, шкільна та природознавча тематика, фольклор (зміст доступних для сприйняття і виконання народних традицій і обрядів).

Наприкінці відповіді наведіть приклади тематики танцювальних постановок для різних вікових груп.

15. Розкрийте особливості постановочного процесу в дитячому хореографічному колективі (молодший вік). На конкретному прикладі визначте методи роботи над постановкою дитячого танцю

Робота педагога-балетмейстера над створенням концертного номера в дитячому хореографічному складається з чотирьох етапів.

1-й етап – вишикування задуму, який включає в себе розробку теми та

ідеї майбутнього танцю, визначення та обґрунтування його актуальності, практичної значущості, вибір жанру та форми побудови, вибір або розробка сюжету, визначення драматургічної основи, характеристику образів.

2-й етап – створення танцю, що передбачає роботу з музичним матеріалом (добір, аналіз та розподіл за частинами), розробку композиційного плану (розгорнутий сценарний план танцю, який включає визначення хореографічних засобів, добір лексичного матеріалу та розробку композиційних малюнків), надання завдання художнику-модельєру та костюмеру.

3-й етап – робота з виконавцями, яка спрямована на ознайомлення дітей зі змістом постановки, прослуховування та аналіз музичного супроводу, характеристику дійових персонажів, розподіл ролей, вивчення лексичного матеріалу (в роботі з дітьми відбувається завчасно, у процесі навчально-тренувального процесу), постановка танцю, робота над створенням хореографічного образу (вживання в образ), відпрацювання техніки виконання, генеральна репетиція в костюмах.

4-й етап – виступ перед глядачем – розрахований на перевірку результатів утілення задуму, видовищності номера, реакції глядача; обговорення дебютного виступу з виконавцями та іншими членами колективу, доопрацювання і внесення необхідних змін у композиційну побудову або сценічне оформлення.

Методичну основу розучування танцювальних композицій з дітьми складає комплекс методів і прийомів:

- емоційно образна розповідь сюжету танцю педагогом, його переказ і характеристика танцювальних образів дітьми;

- застосування творчих завдань, спрямованих на зацікавленість дитиною темою постановки (вигадати історію життя того чи іншого танцювального персонажа, скласти віршик про героїв танцю, перечитати оповідання або переглянути мультфільм, на основі якого створено сюжет майбутньої композиції або запозичені образи, намалювати майбутніх героїв танцю або вигадати костюми, в яких можуть танцювати герої тощо);

- прослуховування й аналіз музичного оформлення танцю;

- виразний показ педагогом окремих рухів або танцю в цілому, акцентування на основному типовому русі танцю;

- розучування танцю на основі співтворчості педагога зі всією групою або окремою дитиною, підтримка дитячої ініціативи;

- використання творчих завдань і допоміжних прийомів (атрибути, елементи костюмів), що підсилюють сприйняття і створюють основу для перевтілення;

– закріплення (цілісний показ танцю на доступному якісному рівні) і вдосконалення навичок виконання.

Підготовка до постановки концертного номера в дитячому хореографічному колективі проходить завчасно, тобто педагог знайомить дітей з лексичним матеріалом, випробовує трюкові та акробатичні елементи, композиційні перебудови, дає творчі завдання на передачу образу тощо. Це є запорукою емоційної та зацікавленої роботи над постановкою номера.

У роботі з дітьми 1-2-го року навчання танцювальні постановки (як правило, етюдні форми) готуються не для показу перед глядачем, а носять навчальний характер: сприяють закріпленню знань, умінь і навичок у цікавій танцювальній формі; розвитку творчості; акторської майстерності. Так, на початковому етапі доцільно віддавати перевагу вивченню танців, побудованих на простих і доступних сюжетах з переважанням елементів гри. Танці-ігри побудовані на нескладних танцювальних рухах (галоц, стрибки, підскоки) та доповнені побутовими і виразними рухами, цікавими для наслідування («Боксери», «Мамині помічники», «Мій веселий дзвінкий м'яч», «Веселі ручки» та ін.). Композиції мають будуватися на простих, як правило, незмінних малюнках (лінія, коло), а виконуватися одночасно й однаково дітьми (всіма, окремо хлопчиками або дівчатками) послідовно (за показом педагога або словесним нагадуванням). При цьому кожна дитина має можливість висловити своє відношення до змісту танцю і передати індивідуальну манеру виконання за допомогою міміко-пантомімічних рухів.

Удосконалення музично-рухового досвіду і збільшення запасу танцювальних рухів у дітей сприяє ускладненню сюжетно-смісловій (більш розгорнутий сюжет, введення окремих персонажів, використання елементів спілкування, співтворчості між виконавцями) і змістовної (різноманітність малюнків і лексичного матеріалу) основи тацю.

Не слід використовувати в репертуарі дорослу тематику, складні в технічному плані рухи, доцільно уникати костюмів, що надають дітям дорослого вигляду. Взагалі, сценічний одяг для дітей повинен відповідати стилевій єдності сценічного костюма, взуття, зачіски, танцювальних аксесуарів; урахувати специфіку конструювання костюма для дитячої хореографії та сучасних технологій його пошиву; бути зручним і гігієнічним; відповідати ідейно-тематичній основи танцю, підкреслювати сприйняття того чи іншого хореографічного образу.

Зацікавленість дітей тематикою, близькою до їх життєвого досвіду, поєднання репродуктивних і продуктивних методів сприяє не тільки

закріпленню і вдосконаленню виконавських навичок, але і самовираженню дитини, розкриттю її творчого потенціалу, створенню дружньої, творчої атмосфери в колективі.

Оволодіваючи навчально-танцювальною підготовкою і беручи участь у виконанні танців, діти починають розуміти, що мистецтво відображає життя, у художніх образах танцю виявляються характери, думки і почуття людей, їх ставлення до навколишнього світу, одне до одного. Після розповідей, пояснень, прикладів діти розуміють, яка велика праця, наполегливість, творчі зусилля необхідні для того, щоб танцювальні образи стали живими і виразними, а глядач зрозумів зміст танцю, його художню правду.

Наприкінці відповіді на конкретному прикладі визначте методи роботи над постановкою дитячого танцю. Вкажіть назву танцю і до кожного етапу доберіть певні методи роботи. Обґрунтуйте свій вибір.

16. Назвіть та охарактеризуйте форми підвищення професійної майстерності керівника хореографічного колективу

Форми підвищення професійної майстерності керівника хореографічного колективу розподіляють на: масові (педагогічні читання, науково-практичні конференції та ін.), групові (методичні об'єднання, танцювальні асоціації та ін.), індивідуальні (самоосвіта, ознайомлення з передовим педагогічним досвідом), активні (майстер-класи, ігрове моделювання та ін.). Форми і шляхи підвищення хореографічної майстерності учнів: концертна діяльність, участь у конкурсах та фестивалях, телевізійних танцювальних проектах, майстер-класи та інші.

Методичні об'єднання – структурний підрозділ науково-методичної роботи, який координує методичну, організаційну роботу педагогів за напрямками діяльності творчих об'єднань.

Методичні об'єднання (МО) створюються за наявності трьох та більше педагогічних працівників певного напрямку діяльності. Керівництво роботою МО здійснює голова, який обирається з найбільш досвідчених педагогів. МО проводяться не менше чим 4 рази на рік згідно з планом.

Метою діяльності МО є забезпечення якості освіти, ефективності впровадження інновацій у практику діяльності педагогів певного напрямку.

Основними завданнями МО є:

- поглиблене вивчення методики реалізації певної навчальної програми;

- проведення індивідуальних та колективних форм науково-методичної роботи з працівниками певного професійного спрямування;
- залучення педагогів до науково-дослідної роботи;
- оперативне вивчення та обговорення нормативних актів та інших державних документів;
- огляд новинок науково-методичної літератури;
- ознайомлення з передовим педагогічним досвідом.

Творча група – це невелике об'єднання найбільш досвідчених педагогічних працівників, які поглиблено вивчають певну наукову проблему і забезпечують упровадження в практику закладу досягнень педагогічної науки та перспективного педагогічного досвіду.

Творча група формується в складі 3-9 найбільш досвідчених педагогів, які виявили інтерес і бажання досліджувати певну науково-педагогічну проблему.

Завдання діяльності творчої групи:

- розробка рекомендацій на основі вивчення досягнень науки і пробне впровадження їх у практику;
- пошук ефективних шляхів застосування результатів наукових досягнень;
- визначення та пробне впровадження перспективного педагогічного досвіду з певної проблеми;
- поширення передового практичного досвіду, демонстрація його широкому загалу педагогічних кадрів;
- підготовка методичної продукції за результатами роботи.

Майстер-клас – ефективна форма групової роботи в системі підвищення кваліфікації, яка планується довільно і може мати разовий характер чи повторюватися.

Педагогічний тренінг – система вправ, спрямована на поглиблення педагогічних знань, умінь і розвиток комунікативної компетентності педагогів.

Тренінги є імітаційною моделлю, яка створює реальні педагогічні ситуації, що мають бути розглянуті учасниками з різних точок зору (педагогічної, психологічної, професійної, економічної).

Самоосвіта – найбільш продуктивна та дієва форма підвищення рівня професійної майстерності, яка полягає в самостійному пошуку пізнавальної інформації з різних джерел (літературних, ЗМІ, Інтернету).

17. Розкрийте завдання, умови організації та проведення хореографічних конкурсів та фестивалів, наведіть приклади. Назвіть критерії оцінювання конкурсних номерів

Участь колективу в культурно-мистецьких заходах хореографічного спрямування (фестивалі, конкурси, фестивалі-конкурси) є однією з важливих умов підвищення творчо-виконавського рівня керівника та вихованців, поштовхом для піднесення творчої активності хореографічних колективів.

Фестиваль (від франц. festival – свято, лат. festivus – веселий, святковий) – масове святкування, яке включає показ досягнень хореографічного мистецтва.

Конкурс (від лат. concursus – «зіткнення») – змагання в галузі мистецтва хореографії з метою визначення найбільш талановитих учасників. Конкурс може проводитись кількома етапами: відбірковий, основний і фінальний.

Фестиваль-конкурс – свято-показ досягнень хореографічного мистецтва з елементами змагання з метою заохочення та підняття рейтингу колективу.

Традиції сучасних фестивалів беруть початок від Олімпійських ігор (поетичні змагання, змагання трубадурів). У XVIII столітті подібні свята поширилися в Англії, у XIX – в США, а в XX столітті міжнародні фестивалі стали традиційними в різних країнах світу. Деякі проводяться систематично, інші пов'язані з певними датами. Історично доведено, що масові видовища є потребою народу, його духовним життям, тому що все це має не тільки розважальне, але й пізнавальне значення.

Фестиваль-конкурс дитячих хореографічних колективів є символом творення сучасної національної культури, засобом залучення молодого покоління до суспільно корисної діяльності. Конкурси та фестивалі дитячого хореографічного мистецтва пропагують і підтримують традиції, започатковують нові, надають можливість творчого спілкування, збагачують здобутками й ідеями, надають діювий поштовх до подальшої плідної діяльності дитячої хореографії.

Фестивалі й конкурси можуть проводити громадські організації, які мають всеукраїнський статус, є юридичними особами та зареєстровані в установленому порядку.

За рівнем проведення фестивалі та конкурси поділяються на: внутрішні (у межах колективу), районні, міські, обласні, регіональні, всеукраїнські, міжнародні.

Основні завдання фестивалів і конкурсів: збереження і розвиток дитячої та молодіжної творчості, знайомство з кращими творчими колективами, виявлення нових талантів, підтримка обдарованих дітей,

встановлення творчих контактів між колективами, обмін досвідом роботи, підвищення професійної майстерності і кваліфікації керівників і педагогів, творчих колективів і виконавців, залучення до співпраці з дитячими колективами провідних фахівців культури і мистецтва.

Умови організації і проведення. Інформацію щодо проведення конкурсу або фестивалю висвітлюють у засобах масової інформації, Інтернетних джерелах, транслюють по телебаченню. Організатори розробляють та надсилають до адміністративних та фахових установ *положення*, у якому вказують засновника, надають таку інформацію: терміни і місце проведення (дата, країна, місто, область), мету та завдання фестивалю (конкурсу), номінації і вікові категорії, критерії оцінювання, фінансові умови, відзнаки та нагороди, склад журі, контакти. Також вказуються вимоги до фонограми (Мd або CD диск), термін подання заявки на участь.

До положення додається *заява-анкета*, в якій керівник колективу висловлює бажання взяти участь у фестивалі (конкурсі). Після отримання підтвердження (письмового або усного) колектив починає підготовку.

Програма фестивалю (конкурсу) описує: дату заїзду учасників, час урочистого відкриття, графік конкурсної програми, культурно-розважальну програму (екскурсії, майстер-класи), час закриття фестивалю, гала-концерт, від'їзд колективів.

Одним із відомих фестивалів-конкурсів, які проводяться в Україні, можна вважати Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського. Він має на меті збереження та розвиток народних традицій хореографії, збагачення професійного аматорського мистецтва, підвищення художнього рівня балетмейстерських постановок, активізацію організаційно-творчої та пошукової роботи фольклорних експедицій, фіксації скарбів мистецтва України. Цей фестиваль-конкурс проводять у три тури: I – обласний, II – регіональний, III – завершальний, який проходить у Києві.

Приклади фестивалів та конкурсів в Україні:

- Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Героя України Мирослава Вантуха (м. Львів);
- Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба» (м. Рівне);
- Міжнародний фестиваль-конкурс «Шекиленд збирає друзів» (м. Запоріжжя);
- Всеукраїнський фестиваль дитячої творчості «Топ-топ» (м. Бердянськ);

– Всеукраїнський фестиваль-конкурс дитячого, юнацького і молодіжного мистецтва «Азовські вітрила» (м. Бердянськ).

Готуючись до участі в конкурсі (фестивалі), керівник колективу має уважно ознайомитися з умовами його проведення та критеріями оцінювання конкурсної програми. Як правило, під час оцінювання виступу колективу журі застосовує такі критерії: якість репертуару (художня та ідейна спрямованість, видовищність, оригінальність, доступність, актуальність, відповідність віковим особливостям виконавців); виконавська якість (природність і виразність рухів, рівень хореографічної підготовки виконавців, їх артистичність); якість музичного супроводу (чистота звучання, відповідність ідейно-тематичній та лексичній основі постановки); якість сценічного оформлення (відповідність костюмів задуму постановки, доречність реквізиту тощо); загальна організованість, дисциплінованість, сценічна та загальна культура поведінки.

18. Дайте загальне визначення поняття «метод навчання». Назвіть основні методи та прийоми хореографічного навчання, наведіть приклади

Метод (шлях досягнення чого-небудь) – поєднання діяльності педагога і навчальної діяльності учня.

Метод – це спосіб спільної діяльності керівника колективу і вихованців, у ході якого здійснюється формування спеціальних знань, хореографічних умінь і навичок, розвиток творчого потенціалу учнів.

Використовуючи той або інший метод, керівник підбирає різноманітні *прийоми*, які є частиною методу. Використання прийомів сприяє активізації пізнавальної діяльності учнів і в результаті цього глибшому засвоєнню програмового матеріалу.

У педагогіці існує декілька систем класифікації методів. У хореографічній педагогіці найширше використовується така:

– *словесні методи і прийоми* (бесіда, розповідь (про зміст танцю або характеристика окремого танцювального образу, провідні танцювальні школи), художнє слово, оцінка і самооцінка, взаємоаналіз та самоаналіз діяльності) і *прийоми* (питання, пояснення, вказівки, заохочення, зауваження, порівняння);

– *наочні методи* (показ, зразок, наочно-ілюстративний матеріал, ТЗН, моделі (система запису танцю, у тому числі й графічний запис рухів), спостереження);

– *практичні методи* (ігрові й творчі завдання, наслідування, імітація, змагання, метод емпатії (уявити себе на місці якоїсь істоти, предмета в хореографічному образі).

Деякі методи можна віднести до двох груп, наприклад, метод ідеомоторного тренування (уявне виконання дії з одночасним промовлянням виконуваних елементів вголос і у внутрішній мові) – до практичних та словесних.

При відборі й поєднанні методів слід урахувувати відповідність: методів принципам, цілям, завданням навчання і змісту програмного матеріалу; віковим особливостям і рівню підготовки членів ХК; конкретним умовам і відведеному часу, а також можливостям самого педагога-хореографа.

Провідними для хореографічного навчання є метод показу (первинне сприйняття естетичної форми руху з подальшим образним його осмисленням) і метод вправи (багатократне повторення рухових дій, які дозволяють освоювати, закріплювати й удосконалювати технічну сторону того або іншого хореографічного руху). У процесі навчання ці методи доповнюються і конкретизуються іншими методами й прийомами залежно від поставленої мети.

Вибір методу роботи залежить від конкретних завдань навчально-виховного процесу. Наведемо декілька варіантів добору методів та прийомів під час ознайомлення дітей молодшого та середнього дошкільного віку з українським літературним фольклором (потішками).

1. Мета - ознайомлення з літературно-руховою основою потішки. Перед тим як розпочати вивчення рухової основи потішки, педагог має ознайомити дітей з її мовним текстом. Для цього він декілька разів виразно та артистично промовляє її для дітей, а потім повторює з ними разом, можливо, з використанням музичного супроводу (проспівує). Після цього до слів додаються танцювальні рухи. Важливо, щоб спочатку хореограф на високому емоційному рівні показав зміст вправи (завдання), яку мають засвоїти діти, а потім запропонував їм виконати цю вправу разом з ним. Мелодійність звучання потішок допомагає дітям запам'ятати їх зміст і разом з тим послідовність рухових дій, які виконуються під той чи інший рядок. Отже, в цьому прикладі застосовуються такі методи та прийоми: промовляння, проспівування, показ, наслідування, вправа, ідеомоторне тренування.

2. Мета – розвиток творчої активності дітей із застосуванням потішки. Спочатку хореограф має розповісти зміст потішки, а потім запропонувати її протанцювати («Цуцик, цуцик – куций хвіст», «Під ялинкою у лісі» та ін.). Після дитячої імпровізації важливо зробити аналіз і обрати найбільш вдалий показ, аргументуючи свій вибір. При цьому творчі знахідки інших дітей також потрібно відзначити. Можна давати дітям домашнє завдання: розповісти та протанцювати потішку батькам, вивчити з ними нову потішку для наступного заняття,

передати зміст потішки на малюнку. У цьому прикладі застосовуються такі методи: розповідь, імпрровізація, показ, аналіз, заохочення, домашнє завдання.

19. Розкрийте етапи формування хореографічних навичок. Наведіть приклад ознайомлення дитини з будь-яким танцювальним рухом, застосовуючи показ

Взагалі, процес оволодіння танцювальним рухом слід починати з формування вміння, яке спирається на попередні знання та особистий руховий досвід дитини. За своєю природою, структурою і методикою засвоєння хореографічні вміння та навички ідентичні руховим, тому їх формування відбувається поетапно: первинне змістовно-образне ознайомлення дітей з танцювальним рухом – поглиблене, деталізоване його вивчення – закріплення та удосконалення в репродуктивному та продуктивному видах танцювальної діяльності.

Під час формування хореографічних умінь і навичок можна виділити три етапи: початковий (первинне ознайомлення з рухом), етап поглибленого і деталізованого навчання, етап закріплення і вдосконалення навички виконання руху.

На початковому етапі провідним є метод змістовно-образного ознайомлення з рухом, який може конкретизуватися такими прийомами:

- а) зразковий показ руху педагогом (на високому емоційному підйомі і художньому рівні);
- б) цілісний і поелементний показ;
- в) аналіз музичного супроводу (з урахуванням його співвідношення характеру руху та танцювального образу);
- г) вправа, наслідування.

Широко використовуються словесні методи і прийоми (пояснення правил виконання всього руху і окремих його елементів, образні порівняння, заохочення).

На етапі поглибленого, деталізованого навчання перевага віддається методу вправи (багаторазового повторення рухових дій), який може доповнюватися і конкретизуватися такими прийомами:

- а) традиційного і інтерпретованого виконання руху;
- б) ідеомоторне тренування (уявне виконання дії з одночасним промовлянням виконуваних елементів вголос і у внутрішній мові);
- в) поляризація (розучування протилежного руху з подальшим порівнянням);
- г) змагання з установкою на краще виконання;

д) контактні прийоми (показ або виправляння педагогом дій дитини під час спільного виконання при контакті рук);

е) неформальні завдання (навчити батьків, сестру, друга тому, що дитина засвоїла на занятті).

Вправа підкріплюється словесними методами і прийомами (бесіда, образна характеристика, додаткові інструкції, пояснення, вказівки, нагадування, зауваження, заохочення).

На етапі повного усвідомлення, закріплення і подальшого вдосконалення рухового навичку використовується репродуктивні й продуктивні методи і прийоми навчання:

а) самоконтроль і саморегуляція;

б) зміна умов виконання руху (музики, початкового положення, реквізиту або атрибутів, контакту з іншою дитиною та ін.);

в) введення засвоєного руху в дитячу імпровізацію, творча інтерпретація (спільно з педагогом, групою дітей, індивідуально) та інші.

Таким чином, процес формування хореографічних умінь відбувається за таким принципом: від прямої дії (пояснювально-ілюстративний метод), через вправу і закріплення (відтворюючі методи) до чіткого, свідомого продуктивного і репродуктивного використання танцювальних рухів. Усі методи роботи взаємопов'язані між собою і доповнюють один одного.

Наприкінці відповіді наведіть приклад ознайомлення дитини з будь-яким танцювальним рухом. Вкажіть його назву, вік учнів, рік навчання. До кожного етапу доберіть відповідні методи, на основі власних пояснень, показу продемонструйте методику формування навички виконання певного руху.

20. Назвіть особливості психофізичного розвитку дітей дошкільного віку та їх урахування в організації хореографічної діяльності. Вкажіть мету хореографічного навчання та специфіку методики проведення хореографічних занять

Одним із найважливіших факторів ефективності навчально-виховного процесу в хореографічному колективі є досконале знання керівником вікових особливостей дітей і вміння враховувати це в практичній діяльності, тобто вміти моделювати та вирішувати типові психолого-педагогічні ситуації.

Дошкільний вік (3-5 (6) років) – це період інтенсивного зростання організму, розвитку всіх його систем і функцій, особливо рухової.

Фізіологічний аспект полягає в середньому щорічному збільшенні росту дошкільника, який становить близько 6 см, причому дівчатка дещо випереджають хлопчиків. Змінюються пропорції тіла –

подовжується тулуб і особливо ноги. Для кісткової системи дитячого організму характерним є недостатнє окостеніння, хрящова будова її окремих ланок, значна гнучкість і еластичність хребта. Ще не достатньо розвинені стопи, тому на заняттях не можна форсувати формування виворітності. Працездатність м'язів дошкільника значно нижча, а стомлюваність їх швидша, ніж у школярів. Загальний розвиток опорно-рухового апарату дошкільника характеризується зростанням координації, вправності й точності рухів. Але точність відтворювання м'язового напруження в дошкільників досить мала, як і здатність нервової системи до більш тривалої підтримки стану безперервного збудження нервових центрів при статичному напруженні. Виходячи з цього, довгі навантаження під час вивчення танцю в одному і тому ж ритмі давати не слід, а треба чергувати їх з фазами переключення, відновлення і стимуляції моторики у вигляді більш легких м'язових зусиль.

Удосконалюється діяльність серцево-судинної системи, збільшуються розміри серця, змінюється ритм його роботи. У зв'язку з розвитком легенів, грудної клітини та зміцненням дихальної мускулатури, дихання стає глибшим і рідшим, життєвий об'єм легенів підвищується. Завдяки загальному фізичному розвитку дошкільників удосконалюється структура і функції головного мозку.

Психологічний аспект полягає в тому, що в дітей дошкільного віку процеси збудження переважають над процесами гальмування. Відчуття і сприйняття в них розвиваються інтенсивно і випереджають розвиток мислення. У віці п'яти-шести років підвищується роль слів і словесних образів, підсилюється і значення усвідомленої дії.

Основним видом діяльності є гра, в якій дошкільники пізнають життя. Ігрові прийоми загострюють у них інтерес до об'єкта, посилюють увагу, розумову діяльність і емоційну сферу. Для правильного формування вищої нервової діяльності дитини педагогу необхідно підбирати такі ігрові танці, які відповідали б її віку.

Спираючись на аналіз психофізіологічного аспекту розвитку дітей дошкільного віку, можна виділити вікові особливості, які слід урахувувати під час організації та проведення хореографічних занять. Так, у дітей до трьох років формується здатність сприймати і відтворювати рухи, які показують дорослі (плескати в долоні, притупувати ногою, напівприсідати, здійснювати повороти кистями рук).

Діти четвертого року життя вчать рухатися відповідно до характеру музики. У них покращується якість виконання танцювальних рухів, з'являється вміння рухатися під музику ритмічно, відповідно

темпу й характеру музичного твору; вони намагаються починати рух з початком музики й закінчувати разом з нею.

На п'ятому році формуються навички ритмічного руху відносно характеру музики, діти можуть самостійно змінювати рухи в залежності від музики. Удосконалюються танцювальні рухи, вміння рухатися в парах по колу, в танцях і хороводах, ритмічно плескати в долоні, виконувати найпростіші перебудови, підскоки.

На шостому році життя дитина фізично зміцнюється, стає більш рухливою. Успішно оволодіває основними рухами, у неї гарна координація рухів під час ходьби, бігу, стрибків. Удосконалюються процеси вищої нервової діяльності: розвивається здатність аналізувати й узагальнювати, покращується мимовільна пам'ять. З'являються елементи творчості. У дітей п'яти-шести років, крім ігрового рефлексу, посилюється значення слова. У дошкільників цього віку мислення в дії пов'язане із словесним мисленням. Це також доцільно враховувати при доборі та використанні методичних прийомів у хореографічній роботі.

Мета хореографічного навчання – формування загальної уяви про танцювальне мистецтво, розвиток початкових хореографічних умінь та навичок, виховання інтересу до танцювально-ігрового репертуару.

Особливості методики проведення хореографічних занять з дітьми дошкільного віку (3-6 років):

– з метою виховання самостійності, активності, уяви, фантазії, творчої ініціативи під час виконання завдань, етюдів, танців дітям треба надавати більшої самостійності, ініціативи; створювати таку атмосферу, щоб вони повною мірою могли проявити свої бажання та вміння;

– допомагати дітям досягнути простір, орієнтуватися в ньому;

– навантаження мають бути незначними та помірної інтенсивності;

– розвивати образне мислення, а разом з ним і усвідомлення рухів;

– розвивати пам'ять (рухову, зорову, слухову) під час вивчення рухів;

– послідовно розвивати гнучкість, ураховуючи особистісні можливості дитини;

– заняття будувати емоційно, різнопланово, постійно змінювати види завдань та розташування дітей; використовувати комбінований вид занять;

– надавати пріоритет основним методам навчання: ігровому та наочному.

Тривалість занять зумовлена віком (3-4 р. - 15-20 хв.; 4-5 р. - 20-25 хв.; 5-6 р. - 30-35 хв.). Заняття складається з підготовчої (вправи та рухи динамічного характеру, що впливають на весь організм: ходьба, біг, стрибки), основної (розучування рухів у ігрових завданнях, елементи

партерної гімнастики) та заключної, музично-ритмічної (танцювальні рухи, творчі завдання, композиції, самостійне створення музичних образів) частин. Вправи розподіляються з урахуванням підвищення фізіологічного навантаження основної частини заняття. У підготовчій частині поєднуються вправи прості за координацією, малі за амплітудою, що виконуються в повільному та помірному темпі; поступове збільшення кількості рухів і темпу призводить до посилення навантаження в основній частині; в заключній частині навантаження поступово знижується. Музичний супровід повинен бути доступним для сприйняття дитини. Заняття під живий акомпанемент мають велике значення в розвитку музично-хореографічних здібностей дітей.

Таким чином, можна зробити такі висновки:

1. У дошкільному віці формуються основні структурні компоненти танцювальної діяльності. Природні задатки дитини виявляються та розвиваються лише при правильно обраній та обґрунтованій методиці.

2. Фізичне навантаження дітей повинно відповідати їхньому віковому нервово-психологічному розвитку, бо від цього залежить не лише успішне оволодіння основними хореографічними та музично-ритмічними навичками, а, перш за все, збереження здоров'я та позитивний вплив на нього.

3. Педагог повинен дотримуватися послідовності в застосуванні методичних прийомів, які мають відповідати дошкільному періоду. Коли педагог дає завдання дітям, він має враховувати їхні вікові особливості, визначити, на розвиток яких якостей спрямоване це завдання, як організувати дитяче сприйняття, залучити увагу, мислення. Відповідно до поставлених завдань необхідно обирати й методичні прийоми.

4. Заняття можна проводити в груповій та індивідуальній формах на основі гри або сюжетної лінії. Кожна частина заняття повинна включати повторення попереднього і виклад нового матеріалу з обов'язковим його закріпленням та ставити конкретні завдання, пов'язані між собою і спрямовані на виконання програми в цілому. Кожне заняття повинно бути заздалегідь продумане, обґрунтоване та записане.

21. Назвіть особливості психофізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку та їх урахування в організації хореографічної діяльності. Вкажіть мету хореографічного навчання та специфіку методики проведення хореографічних занять

Молодший шкільний вік (6-10 років) містить у собі потенціал розумового розвитку дітей. Комплексний розвиток дитячого інтелекту в молодшому шкільному віці здійснюється в різних напрямках:

1. Засвоєння й активне використання мови як засобу мислення.

2. З'єднання і взаємно збагачуючий вплив усіх видів мислення: наочно-дієвого, наочно-образного і словесно-логічного. У першокласників і другокласників домінує наочно-діюче і наочно-образне мислення, у той час як учні третіх і четвертих класів у більшому спіраються на словесно-логічне й образне мислення.

У молодшому шкільному віці організм дитини інтенсивно росте і розвивається. За рік довжина тіла зростає десь на 4-5 см., маса тіла – на 2-3 кг. До 10 років хлопчики та дівчатка ростуть приблизно однаково. Але зріст хлопчиків з 7 років збільшується за рахунок довжини ніг, а у дівчаток – за рахунок довжини корпусу. У молодшому шкільному віці продовжується розвиток скелету. Хребет зберігає дуже велику гнучкість, особливо в грудному відділі. Кістки тазу до 7 років тільки починають зростатися, тому різкі струси можуть призвести до їх зміщення. Виходячи з цього, дітям не слід давати вправи з різким струсом тіла, особливо високі стрибки.

До 8-10 років починається активний розвиток мускулатури. Однак ріст м'язових волокон відбувається нерівномірно. М'язи ніг розвиваються швидше, ніж м'язи рук, а м'язи, які розгинаються, розвиваються пізніше, тому дітям важко вивчати точні рухи руками.

У віці 7-10 років відбувається прискорений розвиток рухового аналізатора в корі головного мозку. У той же час, вегетативна система відстає в розвитку від рухової функції організму. Коли дитина росте, відбувається економізація серцево-судинної та дихальної систем. Серце дитини та органи дихання легко пристосовуються до навантажень і швидко відновлюють свою працездатність. Однак непосильні фізичні вправи можуть стати причиною порушення ритму серця, зміни кров'яного тиску. Тому раціональні навантаження, зміна їх з відпочинком, постановка правильного ритмічного дихання обов'язкові під час проведення хореографічних занять. У дітей молодшого шкільного віку кістково-м'язовий і зв'язковий апарати ще дуже слабкі, перебувають у стадії розвитку, тому не слід їх перевантажувати.

У дітей в цьому віці ще недостатньо розвинені стопи. Розгортання стопи з віком поступово збільшується, що зумовлено співвідношенням частин тіла і центром ваги. Зважаючи на це, на заняттях не можна форсувати формування виворітності, а слід проводити заняття в не виворітних позиціях (1, 2 і 3-й).

З віком у дитини розвивається і стрибок. Починаючи з 6-7 років, симетричні рухи ніг при повторних стрибках зберігають задане положення. До шести років стрибки слід використовувати дуже обережно.

Швидкість рухів залежить від швидкості протікання фізіологічних процесів у нервово-м'язовому апараті й центральних відділах нервової системи. У своїй роботі педагог-хореограф не повинен переформлювати дітей невідповідними їхнім психофізіологічним можливостям темпами і тривалістю занять. Точність відтворювання м'язового напруження в дітей 7-10 років ще не велика, як і здатність нервової системи до більш тривалого підтримання стану безперервного збудження нервових центрів при статичному напруженні. Тому не можна ставити дітей у позу на тривалий час, як, наприклад, заняття біля станка у формі, загальноприйнятій для класичного танцю (екзерсис на одну руку у виворітному положенні). Тривалі навантаження під час вивчення танцю в одному і тому ж ритмі також давати не слід, а треба чергувати їх з фазами переключення, відновлення і стимуляції моторики у вигляді більш легких м'язових зусиль.

У дітей молодшого шкільного віку процеси збудження продовжують переважати над процесами гальмування. Відчуття і сприйняття в них розвиваються інтенсивно і випереджають розвиток мислення. У віці 6-7 років відбуваються істотні зміни у вищій нервовій діяльності дитини: підвищується роль слів і словесних образів, підсилюється і значення усвідомленої дії. У сім років інтенсивно розвиваються основні властивості нервової системи: сила, рухливість, рівноваженість; чіткіше виявляються індукційні відносини, концентруються послідовні гальмування, що впливають на процеси збудження. У цей період для педагога відкриваються нові можливості в системі навчання і виховання. Педагогу для правильного проведення навчального процесу треба знати, які види подразників і форми їхнього підсилення відповідають кожному віку.

У дітей 6-7 років найкращим засобом у розвитку, тренуванні і діяльності всіх функцій нервової системи залишається гра, оскільки це період розвитку фантазії й уяви. Треба підбирати такі ігрові танці, які відповідали б вікові. Крім гри, в цьому віці рефлексорним підсиленням виступає слово.

Мета хореографічного навчання – подальший розвиток м'язів шляхом збільшення та ускладнення тренувальних вправ, технічне вдосконалення знайомих та засвоєння нових танцювальних рухів; розвиток творчої активності, артистичності та працьовитості, виховання танцювальної та сценічної культури, інтересу до різних танцювальних культур та хореографічних напрямків.

Особливості методики проведення хореографічних занять з дітьми молодшого шкільного віку (6-10 років).

Заняття проводяться в груповій та індивідуальній формі й тривають 45-60 хвилин. Група має налічувати не більше 20 дітей.

Заняття повинні будуватися на різноманітному матеріалі, який подобається дітям, оскільки одноманітна діяльність стомлює їх. Не слід довго затримувати увагу дітей на одному русі, тому що вона в них не стійка. Між частинами заняття треба робити паузи, щоб переключити увагу дітей.

Кожна складова заняття повинна містити повторення попереднього і виклад нового матеріалу з обов'язковим його закріпленням. На занятті дітям треба повідомляти, що саме вони сьогодні робитимуть, чому мають навчитись, зосередити їхню увагу на досягненні поставленої мети. Новий матеріал краще подавати в невеликому обсязі, з наростанням рівня складності, повторюючи його до свідомого засвоєння дітьми. Підбирати рухи до ігор, етюдів, танців, хороводів слід не дуже складні, чергуючи моменти пошкваллення із спокоем. При розучуванні рухів, які за змістом і формою повинні збігатися з музикою, педагог показує дітям, якими засобами їх можна краще опанувати і виразно, невимушено виконувати під музику.

З перших занять педагог повинен встановити порядок, дисципліну в колективі і стежити за їх дотриманням. Це привчає дітей до зібраності, самостійності, крім того вони мають усвідомити, що відвідування занять – обов'язок кожного.

Таким чином, можна зробити такі *висновки*:

1. Важливе значення в організації хореографічної роботи має правильне планування та розподіл матеріалу. Річний матеріал розподіляється за рівнем складності по кварталах; квартальний – по місяцях; матеріал кожного місяця – по тижнях; тижневий – поурочно. Кожне заняття повинно бути заздалегідь продумане, обґрунтоване і записане. Наступне заняття має продовжувати попереднє, логічно розвиваючи, деталізуючи й ускладнюючи його.

2. Фізичне навантаження дітей повинно відповідати їхньому віковому психологічному розвитку, бо від цього залежать і успіхи в навчанні, і здоров'я. Ігри і танці мають вимагати значних вольових зусиль.

3. Важливою умовою успішного проведення заняття є його атмосфера та організованість. Повага до особи дитини лежить в основі формування правильних взаємин між педагогом і дітьми. Доброзичливість у ставленні до дітей і водночас висока вимогливість створюють відповідну атмосферу, що сприяє успішному проведенню занять.

4. Важливо виховувати художній смак, інтерес до музичного та театрального мистецтва.

22. Назвіть особливості психофізичного розвитку дітей середнього та старшого шкільного віку, їх урахування в організації хореографічної діяльності. Вкажіть мету хореографічного навчання та специфіку методики проведення хореографічних занять

У середньому шкільному віці в організмі дитини відбуваються суттєві морфологічні та функціональні зміни, які збігаються з початком періоду статевого розвитку в хлопців (13-14 років) і з першою половиною в дівчат (12-13 років), які розвиваються нерівномірно. Дівчата випереджають хлопців у фізичному розвитку.

У дітей значно збільшується маса і сила м'язів, які за своїми якостями мало відрізняються від дорослих. У підлітків збільшується сила м'язів. У хлопців сила, як абсолютна, так і відносна, збільшується швидше, ніж у дівчат. У дівчат близько 12-13 років сила м'язів по відношенню до маси знижується.

У середньому шкільному віці ще не закінчене формування кісток. Повне зростання їх завершується приблизно до 16-17 років. Хребет продовжує залишатися гнучким, а слабкість мускулатури робить його здатним до деформації. Швидкий ріст тіла в довжину при невстановлених формах хребта негативно впливає на поставу дітей, тому в підлітковому віці особливо необхідно приділяти увагу вправам на її формування.

Віковий період 11-14 років характеризується розвитком вегетативних органів та систем організму. Продовжує розвиватися серцево-судинна та дихальна системи. Підлітки достатньо легко пристосовуються до навчального процесу, але швидко втомлюються, особливо при подібних, монотонних комбінаціях. На великі навантаження реагують неадекватними реакціями.

Відбувається подальший розвиток функцій нервової системи. Однак урівноваженість процесів збудження та гальмування дуже далеко від ідеальних. У підлітків спостерігається домінування збуджувальних процесів над гальмуванням. Підліток легше переносить ритмічні навантаження, ніж постійну зміну темпу та ритму, які дуже шкідливі для діяльності серцево-судинної системи дітей цього віку.

Вік 11-14 років гарно сприяє розвитку фізичних якостей. Рухова функція до 13-14 років досягає високого рівня розвитку, з'являються ознаки, які характерні для дорослої людини.

У підлітковому віці у дівчат та хлопців з'являється бажання відокремитися, спостерігається часте переоцінення своїх можливостей. Дітей не цікавлять другорядні ролі. Хореографу треба проявляти педагогічний такт і багато терплячості, щоб не образити дитину і виконати поставлене завдання. Ураховуючи підвищену чутливість,

підлітки погано сприймають критику, й педагогу треба дуже коректно вказувати на помилки.

Мета хореографічного навчання – розвиток хореографічної майстерності шляхом засвоєння більш складних танцювальних комбінацій різних хореографічних напрямів; формування артистизму та професійної спрямованості; ознайомлення з кращими зразками хореографічного мистецтва та виховання на їх основі національної гідності та художнього смаку.

Особливості методики проведення хореографічних занять з дітьми середнього шкільного віку (11-14 років).

Хореографічний колектив, який відвідують діти 5-8 класів, відрізняється згуртованістю та танцювальною підготовкою. Заняття треба будувати на більш складному матеріалі, ніж у попередній віковій групі, у значно швидшому темпі, оскільки в дітей краща координація рухів і вони мають здібності засвоїти більш складні танцювальні комбінації та рухи. Побудова занять з підлітками така ж, як і з молодшим школярами, змінюється лише підбір танцювальних вправ, комбінацій, рухів, репертуар хореографічних постановок, тематика яких повинна відповідати цій віковій категорії.

Отже, можна зробити такі *висновки*:

1. У процесі проведення хореографічних занять урахувати особливості фізичного розвитку дівчат та хлопців. По можливості, доцільно проводити як групові заняття (окремо для дівчат і хлопців), так і загальні.

2. Застосовувати різноманітний навчальний матеріал, який відповідав би хореографічним здібностям учнів і підтримував або збільшував зацікавлення їх мистецтвом танцю.

3. У зміст хореографічних занять включати різноманітні завдання, спрямовані на розвиток творчої ініціативи та самостійності мислення.

4. У процесі навчання використовувати завдання для самостійної роботи учнів (перегляд окремих танцювальних номерів, спектаклів з подальшим їх обговоренням, постановка танцю для учнів свого класу та ін.), підвищувати рівень їх хореографічної майстерності шляхом відвідування майстер-класів.

5. Сприяти підтримці та розвитку обдарованих дітей шляхом постановки для них сольних танцювальних номерів і участі в конкурсах та фестивалях різного рівня.

6. Залучати до участі в самоврядуванні колективу, доручати проведення окремих форм роботи.

Старший шкільний вік збігається з періодом навчання в 9-11 класах школи. Розвиток організму в 15-17 років продовжується, але цей процес

відбувається більш стримано та рівномірно. У юнаків ріст відбувається швидше, ніж у дівчат. Статеве дозрівання завершується. Формування скелету кісток майже завершено. Інтенсивно розвивається м'язова система. У юнаків за 2-3 роки м'язова маса збільшується на 10-12%. Вони можуть виконувати силові вправи, які потребують значних м'язових зусиль. У дівчат ріст м'язової маси по відношенню до маси тіла та збільшення силових показників виражені менше, ніж у юнаків. Найбільше в дівчат розвинута мускулатура тазового поясу. За побудовою тіла та пропорціями юнаків і дівчат майже не можна відокремити від дорослих. Продовжується розвиток серцево-судинної та дихальної систем. Збільшуються розміри серця, хвилинний та ударний об'єм кровотоку. Функціонування серцево-судинної системи відзначається великою раціональністю. Збільшується грудна клітина, сила дихальних м'язів.

Мета хореографічного навчання – технічне відпрацювання та ускладнення змісту всієї попередньої програми, удосконалення і закріплення танцювальних умінь та навичок, розвиток артистизму та сценічних навичок; орієнтація на професійну спрямованість.

Особливості методики проведення хореографічних занять з дітьми старшого шкільного віку (15-17 років).

Заняття з будь-якого виду хореографії з учнями 9-11 класів ставлять перед керівниками гуртків особливі завдання. Молодь за своїм загальним та фізичним розвитком приближена до дорослих, тому вимагає особливого підбору танцювального матеріалу, форм та методів роботи. У цьому віці слід ретельно підходити до вибору тематики танцювального репертуару.

Продовжується робота над гармонійним фізичним розвитком, поставою, витонченістю та спритністю рухів, вимогливість до точності та виразності в освоєнні танцювальних вмінь, навичок та знань. У цій віковій групі учні отримують більше теоретичних та практичних знань з мистецтва танцю. Бесіди керівника можуть мати скорочені відомості про танець, художні якості виконання танцювальних номерів. Над якими діти мають міркувати. Важливе спільне відвідування з керівником хореографічних концертів, балетних вистав, тематичних кінофільмів з подальшим обговоренням, участь у конкурсах, фестивалях, майстер-класах та семінарах з різних видів хореографії тощо.

Таким чином, можна зробити такі *висновки*:

1. Тривалість занять збільшується, а навчальний матеріал ускладнюється.

2. Керівник має застосовувати та заохочувати самостійну роботу учнів з підвищення рівня їх хореографічної майстерності.

3. У процесі занять хореограф має визначати учнів, які планують продовжувати професійне хореографічне навчання в навчальних закладах і доручати їм виконання окремих завдань, пов'язаних з подальшою професійною діяльністю (вивчити з молодшими дітьми танцювальну комбінацію, поставити для малечі танок до шкільного свята та ін.).

4. Зацікавлювати учнів різноманітною тематикою танцювального репертуару, виховувати інтерес до самостійної постановки окремих фрагментів хореографічних постановок.

5. Виховувати інтерес до суміжних видів мистецтв, залучати до відвідування вистав, виставок, концертних програм.

23. Дайте характеристику хореографічним здібностям. Наведіть приклади перевірки їх шляхом застосування професійних та адаптованих методик

Відомо, що за всіх рівних умов (рівня знань, навичок, витрат часу) різні люди досягають неоднакових результатів. Якість і засоби виконання будь-якої діяльності, її успішність і рівень досягнень залежать від здібностей особистості.

Здібності – індивідуально стійкі психічні властивості людини, що визначають її успіхи в різних видах діяльності. В основі будь-яких здібностей лежать задатки – первинні, природні (біологічні) особливості, з якими людина народжується. Це головним чином природжені анатомічні і фізіологічні особливості будови тіла, рухового апарату, органів чуття та ін. Задатки не містять у собі здібностей і не гарантують їх розвиток. Вони можуть перетворитися і не перетворитися на здібності залежно від умов виховання і діяльності людини.

Кожна здібність має свою структуру, яка залежить від розвитку особистості. На розвиток і формування хореографічних здібностей впливають не тільки психофізіологічні задатки, умови життя, виховання і діяльності, але й психологічні властивості особистості (інтереси і схильності), які безпосередньо не відносяться до здібностей. Непоодинокі випадки, коли інтерес сприяє формуванню здібності, яка, у свою чергу, впливає на розвиток інтересу, поглиблюючи і збагачуючи його.

Хореографічні здібності – це індивідуальні особливості людини, які відповідають умовам успішного засвоєння та виконання нею хореографічної діяльності, і які включають у себе такі структурні компоненти:

а) анатомо-фізіологічні дані (пропорції тіла, особливості постави, виворітність тазосегнових суглобів і стоп, підйом стопи, танцювальний крок, гнучкість тіла, стрибок, координація рухів);

б) музично-ритмічні дані (чуття музичного ритму, музично-рухова координація);

в) артистичні дані (рухлива міміка, чуття пози, здатність до перевтілення та творчої імпровізації);

г) мотиваційно-особистісні особливості (інтерес до хореографічного мистецтва, енергійність, висока працездатність та висока мотивація досягнень).

Відомі хореографи минулого століття (В. Тихомиров, М. Габович, Р. Захаров, М. Тарасов та ін.) відмічали, що професія танцівника пред'являє дуже жорсткі вимоги саме до будови його тіла. Ці вимоги диктуються не лише естетичними міркуваннями, але і специфікою оволодіння хореографічною технікою. Так, Василь Тихомиров у 1922 році писав: «У скрипалі і піаніста є інструмент, за допомогою якого він представляє своє мистецтво. У танцюриста інструментом є його тіло. Перш ніж представити мистецтво танцю, він повинен привести цей інструмент у порядок. Для цього потрібно працювати все життя і вміти зберігати свій чудовий інструмент».

Надамо стисло характеристику анатомо-фізіологічним даним як одному з найважливіших структурних компонентів хореографічних здібностей.

1. *Пропорції тіла (тип статури)*. Розрізняють три основні типи (форми) пропорції тіла: доліхоморфний (вузький, порівняно короткий тулуб, вузькі плечі, таз і відносно довгі ноги і руки); брахіморфний (відносно довгий і широкий тулуб і порівняно короткі руки і ноги); мезоморфний (середня форма будови тіла між двома попередніми). У хореографії перевага віддається доліхоморфному і мезоморфному типам статури.

Загальноприйнятим еталоном ідеальних пропорцій служать зразки грецької скульптури, в яких довжина верхньої частини тіла від верхівки голови до лонного зрощення дорівнює довжині нижньої його частини (до землі), і довжина від лонного зрощення до нижнього краю колінної чашки дорівнює довжині від нижнього краю колінної чашки до землі (ілюзія довгоногості).

На основі численних спостережень учнів Королівської школи балету в Англії доктор С. Спажер зробив висновок, що дитина, у якій верхня і нижня частини тіла красиво і гармонійно співвідносяться між собою, і в 20 років буде мати ті ж пропорції. Пропорції тіла не

змінюються протягом усього життя, навіть якщо дитина виростає низькою або високою, стає худорлявою або товстою.

2. *Постава тіла.* В анатомічному відношенні постава людини розглядається в трьох площинах: поперечна (горизонтальна), яка ділить тіло на верхню й нижню половини; продольна (сагітальна), яка ділить тіло на 2 симетричні частини – праву і ліву; передньо-задня (фронтальна), яка враховує будову передньої та задньої частин тіла.

Основою постави є хребет, який має вигини: шийний (вперед) – грудний (назад) – поперековий (вперед) – крижовий (назад). При нормальній поставі вигини хребта виражені помірно, права і ліва частини симетричні, шийно-плечові лінії на одному рівні, кути лопаток на одній висоті і на одній відстані від хребта, трикутники талії (відстань між лініями тулуба і витягнутими вздовж руками) однакові.

Відхиленнями в правильній поставі людини вважають: асиметрію лопаток (незначний сколіоз); сідлообразну спину (лордоз); сутулість (кіфоз); О-подібні ноги (внутрішні зв'язки колін скорочені і стегна віддалені одна від одної; при зімкнутих стопах відстань між внутрішніми поверхнями колінних суглобів більш 3.5 см); Х-подібні ноги (внутрішні зв'язки колін довші, а зовнішні – коротші; відстань між внутрішніми щиколотками не повинна перевищувати 3 см); плоскостопість.

3. *Виворітність* – можливість розкривати ноги в гомілковостопному і тазостегновому суглобах у положенні en dehors (наружу). Виворітність залежить від 2-х важливих факторів: від будови тазостегнового суглоба та від будови ніг. В одних випадках вертлюжна западина сплюснена, а в інших відрізняється глибиною. Чим глибше голівка стегнової кістки входить у вертлюжну западину, а зв'язки, які фіксують стегнову кістку в ній жорсткіше, тим менше виворітність ніг, і навпаки. У людини з хорошою виворітністю ніг вертлюжна западина неглибока і зв'язки еластичні. Крім того, формування гомілки і стопи закінчується зазвичай до дванадцяти років. До цього часу носки ніг повертаються або назовні, або в середину. Іноді при хорошій виворітності в стегнах спостерігається погана в гомілках і навпаки.

4. *Підйом стопи* – це вигин стопи разом з пальцями. Форма підйому залежить від будови стопи й еластичності її зв'язок. Розрізняють три форми підйому: високий, середній і маленький. Анатомічно і фізіологічно стопа – складний апарат, який виконує низку функцій: опори, амортизації, служить регулятором рівноваги. У хореографії стопа виконує не тільки фізичні функції, а й естетично-виражальну – це коли вигини стопи утворюють ідеальну форму підйому. Варто особливо звертати увагу на будову стопи і пальців ніг. Ідеальна будова стопи

(особливо для дівчат) – це коли 1-ий, 2-ий і 3-ий пальці рівні, більші за 4-ий і 5-ий пальці; хороша форма стопи – коли 1-ий і 2-ий пальці рівні, більші за 3-ий, 4-ий і 5-ий пальці. Інші форми стопи: кругла – коли 1-ий палець менший за 2-ий і 3-ий, більші за 4-ий і 5 пальці), скошена – коли кожний наступний палець менший за попередній.

5. *Танцювальний (балетний) крок* – здатність підняти ногу в виворітному положенні на 90 градусів і вище в трьох напрямках: убік, вперед і назад. Величина кроку убік і вперед залежить від виворітності ніг і рухливості тазостегнових суглобів, назад – від рухливості хребетного стовпа, сили й еластичності задньої групи м'язів стегна.

6. *Гнучкість тіла* характеризується рухливістю різних ланок опорно-рухового апарату і залежить від: гнучкості хребетного стовпа, рухливості суглобів (головним чином тазостегнового), стану м'язів.

7. *Стрибок*. Висота стрибка залежить від сили м'язів, узгодженості роботи всіх частин тіла і, зокрема, тих, які згинають і розгинають суглоби: тазостегнового, колінного, гомілковостопного, стопи і пальців, їх рухливості. Для стрибка важлива якість, яка в хореографії позначається терміном *ballon*, – уміння високо і м'яко стрибнути вгору і зберегти під час стрибка позу.

8. *Координація* – уміння погоджувати рухи частин тіла в часі й просторі.

У хореографічній практиці існують професійні та адаптовані методики перевірки хореографічних даних. Професійні методики використовуються для відбору учнів у хореографічні училища, студії при театрах, державних професійних колективах. Адаптовані застосовують для виявлення рівня хореографічних здібностей учнів, планування навчально-виховної роботи та адаптації змісту програми для навчання. Негативним є те, що багато керівників завищують вимоги при підборі дітей у хореографічні колективи, використовуючи професійні методики. Слід адаптувати ці методики з урахуванням вікових особливостей.

Конкурсний відбір (вступні випробування) учнів у спеціалізовані професійні хореографічні навчальні заклади (балетні школи, училища, студії), як правило, відбувається в три етапи. До кожного наступного етапу допускають вступників, які успішно пройшли попередні випробування. Перший етап: попередній відбір – визначення зовнішніх сценічних даних (постава, пропорції тіла, фізична статура окремих частин тіла і т.п.). Другий етап: медична комісія – визначення особливостей будови скелета, м'язів, стану нервової системи, серця, легенів, вестибулярного апарату, слуху, зору. Третій конкурсний етап відбору – визначення художніх здібностей вступника: музикальність,

танцювальність, координація, пластичність, ритмічність, моторика, емоційно-образна виразність, артистичні здібності і т.п.

Дещо інший підхід до набору дітей у самодіяльні хореографічні колективи. По-перше, це пов'язано з метою роботи закладів позашкільної освіти, які спрямовані на загальний художньо-естетичний розвиток дітей. По-друге, з віковими особливостями дітей, здебільшого – це діти дошкільного віку, які сприймають інформацію та можуть діяти в умовах організації лише ігрової діяльності. По-третє, комерціалізація послуг додаткової освіти, яка передбачає залучення дітей до хореографічної діяльності не лише за наявності в них спеціальних здібностей, а за інтересом до цього виду діяльності.

Розглянемо специфіку перевірки хореографічних здібностей на прикладі професійних та адаптованих методик. Зазначимо, що адаптувати методику перевірки хореографічних здібностей дітей важливо відповідно до завдань роботи колективу і віку дітей. Так, для дітей дошкільного віку доцільно розробити сюжетну лінію перевірки даних або використовувати ігрові методи.

Зміст професійної методики включає декілька методів визначення *пропорцій тіла*, виражених в індексах (Н. Дембо, С. Спаржер, Д. Таннер та ін.). Вони дозволяють шляхом математичної обробки даних визначити тип статури за усіма антропометричними індексами: «довгоногістю», «зросто-ваговим», «грудно-ростовим» і «зросто-стегновим» показникам. Наприклад, за формулою Н. Дембо (робота «Основи медичного відбору тих, хто вступає в хореографічні училища») можна визначити цифровий індекс відповідності ніг і тулуба («індекс довгоногості»; зріст сидячи (66,5 см) поділити на зріст стоячи (128,5 см) та помножити на 100 % = індекс (51,8). Результати вимірювання мають бути в межах 49-53 %. Існує також метод фотометрії, кіфосколіозомера, оцінні таблиці форм постави та ін.

Важливе значення має встановлення зросто-вагового індексу, який визначається за формулою: $I = P - (L - 100)$, де I – зросто-ваговий індекс; P – маса тіла, L – довжина тіла. Результати вимірювання мають бути в межах: для дівчаток – 15-19, для хлопчиків – 10-15.

Вага і зріст тіла мають велике значення. Чіткі вимоги до ваги і зросту розробив І. Баднін. Для дівчаток 6-7 років маса тіла повинна бути 19-24 кг, для хлопчиків цього ж віку – 20-26 кг. Довжина тіла (зріст) повинна становити: для дівчаток – 114-132 см, для хлопчиків – 118-136 см.

При відборі дітей у самодіяльні хореографічні колективи застосовують метод зовнішнього огляду. Бажано, щоб одяг не заважав оглядати зовнішні дані. Цим же методом виявляються й особливості постави дитини. Метод зовнішнього огляду застосовувався ще в ХІХ

столітті. Як згаду М. Фокін, – «Під час відбору дітей, з сотень приведених були присутніми, окрім учителів, директори театрів, інспектор школи і, чомусь, батюшка, шкільний священник. Вони сиділи у великому танцювальному залі за столом, а вчителі оглядали хлопчиків і дівчат, які вишиковувалися в невеликі лінії. Ми, вчителі, просили дітей ставити ноги поруч і їх витягувати. Якщо при цьому між колінами виявлялася відстань або, навпаки, дитина не могла витягнути ноги, оскільки коліна стикалися, то її визнавали непідходящою до балетної кар'єри. Оглядали також, чи не стирчать на спині лопатки. Але головна увага зверталася на загальний вигляд дитини. Красивим, струнким віддавалася перевага» (книга «Проти течії»).

Виворітність ніг у професійній методиці перевіряється шляхом виконання вправи *grand plie* за першою позицією обличчям до опори. Рекомендується разом з активним (самостійним виконанням) методом перевірки використовувати пасивний (педагог має взяти обома руками за стегна вище колін і розкрити їх в сторони, відчуваючи при цьому податливість м'язів).

Як адаптовані методики можуть використовуватися ігрові та образні вправи:

1. Вправа «Сліди» (на відстані кроку розмістити трафарети слідів з кутом розвороту пальців ніг на 90, 120, 140, 160 і 180 градусів. Причому, трафарет з повним розведенням пальців стопи слід розташувати в опори (стілця) для того, щоб учень міг витримати запропоноване положення стоп, утримуючи корпус за допомогою рук.

2. Вправа «Жабка» (лягти на спину, підтягнути стопи до сідниць і розкрити стегна в сторони так, щоб зовнішні краї стоп і п'ятки з'єдналися, а коліна торкалися підлоги (при цьому слід стежити, щоб не було прогину в попереку). Під час визначення ступеня виворітності ніг слід звернути увагу: на будову тазостегнового суглоба, на міру податливості ноги, тобто на здатність усієї ноги (стегна, гомілки і стопи) зайняти виворітне положення; на можливість розвитку виворітності ніг, виходячи з наявності активної і пасивної виворітності.

Форма підйому стопи (вигин стопи разом з пальцями) визначається при виворітному положенні ніг і перевіряється шляхом виконання вправи *battement tendu* (батман тандю) вбік. В адаптованій методиці можна також пограти з дитиною в гру «Балерина» і запропонувати висунути ногу з першої позиції убік (у положення другої позиції), коліна при цьому мають бути прямі. Як і в попередньому завданні, педагогу рекомендується разом з активною робити пасивну перевірку (за наявності підйому стопа легко згинається, утворюючи в профіль форму місяця).

Висота балетного кроку перевіряється шляхом виконання вправи grand battement jeté (гран батман жете) або battement releveant (батман релевелант) і визначається в трьох напрямках (убік, вперед і назад). Виконання цієї вправи можна спростити і запропонувати підняти кожен ногу (убік, вперед і назад), лежачи на підлозі (на спині, на животі). Це значно спростить виконання вправи, тому що дитині не потрібно буде утримувати правильне положення корпусу, а концентруватися лише на підйомі ноги. Після перевірки величини активного балетного кроку обов'язковою є перевірка пасивного кроку.

У професійних методиках рівень підйому ноги має бути не нижчий 90 градусів у хлопчиків і вище 90 у дівчат. Ураховуючи вікові особливості (діти дошкільного і молодшого шкільного віку), рівень активного підйому ноги можна знижувати до 60 градусів, а рівень пасивного кроку залишати незмінним. Критерієм оцінки величини кроку служить висота, на яку дитина може підняти ногу, легкість і якісний показник виконання завдання.

Гнучкість у хореографії, як правило, визначається величиною прогину тулубу назад і вперед при витягнутих ногах як стоячи, так і в положенні сидячи на підлозі. Показниками гнучкості виступає глибина нахилу (чим нижче нахил вперед і назад, тим краще гнучкість) і якість виконання вправи. У професійній методиці перевірка гнучкості здійснюється за допомогою виконання третього port de bras (пор де бра).

Висота стрибка перевіряється при вільному положенні ніг з коротким попереднім присіданням. Виконується кілька разів підряд, пальці ніг мають бути відтягнуті вниз. Критерієм оцінки стрибка служить висота, а також еластичність ахіллового сухожилля (сила поштовху від підлоги і м'якість приземлення).

Координація рухів як один з найбільш важливих компонентів танцювальної діяльності в професійних методиках визначається методом повтору за хореографом танцювальних комбінацій різного рівня складності. Для дітей молодшого віку можна використати ігрове завдання «Дзеркало», в якому дитині пропонують повторити за педагогом ланцюжок вправ на перехресну координацію рухів.

Перевірка музичних даних включає визначення рівня розвитку чуття ритму та музично-рухової координації.

Для визначення *чуття ритму* пропонуються звукові ритмічні завдання-моделі, вирішення яких передбачає вміння сприйняти задану хореографом чи концертмейстером ритмічну структуру, а потім простукуванням або ударами відтворити її. Як правило, пропонуються завдання з різним ступенем складності: з 2-х, 6-и і 8-и вступними (в залежності від вікових можливостей).

Музично-рухова координація в професійних методиках визначається шляхом виконання підготовленого танцювального етюду, в адаптованих – за допомогою передачі в русі характеру музики (темп, динамічні відтінки). Дітям можна запропонувати виконати рух по колу, поступово прискорюючи або уповільнюючи темп.

Перевірка артистичних даних та творчих здібностей передбачає виявлення рухливості міміки, почуття пози, здатність до перевтілення та творчої імпровізації.

При професійному відборі артистичні дані перевіряються під час виконання танцювального етюду, а також виконанні спеціальних завдань з акторської майстерності.

При відборі дітей у самодіяльні хореографічні колективи можна використовувати нескладні ігрові завдання, наприклад, «Музичний зоопарк». Дітям пропонують «музичний портрет» будь-якої тварини (наприклад, «Ведмідь» муз. Ю. Шіпанова, «Дятел» муз. І. Арсєєва, «Кіт Васька» муз. Г. Лобачева, «Лисиця» муз. Т. Ломової і ін.). При цьому назву п'єси дітям не повідомляють, а рекомендують визначити її самостійно, а потім передати якимось характерним рухом, позою або жестом.

Здатність дітей до мімічної імпровізації можна виявляти, використовуючи вправу «Жива книга». Дітям зачитують віршований текст, на основі якого вони повинні показати різні мімічні характеристики.

На сторінках чарівної книжки,

Жили різні мартишки:

Похмурі, смішні, хитрючі та злі.

При читанні перших двох рядків, хореограф показує дітям, що потрібно поставити перед обличчям долоні обох рук, імітуючи розкрити книгу. Перед показом кожного мімічного вираження дитині давали можливість подумати, а потім, розкриваючи долоні, показати сторінку, яка ожила.

Для оцінки виконавської творчості дитини у вільному танці можна використовувати завдання «Музичний магазин». Дітям надають можливість вибрати будь-яку іграшку або предмет в імпровізованому магазині та у вільному танці передати взаємодію з обраним атрибутом, підпорядковуючи свої рухи характеру музики.

Для занять хореографією доцільно відбирати фізично здорових дітей, з хорошими функціональними можливостями. Відповідно до наказу Міністерства охорони здоров'я України та Міністерства науки і освіти України від 20.07.2009 року № 518 /674 «Інструкції про розподіл учнів для занять на уроках фізичної культури», «учні, які не пройшли

медичного обстеження (рекомендованого додаткового обстеження), до навантажень на уроках фізичної культури не допускаються, про що повинні бути поінформовані їх батьки», а далі «дозвіл лікаря щодо занять, які супроводжуються підвищеними фізичними навантаженнями (заняттями в спортивних секціях, хореографії тощо), надається після поглибленого обстеження. Отже, до занять хореографією не можна допускати дітей без попереднього медичного огляду. До професійного навчання можуть приступати здорові учні, які мають гармонійний, високий або середній рівень фізичного розвитку, з високими або вищими середнього рівня функціонально-резервними можливостями серцево-судинної системи.

24. Обґрунтуйте значення партерної гімнастики в змісті навчального процесу ХК. Назвіть та охарактеризуйте види партерних комплексів, вимоги до їх складання та методики проведення. Наведіть приклади декількох груп вправ

Під партерною гімнастикою (par – по, terre – земля, тобто по землі) розуміють виконання різних вправ у положенні сидячи та лежачи з різних упорів.

У роботі дитячих хореографічних колективів партерна гімнастика є однією з важливих складових навчального процесу. По-перше, вправи на підлозі (у партері) дозволяють з найменшими затратами енергії вирішувати одразу декілька завдань, спрямованих на покращення гнучкості суглобів, збільшення еластичності зв'язок і сили окремих груп м'язів, попередження й виправлення деяких фізіологічних недоліків у розвитку дітей. По-друге, урізноманітнення змісту партерних комплексів робить навчання дітей цікавим, змістовним і результативним. По-третє, систематичне виконання комплексу партерних вправ готує тіло дитини до засвоєння більш складних рухів класичного, народно-сценічного, сучасного танців та гімнастичних вправ, які потребують підвищеної фізичної працездатності.

Автори навчально-методичної літератури, які розкривають специфіку роботи в дитячих хореографічних колективах (Т. Барішнікова, Б. Колногузенко, В. Кирилук, О. Мартиненко, Т. Пургова, Ж. Фірілеєва та інші), вважають партерну гімнастику важливим компонентом будь-якого хореографічного заняття. Вони підкреслюють, що в роботу з дітьми слід обов'язково включати групи партерних вправ, спрямованих на розвиток гомілковостопних суглобів і еластичності м'язів гомілки й стопи; розвиток рухливості ліктьових суглобів і підвищення еластичності м'язів плеча й передпліччя; розвиток рухливості колінних суглобів; виворітності гомілковостопного й

тазостегнового суглобів; рухливості тазостегнового суглоба й еластичності м'язів стегна; поліпшення гнучкості хребетного стовпа. Дослідники системи музично-ритмічного виховання дітей (Н. Ветлугіна, А. Зиміна, Н. Конорова, М. Румер та ін.) пропонують використовувати рухи на підлозі, як різновид вправ на розвиток музичного сприйняття, чуття ритму, темпу, розкриття творчої ініціативи.

У хореографічній роботі можна використовувати різні види партерних комплексів: загальнорозвивальний, танцювальний, з предметами (м'ячем, резинкою, паличкою), стрейчинговий, корекційно-профілактичний, силовий, контактний (в парі), комбінований (змішаний).

Так, *загальнорозвивальний комплекс* має бути спрямований на розвиток рухових якостей (сили, гнучкості, витримки), підвищення працездатності та рухової активності дитини. Різновидами цього комплексу можна вважати партерний комплекс з предметами та силовий комплекс.

Партерний комплекс з предметами (резинки, палички, м'ячі, гантелі) дозволить урізноманітнити завдання загальнорозвивального комплексу, внести елементи новизни, посилити навантаження на ті чи інші частини тіла. Зміст *силового партерного комплексу* може включати вправи, спрямовані на розвиток сили м'язів плеча й передпліччя, спини, рук, ніг, червеного пресу.

Вправи *стрейчингового партерного комплексу* допоможуть педагогу більш цілеспрямовано працювати над розвитком сили та еластичності м'язів тазостегнових суглобів, задніх м'язів стегна, хребетного стовпа, підготують тіло дитини до виконання більш складних вправ класичного тренажу, акробатичних та гімнастичних елементів.

Особливістю *контактного партерного комплексу* є виконання рухів у парі. Цей комплекс сприятиме не тільки розвитку сили та еластичності м'язів різних частин тіла дитини, який відбувається здебільшого в пасивній формі (за допомогою партнера), а й вчить працювати в парі, підпорядковувати свої емоції один одному, відчувати потребу в фізичному навантаженні товариша, виховує поважливе ставлення до партнера.

Метою *корекційно-профілактичного партерного комплексу* можна вважати формування постави та корекцію деяких її порушень (кіфоз – сутулість, поперековий лордоз – сідлообразна спина, сколіоз – бокове викривлення хребта), попередження таких відхилень в анатомічній побудові стопи, як плоскостопість та клишоногість.

У роботі з дітьми початкового рівня навчання (дошкільний, молодший шкільний вік) доцільно надавати перевагу *комбінованим*

(змішаним) видам партерних комплексів, які можуть включати в себе різні серії вправ на підлозі і проводитись у сюжетній або ігровій формі. Такі комплекси захоплюють дітей, підвищують їхню активність, стимулюють творчу уяву й довільну увагу, збагачують емоційний досвід.

Найбільшої уваги в процесі проведення хореографічних занять з дітьми педагог має надавати *танцювальним партерним комплексам*, які можуть вирішувати завдання, спрямовані на підготовку тіла дитини до виконання вправ тренажу, постановку тулуба, розвиток чуття ритму, музичності, пластичності рухів. Цей комплекс може бути побудований на основі підготовчих вправ до вивчення народного (українського, білоруського, російського характеру), класичного, сучасного (джаз, модерн, диско, хіп-хоп) танців і мати відповідну музичну основу. Основна мета танцювальних партерних комплексів полягає у формуванні правильної форми підйому, розвитку сили та еластичності м'язів стопи, виворітності гомілкостопних та тазостегнових суглобів, рухливості колінних і тазостегнових суглобів, гнучкості хребетного стовпа, готує дитину до вивчення елементів класичного тренажу (*pliés, battements tendus, battements tendus jetés, demi-rond en dehors та en dedans, relevés lents, battements développés, положень sur le cou-de-pie, passés, grand battements jetés*).

На думку засновника танцювального партерного комплексу Б. Князева, правильно підібрані вправи гармонічно формують м'язову масу, значно покращують її силу, розвивають амплітуду кроку, відпрацьовують точність координації рухів. Результати навчання досягаються без вертикального навантаження на хребет і суглоби, тому що всі рухи виконуються лежачи на спині та на животі без зайвого напруження тіла.

Результативність партерних комплексів залежить від таких *принципів*: доступність, поступове нарощування розвивально-тренувального впливу, адаптоване збалансування динаміки навантаження (для попередження втомлюваності та підтримки оздоровчого ефекту), наочність (зразковий показ виконання вправи педагогом).

При складанні партерних комплексів слід дотримуватися таких *вимог*:

- комплекс повинен мати цільову спрямованість (профілактичний, танцювальний, змішаний та ін.);
- будуватися на ігровій або сюжетній основі;
- починатися з нескладних рухів і поступово включати рухи з більшим фізичним навантаженням і складною технікою;

– положення тіла наприкінці кожної вправи має служити вихідним положенням для виконання наступного руху;

– кожний попередній рух комплексу повинен мати структурну схожість із наступним;

– кожен рух має компенсуватися «контр-рухом»: напруження – розслаблення, розтягування – силове навантаження;

– дозування рухів має відповідати віковим та індивідуальним особливостям дітей, рівню їх підготовки, рівномірно розподілятися між правою та лівою частинами тіла;

– музичний супровід доцільно добирати відповідно до виду партерного комплексу, його тематики, сюжетної лінії, навчально-тренувальної та образної характеристики вправи.

Основними засобами дозування навантаження є: тривалість виконання комплексу, його зміст (добір партерних вправ), мета (навчання, розвиток, виховання), фізична підготовка дітей, їх вікові та індивідуальні особливості.

На початку комплексу вправи мають носити локальний характер, тобто впливати на дрібні групи м'язів, а в кінці необхідно підключати більшу кількість м'язових груп. Інтенсивність залежить від швидкості виконання, кількості вправ, пауз і відпочинку (пасивний, активний), змісту пауз (медитація, розслаблення, пояснення педагога, імпровізація), від тривалості комплексу, музичного супроводу, координаційної складності вправ. Залежно від виду та мети комплексу до нього добираються відповідні вправи: пасивні, активні, статичні, динамічні, комбіновані. Тетяна Барішнікова підкреслює, що під час підбору партерної групи вправ необхідно враховувати вікові особливості кістково-м'язової системи дітей та індивідуальні особливості їх анатомо-фізіологічного розвитку. З цією метою можна об'єднувати дітей в підгрупи на підставі переваги певних фізичних недоліків (порушення постави, О-подібні ноги, клишоногість тощо). Якщо кожен підгрупу розмістити окремою колоною (потоком), це, на нашу думку, дозволить фіксувати увагу на виконанні відповідної групи завдань профілактично-корекційного характеру.

Під час самостійного складання або застосування запропонованих у методичній літературі партерних комплексів педагог має враховувати рівень фізичної підготовки учнів, їх рухові та координаційні здібності. Вправи мають бути доступними, викликати в дітей інтерес та бажання їх виконувати. Невдале виконання важких вправ і страх у подальшому демонструвати своє невміння особливо в умовах групових занять, може сприяти негативному відношенню до цього виду діяльності, розвитку невпевненості в собі, закомплексованості. І навпаки, правильно і красиво

виконане завдання приносить задоволення, збуджує інтерес до занять, сприяє розвитку особистісних якостей.

Відомо, що виконання окремих вправ у партері може викликати в деяких дітей болючі відчуття. Це приводить до зменшення амплітуди рухових дій, а іноді викликає негативну емоційну реакцію. Попереджувати таку поведінку можна завдяки переконанню дитини в необхідності бути витривалим, ставити за приклад товаришів, заохочувати тих, хто зумів перебороти труднощі. Ефективним методом є змагання, яке дозволяє кожній дитині застосовувати свої внутрішні резерви для досягнення як особистого результату, так і результату команди, в якій вона працює.

Під час проведення танцювальних партерних комплексів слід приділяти увагу роботі конкретної групи м'язів, у той час як інші частини тіла мають бути розслабленими. Все це має досягатися за умови повільного темпу, бо швидкий темп робить виконання рухів умовним і не сприяє глибокому «диханню» м'язів. На початку ознайомлення учнів зі змістом партерного комплексу танцювального напрямку слід дотримуватися вихідного положення, коли руки лежать вздовж тулуба долонями до підлоги, а ноги – у вільній позиції. На другому році навчання вправи мають виконуватися зі збереженням виворітного положення ніг. Таким чином, вправи партерної гімнастики на першому етапі дозволяють набути навички витягнутого носка, рівного й підтягнутого тулуба, дадуть первинне уявлення про роботу м'язів ніг, рук, шиї, спини. На другому етапі відбувається розвиток рухових функцій (виворітності ніг, форми підйому, гнучкості хребта, амплітуди кроку). Під час виконання вправ партерного комплексу педагог має приділяти увагу розвитку в дитини навичок правильного дихання.

Важливе значення під час проведення партерних комплексів з дітьми має правильний добір музичного супроводу, який відповідає віковим особливостям, емоційно виразний, доступний для сприймання, різножанровий, чітко передає характер вправ, ритм та темп, оптимальну тимчасову довжину (достатню для виконання рухів і не занадто затягнуту). Якщо партерний комплекс має танцювальну спрямованість і використовується як допоміжна частина до вивчення вправ класичного танцю, то слід застосовувати репертуар класичної музики; якщо педагог використовує образні вправи, то відповідно добирається й музичне оформлення, яке має бути насичене яскравими образами, відповідати сюжетній лінії. Правильний добір музичного супроводу до партерних вправ буде сприяти не тільки емоційному забарвленню діяльності дитини, а й розвитку музично-рухової координації, уваги, слухового сприйняття й чуття ритму.

Важливим є наповнення партерних комплексів ігровими методами та прийомами. Застосування активних методів навчання та ігрових технологій сприятиме максимальній активізації дітей, підвищенню їх зацікавленості змістом вправ, прояву позитивних емоцій. Педагог може використовувати комплекси сюжетного характеру, в основу яких входять образні рухи, уявна ситуація («Ялинкові іграшки», «Ляльковий магазин» та ін.); комплекси імітаційного характеру, побудовані на рухових діях, пов'язаних з наслідуванням знайомих дітям образів, предметів та явищ навколишнього світу («Мамині помічники», «Пташиний двір» та ін.); комплекси з елементами змагань, у основі яких лежить певний ігровий образ та елементи змагання («А вам слабо?», «Найгостріший носочок» та ін.); комплекси з елементами танцювального фольклору, в основу яких покладено фольклорні ігри та характерні народні образи («Ходить гарбуз по городу», «Котилася торба» та ін.). Цікавою формою може бути ігрова колективна розтяжка, у процесі якої діти можуть промовляти скоромовки (віршики), змагатися, рухатися відповідно до якогось сюжету тощо.

Обираючи ту чи іншу тематику партерного комплексу, треба враховувати такі дидактичні вимоги: органічне поєднання обраних прийомів з навчально-виховними завданнями; запобігання відволіканню від виконання завдання; відповідність віковим особливостям учнів, рівню їх знань, музично-рухової та фізичної підготовки.

У зміст партерних комплексів доцільно включати й творчі завдання, які дають змогу дітям проявляти ініціативу та самостійність мислення, демонструвати вивчені під час занять вправи у власній руховій інтерпретації та вигадувати нові рухи. Так, після колективного виконання групи партерних вправ, спрямованих на розвиток еластичності м'язів гомілкоstopних суглобів і вироблення правильної форми підйому, дітям можна запропонувати вигадати невеличкий танок для «носочків» і «п'яточок» або дати ігрове завдання («лисичка крадькома йде за зайчиком», «зайчик швидко тікає від неї» та інше).

Осучаснення системи хореографічної роботи передбачає застосування інтерактивних методів навчання, до яких можна віднести методи танцювальної терапії та контактної імпровізації, включення в зміст партерної гімнастики окремих завдань яких дозволить дитині більш свідомо ставитися до можливостей свого тіла, сприятиме визволенню від скутості та невпевненості в собі, розвитку відчуття ваги, інерції та балансу, вмінню розслаблятися та визналятися від зайвої м'язової напруги, довіряти партнеру, творчо інтерпретувати знайомі рухи у вільній імпровізації. Наприклад, комплекс релаксаційних вправ може сприяти зняттю фізичної та емоційної напруги, підвищенню життєвого тону. Вправи на загальне розслаблення можуть

виконуватися в ігровій формі з використанням художньо-образних тем («Чарівний сон», «Ранок», «Фантастична планета») або виконуватись у позі відпочинку («ембріону», «по-турецьки») або в іншій зручній для дитини в певний момент позі) із заплющеними очима під повільну мелодію зі словесним супроводом педагога з подальшим описом та обговоренням уявлених дітьми тематичних картин.

25. Обґрунтуйте важливість використання фольклорних форм у роботі дитячих хореографічних колективів. Розкрийте засоби залучення учасників колективу до національної танцювальної культури

У концептуальних положеннях про основи національного виховання («Концепція національного виховання», «Закон про мови в Україні», та інших) вказується на важливу вимогу сьогодення щодо використання національного фольклорного матеріалу не лише для відновлення кращих здобутків минулого, а й для того, щоб осучаснити їх науковим змістом та міцно стати на відповідні культурно-історичному досвіду нашого народу шляхи розвитку вітчизняної освіти і культури.

Проблема використання українського фольклору в роботі дитячих хореографічних колективів стає все більш актуальною. Це пов'язано не лише з підвищенням ролі національно-патріотичного виховання дітей, а й бажанням відновити цінність народного культурного скарбу, який протягом багатьох років використовувався поверхово, бо в своїй роботі хореографи надавали пріоритет сучасному естрадному мистецтву. Керівник хореографічного колективу має вміти: розробляти навчальні програми з хореографії, побудовані на пріоритетних аспектах національного виховання; розробляти конспекти хореографічних занять із застосуванням фольклорного матеріалу; робити постановки концертних номерів на основі фольклорних джерел тощо.

Керівник колективу має усвідомлювати основні функції фольклору й намагатися їх реалізовувати в практичній роботі з дітьми: 1) креативна – сприяє розвитку творчого потенціалу особистості, її образному й абстрактному мисленню; 2) культурно-етнічна та патріотична – відображає господарсько-ужитковий уклад українського народу, його мовний колорит, особливості менталітету, традиції, звичаї; 3) виховна – відтворює моральні норми і принципи, етичні та естетичні ідеали народу, сприяє вихованню почуття патріотизму, національної гідності, поваги та гордості за свій народ.

Керівник колективу має знати, які види фольклору можна застосувати в хореографічній роботі з дітьми: дошкільний вік (потішки, ігри, казки, хороводи), молодший шкільний вік (казки, ігри, сюжетні та побутові танці), середній шкільний вік (казки, сюжетні, побутові та

обрядові танці), старший шкільний вік (сюжетні, побутові та обрядові танці).

Розглянемо методику використання фольклорного матеріалу на прикладі народної гри. Спочатку педагог-хореограф самостійно знайомиться зі змістом та виховною значущістю українських народних ігор, визначає їх доступність для певної вікової категорії. Потім проводить апробацію обраної ним гри і визначає зацікавленість дітей ігровими діями та образами. Проведення гри має починатися з пояснення її змісту і правил, яке має бути стислим, точним і емоційним. Як правило, пояснення гри починається з прийому зацікавлення або сюрпризності (загадка, бесіда, поява персонажу або пошук атрибуту гри). Для вибору головного персонажа можна застосовувати творче завдання, лічилочку, заохочування (охайний одяг, старанність під час заняття). Важливо також урахувати індивідуальні особливості дітей і пропонувати виконання ролі як талановитим дітям, які, на думку педагога, можуть бути солістами під час танцювальної версії гри, так і сором'язливим, не артистичним. Діти мають у подальшому усвідомлювати, чому для виконання головної ролі в танці педагог обрав саме ту, а не іншу дитину.

Для вживання в образ можна застосовувати допоміжний реквізит. Наприклад, в іграх, де зустрічаються образи тварин («Гуси», «Перепілонька», «Кіт та миші», «Лисички та сторожі» та ін.) дітям можна запропонувати використовувати маски або елементи частин тіла (дзьоб, крила та ін.). В іграх, де учасники імітують людину певного віку або професії, для більшої наочності можна пропонувати елементи одягу або трудового знаряддя. Так, у грі «Дід та баба» виконавець ролі Баби може вдягти на себе хустину, а Діда – капелюх чи наклеїти вуса. В іграх «Лісоруби», «Косарі» можна використовувати звичайну дерев'яну палку, уявляючи, що це знаряддя праці. Застосування елементів одягу, масок та інших допоміжних предметів (кошики, палички тощо) допоможе дитині краще відчувати та передати ігрову роль. Важливо, щоб реквізит допомагав вжитися дитині в образ, не заважаючи її руховим діям і міг додати яскравості під час вирішення сценографії майбутнього танцю. Після проведення гри з дітьми хореограф має визначити можливості ускладнення ігрових завдань: включення танцювальних рухів та перебудов, застосування імпровізаційних моментів, творчих завдань, допоміжного реквізиту, мовленнєвого або пісенного тексту тощо. Зміст гри можна застосовувати як основу для створення концертного номера.

У зміст хореографічних занять можна включати пізнавальний матеріал: ознайомлення з поняттями «фольклор», «традиції», «обряди», «свята»; закріплення та розширення рівня знань про історичні корені України, національні народні символи та обереги, побут українського

народу; ознайомлення зі змістом свят природничого обрядового циклу (осінні, зимові, весняні та літні свята). З метою стимулювання інтересу доцільно проводити індивідуальні та групові бесіди, здійснювати перегляд ілюстрацій, фотографій, відеоматеріалу, читання тематичної літератури та інші заходи.

Паралельно з теоретично-пізнавальним матеріалом учнів можна знайомити з жанрами української народної хореографії (хороводи, побутові та сюжетні танці), з композиційними різновидами українського танцю (хоровод, гопак, козачок, гуцулка), формувати систему уявлень, понять, знань про синкретичну та синтезовану сутність танцювального фольклору.

Ураховуючи педагогічну цінність фольклорного матеріалу, слід використовувати різні типи хореографічних занять: тематичні, пізнавально-виховні та творчі. Наприклад, тематичний тип заняття спрямований на розкриття певної теми («Дівочі посиденьки», «Козацькі забави», «стежками Запорізького краю», «Зустріч весни» тощо), пізнавально-виховний – на формування та поширення уявлень дітей про фольклор взагалі та танцювальний зокрема («Ми діти твої, Україно!», «Українські обереги», «В дружній українській родині» тощо). Якщо тематичні заняття носять більш вузький характер і зміст матеріалу торкається лише відповідної теми, то пізнавально-виховні заняття мають узагальнюючий характер, у якому одночасно може застосовуватися матеріал різної тематики. Творчий тип занять допомагає активізувати діяльність дітей, розкривати їх творчий потенціал, сприяє формуванню вмінь знаходити нові виразні рухи й використовувати знайомі в новій інтерпретації, розробляти нескладні танцювальні етюди й композиції, а також розучуванню дітьми фольклорного репертуару, запропонованого педагогом на основі співтворчості з ним.

Важливим моментом є ознайомлення учнів з регіональними особливостями танцювального фольклору. Так, у Запорізькому регіоні є фольклорні танці, зібрані та записані відомим фольклористом Захаром Сизоненком: «Горлиця», «Линець-швиденець», «Новоспасівська кадрили» (Бердянщина); «Дощик», «Ой, зав'ю вінки», «Трійка» (Пологівщина), «Полоняночка», «Чумак» (Оріхівщина); «Балабанська полька», «Вихор», «Хортичанка» (Запорізький район); «Ходить гарбуз по городу», «Перепілочка» (Новомиколаївський район); «Козак», «Гонта» (Кам'янсько-Дніпровський район); «Гречаники» (Веселівський район); «Жок», «Ручениця», «Хоро» (Приморський та Приазовський район) та ін.

Ознайомлення дітей з кожним танцем доцільно розпочинати з розкриття можливостей мотивів його виникнення (походження «Козачка» від жаргівливих ігор-змагань козацької молоді). Слід доводити до свідомості дітей сюжетну зв'язність танцювальних дій

завдяки опорним ознакам (характерні для хлопчиків вигуки або примовки в «Запорізьких козаках», послідовно зв'язані дії з атрибутами в «Дощику» або з елементами одягу тощо); аналізувати музичну форму твору з тематичною назвою частин (гуляє вітерець, бушує вітер, грайливий вітерець у тричастинній «Метелиці»); виявляти співвідношення причин появи танцю з його назвою, семантикою основної пластичної фігури та руху (Зайчик-чеберяйчик). Наприклад, дітям можна розповісти про життя козаків за часи Запорізької Січі, з'ясовуючи виникнення гопака.

Ознайомлення з національною культурою може відбуватися і під час інсценування народних свят та доступних для дитячого сприймання обрядів («Різдвяні щедрівки», «Свято Масляної», «Свято врожаю»), які можуть проводитися для батьків та вихованців інших гуртків, учнів загальноосвітніх шкіл. Під час роботи над театральною розробкою того чи іншого народного обряду необхідно провести з дітьми попередню бесіду з метою виявлення їх обізнаності про нього. Потім застосовувати пізнавальну розповідь з використанням наочно-ілюстративного матеріалу, відеофрагментів та літературних описів цього дійства. Задля ознайомлення дітей з особливостями проведення обряду чи свята у своєму регіоні можна запросити на заняття дідусів та бабусь, які не лише знають народні традиції святкування, а й самі брали в них участь.

На початку практичного втілення сценарного плану обрядового свята обов'язковим має бути або попереднє слухання музики, або бесіда та слухання. Окрім текстового матеріалу, з дітьми мають вивчатися пісні та танцювальні фрагменти. Доречним є використання наочних конкретно-образних засобів (елементів одягу, атрибутів), які асоціюються з українськими образами. Так, образ козака, який приваблює хлопчиків мужністю, спритністю, може посилюватися через козацьку шапку. У привітанні козак відводить руку, знімає шапку, шанобливо вклоняється з нею до людини, з якою вітається, прикладає до серця руку з шапкою та вдягає її. Такі дії можуть стати опорними знаками для розуміння хлопчиками змістовної сторони українського привітання-уклону, виражали особливості поведінки козака в привітанні, надавали приклад життєвого етикету.

Можна також провести ряд навчально-пізнавальних та розважальних заходів: конкурс малюнків на тему «Мій мальовничий Запорізький край», творчий конкурс «Від старшого до малого», в якому дитина разом з дорослим (дідусем або бабусею) мала донести до глядача цікавий фольклорний матеріал свого регіону; відкриті тематичні заняття для керівників хореографічних колективів; майстер-класи вивчення танців Запорізького краю для дітей; проведення флеш-мобу.

Навчальна дисципліна «Теорія і методика класичного танцю»

1. Розкрийте історію становлення системи класичного танцю та роль видатних діячів хореографічного мистецтва в її розвитку.
2. Розкрийте структуру, зміст та основні принципи побудови уроку класичного танцю, вимоги до його музичного оформлення.
3. Визначте основні функції класичного екзерсису. Назвіть основні види вправ, охарактеризуйте їх.
4. Розкрийте основні етапи роботи над поставою тулуба, ніг та рук у класичному танці.
5. Розкрийте значення, назвіть основні методичні принципи та послідовність вивчення вправ класичного екзерсису обличчям до опори.
6. Охарактеризуйте вправи групи «battement». Назвіть основні види та розкрийте методику їх виконання.
7. Охарактеризуйте вправи групи «fond de jambe». Назвіть основні види та розкрийте методику їх виконання.
8. Розкрийте значення adagio в загальній системі класичних вправ і рухів. Назвіть основні принципи побудови означеної танцювальної форми.
9. Розкрийте значення allegro як частини уроку класичного танцю. Назвіть основні вимоги до стрибків, їх класифікацію. Розкрийте методику виконання та навчання (на прикладі 2-3 видів стрибків).
10. Розкрийте значення правильної постави рук у класичному танці. Охарактеризуйте та продемонструйте основні види port de brass.
11. Охарактеризуйте основні пози класичного танцю, розкрийте методику їх вивчення та виконання.
12. Розкрийте значення поворотів та обертів у системі класичного танцю, охарактеризуйте рухи групи «оберти на підлозі». Розкрийте методику виконання та навчання (на прикладі 1-2 видів обертів).
13. Розкрийте основні принципи та правила комбінування вправ класичного екзерсису. Охарактеризуйте систему запису комбінованих поєднань.

1. Розкрийте історію становлення системи класичного танцю та роль видатних діячів хореографічного мистецтва в її розвитку

Класичний танець – стійка система виразних засобів хореографічного мистецтва, основу якої становить принцип поетично-узагальненої трактовки сценічного образу. Класичний танець є головним виразним засобом балетного театру.

Система класичного танцю формувалася протягом віків. Із багатьох рухів класичний танець увібрав положення та рухи народних,

побутових танців, обробляючи найбільш виразні, закінчені, які пластично розкривали духовний світ людини.

Перші спроби осмислення театрального танцю було зроблено італійськими та іспанськими вчителями танцю у XV, XVI столітті. Вони намагаються систематизувати танцювальні рухи та положення («Трактати про танець» Фабріціо Каррозо, Чезаре Негрі та ін.). Так у XVI столітті в Італії розпочинається формування художніх особливостей класичного танцю.

Подальший розвиток системи класичного танцю відбувається у Франції, свідченням тому стають праці викладачів Королівської Академії танцю (Париж 1661 р.) П'єра Бошана та Рауля Фьое. Тоді виникає і французька термінологія класичного танцю, яка й дотепер використовується в професійних.

Еволюція класичного танцю обумовлена розвитком та боротьбою різних для кожної епохи естетичних напрямків. Хореографи епохи Просвітництва (XVIII століття) на заміну придворно-аристократичному беззмістовному балету представляють нову естетичну програму: осмисленість, дієвість, змістовність. Визначною в розвитку класичного танцю того часу стає творчість Жана Жоржа Новера (1727-1870 р.р.), який розвивав сюжетний та започаткував дієвий танець. Реформи Новера, окрім хореографії, торкаються декорацій, костюмів, музики, підіймаючи балет до самостійного танцювального жанру. У своїй книзі «Листи про танець та балети» хореограф розкриває свою естетику балетного мистецтва.

Епоха романтизму (30 роки XIX століття) додає танцювальній техніці легкості, підвищує роль провідної танцівниці та унісонного жіночого кордебалету, робить рівнозначними пантоміму і танець. Саме в часи епохи романтизму стверджується жіночий танець на пальцях (М. Тальоні «Сильфіда», А. Істоміна «Зефір та Флора»). Зміст балетів та почуття героїв розкриваються за допомогою танцювальних рухів, танець стає основним виражальним засобом балетного театру.

Визначною в розвитку культури класичного танцю стала російська школа (XIX ст.), яка відрізнялася національним характером, чистотою та благородством пластичної мови, умінням наповнювати танець драматичним змістом. Саме в Росії виникає термін «класичний» на заміну назв, що використовувалися раніше: «суворий». «благородний», «академічний» та ін.

Необхідно зазначити, що широкі можливості для розвитку балетного мистецтва загалом та зокрема класичного танцю як його основного виразного засобу відкриває музично-хореографічна реформа Петра Чайковського та Маріуса Петіпа. З тих часів розпочинається

новий етап розвитку світового класичного балету, де симфонічна музика не була лише акомпанементом, а виражала основну ідею балету, пояснювала зміст, витіснила пантоміму, віддаючи танцю перевагу. («Лебедине озеро», «Спляча красуня», Лускунчик»).

Протягом багатьох віків класичний танець зазнавав змін та ускладнювався, виникали різні школи класичного танцю (французька, італійська, російська), однак основою системи класичного танцю залишалися виворотність та стрибки.

Виворотність – якість людського організму, обов'язкова умова техніки класичного танцю. Вона сприяє вільнішому (у тазостегновій частині тіла) та пластично завершеному руху ніг, збільшує площу опори, підвищує стійкість. Стійкість танцюриста, здатність рухатися впевнено та точно, витримуючи рівновагу, називають *апломбом*. Уміння еластично та легко об'єднувати цілий ряд стрибків, стійко витримувати пластичний та музично-ритмічний стрій руху має назву *елевація*.

Систему класичного танцю побудовано на вивченні різноманітних груп рухів, які об'єднуються загальними ознаками. Наприклад, група присідань (*plie*), підйомів (*releve*), обертів (*pirouette, tour, fouette*), положень корпусу, рук та ніг (*attitude, arabesque*). У системі класичного танцю розроблено позиції ніг, рук, положення корпусу та голови, поняття про перехресні (*cruise*) та відкриті (*efface*) позиції й пози, про напрямки руху по колу (*en dehors, en dedans*) та ін.

Таким чином, пізнання природи класичного танцю, його виразних засобів, школи є основою формування професійних навичок педагога-хореографа, його виконавського стилю та готовності до авторського пошуку.

Це підкреслюється теоретиками та практиками ХХ ст., які відіграли значну роль у розвитку системи класичного танцю. У своїх роботах вони розглядали основні підходи до опанування класичним танцем, правила вивчення та виконання системи рухів, удосконалення професійної майстерності танцівника засобами класичного танцю. Надамо перелік видань, які нині стали бібліографічною рідкістю: А. Ваганова «Основи класичного танцю», Н. Базарова, В. Мей «Азбука класичного танцю», Н. Базарова «Класичний танець», В. Костровицька та О. Пісарев «Школа класичного танцю», М. Тарасов «Класичний танець», Г. Березова «Класичний танець у дитячих хореографічних колективах». Окремо виділяється підручник Л. Цветкової «Методика викладання класичного танцю», який видано у 2010 р.

2. Розкрийте структуру, зміст та основні принципи побудови уроку класичного танцю, вимоги до його музичного оформлення

Урок класичного танцю є основою формування професійних навичок у галузі хореографічного мистецтва. Класичний танець будується за принципом від простого до складного, від малого до великого та складається з екзерсису біля станка, екзерсису на середині зали, *adagio*, *allegro* та заключної частини уроку.

Екзерсис біля станка – це комплекс рухів, які розташовані у загальноприйнятому порядку, обумовленому їх призначенням щодо розвитку різних груп м'язів, рівнем складності та характером виконання. Екзерсис забезпечує дотримання основних вимог і реалізацію принципів класичного танцю, сприяє різнобічному розвитку мускулатури ніг, їх дотягнутості, виворотності, *plie*, великого танцювального кроку; правильній поставі та гнучкості тулуба, формуванню навичок координації, вихованню апломбу тощо. Екзерсис біля станка є невід'ємною складовою уроку, основні його рухи залишаються незмінними впродовж усього навчання. При цьому зростає рівень складності, варіюється поєднання з іншими рухами, вводяться нові з'єднувальні елементи.

Екзерсис на середині зали будується за принципом попередньої частини уроку, однак основна його мета – розвиток апломбу, чому сприяє відсутність точки опори (станка). Крім того, екзерсис на середині зали забезпечує більш вільне орієнтування в просторі. Це поширюється як на положення корпусу і пози класичного танцю, так і на освоєння сценічної площі (Л. Цветкова).

Adagio – це частина уроку, що виконується в повільному темпі. Сутність *adagio* як розгорнутої танцювальної форми полягає в динаміці зміни поз, яка є переважно плавною та повільною. Рідше здійснюються швидкі переходи від однієї пози до іншої або фіксування пози при обертанні. У контексті уроку класичного танцю *adagio* сприяє розвитку витривалості, відчуття пози, пластичної виразності, музичальності виконання.

Allegro є завершальною частиною уроку класичного танцю. Попереднє відпрацювання техніки виконання елементів класичного танцю, поз і їх поєднань, ускладнених координаційних прийомів забезпечує засвоєння стрибків. *Allegro* об'єднує значну групу рухів (елементів), різноманітних за способами відштовхування і приземлення, висотою та прийомами виконання. Якість виконання стрибків залежить від сили мускулатури ніг, виворотності, еластичності та міцності зв'язок ступні та коліна, розвинутого ахіллового сухожилля, міцності пальців, сили стегна тощо. Треба зазначити, що в *allegro* стрибок важливий не

сам по собі: його роль визначається змістовністю, яка досягається умінням відтворити в повітрі необхідну позу, що забезпечує передачу емоційного стану виконавця і обумовлює характер художнього образу (М. Тарасов).

Класичний танець, як і інші види хореографічного мистецтва, тісно пов'язаний з музикою, яка надає йому образно-змістовну та часову основу. Розвиток музикальності – одне з провідних завдань на уроці класичного танцю. Уміння слухати музику, її ритм, тему, інтонації формуються і виховуються поступово та послідовно, враховуючи етапи навчання, обсяг знань учнів, характер руху (М. Тарасов). У контексті зазначеного важливим стає якість музичного оформлення уроку класичного танцю, яке може здійснюватися за двома принципами: імпровізаційним та використанням музичної літератури (Л. Ярмолович). Процес імпровізації відбувається на основі мелодій з балетів, фрагментів найкращих зразків класичної, сучасної музики та дозволяє в музичному оформленні якомога точніше відображати характер відповідного руху ескерсису. Оформлення уроку класичного танцю за допомогою нотної літератури передбачає складання викладачем навчальних завдань відповідно до характеристики музичного фрагменту, а від концертмейстера – вміння адаптувати його відповідно до руху, а також гармонійно й органічно завершити музичну фразу.

Обидва способи музичного оформлення цілком правомірні. Завдання викладача і концертмейстера під час творчої співпраці знаходити ті шляхи, які б сприяли розвитку музикальності вихованців, формували в них свідоме розуміння взаємозв'язку музики і хореографії.

Існують особливості музичного оформлення уроку класичного танцю на початковому етапі навчання, який вимагає чіткості, завершеності мелодійного малюнка. Музичний супровід має зосереджувати увагу на особливостях виконання того чи іншого руху або елемента, бути простим за формою, змістом; музичні акценти повинні співпадати з відповідним акцентуванням рухів. Однак, попри елементарну форму рухів класичного танцю музичне оформлення має бути різноманітним за характером, метроритмічною структурою, виключаючи багаторазове повторення музичних фрагментів, що може уповільнити розвиток музичності вихованців, призведе до формального відтворення ритму.

При ускладненні практичного матеріалу поступово змінюється і музичне оформлення – його ритмічний малюнок, гармонія, голосоведіння. У межах такту використовуються різноманітні ритмічні сполучення, динаміка рухів узгоджується з відтінками музики,

використовується принцип агогіки (відхилення від темпу і ритму) з метою досягнення відповідних художніх цілей. Таким чином, музичне оформлення уроку класичного танцю на етапі ускладнення практичного матеріалу, розвиваючись на основі притаманних йому принципів, мав набувати більшого змістовного наповнення.

Вправи класичного екзерсису біля станка за послідовністю їх виконання.

Рухи та елементи класичного танцю, які входять до складу adagio.

Перелік груп стрибків за технікою їх виконання.

3. Визначте основні функції класичного екзерсису. Назвіть основні види вправ, охарактеризуйте їх

Екзерсис – це комплекс вправ для розвитку різних груп м'язів, невід'ємна складова уроку класичного танцю, яка забезпечує дотримання основних вимог і реалізацію основних його принципів. Під час екзерсису вивчаються та виконуються елементарні рухи, що дозволяють оволодіти точною технікою виконавської майстерності та стають потім основою більш складних форм класичного танцю. Система класичного танцю передбачає виконання рухів екзерсису біля станка та на середині зали.

Основні вправи екзерсису біля станка сприяють різнобічному розвитку мускулатури ніг, їх дотягнутості, виворотності, великого танцювального кроку, plie; правильної постави та розвитку гнучкості тулуба, формуванню навичок координації рухів тощо. Рухи класичного екзерсису залишаються незмінними впродовж усього навчання, при цьому зростає рівень складності, варіюється поєднання з іншими рухами, вводяться нові з'єднувальні елементи (пози, port de bras, танцювальні кроки, повороти, оберти та ін.).

Вправи екзерсису біля станка прийнято виконувати в такій послідовності: pile, battement tendu, battement tendu jete, rond de jambe par terre, battement fondu et battement soutenu, battement frappe, battement releve lent et battement developpe, rond de jambe en l'air, grand battement jete, petite battement sur le cou-de-pied.

Охарактеризуємо основні вправи класичного екзерсису.

Plie – присідання, у якому м'язи та зв'язки ніг розтягуються та скорочуються у спокійних, повільних рухах. Сприяє розвитку гнучкості, еластичності, виворотності ніг, виробляє плавний і м'який прийом зв'язку, стійкість, надає відповідний пластичний характер навчальній вправі або сценічній дії. Один з найсильніших технічних та виражальних засобів класичного танцю, який має два види – demi-plie (напівприсідання) та grand plie (глибоке присідання).

Battement tendu – натягнутий рух, первинний елемент, завдяки якому досягається правильне витягування всієї ноги від коліна до

кінчиків пальців. Сприяє розвитку сили ніг, активно вводить у роботу всі групи малих та великих м'язів.

Battement tendu jete – натягнутий рух з кидком, який розвиває силу і легкість ніг; принцип його виконання – важлива складова майбутніх стрибків.

Rond de jambe par terre – коло ногою по підлозі, що розвиває рухливість тазостегнового суглоба, від якої залежить діапазон виворотності ніг. Виконується в напрямках en dehors та en dedans.

Battement fondu – танучий рух, який відноситься до групи плавних та складних і сприяє розвитку сили, виворотності та еластичності м'язів.

Battement soutenu – безперервний рух, який розвиває еластичність ніг та посилює їх виворотність.

Battement frappe – рух удару, який розвиває силу ніг, рухливість колінного суглоба й привчає м'язи та сухожилля швидко контрастно переключатися з м'яких плавних рухів на різкі.

Battement releve lent – рух з повільним підніманням ноги, який розвиває силу ніг, величину та точність великого танцювального кроку, виховує відчуття виворотності та закріпленості стегна.

Battement developpe – розгорнутий, складний рух, що розвиває великий танцювальний крок.

Rond de jambe en l'air – коло ногою у повітрі, що сприяє розвитку рухливості колінного суглоба, надає його зв'язкам силу та еластичності, розвиває силу стегна. Виконується в напрямках en dehors та en dedans.

Grand battement jete – рух з великим кидком. Сприяє розвитку внутрішніх м'язів стегна та сухожиль, підсилює роботу тазостегнового суглоба, що є головним у розвитку великого танцювального кроку.

Petite battement sur le cou-de-pied – маленький рух, який сприяє розвитку рухливості колінного суглоба, відпрацьовує швидко, вільне володіння частиною ноги від пальців до коліна при виворотному нерухомому положенні верхньої її частини.

Екзерсис на середині зали будується за тими ж правилами, однак є більш компактним, коротшим та технічним. Його виконання потребує певної майстерності – апломбу, розвитку якого і підпорядкована ця частина уроку. Екзерсис на середині зали забезпечує більш вільне орієнтування в просторі, що сприяє розвитку навичок освоєння сценічної площі. Побудова екзерсису на середині зали поступово ускладнюється скороченням кількості окремих вправ. Наприклад, можуть об'єднуватися battement tendu et battement tendu jete, rond de jambe par terre et rond de jambe en l'air, battement fondu et battement frappe та ін. Однією з відмінностей екзерсису на середині зали є те, що першою комбінацією вправ стає маленьке adagio (різні види pile, port de

bras, підйоми ноги, танцювальні кроки тощо), а завершальною – grand battement jete. Такі вправи екзерсису, як battement releve lent et battement developpe входять до складу наступної частини уроку класичного танцю – adagio.

Процес засвоєння та постійного відпрацювання вправ класичного екзерсису є основою на початковому етапі навчання та запорукою здобуття й удосконалення виконавської майстерності в професійній діяльності танцівника. На цьому наголошують видатні педагоги та науковці галузі класичної хореографії А. Ваганова, Н. Базарова, В. Мей, В. Костровицька, О. Писарев, М. Тарасов, Л. Цветкова та ін.

4. Розкрийте основні етапи роботи над поставою тулуба, ніг та рук у класичному танці

Постава тулуба має першорядне значення в процесі оволодіння виражальними засобами класичного танцю. Правильна постава тулубу забезпечує свободу тазостегнового суглоба, полегшуючи розвиток виворотності, тобто є запорукою стійкості (апломбу), полегшує роботу ніг, виконує естетичні функції, надаючи всій поставі легкості та стрункості.

Правильна постава формується за такими правилами: корпус знаходиться у вертикальному положенні, хребет максимально прямий, голова тримається прямо; плечі вільно опущені, розкриті та розвернуті, лопатки не з'єднані; діафрагма, м'язи живота підтягнуті; м'язи таза напружені та підтягнуті вгору; коліна дуже витягнуті, м'язи ніг напружені від п'яток до стегон. Увесь корпус розташований в одній площині.

Постава корпусу відпрацьовується з першого заняття у вільній позиції ніг обличчям до опори. Задля досягнення відповідного результату треба приділяти увагу положенню рук: вони лежать на станку; випрямлені долоні торкаються станка всіма пальцями зверху, зап'ястя опущені, руки ледь зігнуті, лікті опущені вниз.

Закріпленню правильної постави тула приділяється увага під час вивчення вправ та рухів класичного екзерсису біля станка та в роботі на середині зали.

У системі класичного танцю налічується п'ять позицій ніг. Їх засвоєння відбувається в безпосередньому зв'язку з роботою над постановкою корпусу. Наведемо опис позицій ніг системи класичного танцю.

І позиція ніг: ступні ніг розгорнуті носками назовні, п'ятами торкаються одна одної. Обидві ступні утримують єдину лінію.

II позиція ніг: ступні ніг знаходяться на одній лінії, між п'ятками витримується відстань, що дорівнює довжині стопи.

III позиція ніг: ступні ніг щільно з'єднані, закриваючи одна одну на половину своєї довжини.

IV позиція ніг: ступні знаходяться одна перед одною в паралельному положенні на відстані, що дорівнює довжині однієї стопи.

V позиція ніг: ступні ніг щільно з'єднані та повністю закривають одна одну, при цьому п'ятка однієї ноги знаходиться біля носка іншої.

Виконання позицій ніг потребує максимальної виворотності, ступні ніг щільно прилягають до підлоги, без опертя на великий палець або мізинець. Центр тяжіння розподіляється на обидві ноги, коліна підтягнуті, причому у II та IV позиціях вони витримують пряму, а не вигнуту лінію.

Вивчення позицій починається на середини зали із збереженням вільного положення і в довільній формі, потім позиції ніг виконуються обличчям до опори у виворотному положенні. Спочатку засвоюються I, II, III, V позиції, а лише потім як найскладніша IV.

Постава рук у класичному танці має особливе значення. Дотримання основних позицій рук, вільне володіння прийомами переведення рук із однієї позиції в іншу, окрім естетичного значення, забезпечує дотримання стійкості (апломбу), правильну побудову поз класичного танцю, технічність виконання поворотів та обертів, розвиток елевації під час виконання стрибків. У класичному танці розрізняють підготовче положення і три позиції рук:

Підготовче положення: руки опущені вниз перед корпусом, не торкаючись його, на відстані однієї долоні від стегон, закруглені в ліктях і китицях, утворюють овал; долоні повернуті вгору до підборіддя

1 позиція: руки закруглені в ліктях і кистях знаходяться перед корпусом на рівні діафрагми, долоні повернуті до корпусу.

2 позиція: руки, ледь закруглені у ліктях, та загіястках розкриті в боки трохи попереду корпусу та нижче плечей, долоні повернуті уперед.

3 позиція: руки в округлому положенні, зі зближеними кистями підняті доверху, ледь попереду корпусу, долоні розвернуті вниз.

Утримувати руки у всіх позиціях потрібно в ліктях та пальцях. Пальці повинні бути вільними та не напруженими в суглобах, згруповані м'яко, як подовження закругленої лінії рук.

Вивчення та засвоєння позицій рук і найпростіших варіантів їх переведення з однієї позиції в іншу починається з перших днів навчання. Робота над поставою рук розпочинається на середині зали з формування правильного положення кистів, бо саме вони завершують

малюнок пози, надають їй життєвості, певної спрямованості. Потім вивчаються 1 та 3 позиції (на першому етапі права та ліва рука працюють окремо). 2 позиція рук вивчається після засвоєння попередніх у зв'язку з відповідним рівнем складності.

Наприкінці відповіді продемонструйте методичні прийоми роботи викладача з постави тулуба на занятті з класичного танцю в дитячому хореографічному колективі. Покажіть основні етапи вивчення позицій ніг та рук класичного танцю.

5. Розкрийте значення, назвіть основні методичні принципи та послідовність вивчення вправ класичного екзерсису обличчям до опори

Вправи класичного екзерсису спрямовані на розвиток різних груп м'язів. Від грамотності та якості їх виконання в значній мірі залежить загальний рівень хореографічної підготовки (Г.Березова, А. Ваганова, Н. Базарова, В. Мей, В. Костровицька, О. Писарев, М. Тарасов, Л. Цветкова та ін.).

Процес опанування базових рухів класичного екзерсису прийнято розділяти на декілька етапів: вивчення рухів обличчям до опори; здобуття навичок виконання вправ, тримаючись однією рукою за опору; засвоєння технічних принципів виконання вправ класичного екзерсису на середині зали.

Робота початківців обличчям до опори має особливе значення в загальному процесі засвоєння класичного танцю. Від послідовної, грамотної подачі навчального матеріалу та відповідного його відпрацювання залежить подальший розвиток хореографічних навичок та вмінь.

Робота біля опори розпочинається з відпрацювання правильної постави тулуба, потім вивчаються виворотні позиції ніг. Вивчення всіх вправ класичного екзерсису розпочинається з положення обличчям до станка з I позиції ніг в бік другої позиції, що дозволяє максимально виробити відчуття виворотності. Пізніше засвоюється виконання вправ вперед і назад по чотири-вісім разів у кожному напрямку з використанням вихідної V позиції ніг. Невід'ємною умовою процесу засвоєння класичного екзерсису є систематичне, збалансоване виконання всіх рухів з обох ніг.

Розглянемо послідовність та методику вивчення рухів на першому етапі опанування екзерсису класичного танцю.

Battement tendu – натягнутий рух.

Музичний розмір 2/4, характер чіткий, бадьорий.

1-й такт: сильним ковзним рухом ступні по підлозі з поступовим підняттям п'ятки нога, виворотна в тазостегновому, колінному та гомілковому суглобах, відкривається вбік, дотягнута в коліні, підйомі,

пальцях, вона торкається підлоги великим пальцем; п'ятка робочої ноги знаходиться навпроти п'ятки опорної.

2-й такт: фіксується положення відкритої вбік ноги.

3-й такт: нога, поступово переходячи з витягнутого положення через півпальці на всю ступню і зберігаючи виворотність, повертається в I позицію.

4-й такт: зберігається I позиція.

Під час виконання вправи корпус підтягнутий і нерухомий, плечі розкриті й опущені, стегна підтягнуті та нерухомі.

Після засвоєння руху в напрямі вбік, *battement tendu* розучується вперед, а потім назад.

Demi plie – напівприсідання. Вивчається в такому порядку: I, II, III, V і наприкінці IV позиція ніг як найскладніша.

Музичний розмір 4/4, характер музичного супроводу плавний.

1-й такт: повільне присідання. Ноги сильно вивернуті в стегнах, колінному і гомілковостопному суглобах ногами, п'ятки міцно притиснуті до підлоги, ахіллове сухожилля максимально розтягуються.

2-й такт: досягнувши найнижчої точки і не затримуючись у ній, посилюючи виворотність, ноги поступово витягуються, повертаючись у вихідне положення.

Вправа розучується окремо в кожній із позицій, зміна яких здійснюється за правилами *battement tendu*.

Grand plie – глибоке присідання. Вивчається в такому порядку: I, II, III, V і наприкінці IV позиція ніг як найскладніша.

Музичний розмір 4/4, характер музичного супроводу плавний.

1-й такт: виконується *demi plie*.

2-й такт: присідання продовжується без затримок і якомога довше, не відриваючи п'ятки від підлоги, досягаючи глибини, коли таз знаходиться на одній висоті з колінами. П'ятки утримуються якомога нижче до підлоги.

3-й такт: не затримуючись у найнижчій точці, із посиленням виворотності розпочинається поступовий підйом, якомога швидше повертаючи п'ятки на підлогу і переходячи в *demi plie*.

4-й такт: *demi plie* завершується у вихідній позиції.

Rond de jambe par terre – коло ногою по підлозі. Виконується в напрямках *en dehors* та *en dedans*. Вивчається в декілька етапів і починається з оволодіння *demi rond de jambe par terre*.

Музичний розмір 4/4. Характер супроводу плавний, легатований.

Вихідне положення – I позиція.

1-й такт: на першу-другу чверть права нога за правилами *battement tendu* відкривається вперед;

на третю, четверту чверті сильно витягнута нога, посилюючи виворотність, кінчиками пальців стримано пересувається по півколу до положення вбік.

2-й такт: на першу-другу чверті нога за правилами *battement tendu* закривається в I позицію;

на третю-четверту чверть положення фіксується.

Розглянемо виконання другої частини *demi rond de jambe par terre en dehors*.

Вихідне положення – I позиція.

1-й такт: на першу, другу чверті робоча нога за правилами *battement tendu* відкривається вбік;

на третю-четверту чверті сильно витягнута робоча нога, зберігаючи виворотність, переводиться по півколу назад (п'ятка робочої ноги знаходиться навпроти п'ятки опорної).

2-й такт: на першу-другу чверті нога за правилами *battement tendu* закривається в I позицію;

на третю-четверту чверть положення фіксується.

За таким ж принципами вивчаються *demi rond de jambe par terre* у напрямку *en dedans*. Потім відбувається засвоєння необхідної складової *rond de jambe par terre – passé par terre*; наступний етап – вивчення вправи з рухом по «колу», але в кожній позиції рекомендовано витримувати паузу. І завершує процес вивчення вправи, виконання її обличчям до опори на один такт у 4/4 без затримок у позиціях.

Battement tendu jete – натягнутий рух з кидком.

Музичний супровід 2/4. Характер музичного супроводу чіткий, бадьорий.

1-й такт: на першу чверть робоча нога міцним ковзним рухом ступні по підлозі викидається вбік на висоту 25°;

на другу чверть нога зберігає відкрите положення.

2-й такт: на першу чверть сильно витягнутою стопою, ніби дряпнувши пальцями по підлозі, нога повертається в I позицію;

на другу чверть перша позиція зберігається.

Вивчення вправи вперед і назад відбувається за тими ж правилами. Під час руху звертаємо увагу на те, щоб у повітрі п'ятка робочі ноги була навпроти п'ятки опорної; під час виконання вправи вперед у момент приведення в позицію пальці нібито «випереджують» п'ятку; під час виконання вправи назад, у момент приведення у позицію, п'ятка «випереджає» пальці ніг.

Battement releve lent – рух з повільним підніманням ноги.

Вивчення руху починається з підняття ноги на 45° з I позиції в сторону, а потім вивчається на 90°.

Музичний розмір 4/4, характер музичного оформлення повільний.

1-й такт: на першу чверть робоча нога за правилами *battement tendu* відводиться в напрямі II позиції;

на другу чверть нога сильно витягнута в коліні, підйомі, пальцях піднімається на 45°;

на третю чверть нога піднімається на 90°;

на четверту чверть нога утримується на висоті 90°.

2-й такт: на першу чверть нога понижується на 45°;

на другу чверть нога опускається носком у підлогу;

на третю чверть нога приводиться в I позицію;

четверта чверть – витримується пауза.

Після засвоєння методики виконання руху в сторону вивчається уперед (однією рукою за опору). Наступний етап вивчення руху – назад (обличчям до опори).

Grand battement jete – рух з великим кидком.

Музичний розмір 2/4, характер музичного оформлення енергійний, динамічний.

Вихідна I позиція ніг.

1-й такт: на першу чверть сильним ковзним рухом по підлозі виконується кидок ноги на 90° вбік;

на другу чверть нога стримано опускається носком у підлогу.

2-й такт: на першу чверть за правилами *battement tendu* робоча нога закривається в I позицію;

на другу чверть витримується пауза.

У подальшому вправа вивчається уперед (однією рукою за опору) і назад (обличчям до опори).

Battement frappe – рух удару.

Вивчення *battement frappe* потребує попереднього засвоєння положення *sur le sou-de-pied* (основного) попереду – сильно витягнута стопа робочої ноги охоплює щиколотку опорної ноги збоку таким чином, щоб п'ятка знаходилася попереду опорної ноги, а пальці охоплювали її ззаду. Стегно ноги, що працює, підібране і сильно розгорнуте в тазостегновому суглобі. Положення *sur le sou-de-pied* (основне) – нога п'яткою витягнутої робочої стопи притискається до щиколотки опорної ноги. Не припускається викривленість і скороченість стопи.

Вивчення *battement frappe* розпочинається з напрямку вбік носком у підлогу.

Музичний розмір 2/4. Характер музичного супроводу чіткий, бадьорий. На вступні акорди робоча нога за правилами *battement tendu* відкривається носком у підлогу.

1-й такт – на першу чверть нога, посилюючи виворотність стегна, згинається і з легким стриманим ударом по опорній нозі набуває основного положення *sur le cou-de-pied*;

на другу чверть положення зберігається.

2-й такт – на першу чверть нога різко і енергійно відкривається у другу позицію, у кінці ледь ковзнувши витягнутими пальцями по підлозі;

на другу чверть це положення зберігається.

При подальшому згинанні нога набуває положення *sur le cou-de-pied* позаду. При наступних рухах положення *sur le cou-de-pied* чергується.

Battement fondu – танучий рух.

Вивчення *battement fondu* потребує попереднього засвоєння положення *sur le cou-de-pied* (умовного) попереду – сильно витягнута стопа робочої ноги приводиться пальцями до щиколотки опорної ноги. Стегно робочої ноги підібране і сильно розгорнуте у тазостегновому суглобі. Положення *sur le cou-de-pied* (умовне) – нога пальцями витягнутої робочої стопи приводиться до щиколотки опорної ноги ззаду. Не припускається викривленість і скороченість стопи.

Вивчення *battement fondu* розпочинається з напрямку вбік носком у підлогу.

Музичний розмір 4/4. Характер музичного оформлення легатований, повільний.

1-й такт: на першу-другу чверті робоча нога, посилюючи виворотність стегна і подаючи нижню частину ноги, набуває положення умовного *sur le cou-de-pied*;

на третю-четверту чверті, посилюючи виворотність, виконується стримане *demi plie* на опорній нозі.

2-й такт: на першу-другу чверті опорна нога, не фіксуючи положення внизу і посилюючи виворотність, витягаються;

на третю-четверту чверті робоча нога відкривається вбік носком у підлогу.

У такій же музичній розкладці вправа вивчається уперед і назад. Наступний етап поєднує рух в одне ціле – робота робочої та опорної ноги відбувається синхронно.

Petite battement sur le cou-de-pied – маленький рух.

Музичний розмір 2/4, характер музичного оформлення жвавий, чіткий.

Вихідне положення – V позиція, права нога попереду, обличчям до опори. На вступні акорди на першу чверть нога за правилами *battement tendu* відкривається вбік, носком у підлогу, на другу чверть нога приводиться в положення основного *sur le cou-de-pied*.

«Затакт» нога від коліна до пальців займає перпендикулярне до підлоги положення.

1-й такт: на першу чверть привести ногу з невеликим акцентом у положення *sur le cou-de-pied* з переду;

на другу чверть витримується пауза.

«Затакт» нога відводиться у напрямку II позиції до положення, перпендикулярного підлозі.

2-й такт: нога з невеликим акцентом приводиться у положення *sur le cou-de-pied* позаду;

на другу чверть нога фіксується.

Рух повторюється від восьми до шістнадцяти разів. Після засвоєння прибираються паузи та виконання прискорюється.

Battement soutenu – безперервний рух.

Музичний розмір 4/4. характер музичного оформлення плавний, спокійний.

Вихідне положення: V позиція, права нога попереду обличчям до опори,

«затакт»: працююча нога набуває положення *sur le cou-de-pied*.

1-й такт: на першу чверть робоча нога відводиться вбік, носком у підлогу, одночасно опорна нога виконує *demi plie*;

на другу чверть *demi plie* поглиблюється, робоча нога просковзує по підлозі сильно натягнутими пальцями.

На третю чверть опорна нога поступово витягується в коліні, робоча нога підтягується у V позицію;

на четверту чверть обидві ноги займають вихідне положення.

Battement developpe – розгорнутий рух. Виконується обличчям до опори з V позиції. Його вивченню передують засвоєння руху *passé retire*.

Музичний розмір 4/4, характер музичного оформлення – плавний, спокійний.

Вихідне положення – V позиція, права нога попереду обличчям до опори.

1-й такт: на першу чверть нога приводиться в положення *sur le cou-de-pied* попереду;

на другу чверть витримується пауза;

на третю чверть нога піднімається до середини коліна;

на четверту чверть витримується пауза.

2-й такт: нога повільно опускається у вихідне положення.

Після засвоєння вправи вивчається *battement developpe* вбік. Потім відбувається вивчення руху вперед (однією рукою за опору) та назад (обличчям до опори).

Музичний розмір – 4/4, характер музичного оформлення повільний.

Вихідне положення – V позиція, права нога попереду обличчям до опори.

1-й такт: на першу чверть положення *sur le sou-de-pied*;
на другу чверть нога піднімається до положення «біля коліна»;

на третю-четверту чверті нога розкривається вбік на 90°.

2-й такт: на першу-другу чверті положення фіксується;

на третю чверть нога пускається носком у підлогу;

на четверту чверть закривається у вихідне положення.

Rond de jambe en l'air – коло ногою в повітрі.

Вивченню руху передуює підготовча вправа: робоча нога підіймається на висоту 45° та повільно згинається і підводиться до середини литки опорної; потім нога розкривається на 45°. Рух виконується по прямій лінії із закріпленням і максимально виворотним стегном, на кожен рух та зупинку відводиться по 2/4 музичного такту. Після засвоєння підготовчого руху розпочинається вивчення *rond de jambe en l'air*.

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення – V позиція, права нога попереду, обличчям до опори. На вступні акорди права нога відкривається вбік на 45°.

1-й такт: на першу, другу чверть робоча нога підводиться до середини литки опорної ноги;

на третю, четверту чверть зберігається пауза.

2-й такт: на першу, другу чверть робоча нога описує дугу в напрямку вперед і завершує рух у II позиції на 45° (*en dehors*);

на третю, четверту чверть зберігається пауза.

Під час вивчення руху *en dedans* робоча нога описує дугу вперед, а відкриття відбувається по прямій лінії, повторюючи лінію плеча.

Наприкінці відповіді продемонструйте роботу педагога-хореографа з методики вивчення декількох вправ класичного екзерсису (2-3).

6. Охарактеризуйте вправи групи «*battement*». Назвіть основні види та розкрийте методику їх виконання

Battement – це група рухів класичного танцю, які складають основу екзерсису. Вони характеризуються рівномірним відведенням та приведенням робочої ноги у напрямках вбік, вперед, назад. Друга частина назви, як правило, визначає характер *battement*.

За структурою battements розподіляються на три групи: battement tendu, battement sur le cou-de-pied, battement developpe. До першої групи відносять такі рухи класичного екзерсису: battement tendu, battement tendu jete, battement releve lent, grand battement jete; другу групу складають такі вправи: battement frappe, battement fondu, battement soutenu, petite battement sur le cou-de-pied; до третьої відноситься battement developpe. Кожна група рухів об'єднується спільними правилами виконання, однак різняться вправи висотою підйому або розкриття ноги, характером виконання вправи та т. ін. Спільним для виконання рухів групи battement є принцип виворотності, на якому будується методика виконання всіх рухів класичного танцю.

Розглянемо методику виконання вправ групи battement tendu. За назвою групи зрозуміло, що всі рухи виконуються за правилами, які передбачають виворотне та ковзне відведення ноги з I або V позиції в одному з трьох можливих напрямків: вперед, вбік, назад та у виворотному ковзному поверненні відведеної ноги у вихідне положення.

Battement tendu.

Рух відбувається за прямою лінією, яка проходить від п'ятки опорної ноги до носка відведеної та у зворотному напрямку. За методикою виконання вправи вперед під час відкриття ноги першою подається п'ятка, а в момент приведення ноги у вихідне положення пальці ніг нібито «випереджають» п'ятку. Виконання battement tendu назад характерне тим, що в момент відкриття ноги носок «випереджає» п'ятку, а під час приведення ноги у вихідне положення п'ятка «випереджає» пальці ніг. Battement tendu вважається первинним елементом, за допомогою якого досягається правильне витягування всієї ноги, від коліна до кінців пальців, – це важливий момент, бо він зустрічається майже у всіх рухах класичного танцю.

У класичному танці існують такі різновиди вправи: battement tendu pur le pied, battement tendu demi-plie (по V, II, IV позиціям ніг), battement tendu demi-plie через I позицію, battement tendu soutenu, battement tendu pour batterie.

Battement tendu jete виконується за правилами battement tendu. Відмінностями руху є те, що нога в ньому чітко викидається на висоту 25° і таким же рухом повертається у вихідне положення.

Нога робить кидок легким ковзним рухом, витримуючи точне положення та висоту злету 25°. Корпус і опорна нога підтягнуті й нерухомі, плечі розкриті, опущені вниз, ноги виворотні. Повертати ногу потрібно без затримки, енергійно торкаючись до підлоги сильно витягнутими пальцями, не розслабляючи підйому, але і не затримуючи ковзний рух ступні у вихідне положення. Виконання вправи вперед і

назад відбувається за тими ж правилами. Під час руху звертаємо увагу на те, щоб у повітрі п'ятка робочої ноги була навпроти п'ятки опорної; під час виконання вправи вперед у момент приведення в позицію пальці нібито «випереджують» п'ятку; під час виконання вправи назад у момент приведення в позицію п'ятка «випереджає» пальці ніг.

Різновиди *battement tendu jete*: *battement tendu jete pique*.

Battement releve lent є розвитком руху *battement tendu* та виконується прийомом плавного підняття витягнутої ноги на 90° вперед, вбік та назад. Положення це фіксується, і нога так же плавно опускається у вихідну позицію.

Відводячи ногу, треба сильно натягнути коліно, підйом і пальці. Фіксується нога на 90° виворотно, але не ослаблюючи натягнутості, опускається плавно, не затримуючись на пальцях. Опорна нога виворотна, коліно витягнуте, стегна в паралельному положенні, корпус підтягнутий.

Grand battement jete. Цей рух схожий на *battement releve lent*, але виконується в темпі швидкого кидка робочої ноги на 90°.

Під час виконання руху нога робить кидок легким ковзним рухом ступні по підлозі та продовжує свій злет, підвищуючи силу руху, легко і вільно досягає висоти 90°. Повертається нога стриманіше, легко торкаючись носком підлоги, та прийомом *battement tendu* закривається у вихідне положення. Кидок виконується енергійно, злито, з витягнутим коліном, підйомом та пальцями, точно по прямій лінії; опорна нога повинна бути виворотною та витягнутою в коліні, виключається «завал» на великий палець та зміщення стопи.

Різновиди *grand battement jete*: *grand battement jete pointe*, *grand battement jete balancoir*, *grand battement jete passé*.

Наступна група рухів *battement sur le cou-de-pied* включає в себе *battement frappe*, *battement fondu*, *petite battement sur le cou-de-pied*, *battement soutenu*. Основа руху – положення *sur le cou-de-pied* (основне або умовне).

Основне положення *sur le cou-de-pied*:

– попереду – сильно витягнута стопа робочої ноги охоплює щиколотку опорної ноги збоку таким чином, щоб п'ятка знаходилася попереду опорної ноги, а пальці охоплювали її ззаду. Стегно робочої ноги підібране і сильно розгорнуте в тазостегновому суглобі.

– ззаду – нога п'яткою витягнутої робочої стопи притискається до щиколотки опорної ноги. Не припускається викривленість і скроченість стопи.

Умовне положення *sur le cou-de-pied*:

– попереду – сильно витягнута стопа робочої ноги приводиться пальцями до щиколотки опорної ноги. Стегно робочої ноги підібране і сильно розгорнуте в тазостегновому суглобі.

– ззаду – нога пальцями витягнутої робочої стопи приводиться до щиколотки опорної ноги ззаду. Не припускається викривленість і скороченість стопи.

Battement frappe виконується прийомом згинання робочої ноги і приведення її з легким ударом у основне положення *sur le cou-de-pied* та стрімкими чітким її розкриттям на висоту 45° вперед, вбік, назад.

Рух виконується зі стриманим ударом по опорній нозі, ззаду на *cou-de-pied* нога підводиться стриманіше, однак також чітко. При виконанні вправи вперед та назад стегно та коліно відводяться у тих же напрямках, однак знову займають вихідне положення. Опорна нога зберігає виворотність та підтягнутість коліна, рука фіксує II позицію. Корпус витримує пряме положення, голова повертається за правилами *battement tendu*.

Різновид *battement frappe*: *battement double frappe*.

Petite battement sur le cou-de-pied – це рух, який передбачає швидко й чітку зміну основного положення *sur le cou-de-pied* спереду та ззаду.

Зміна положень відбувається на одній висоті; відведення стопи від опорної ноги можливе тільки в сторону, на мінімальну відстань; стегно та коліно утримуються виворотно та нерухомо. Ритмічний акцент у *petite battement sur le cou-de-pied* може бути як спереду, так і ззаду. Опорна нога виворотна, максимально підтягнута, пружно стримує кожен удар.

Battement fondu передбачає використання умовного положення *sur le cou-de-pied* під час повільного згинання робочої ноги з одночасним виконанням *demi plie* опорною ногою та синхронним витягуванням робочої ноги та підйомом з *demi plie* опорної ноги.

Ноги під час виконання руху працюють синхронно з посиленням виворотності, корпус підтягнутий, нерухомий неприпустимо зміщення плечей та стегон. Передусе виконанню вправи підготовка – відкриття робочої ноги у II позицію. *Battement fondu* виконується вперед, вбік, назад носком у підлогу, на 45° та на 90°.

Різновиди *battement fondu*: *battement double fondu*

Battement soutenu виконується з умовним положенням *sur le cou-de-pied*, проходячи через яке робоча нога відкривається в заданому напрямку, тим часом, проходячи положення «на півпальцях», виконує *demi plie*; друга частина руху передбачає поглиблення *demi plie* та ковзний рух по підлозі робочою ногою; завершується рух підйомом з *demi plie* та приведенням її у вихідне положення (V позицію).

Виконання *battement soutenu* відбувається зліто у всіх напрямках на різну висоту (носком у підлогу, на 45°, на 90°), обидві ноги працюють виворотно та синхронно, корпус підтягнутий, стегна та плечі зберігають нерухомість. Рука супроводжує рухи ніг, піднімаючись до підготовчого положення у I позицію та відриваючись у II позицію.

Battement developpe – складний рух, який можна розділити умовно на чотири складові: підйом робочої ноги з вихідної V позиції через умовне положення *sur le sou-de-pied* в положення «у коліна»; розкриття ноги на 90° вперед, вбік, назад; фіксація розкритого положення ноги; опускання у вихідну позицію.

Під час згинання ноги в *sur le sou-de-pied* підйомі пальці максимально витягнуті. Ступня під час підведення до коліна опорної ноги виконує легкий ковзний рух спереду або ззаду. Положення «біля коліна» витримується з силою та максимально виворотно. Розкривається робоча нога виворотно, підвищуючи стегно до рівня, який фіксується під час випрямлення коліна. Закривається нога у вихідне положення легко за правилами *battement tendu*. Рука під час згинання ноги піднімається з підготовчого положення в I позицію, під час розкриття ноги переводиться в II позицію, погляд супроводжує рух руки.

7. Охарактеризуйте вправи групи «*rond de jambe*». Назвіть основні види та розкрийте методику їх виконання

Rond de jambe – це група рухів, спрямованих на розвиток рухливості суглобів. Класичний екзерсис включає в себе дві вправи означеної групи: *rond de jambe par terre* та *rond de jambe en l'air*, *grand rond de jambe en l'air*, *grand rond de jambe jete*.

Термін *rond de jambe par terre* в перекладі означає коло ногою по підлозі. Вправа екзерсису виглядає як опис умовного кола на підлозі та розвиває рухливість тазостегнового суглоба, що, в свою чергу, сприяє розвитку виворотності. *Rond de jambe par terre* виконується у двох напрямках – *en dehors* («від себе») та *en dedans* («до себе»). Розглянемо методику виконання вправи у напрямку *en dehors*.

Із вихідної першої позиції робоча нога за правилами *battement tendu* відкривається вперед у IV позицію ніг, потім безперервно рухаючись носком по підлозі, через II позицію ніг назад описує півколо та повертається у вихідне положення (I позицію ніг).

Під час виконання руху робоча нога зберігає виворотність, легко і рівномірно рухається по підлозі, точно проходячи через точки IV та II позицій. Під час руху через I позицію вона виконує ковзний рух всією ступнею по підлозі, не відділяючи п'ятки, не підгинаючи пальців, не заходячи за опорну ногу. Опорна нога зберігає виворотність, коліно та

тазостегнова частина тулуба підтягнуті. Центр тяжіння знаходиться на опорній нозі.

Таким же чином, але у іншому напрямку виконується *rond de jambe par terre en dedans*. Нога за правилами *battement tendu* відкривається назад у IV позицію ніг, потім, безперервно рухаючись носком по підлозі через II позицію ніг вперед, описує півколо та повертається у вихідне положення (I позицію ніг).

Рука під час виконання руху фіксується у II позиції. Корпус та голова утримуються прямо, окрім моментів, коли робоча нога фіксується в IV позиції (голова повертається до руки).

Перед виконанням *rond de jambe par terre* прийнято використовувати підготовчий рух (*temps releve par terre*), який складається із двох частин. У першій його частині виконується *demi plie* з I або V позиції, разом з тим робоча нога ковзним рухом висувається вперед у IV позицію, опорна нога залишається на *demi plie*. У другій його частині робоча нога переводиться у II позицію, опорна нога одночасно випрямляється. Рука під час першого руху з підготовчого положення підіймається у I позицію на наступний рух, відкривається у II позицію.

Різновиди *rond de jambe par terre*: *rond de jambe par terre soutenu*.

Термін *rond de jambe en l'air* у перекладі означає «коло ногою у повітрі». Вправа класичного екзерсису виглядає як опис умовного кола в повітрі, призначається для розвитку рухливості колінного суглоба. *Rond de jambe en l'air* виконується у двох напрямках – *en dehors* («від себе») та *en dedans* («до себе»). Розглянемо методику виконання вправи у напрямку *en dehors*.

Розпочинаючи з розкритого положення ноги в II позиції з висотою підйому 45°, робоча нога, зберігаючи виворотність і нерухомість у своїй верхній частині, згинаючись у коліні, підводиться до литки опорної та без затримки, окреслює дугообразну лінію вперед (посилюючи виворотність у своїй нижній частині і п'ятці), завершує рух у другій позиції на 45°. Таким же чином, але в іншому напрямку виконується *rond de jambe en l'air en dedans*. Під час виконання вправи рука фіксує II позицію, корпус максимально підтягнутий, голова витримує положення *en fase*.

Під час виконання руху коліно робочої ноги повинне постійно зберігати виворотність та нерухомість, не відхилятися від лінії плеча. Стопа підводиться до опорної ноги точно на рівні литки, не торкаючись її. Під час розкриття робочої ноги коліно витягується максимально, підйом та пальці увесь час витягнуті. Згинати та розгинати потрібно сильно, еластично, зберігаючи півколо, що розвиває легкість та чіткість

обертального руху колінного суглоба. Опорна нога зберігає виворотність та підтягнутість. Тазостегнова частина тіла витримуються рівно.

Вправа *rond de jambe en l'air* може виконуватися на висоті 90° (робоча нога підводиться до коліна опорної), на півпальцях та з *demi plie*. Виконується *rond de jambe en l'air* на 90° у повільному темпі та не практикується, як самостійний, а виступає в поєднанні з *battement developpe* вбік, як додатковий рух.

У системі рухів класичного танцю існують ускладненні види *rond de jambe*.

Grand rond de jambe en l'air передбачає рух робочої ноги в повітрі по горизонталі за великою дугоподібною лінією. Виконується він так: робоча нога із V позиції виконує *batement developpe* вперед на 90°, потім переводиться через II позицію назад у IV та опускається у вихідне положення або за допомогою *passé* продовжує той же рух спочатку (*en dehors*). Якщо нога розкривається назад, рух має назву *grand rond de jambe en l'air en dedans*.

Battement developpe в цьому випадку лише підхід до виконання руху, який може бути замінено *battement releve lent* або *grande battement jete* із затримкою ноги на 90°. Однак переведення ноги виконується виворотно, плавно, з поступовим невеликим підвищенням, з витягнутим коліном, підйомом та пальцями. Опорна нога підтягнута в коліні, стегна рівні, стопа рівномірно торкається підлоги без завалу на великий палець. Рука утримується у II позиції або переводиться в положення, яке вона буде займати у великій позі, наприклад, *arabesque*, *attitude*, *ecartee*. Корпус утримується прямо, але під час переводу ноги з II позиції назад ледь подається вперед і навпаки, голова супроводжує рухи ноги.

Grand rond de jambe jete. Рух вважається, так би мовити, завершальною формою всіх *rond de jambe* з доповненням елемента *grand battement jete*. Він найбільше за все розвиває свободу та легкість рухливості стегна. Виконується *grand rond de jambe jete* з I позиції, звідки робоча нога, ледь згинаючись у коліні, виштовхується на 45°. Далі вона, витягуючись у коліні, продовжує підйом по дугоподібній лінії на II позицію до висоти 90°. Потім витягнута нога підвищується та, завершуючи коло, опускається назад у IV позицію і наприкінці за правилами *batement tendu* приводиться у вихідне положення.

Рух виконується злито, сильним, широким змахом. Робоча нога, проходячи через I позицію, легко торкається підлоги всією ступнею; відділяючись від неї, вона витягується в підйомі та пальцях. Під час злету ноги з 45° до 90° коліно максимально витягнуте. Центр тяжіння фіксується на опорній нозі, корпус підтягнутий, голова в положенні ен

fase. Комплекс рухів екзерсису, заснований на різних формах *releve* та *develope*, називається *adagio*. Розвиває стійкість, силу, уміння гармонійно поєднувати рухи ніг, рук, корпусу. Композиція *adagio* може бути простою та складною.

*Наприкінці відповіді продемонструйте методику виконання вправ групи *rond de jambe*.*

8. Розкрийте значення *adagio* в загальній системі класичних вправ і рухів. Назвіть основні принципи побудови означеної танцювальної форми

Комплекс рухів екзерсису, заснований на різних формах *releve* та *develope*, називається *adagio*. Розвиває стійкість, силу, уміння гармонійно поєднувати рухи ніг, рук, корпусу. Композиція *adagio* може бути простою та складною. *Adagio* як частина уроку виконується наприкінці екзерсису на середині зали. Сутність *adagio* як розгорнутої танцювальної форми полягає в динаміці зміни поз, яка є переважно плавною та повільною. Рідше здійснюються швидкі переходи від однієї пози до іншої або фіксування пози при обертанні.

У контексті уроку класичного танцю *adagio* сприяє розвитку витривалості, відчуття пози, пластичної виразності, музичальності виконання. Велике значення тут має музичний супровід, який передбачає плавний, легатований характер під час виконання повільних рухів та може прискорюватися, набувати динамічних відтінків при виконанні обертів та стрибків.

Розглянемо основні принципи побудови великого *adagio*. Виконання розгорнутої танцювальної форми відбувається на середині зали і потребує щільної просторової організації. У великому *adagio* всі рухи класичного танцю виконуються *en fase* та *epaulement* (*croisee* та *efface*) за правилами виконання того чи іншого положення.

Вправи та рухи класичного танцю, які входять до складу *adagio*:

1. Підйоми та розкриття робочої ноги відбуваються прийомом *battement develope*, рідше *battement releve lent*. До структури *adagio* можуть входити такі рухи класичного екзерсису: *demi-plie* та *grand plie*, *battement soutenu* на 90°, *rond de jambe en l'air* на 90°, *grand battement jete*, *grand rond de jambe*, *grand rond de jambe jete* та ін.

2. Характерное виконання всіх шести форм *port de bras*.

3. У повному обсязі використовуються великі танцювальні пози: *croisee* вперед та *croisee* назад, *efface* вперед та *efface* назад, чотири форми *arabesque*, *attitude croisee* та *attitude efface* вперед і назад, велика поза *ecartee* вперед і назад

4. Використовуються в побудові комбінації поєднувальні вправи – *temps lie* на 90°.

5. Технічний та художній зміст *adagio* підсилюють повороти та обerti: *pirouettes, tour chanes, tours en l'air* та інші.

6. Для поєднання окремих елементів у розгорнутій танцювальній формі застосовуються допоміжні рухи: *pas-de-bourree, pas tombe, pas coupe pas balance* та інші. Вони додають *adagio* танцювальності та злитності виконання рухів.

Розглянемо поступовість у вивченні *adagio*.

На початковому етапі навчання елементарне *adagio* включає лише декілька елементів: *demi-plie i grand plie, releve* на півпальці, *releve lent* на 90° *en fase*, вивчені *port de bras*. За своїм обсягом вправа складається із 12 тактів 4/4. У процесі засвоєння вправи увага приділяється відпрацюванню точності позицій і положень рук та ніг, дотриманню правил виконання рухів, чіткій координації при елементарному поєднанні рухів. У процесі навчання *adagio* урізноманітнюється за рахунок введення нових рухів, прийомів їх поєднання, додаються переходи з однієї ноги на іншу з підніманням ноги на 90°, вивчаються допоміжні вправи (*pas-de-bourree, pas tombe, pas coupe pas balance* та інші), засвоюється *temps lie* на 90°.

Ускладнення *adagio* відбувається насамперед за рахунок збільшення його обсягу, урізноманітнення і пошкваллення музичної розкладки. Збільшується кількість рухів, що відпрацьовуються на одній нозі; використовуються прийоми переведення рук з однієї позиції в іншу з утриманням ноги на 90°; підйом опорної ноги на півпальці з робочою ногою, відкритою на 90°; повороти *fouette en dehors* та *en dedans* з пози в позу з ногою, витягнутою попереду або позаду на 90° та ін.

На кінцевому етапі роботи над *adagio*, як розгорнутої танцювальної форми з метою розвитку апломбу, сили і витривалості ніг збільшується кількість рухів, які виконуються на одній нозі на півпальцях. Урізноманітнюється робота корпусу за рахунок введення його нахилів і перегинань у великих позах, відпрацьовується ряд технічно складних елементів. Урізноманітнюються прийоми поєднання поз класичного танцю: їх зміна відбувається за допомогою *pas tombe*, поворотів *fouette*, окремих стрибків. Значна увага приділяється емоційній виразності виконання. На цьому етапі значно зростає роль музичного оформлення, його змістовного наповнення, що забезпечує емоційне сприйняття виконуваного матеріалу. Необхідністю стає узгодження хореографічного тексту із загальним характером і динамічними відтінками музичного оформлення, ритмічними формулами, темпом музичного супроводу. Композиційно це може виражатись у переміщенні по сценічній площині, використанням

з'єднувальних рухів, зміни поз класичного танцю шляхом виконання *fochette, tombe* на півпальці, різноманітних обертань та ін.

Усі динамічні відтінки повинні відчуватися виконавцями, реалізуючись на основі здобутих умінь і навичок узгодження танцювальної фрази з музичною, усвідомлення нерозривного зв'язку музики з танцем і використання всього арсеналу опанованих виражальних засобів класичного танцю.

Наприкінці відповіді продемонструйте фрагмент adagio. Назвіть елементи комбінації, вкажіть рівень навчання.

9. Розкрийте значення *allegro* як частини уроку класичного танцю.

Назвіть основні вимоги до стрибків, їх класифікацію. Розкрийте методiku виконання та навчання (на прикладі 2-3 видів стрибків)

Allegro – найскладніша частина уроку класичного танцю. Виконання стрибків базується на попередньо засвоєних вправах екзерсису та *adagio* і залежить від якості освоєння вправ біля станка і на середині зали.

Залежно від висоти стрибки розподіляються на малі, середні та великі. Незважаючи на різні підходи до виконання стрибків, їх складові залишаються однаковими – це *demi plie*, поштовх, момент стрибка, приземлення. Розглянемо обов'язкові умови виконання стрибків:

- у момент присідання ступні ніг знаходяться на підлозі з міцно притиснутими до неї п'ятками;
- відштовхування відбувається всією ступнею, включаючи п'ятки, з енергійною зміною положення гомілковостопного суглоба із скороченого у витягнуте;
- у момент стрибка ноги напружені і міцно витягнуті в колінах, підйомі, пальцях;
- у момент приземлення відбувається перехід на всю ступню через сильно витягнуті підйом та пальці ніг.

Процес оволодіння технікою виконання стрибків складний і довготривалий, організація його належним чином (методично грамотно з поступовим ускладненням, використанням відповідного навантаження) є запорукою набуття виконавцями певного досвіду. Розглянемо методiku вивчення вправ *allegro*, яке розпочинається з найпростіших стрибків *temps sauté* (виконуються з I, II, III, IV, V позицій).

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення – I позиція ніг, обличчям до опори.

1-й такт на першу чверть виконується *demi plie*,

на другу чверть – затримка, поглиблення *demi plie*,

на третю чверть виконується поштовх, стрибок та його завершення,

на четверту чверть підйом з *demi plie*.

На цьому етапі навчання виробляються елементарні навички виконання стрибків: виворотне, еластичне *demi plie* з міцно притиснутими до підлоги п'ятками; енергійний поштовх ступнею, послідовний, від п'ятки до пальців із сильно виворотними, дотягнутими в коліні, підйоми і пальцях ногами; стримане приземлення в м'яке, легке, еластичне і виворотне *demi plie* з кінчиків пальців на всю ступню. Після освоєння руху біля опори виконання його переноситься на середину зали. На цьому етапі руки зберігають підготовче положення, залишаються спокійними, розкутими і нерухомими.

Подальше вивчення та виконання стрибків відбувається на середині зали спочатку окремо, а потім у комбінованих завданнях. Розглянемо різновиди стрибків класичного танцю, які за методикою виконання розділяються на п'ять груп (М. Тарасов).

1. Стрибки з двох ніг на дві ноги – *temps sauté, changement de pied, pas echappe, soubresaut*.

2. Стрибки з двох ніг на одну ногу – *sissonne simple, sissonne tombe, sissonne ouvert, sissonne ferme, pas faille*.

3. Стрибки з однієї ноги на дві ноги – *pas assemble*.

4. Стрибки з однієї ноги на іншу – *petet pas jete, grand jete, pas glissade, pas chasse, pas de chat, pas de basque, pas emboite, pas balote, pas coupe* та інші.

5. Стрибки на одній нозі – *temps leve, pas ballonne, cabriole* та інші.

Якість роботи над вправами *allegro* потребує правильної постави дихання, над чим необхідно працювати протягом усього процесу навчання та приділяти значну увагу під час виконання стрибків.

Процес оволодіння технікою та манерою виконання вправ *allegro* є складним та клопітливим, однак треба пам'ятати, що стрибок у класичному танці – один із головних його засобів виразності. Стрибок не виконується заради лише стрибка, головне, щоб танцюрист з легкістю, еластичністю та музичністю міг передати емоційний стан того чи іншого хореографічного образу.

Наприкінці відповіді розкрийте методик виконання та вивчення стрибків на прикладі 2-3 видів.

10. Розкрийте значення правильної постави рук у класичному танці.

Охарактеризуйте та продемонструйте основні види *port de brass*

Постава рук у класичному танці має особливе значення. Дотримання основних позицій рук, вільне володіння прийомами переведення рук із однієї позиції в іншу, окрім естетичного значення,

забезпечує дотримання стійкості (апломбу), правильну побудову поз класичного танцю, технічність виконання поворотів та обертів, розвиток елевації під час виконання стрибків. У класичному танці розрізняють підготовче положення і три позиції рук.

Підготовче положення: руки опущені вниз перед корпусом, не торкаючись його, на відстані однієї долоні від стегон, закруглені в ліктях і кистях, утворюють овал; долоні повернуті вгору до підборіддя.

1 позиція: руки закруглені в ліктях і кистях знаходяться перед корпусом на рівні діафрагми, долоні повернуті до корпусу.

2 позиція: руки, ледь закруглені у ліктях та зап'ястках розкриті в боки трохи попереду корпусу та нижче плечей, долоні повернуті уперед.

3 позиція: руки в округлому положенні, зі зближеними кистях підняті доверху, ледь попереду корпусу, долоні розвернуті вниз.

Утримувати руки у всіх позиціях потрібно в ліктях та пальцях. Пальці повинні бути вільними та не напруженими в суглобах, згруповані м'яко як подовження закругленої лінії рук.

Після опанування методики виконання позицій рук, переводів голови, положення корпусу ераulement розпочинається вивчення традиційних port-de-bras. У класичному танці їх шість і будуються вони з поступовим ускладненням.

За методикою виконання port-de-bras в усіх ustalених формах рухи голови, рук, корпусу повинні бути плавними та одночасними. Виконувати port-de-bras потрібно точно, але просто та невимушено. Ноги під час виконання вправ сильно витягнуті, тазостегновий пояс і корпус підтягнуті, плечі розкриті й опущені.

Розглянемо методику виконання основних форм port-de-bras.

I port-de-bras. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу ераulement croise. Руки піднімаються з підготовчого положення у 1 позицію, потім – у 3 позицію, із якої розкриваються у 2 позицію та опускаються в підготовче положення.

Правила виконання. Корпус утримується прямо, плечі рівні, розкриті та вільно опущені; погляд супроводжує рухи рук. Витримується V позиція ніг, підтягнутість колін та стегон. Руки переводяться пластично, ритмічно точно та вільно.

Вивчається вправа на вісім тактів $\frac{3}{4}$ (повільний вальс) на кожне переведення рук відводиться один такт, і на один такт витримується пауза у кожній позиції. У подальшому рух виконується одночасно на чотири такти $\frac{3}{4}$.

II port-de-bras. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу ераulement croise. Передусе виконанню

вправи preparation (підготовка): руки з підготовчого положення піднімаються у 1 позицію, потім одночасно права рука відводиться у 2 позицію, ліва піднімається у 3 позицію. Голова під час першого руху ледь схиляється наліво – погляд спрямований до кистів, на другу частину руху повертається у вихідне положення направо (погляд у 1 точку класу).

Послідовність виконання II port-de-bras: ліва рука з 3-ї позиції відкривається у 2-у позицію, права одночасно переводиться із 2-ї в 3-ю позицію. Далі ліва рука з 2-ї позиції опускається в підготовче положення. Потім права рука та ліва одночасно переводяться у 1 позицію та повертаються у вихідні позиції (права у 2-у, ліва у 3-ю). Із цього положення вправа повторюється спочатку. Напрямок погляду спочатку супроводжує рух лівої руки у 2-у позицію, під час приведення рук у 1-у позицію, розвертається праворуч з легким нахилом, погляд спрямовано на кисті, наприкінці руху голова займає вихідне положення (погляд у 1 точку класу).

Правила виконання. Корпус утримується прямо, плечі рівні, розкриті та вільно опущені. Витримується V позиція ніг, підтягнутість колін та стегон. Руки переводяться пластично, ритмічно точно та вільно за правилами вивчення позицій рук.

Вивчається II port-de-bras. На чотири такти у $\frac{3}{4}$. На два вступних такти робиться підготовка. На кожен рух відводиться один такт, пауза витримується після першого переводу рук (права у 3-й позиції, ліва у 2-й позиції).

III port-de-bras. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу epaulement croise. Preparation: руки із підготовчого положення піднімаються у 1-у позицію, потім розкриваються у 2-у позицію. Голову повернуто до правого плеча.

Виконання III port-de-bras: руки опускаються в підготовче положення, одночасно корпус нахилиється уперед. Потім руки підіймаються через 1-у у 3-ю позицію, корпус випрямляється; 3 позиція рук фіксується, корпус тим часом перегинається назад. На завершення руху корпус випрямляється, руки розкриваються у 2-у позицію. Під час виконання вправи голову повернуто праворуч, погляд супроводжує рухи рук.

Правила виконання. Нахили корпусу під час виконання вправи відбуваються плавно з вільними опущеними і розкритими плечима. Нахил уперед робиться в попереці, а не в стегнових суглобах; нахил назад робиться у всіх суглобах, а не лише у попереці; голова відхиляється на стільки, щоб шия залишалася вільною, не затиснутою. Руки діють одночасно з корпусом, рівномірно, без затримки. Під час

нахилу назад вони відхиляються разом з корпусом, не заходячи за лінію плечей, утримуючи 3-ю позицію.

Вивчається III *port-de-bras* на вісім тактів $\frac{3}{4}$. На кожен рух відводиться по два музичних такти. Далі темп прискорюється, і виконання вправи займає чотири музичних такти.

IV *port-de-bras*. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement croise*. Preparation: руки із підготовчого положення піднімаються у 1-у позицію, потім розкриваються у 2-у позицію. Голову повернуто до правого плеча.

Виконання IV *port-de-bras*: ліва рука переводиться з 3-ї позиції в 2, ліва залишається у 2-й позиції, долоні обох рук повертаються донизу. Корпус одночасно повертається вліво з невеликим прогином назад. Потім обидві руки приводяться у 1-у позицію, причому ліва рука проходить підготовче положення, корпус одночасно повертається у ; з 1 позиції руки відкриваються у вихідне положення. Голова під час переводу лівої руки з 3-ї у 2-у позицію повертається обличчям до кисті. Під час повороту корпусу вліво голова повертається обличчям на кисті та ледь нахилиється вліво. Під час завершення руху голова займає вихідне положення.

Правила виконання. Виконуючи IV *port-de-bras*, потрібно точно утримувати V позицію ніг, підтягнуті коліна та стегна, які не повинні повертатися разом з корпусом. Руки під час повороту корпусу ледь пом'якшуються в ліктях, плечі вільно опущені та розкриті. Повертати праве та ліве плече потрібно рівномірно, спину утримувати рівно та пружно. Повертати корпус у вихідне положення потрібно еластично, поступово, не відразу ослабляючи м'язи корпусу та ніг. Голова повертається та нахилиється вільно, точно, згідно з рухами рук.

Вивчається IV *port-de-bras* на чотири музичні такти $\frac{3}{4}$. На два перших такти виконується поворот корпусу вліво та відповідне переведення рук, на третій такт – приведення рук у 1-у позицію та корпусу у вихідне положення, на четвертий такт руки займають вихідне положення.

V *port-de-bras*. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement croise*. Preparation: руки із підготовчого положення піднімаються у 1-у позицію, потім розкриваються у 2-у позицію. Голову повернуто до правого плеча.

Виконання V *port-de-bras*: корпус плавно нахилиється вперед. Ліва рука опускається у 1-у позицію, а права через підготовче положення підводиться до неї, корпус випрямляється, ледь повертаючись ліворуч; корпус плавно перегинається назад, права рука піднімається у 3-ю

позицію, ліва переводиться у 2-у. Після цього посилюється перегинання корпусу, руки одночасно переводяться права у 2-у, ліва у 3-ю позиції.

Правила виконання. Виконувати V port-de-bras потрібно точно, утримувати V позицію ніг, підтягнуті коліна та стегна, пластично, у єдиному ритмі з рухами корпусу і голови переводити руки. Перегин корпусу вперед та назад відбувається за правилами III port-de-bras. Бокове відхилення корпусу здійснюється без перегину плечей убік і рівномірному темпі.

Вивчається вправа повільно на вісім музичних тактів у $\frac{3}{4}$ – на кожні два такти робиться згинання та випрямлення корпусу.

VI port-de-bras. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу epaulement croise. Preparation: demi plie, права нога ковзним рухом витягується вперед, відбувається перехід на робочу ногу в позу croise назад; руки піднімаються в 1-у позицію та під час переходу права переводиться в 2-у, ліва – у третю позицію.

Виконання VI port-de-bras: глибоке demi plie на правій нозі, ліва одночасно з витягнутим коліном, підйомом та пальцями ковзним рухом носка по підлозі відводиться назад на croise якомога даліше від опорної ноги. Виконується перехід на витягнуту ліву ногу, не підтягуючи її до правої. Наприкінці переходу права нога підтягується до лівої, залишаючись відведеною вперед на croise. Завершується вправа виконанням переходу через demi plie по IV позиції у вихідне положення. Корпус під час глибокого demi plie виконує максимальний нахил вперед, руки у вихідному положенні. Під час переходу на ліву ногу корпус випрямляється, руки приводяться у 1-у позицію. Потім корпус максимально перегинається назад (V port-de-bras), руки одночасно переводяться права в 3-ю, ліва – в 2-у позиції. Під час повернення корпусу у вихідне положення права рука переводиться у 2, ліва у 3-ю позиції.

Правила виконання. Під час виконання вправи обидві ноги зберігають виворотність. У глибокому demi plie коліно правої ноги максимально відведене в сторону, ступня пружно і рівномірно спирається на підлогу, без завалу на великий палець. Ліва нога витягнута до кінців пальців, які еластично спираються на підлогу. Перехід на ліву ногу виконується сильним, але плавним поштовхом правої ноги, яка, витягуючись, легко ковзає носком по підлозі до положення croise. Стегна увесь час утримуються рівно та підтягнуто. Під час нахилу корпус витримує пряме положення, таке, щоб від кінцівок відведеної назад ноги до голови була пряма лінія з підйомом вперед. У момент переходу корпус активно випрямляється та продовжує перегинання назад.

Вивчається VI port-de-bras на вісім тактів $\frac{3}{4}$. Характер музичного супроводу повільний. На перші два такти нахил корпусу вперед, на третій-четвертий такти – перехід та нахил корпусу назад, на п'ятий-шостий такти – випрямлення корпусу, на сьомий-восьмий – повернення у вихідне положення.

Наприкінці відповіді продемонструйте виконання port-de-bras.

11. Охарактеризуйте основні пози класичного танцю, розкрийте методуку їх вивчення та виконання

Пози класичного танцю відіграють значну роль у системі його виражальних засобів. М.Тарасов вважає позу класичного танцю основною його «мовною одиницею». Пози класичного танцю виконуються у визначеному, чітко встановленому просторовому малюнку та складаються із самих різних положень голови, рук, корпусу та ніг. Пози, прийняті школою класичного танцю, поділяються на маленькі, середні, великі форми, які можуть виконуватися прийомами *arrondie* та *allongee*. Перший прийом передбачає закруглені лінії рук у лікті, зап'ястах та пальцях, другий прийом – витягнуті, подовжені лінії рук від ліктя до пальців.

До вивчення малих танцювальних поз класичного танцю приступають лише тоді, коли засвоєні елементарна постава корпусу та всі рухи екзерсису, за допомогою яких будуть виконуватися пози. Вони виконуються прийомом *battement tendu* вперед, назад і вбік *croisee*, *efface*, *ecartee*.

Поза *croisee вперед*. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement croisee*. Спочатку руки із підготовчого положення переводяться у 1-у позицію, голова ледь нахилиється вперед і вліво, погляд спрямовано на кисті.

Далі одночасно права нога відводиться *croisee* вперед, права рука відкривається у 2-у позицію, ліва у 3-ю. Центр тяжіння на опорній нозі, корпус прямий і підтягнутий. Поза фіксується. Потім ліва рука відкривається у 2-у позицію та разом з правою опускається у підготовче положення. Нога приводиться у вихідне положення.

Поза *croisee назад* виконується за тими ж правилами, але нога відводиться назад.

Поза *efface вперед*: Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement efface*. Спочатку руки із підготовчого положення переводяться у 1-у позицію, голова ледь нахилиється вперед і направо, погляд спрямовано на кисті.

Далі одночасно права нога відводиться вперед, права рука відкривається у 2-у позицію, ліва у 3-ю. Центр тяжіння на опорній нозі,

корпус, зберігаючи підтягнутість, ледь відхиляється від розкритої ноги. Голову повернуто до лівого плеча. Поза фіксується. Потім ліва рука відкривається в 2-у позицію та разом з правою опускається у підготовче положення. Нога приводиться у вихідне положення.

Поза *efface назад* виконується за тими ж правилами, але нога відводиться назад. Корпус та нога під час фіксації пози ледь подаються вперед.

Поза *ecartee вперед*. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement croise*. Спочатку руки із підготовчого положення переводяться у 1-у позицію, голова ледь нахилиється вперед і вліво, погляд спрямовано на кисті.

Далі одночасно права нога відводиться вбік в точку 2 плану класу. Одночасно права рука відкривається у 3-ю позицію, ліва – у 2-у; поворот голови праворуч, погляд ледь піднятий вгору. Корпус підтягнутий і ледь відхилений ліворуч (від робочої ноги). Поза фіксується. Потім права рука відкривається в 2-у позицію, погляд супроводжує дії руки, корпус вирівнюється, нога та руки приводяться у вихідне положення.

Поза *ecartee назад*. Вихідне положення V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement efface*. Спочатку руки із підготовчого положення переводяться у 1-у позицію, голова ледь нахилиється вперед і вліво, погляд спрямовано на китиці.

Далі одночасно права нога відводиться вбік в точку 4 плану класу. Одночасно права рука відкривається у 3-ю позицію, ліва – у 2-у; поворот голови ліворуч (від робочої ноги). Корпус підтягнутий і ледь відхилений ліворуч. Поза фіксується. Потім права рука відкривається в 2-у позицію, погляд супроводжує дії руки, корпус вирівнюється, нога та руки приводяться у вихідне положення.

Усі пози виконуються повільно та плавно, на два музичних такти 4/4. На одну чверть – переведення рук у I позицію; на одну чверть – відведення ноги та рук у заданому напрямку; на чотири чверті – фіксація пози; на одну чверть – переведення руки з 3-ї позиції у 2-у; на одну чверть – нога та руки займають вихідне положення.

В арсеналі системи класичного танцю існують чотири пози *arabesque*. Розглянемо їх виконання як малих танцювальних поз.

I arabesque. Вихідне положення – V позиція ніг, права нога попереду, положення корпусу *epaulement efface*, у 2 точку плану класу. Руки з підготовчого положення піднімаються у 1-у позицію, голова ледь нахилиється вперед і вправо, погляд спрямовано на кисть. Ліва нога за правилами *battement tendu* відводиться назад, одночасно права рука затримується у 1-й позиції, ліва відводиться у 2-у; лікті плавно витягуються, кисті повертаються долонями вниз, вільно випрямляючись

у пальцях, голова піднімається, погляд спрямовано на кисть правої руки. Поза I arabesque фіксується. Потім руки одночасно опускаються у підготовче положення, нога приводиться у V позицію, голова повертається у вихідне положення.

II arabesque. Виконується у тому ж порядку, але у 1-й позиції фіксується ліва рука, у 2-й – права; праве плече ледь відводиться назад; голова повертається в бік лівого плеча, погляд спрямовано у тому ж напрямку. Завершується виконання вправи так само, як і попередньої.

III arabesque виконується в положенні epaulement croise (обличчям у точку 8 плану класу) за схемою II arabesque, але плечі утримуються рівно, голова повернута на кисть лівої руки, погляд спрямовано у тому ж напрямку. Завершується виконання III arabesque так, як і попередні.

IV arabesque виконується в положенні epaulement croise (обличчям у точку 8 плану класу) за схемою I arabesque, але ліве плече відводиться назад, корпус теж ледь прогинається назад, голову повернуто до правого плеча, погляд спрямовано у тому ж напрямку. Завершується виконання IV arabesque так, як і попередні.

Засвоєння малих танцювальних поз становить основу для виконання середніх та великих поз класичного танцю. Саме тому значним є опанування техніки їх виконання та досконале пластичне відчуття.

Побудова середніх поз відрізняється від малих лише тим, що відведена нога фіксується на 45° , уся фігура виконавця набуває більш піднесеного польотного характеру. Відведення ноги на 45° під час вивчення середніх поз відбувається спочатку прийомом *battement releve lent*, а потім *battement fondu*. Вивчаються середні танцювальні пози, як і малі, на два такти 4/4. Усі середні пози виконуються прийомом *arrondie* та *allongee*.

Великі пози класичного танцю за своєю будовою відрізняються від малих та середніх танцювальних поз тим, що нога в них відводиться на 90° прийомами *battement releve lent*, *battement developpe* або *jete*. Та тим, що виконуються в більшому пластичному малюнку (М. Тарасов). Після засвоєння великі пози виконуються з поворотами, обертами, стрибками.

Вивчаються великі пози повільно на два такти 4/4: одна чверть – руки піднімаються в 1-у позицію, нога відкривається носком у підлогу; одна чверть – руки переводяться в позу, нога піднімається на 90° ; чотири чверті – поза фіксується; одна чверть – нога опускається до положення носком у підлогу, рука приводиться з 3-ю в 2-у позицію; одна чверть – нога приводиться у V позицію, руки повертаються в підготовче положення.

До складу великих поз класичного танцю відноситься такий різновид, як attitude – відведення напівзігнутої ноги вперед і назад в положення на cruise або efface. Attitude будується за правилами великих поз cruise та efface вперед та назад.

Розглянемо виконання вправи attitude cruise назад.

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення – V позиція eparelement croise, ліва нога попереду.

1-й такт – на одну чверть виконується перевід рук у 1-у позицію та підйом ноги в положення позаду «біля коліна»;

на другу – третю дві чверті перевід лівої руки в 2-у позицію, правої у 3-ю позицію та підйом ноги на 90°;

на четверту чверть відбувається фіксація пози attitude.

2-й такт – на першу-другу чверть продовжується фіксація пози attitude;

на третю чверть ліва рука переводиться у 2-у позицію, піднята нога витягується;

на четверту чверть руки та нога опускаються у вихідне положення.

Продемонструйте виконання малої танцювальної пози croisee вперед та назад.

12. Розкрийте значення поворотів та обертів у системі класичного танцю, охарактеризуйте рухи групи «оберти на підлозі». Розкрийте методику виконання та навчання (на прикладі 1-2 видів обертів)

Повороти та оберти відносяться до основних виразних засобів класичного танцю. У мистецтві класичного танцю обертання повинно бути стрійним за формою, стійким за технікою, стрімким за ритмом та натхненним за характером (М. Тарасов).

Техніка обертання в класичному танці потребує від виконавця вміння вільно та точно орієнтуватися в просторі, правильно переміщувати центр тяжіння тіла на опорну ногу, стійко витримувати вертикальну ось тіла, правильно відтворювати форму виконуваного руху, відчувати його ритм, динаміку.

Основа, на яку спирається правильне, стійке обертання, – це професійно поставлені та відпрацьовані рухи ніг, рук, корпусу та голови, а також розвинута сила м'язів, витривалість, витримка та увага танцівника.

Група рухів «оберти на підлозі» включає оберти на місті (pirouettes) та в просуванні (tour chaines та ін.), виконуються на одній або на двох ногах, з різною кількістю обертів або безперервно.

Охарактеризуємо оберти pirouettes.

Піруети в класичному танці розділяються на маленькі (petits) та великі (grands). Піруети, в яких вільна нога під час обертання займає положення *sur le cou-de-pied*, називаються малими. Якщо піруети виконуються в позах з ногою, відведеною на 90°, вони мають назву великих. Малі та великі піруети мають свої різновиди та можуть виконуватися за допомогою різних підходів у напрямках *en dehors* або *en dedans*. Виконуються піруети з II, V, IV позицій ніг. Техніка виконання піруетів складається з таких моментів:

1. обертальне відштовхування;
2. обертання;
3. закінчення оберту.

Обертальне відштовхування до малих піруетів може виконуватися з різних підходів, у кожного з них є своя форма та виконавські особливості. Момент оберту усього тіла фіксує єдину форму, єдиний виконавський прийом. Завершення малого піруету, як і його початок, можуть бути різними за формою та ступенем виконавської складності. Усі ці фактори необхідно враховувати під час засвоєння техніки виконання та однаково їх відпрацьовувати.

Розглянемо методику виконання малого піруету з II позиції.

Piruet en dehors. Вихідне положення – V позиція ніг, *epaulement croise*.

Виконується *demi plie* та підйом на *releve* з поворотом *en face*. Дала нога, що попереду, розкривається в сторону на 45°, опорна залишається на високих півпальцях. Виконується *demi plie* у II позиції на обидві ноги та перехід у пірует *en dehors* на високі півпальці. Виконується це за допомогою обертального поштовху та переводу вільної ноги на положення *sur le cou-de-pied* попереду. Оберт виконується на носі, яка фіксує півпальці у II позиції і в протилежну від неї сторону, тобто *en dehors*. Наприкінці опорна нога переходить у *demi plie*, інша одночасно опускається у V позицію позаду. Обертання закінчується в положенні *epaulement croise*.

Під час виконання *releve* на півпальці по V позиції руки з підготовчого положення піднімаються у 1-у позицію. У момент відведення ноги вбік на 45° вони розкриваються у 2-у позицію. Під час переходу в *demi plie* на II позицію рука, яка рухається у відповідному напрямку, переводиться в 1-у позицію, інша залишається у 2-й. Під час обертального відштовхування руки енергійно та округло з'єднуються в 1-й заниженій позиції з невеликим посилом у напрямку *en dehors*,

допомагаючи діям ніг. На завершальному *demi plie* руки відкриваються у 2-у занижену позицію.

Корпус утримується прямо. На всіх трьох *demi plie* він рівномірно спирається на обидві ноги, у момент обертального поштовху повністю передається на опорну ногу з невеликою перевагою в напрямку *en dehors*, допомагаючи діям ніг та рук. Голова на початку та в кінці вправи, а також під час *releve* на півпальці по V позиції фіксує положення *en face*, на початку оберту голова ледь затримується та, повертаючись скоріше, раніше, ніж корпус, займає вихідне положення. Таким чином, голова виконує обертальний поштовх, ніби самостійно, на початку з деяким запізненням, потім скоріше, ніж усе тіло.

Вивчення піруету з II позиції. Музичний розмір – 2/4; *demi plie* виконується із за такту, на першу чверть 1-го такту виконується *releve* на півпальці по V позиції, на другу чверть – нога розкривається у II позицію; на першу чверть 2-го такту положення утримується, на другу чверть – *demi plie* на II позиції; на першу чверть 3-го такту виконується пірует, на наступні дві чверті фіксується зупинка на півпальцях, на останню одну чверть 4-го такту виконується *demi plie* у V позицію.

Таким же чином вивчається пірует з II позиції *en dedans*. Однак виконання його відрізняється тим, що на 45° розкривається нога, що стоїть позаду, оберт виконується в бік опорної ноги; руки під час *demi plie* у II позиції розкриваються відповідно з напрямком обертання – одна у 1-у, інша у 2-у позицію.

Вивчення обертання розпочинається з опанування підготовчих вправ (*preparation* до *pirouette*), що можливо лише після засвоєння навичок виконання вправ екзерсису на півпальцях. *Preparation* вивчається та виконується за правилами піруету, але без застосування обертального руху.

Наприкінці відповіді продемонструйте та поясніть методику виконання обертів на підлозі на прикладі 1-2 рухів.

13. Розкрийте основні принципи та правила комбінування вправ класичного екзерсису. Охарактеризуйте систему запису комбінованих поєднань.

Побудова комбінацій класичного екзерсису відіграє значну роль у процесі навчання. Грамотно складена комбінація рухів дозволяє у повній мірі розігріти м'язи ніг, підготувати тіло до подальшої роботи на уроці, засвоїти нові рухи класичного танцю, сприяє розвитку координації тощо.

Комбінування вправ та рухів класичного екзерсису має свої особливості. Комбінації рухів складаються з урахуванням:

- творчої спрямованості танцювального колективу;
- вікових особливостей вихованців та обсягу освоєного матеріалу;
- характеру виконання вправи та її призначення;
- динаміки розвитку комбінації рухів.

Засвоєння вправ класичного екзерсису входить до навчальних програм танцювальних колективів різної спрямованості. Є основним інструментом навчання в колективах класичного, народного танцю; використовується при підготовці виконавців сучасної хореографії; окремі рухи та вправи використовуються у колективах спортивного бального танцю. Від творчої спрямованості колективу залежить об'єм матеріалу, який входить до складу екзерсису загалом та до кожної комбінації рухів окремо.

Рівень складності побудови комбінацій класичного екзерсису залежить від віку вихованців танцювального колективу та обсягу освоєного матеріалу. На початковому етапі навчання, де основним завданням є засвоєння методики виконання рухів та здобуття рухових навичок, у класичному екзерсисі використовуються комбінації з двох-трьох рухів, які виконуються в повільному темпі. У подальшому процесі навчання комбінації ускладнюються за рахунок збільшення кількості опанованих рухів, їх складності, використання різних поз, поворотів, *port de bras*, прискорення темпу виконання, ритмічного збагачення тощо.

Вправи класичного екзерсису прийнято комбінувати з урахуванням характеру виконання та призначення задля розвитку тієї чи іншої групи м'язів. Наприклад, комбінація *battement tendu* – вправи, які розвивають силу ніг, активно вводять у роботу всі групи малих та великих м'язів, може складатися з усіх видів *battement tendu* (*battement tendu simple*, *battement tendu pur le pied*, *battement tendu plie*, *battement tendu soutenu*) допоміжних вправ та танцювальних рухів (*pas degage*, *pirouettes* та ін.), які виконуються в музичному розмірі 2/4 та спрямовані на вирішення основного завдання вправи. До комбінації *rond de jamb par teer* – вправи для розвитку рухливості тазостегнового суглоба, включаються рухи, що виконуються в повільному темпі, сприяють вирішенню основного завдання вправи (*rond de jamb par teer soutenu*, *demi* та *grand rond* на 45° та 90°, *grand rond de jamb jete* та ін.), а також розвивають гнучкість тулуба (*port de bras*), координацію рухів тощо.

Значним у побудові комбінацій є динаміка її розвитку. Сполучення будується від простого до складного при домінуванні основного руху. Рухи виконуються уперед, назад та вбік з обов'язковим повторенням з правої та лівої ноги. Комбінації екзерсису можуть ускладнюватися використанням положення *epaulement*, виконанням вправ *en tournant* як *en dehors*, так і *en de dans*.

Існує система запису комбінацій класичного екзерсису, яка дозволяє зафіксувати послідовність виконання рухів та співвідношення їх виконання щодо музичного супроводу. Запис комбінацій розпочинає назва вправи, музичний розмір акомпанементу та загальна кількість тактів. Наприклад:

Battement fondu (16 тактів)

Музичний розмір 4/4.

Потім вказується вихідне положення. Наприклад:

Вихідне положення: V позиція ніг, рука в підготовчому положенні.

Далі йде опис рухів, які передують виконанню вправи:

Вступ: два музичних такти.

Preparation: на перші дві чверті другого такту виконується *releve* на півпальці, рука відкривається у 1-шу позицію; на третю, четверту чверть робоча нога розкривається в сторону на 45°, рука переводиться у 2-у позицію.

Після опису підготовки до вправи викладається її зміст. Запис комбінації виконується по тактах з використанням термінів класичного танцю:

1 такт – *battement fondu* вперед в позу *epaulement effase*.

2 такт – *battement double fondu* вбік у положенні *en fase*.

Якщо порядок рухів повторюється у будь-якому напрямку, дозволено не описувати його, а використовується прийом повтору руху:

3-4 такти – повторити рухи 1-2 тактів у зворотньому напрямку.

У разі потреби описується рух на кожен чверть такту:

5 такт – на першу, другу чверті *demi rond en dedans*, опорна нога – *demi plie* на третю, четверту чверті виконується *demi rond en de hors*, опорна нога випрямляється.

Опис комбінації рухів відбувається з першого до останнього такту без урахування вступу.

Зробіть запис однієї комбінації рухів екзерсису біля станка. Наприкінці відповіді виконайте комбінацію та надайте пояснення.

Навчальна дисципліна

«Теорія і методика народно-сценічного танцю»

1. Назвіть основні види вправи «напівприсідання та присідання». Розкрийте методику вивчення даної вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

2. Назвіть основні види «вправи на розвиток рухливості стопи». Розкрийте методику вивчення даної вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

3. Назвіть основні види вправи «маленькі кидки». Розкрийте методику вивчення вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

4. Назвіть основні види «Кругообертальних рухів ногою». Розкрийте методику вивчення даної вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

5. Назвіть основні види вправи «Низькі та високі розвороти ноги». Розкрийте методику вивчення вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

6. Назвіть основні види «вправи з ненапруженою стопою». Розкрийте методику вивчення вправи та правила її комбінування з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

7. Назвіть основні види вправи «Підготовка до віршовочки та віршовочка». Розкрийте методику вивчення вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

8. Назвіть основні види вправи «Розкриття ноги на 90°». Розкрийте методику вивчення вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

9. Назвіть основні види вправи «Великі кидки». Розкрийте методику вивчення вправи та правила комбінування їх з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

10. Назвіть основні види вправи «Дрібні вистукування». Розкрийте методику вивчення вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

1. Назвіть основні види вправи «напівприсідання та присідання».

Розкрийте методику вивчення даної вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади
«Напівприсідання та присідання» – це вправа, яка першою відкриває розділ екзерсису біля опори. Перед цією вправою в деяких випадках може стояти вправа «розігрів стопи». Усе залежить від року навчання, складності матеріалу, ходу заняття, якого дотримується вчитель.

Присідання поділяються на два основні види: напівприсідання та повні присідання. Виділяють у народно-сценічному тренажі ще кільцеве, кругове, зі зміщенням колін (гвинтове), з підйомом на півпальці, з нахилом корпусу, з підйомом на півпальці та нахилом корпусу. Усі ці види присідань можуть виконуватись як повільно, так і швидко; як м'яко, так і рвучко.

Вправи на присідання вводять у роботу колінні, гомілковостопні і тазостегнові суглоби, зміцнюють литкові та сідничні м'язи, м'язи стегна, п'яtkове сухожилля, розвивають виворітність тазостегнового суглобу, м'якість, еластичність рухів, силу ніг. Також вправи цього розділу готують учнів до освоєння стрибкових рухів.

Спочатку напівприсідання і повні присідання виконуються в помірному темпі, стоячи обличчям до опори. Необхідно стежити за збереженням рівного корпусу і розподілом його тяжкості рівномірно на обидві ноги. Під час виконання напівприсідань п'яти від підлоги не відриваються. Повні присідання виконуються з підняттям п'яток від підлоги (крім II відкритої позиції), які знову опускаються на підлогу при підйомі в напівприсідання.

Напівприсідання та повні присідання рекомендовано розучувати за I паралельною, I, II, V відкритими позиціями, IV позиція вивчається останньою.

Комбінується вправа залежно від характеру музичного супроводу, національності, року навчання тощо. Так, наприклад, комбінація в грецькому характері буде добре поєднувати такі види присідань, як гвинтове та кільцеве. Також «напівприсідання та присідання» добре поєднується з різноманітними *port de bras*, нахилами корпусу (можливі нахили обличчям та спиною до опори або ж однією рукою за палицю).

Комбінування з іншими вправами екзерсису ця вправа майже не передбачає. У продовж комбінації використовуються тільки допоміжні рухи для переходу з позиції в позицію. Це можуть бути переходи через *battement tendu, rond de jambe par terre, pas tortille, passe* та інші.

Національний характер вправи може бути різним. Учителю має враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в башкирському, білоруському, українському та інших характерах.

Музичний розмір притаманний цій вправі: 2/4, 3/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

2. Назвіть основні види «вправи на розвиток рухливості стопи».

Розкрийте методiku вивчення даної вправи та правила комбiнування її з iншими вправами екзерсису. Наведiть приклади

У народно-сценiчному танцi Євген Зайцев у своїй книзi «Основи народно-сценiчного танцю» видiляє 7 видiв battement tendu:

Battement tendu № 1 – ковзання носком по пiдлозi з виштовхуванням п'ятки опорної ноги.

Battement tendu № 2 – ковзання пiвпальцями по пiдлозi вбiк з поворотом ступнi.

Battement tendu № 3 – винесення робочої ноги на п'ятку з акцентом п'ятки опорної ноги.

Battement tendu № 4 – виведення ступнi вперед i переведення з носка на п'ятку та з п'ятки на носок.

Battement tendu № 5 – винесення ноги вбiк на п'ятку та перенесення її з п'ятки на носок та з носка знову на п'ятку.

Battement tendu № 6 – п'яткова вправа з мазком подушечкою ступнi по пiдлозi.

Battement tendu № 7 – винесення робочої ноги на п'ятку з наступним переступанням на обох ногах.

Вправи цього роздiлу сприяють розвитку рухливостi гомiлкостопного суглоба, пiдключають до роботи м'язи литки та стегна, залучають м'язи передньої та задньої поверхонь стегна пiд час вiдведення чи повертання ноги.

Battement tendu № 3 та № 5 в народно-сценiчному тренажi представленi окремою комбiнацiєю «каблучною вправою». Пiд час її виконання розвивається рухливiсть у колiнних, тазостегнових суглобах, змцнюютьcя п'яткове сухожилля, литковий м'яз, м'язи стегна.

Каблучну вправу можна подiлити за рiвнем виконання на низькi, середнi та високi. Виконуватись вправа може на вiльних (зiгнутих) колiнах та на напiвприсiданнi. Використовуютьcя також у народно-сценiчному тренажi вид каблучної вправи, який вклучає в себе винос робочої ноги через passe зi стрибком угору, з переведенням її по пiвколу, з одинарним, подвiйним ударом тощо.

Методика вивчення цього роздiлу розпочинається з освоєння battement tendu в класичному танцi. Пiсля цього або паралельно з класичним танцем засвоюють battement tendu в народно-сценiчному тренажi.

Спочатку рухи вивчаються окремо, починаючи з battement tendu № 1, обличчям до опори. спочатку з положення вбiк, потiм – уперед i назад. Якщо вiдстань мiж стiнкою та робочою ногою не дозволяє виконати вперед, то виконавцiв повертають спиною до опори i вивчають

battement tendu № 1 в такому положенні, робоча нога працює на центр залу.

Після засвоєння battement tendu № 1 переходять до вивчення battement tendu № 4 за тією ж схемою, а потім розучують battement tendu № 2 обличчям до опори, виконуючи вправу вбік.

Вправа виконується за V відкритою позицією. У подальшому можливе виконання вправи і за I паралельною позицією.

Оскільки Battement tendu № 3 та № 5 в народно-сценічному тренажі представлені окремою комбінацією, то методика вивчення вправи відображає її.

Вивчати цю вправу рекомендовано обличчям до опори за I паралельною позицією. Спочатку потрібно підготувати гомілковостопний суглоб – підйоми на півпальці обох ніг, почергово. Потім фіксувати робочу ногу зі скороченим підйомом у положенні біля щиколотки. І після цього переходити до виконання Battement tendu № 3 вперед. У подальшому вивчення Battement tendu № 3 проходить за V виворітною позицією обличчям до опори. Напрямок вивчення руху стандартний – вбік, вперед і назад. Battement tendu № 5 засвоюється обличчям до опори вбік.

Каблучні вправи можуть виконуватись за V відкритою позицією, але можливе виконання вправи і за I прямою позицією вперед на початковому етапі та як допоміжний рух (вперед і назад) у комбінації.

Найчастіше основними видами battement tendu, які вивчаються в народно-сценічному тренажі є п'ять видів. Цього достатньо для укріплення гомілковостопного суглобу. Але battement tendu № 6 та № 7, які виділяє Євген Васильович, також можуть виконуватись окремо в тренажі, або ж поєднанні в комбінації з іншими видами. Це буде залежити від рівня підготовки виконавців, бажання вчителя або його заохочення урізноманітнити комбінацію. Battement tendu № 6 буде добре поєднуватись з вправою з ненапруженою стопою та каблучною вправою. Battement tendu № 7 з каблучною вправою.

Комбінується вправа для розвитку рухливості стопи між собою перш за все за видами. Так, комбінація може складатися з Battement tendu № 1 та № 4, може включати в себе Battement tendu № 1, № 2 та № 4, можливе поєднання одного з цих battement tendu з каблучною вправою тощо. Залежно від року навчання комбінація може бути розподіленою для кожного з видів окремо, або поєднаною з іншими вправами екзерсису. Наприклад, Battement tendu поєднуються в одну комбінацію з маленькими кидками.

Існують варіанти вправи, які вкпочать в себе поєднання основного руху з іншими: напівприсідання на опорній нозі під час переведу робочої ноги з

носка на п'ятку, напівприсідання під час повернення в позицію, удар об підлогу та напівприсіданням на обидві ноги, подвійний удар робочої ноги об підлогу, перенесення її по півколу та переводом з носка на п'ятку і навпаки тощо.

Каблучна вправа добре поєднується з різними переступаннями, колупалками, стрибками. Комбінується вправа з маленькими кидками, дрібними вистукуваннями та ін. Може бути виконана окремою *Battement tendu* № 3 або ж у поєднанні з № 5, № 6 або № 7.

Національний характер «вправи на розвиток рухливості стопи» може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, грузинська танцювальна лексика включає в себе дуже багато рухів, у яких задіяний гомілковостопний суглоб, що якраз є характерним для вправи цього розділу. Музичний розмір притаманний цій вправі: 2/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

3. Назвіть основні види вправи «маленькі кидки». Розкрийте методiku вивчення даної вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади

«Маленькі кидки» (*Battement tendu jeté*) в народно-сценічному тренажі представлені у вигляді різкого виносу робочої ноги на 45° у повітря з акцентованим ударом п'ятки опорної ноги. Виділяють у народно-сценічному тренажі ще наскрізні маленькі кидки вперед-назад через першу виворітну позицію ніг (з роботою опорної п'ятки та без), з торканням підлоги витягнутого носка робочої ноги, зі стрибком на опорній нозі (віяло), з напівприсіданням, скороченням гомілковостопного суглобу робочої ноги тощо.

Вправа «маленькі кидки» може виконуватись як самостійною комбінацією, так і в поєднанні з вправою *Battement tendu*. Можливе поєднання вправи з дрібними вистукуваннями, каблучною вправою тощо.

Стосовно висоти кидка робочої ноги, слід зазначити, що вона може варіюватися. Пов'язано це в першу чергу з темпом музичного супроводу. Якщо темп помірний, то ногу потрібно виштовхувати до рівня 45°, якщо ж швидкий (характерно для старших класів), то рівень буде сягати 35°.

Вивчається вправа за стандартною схемою, спочатку обличчям до опори. Починати вивчати вправу потрібно з положення вбік, потім вперед і назад. Якщо відстань між стінкою та робочою ногою не дозволяє виконати вперед, то виконавців повертають спиною до опори і вивчають маленькі кидки в такому положенні, що робоча нога працює на центр залу.

Виконуються маленькі кидки в початкових класах за V відкритою позицією, в старших класах можливе виконання вправи і за I прямою позицією.

Вправи цього розділу розвивають силу м'язів ніг, рухливість у колінному і гомілковостопному суглобах, зміцнюють м'язи литок.

Маленькі кидки виконуються різко, чітко, з фіксацією робочої ноги в повітрі на 35° або 45°, залежно від темпу музики. Для початкових класів характерне виконання вправи в помірному темпі на 45°.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа «маленькі кидки» в характері закарпатського танцю «Березнянка» буде добре поєднуватись з танцювальною лексикою (основним кроком танцю). Доцільно виконувати вправу в помірному темпі. Молдавія або Угорщина, які славляться своїм музичним темпоритмом, знайдуть відображення в комбінації «маленькі кидки» в швидкому темпі.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 2/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

4. Назвіть основні види «Кругообертальних рухів ногою». Розкрийте методiku вивчення даної вправи та правила комбінування її з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади

«Кругообертальні рухи ногою» в народно-сценічному тренажі виконуються носком та каблукком, по підлозі та в повітрі, на прямій нозі та з напівприсіданням. Також до основних видів можна віднести кругообертальний рух робочої ноги по підлозі при глибокому присіданні на опорній нозі, вісімку (носком та п'яткою, виворітно та заворітно), кругообертальний рух робочої ноги по підлозі та в повітрі носком та п'яткою зі зміщенням стопи опорної ноги, кругообертальний рух робочої ноги по підлозі в рліе (носком та п'яткою), кругообертальний рух робочої ноги в повітрі в рліе на releve (носком та п'яткою) тощо.

Вивчати вправу потрібно обличчям до опори. На початку вивчення рекомендовано засвоїти траєкторію руху робочої ноги, спочатку через повороти стопи, а вже потім переходити до вивчення скошеного підйому. Якщо ж відстань між стіною та робочою ногою не дозволяє окреслити півколо, то виконавців повертають спиною до опори і вивчають у цьому положенні.

Виконуються «Кругообертальні рухи ногою» в початкових класах за V відкритою позицією, в старших класах, як варіант, можливе виконання вправи і за I прямою позицією.

Рух цього розділу є важливою складовою уроку народного танцю біля опори. При виконанні кругових рухів ступня робочої ноги проводиться ребром зовнішньої сторони від п'яти до носка опорної ноги (положення скошеного підйому) і далі витягнутим підйомом проводиться по півколу до II позиції або назад до IV позиції.

У результаті змінного скорочення м'язів внутрішньої і зовнішньої сторони гомілковостопного суглоба розвиваються і зміцнюються м'язи стопи, виробляється рухливість у гомілковому і тазостегновому суглобах.

Комбінуються «Кругообертальні рухи ногою» перш за все між собою. Наприклад, комбінація може складатися з кругообертальних рухів робочої ноги по підлозі носком та п'яткою, і завершуватися вісімкою. Залежно від рівня складності комбінація може включати кругообертальний рух робочої ноги по підлозі носком та п'яткою, а потім за цією ж схемою в повітрі. Іншим прикладом може бути одразу виконання руху в повітрі. Також «Кругообертальні рухи ногою» можуть комбінуватися з вправою «ras tortillé», яка відноситься до групи обертальних вправ.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в польському, іспанському, молдавському характерах.

Темп виконання вправи помірний, але із засвоєнням рухів поступово зростає. Важливо враховувати можливості виконавців, рівень їх підготовки.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 2/4, 3/4, 3/8, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

5. Назвіть основні види вправи «Низькі та високі розвороти ноги».

Розкрийте методiku вивчення вправи та правила її комбінування з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

Як видно з назви, є два види вправи: низькі та високі розвороти ноги. За характером і темпом виконання їх можна поділити на повільні та швидкі. Кожна вправа може виконуватися окремо по кілька разів або комбінуватися (низькі та високі, повільні та швидкі). Важливим є чергування повільних і швидких розворотів ноги, які можуть ускладнюватися підйомом на півпальці, нахилами та згинанням корпусу, розтяжками, стрибком.

Вивчаються «низькі та високі розвороти ноги» обличчям до опори вбік за V відкритою позицією. У старших класах для більш розгорнутої комбінації «низькі та високі розвороти ноги» можуть бути виконані

вперед і назад, поєднуючись з базовими рухами певної національності, але в основному вб'їк.

Вправи цього розділу розвивають насамперед плавність рухів, рухливість у колінних і тазостегнових суглобах, зміцнюють литкові м'язи, м'язи стегна.

Комбінується ця вправа в народно-сценічному тренажі з вправами «розкриттям ноги на 90°», «кругообертальними вправами» та ін.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в угорському, молдавському, російському характерах.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 2/4, 3/4, 4/4, 3/8.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

6. Назвіть основні види «вправи з ненапруженою стопою». Розкрийте методуку вивчення вправи та правила її комбінування з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади

«Вправа з ненапруженою стопою», або як ще її називають середній батман, готує учнів до виконання на середині залу мазкових, рухів човгання та рухів чечітки.

Характерним для вправ цієї групи є різноманітність їх видів. Найпоширенішими в народно-сценічному тренажі є такі види, як мазки від себе і до себе, з акцентованим рухом до себе, з переступанням убік, з підскоком на опорній нозі та переступанням, з повертанням робочої ступні, подвійний флік, підготовка до віяла, віяло, із занесенням робочої ноги в позу attitude, з ударом півпальців робочої ноги, з перескоками з ноги на ногу, з переступанням та нахилом корпусу, з акцентом від себе та підйомом п'ятки опорної ноги тощо.

«Вправи з ненапруженою стопою» можуть виконуватись на витягнутій у коліні опорній нозі та вільній. М'язи ступні та гомілковостопні м'язи повинні бути не напружені.

Вивчається «Вправа з ненапруженою стопою» обличчям до опори за I паралельною позицією. Наступним етапом є вивчення вправи за V відкритою позицією.

Вправи цього розділу розвивають рухливість у гомілковостопному і колінному суглобах, зміцнюють м'язи литок, п'яtkове сухожилля.

Поєднуватись вправа може з різними переліченими вище видами між собою, розворотами стопи, великими кидками тощо.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в російському, циганському характерах, стилі кантрі, чарльстон тощо.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 2/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

7. Назвіть основні види вправи «Підготовка до вірьовочки та вірьовочка». Розкрийте методикку вивчення вправи та правила її комбінювання з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

Крім основного виду вправи, виконуваного на витягнутій у коліні опорній нозі, з підйомом на півпальці опорної ноги, з напівприсіданням, є й інші: повороти робочої ноги з виворотного положення в не виворотне і, навпаки, підготовка до вірьовочки з розворотом коліна на 90° та опусканням ноги в п'яту позицію, з поворотом п'ятки опорної ноги, зі стрибком, гвинт, підготовка до вірьовочки з ударом п'ятки опорної ноги (синкопований рух), одинарна вірьовочка, подвійна, зі скоком на півпалець опорної ноги та інші.

Вивчати вправу потрібно обличчям до опори з V відкритої позиції, акцентуючи увагу на трьох моментах (положення робочої ноги *sur le cou-de-pied, battement retire, passe*).

Вправи цього розділу розвивають рухливість у колінному і тазостегновому суглобах, готують студентів до виконання руху «вірьовочка» на середині залу.

Комбінуватися вправа може з різними переліченими вище видами між собою, розкриттям ноги на 90°, великими кидками тощо.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в російському, білоруському характерах. У цих країнах вірьовочка виконується на вільних колінах. В Україні та Угорщині зустрічається вірьовочка на півпальцях. Акценти залежно від музичного темпу та національності теж можуть бути різними. Це слід урахувати під час вивчення вправи та виконання руху.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 2/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

8. Назвіть основні види вправи «Розкриття ноги на 90°». Розкрийте методику вивчення вправи та правила її комбінування з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

Виконувати рух можна як у повільному, так і швидкому темпі – на витягнутій опорній нозі, в поєднанні з напівприсіданням або підйомом на півпальці опорної ноги, з розворотом коліна до опори та від неї, з ударом п'ятки опорної ноги (одинарні, подвійні), зі стрибком, з підскоком та просуванням, відкриванням ноги на 90° із стрибком на опорній нозі та *sabotole*, відкриванням ноги на 90° на повному присіданні на опорній нозі тощо.

Вивчати вправу потрібно обличчям до опори спочатку вбік, потім вперед та назад. Слід зауважити, що в зв'язку з тим, що ця вправа має великий рівень складності, доцільно на перших етапах виконувати розкриття ноги на 90° тільки вбік.

Вправи цього розділу розвивають силу ніг, рухливість у тазостегновому і колінному суглобах, зміцнюють литкові м'язи, п'яtkове сухожилля.

Комбінуватись вправа може з різними переліченими вище видами між собою, з підготовкою до вірвовочки, низькими та високими розворотами ноги, різноманітними нахилами та згинаннями корпусу тощо.

Національний характер вправи може бути різним. Головне під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в грецькому, молдавському, російському характерах.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 3/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

9. Назвіть основні види вправи «Великі кидки». Розкрийте методику вивчення вправи та правила її комбінування з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади

Крім звичайних кидків на 90°, існують великі кидки зі скороченою стопою, нахилом корпусу, великі кидки робочої ноги з підбивкою опорної ноги та *sabotole*, великі кидки робочої ноги з підбивкою опорної та проведенням робочої ноги кільцевим рухом спереду назад на 90°, великі кидки через першу позицію в поєднанні з ножицями на стрибку, великі кидки з поворотами корпусу, великі кидки з перегинанням корпусу, великі кидки вбік обличчям до опори з наступною розтяжкою, великі кидки вперед з переступанням та підскоками, з опусканням на коліно, зі стрибком, з розтяжкою, тощо.

Вивчати вправу потрібно обличчям до опори, починаючи в бік, вперед і потім назад. При виконанні великих кидків вперед виконавці повертають спиною до опори і вивчають вправу в такому положенні.

Вправи цього розділу розвивають танцювальний крок «па», рухливість у тазостегновому суглобі та силу м'язів. При кидку вперед певного розвитку набуває чотириголовий м'яз стегна, при кидку вбік – ті ж м'язи та м'язи тазостегнового суглоба, при кидку назад – м'язи задньої поверхні стегна. Зміцнюються при цьому литкові та гомілковостопні м'язи. Кидки виконуються з силою, витягуючи ноги.

Спочатку доцільно завчити рух у чистому виді з фіксацією робочої ноги на підлозі (pointe) після кидка, при поверненні в позицію.

Виконуватись вправа може з V відкритої та I паралельної позицій.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, вправа може бути виконана в польському, ірландському, білоруському характерах.

Музичний розмір, притаманний цій вправі: 2/4, 3/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

10. Назвіть основні види вправи «Дрібні вистукування».

Розкрийте методик вивчення вправи та правила її комбінування з іншими вправами екзерсису. Наведіть приклади.

Дробові вистукування в народно-сценічному танці можуть виконуватись всією ступнею, каблуком, ребром каблука, подушкою стопи та почергово (каблук, носок).

Ознайомлення з вправою «Дрібні вистукування» розпочинається біля опори і продовжується на середині залу. Спочатку вивчати вистукування рекомендовано обличчям до опори зі звичайних одинарних ударів за першою паралельною позицією (удари виконуються усією ступнею), подвійних звичайних ударів, нескладних ритмічних малюнків. У подальшому одночасно можливе чергування ударів ніг з оплесками.

Вправи цього розділу готують учнів до виконання дробу на середині залу, розвивають чіткість, ритмічність, силу ніг, зміцнюють м'язи стопи, литкові м'язи. Дробові вистукування можуть виконуватись за I прямою та V відкритою позиціями, винятком є різноманітні ключі.

Національний характер вправи може бути різним. Головне, під час складання комбінації потрібно враховувати регіон країни, костюм національності, танцювальну лексику та інше. Так, наприклад, для Росії, Білорусі, України буде характерним виконання вправи усією стопою за першою паралельною позицією. Виконання вправи за п'ятою виворітною позицією подушкою стопи та почергово відображає іспанський характер.

Музичний розмір притаманний цій вправі: 2/4, 3/4, 4/4.

Під час наведення прикладів доцільно використовувати практичний показ вправи зі словесним поясненням.

Навчальна дисципліна

«Теорія і методика українського народного танцю»

1. Визначте джерела виникнення та напрямки розвитку українського народного танцю.
2. Розкрийте класифікацію українських народних танців та рухів українського народно-сценічного танцю, наведіть приклади.
3. Розкрийте стилеві особливості українських народних танців та їх районування. Визначте взаємозв'язок і вплив хореографічної лексики різних національних культур на український народний танець, наведіть приклади.
4. Охарактеризуйте творчу діяльність професійних художніх колективів України: ансамблів танцю, ансамблів пісні і танцю, танцювальних груп при народних хорах, вказавши історію створення колективу, балетмейстера-постановника, репертуар.
5. Назвіть та проаналізуйте теоретико-методичні праці в галузі української народно-сценічної хореографії.

1. Визначте джерела виникнення та напрямки розвитку українського народного танцю

Джерела виникнення українського народного танцю.

1 джерело: Танці первісного суспільства

Танець вже у первісному суспільстві слугував не тільки засобом релаксації, але й, у першу чергу, виконував ціннісно-сміслові функції в житті суспільства. В усіх народів танці були важливим супутником культу. Вони становили необхідний елемент у ритуалах усіх первісних релігій, найважливіший компонент обрядів, були однією з основних форм збереження накопиченого племенем життєвого досвіду та передачі його підрастаючому поколінню. Так, наприклад, стародавні мисливські або воєнні танці тренували спостережливість, вчили вистежувати звіра, маскуватися, непомітно до нього підкрадатися. Ці танці носили навчально-тренувальний характер і тим самим дійсно приносили мисливцям успіх.

У період матріархату, який характеризувався домінуванням материнського роду, жіночим ритуальним танцям належала провідна роль у житті племені. Жіночі танці слугували символами родючості та плідноносних сил.

2 джерело: Виникнення скоморошества

Це явище в Київській Русі було досить поширене і популярне. Скоморохи не лише підтримували традиції виконання танцю, але й додавали багато до його малюнку, лексики, удосконалювали техніку виконання, вигадували нові рухи, а іноді й цілі танці, вносили яскравий ігровий елемент у виконання.

У пам'ятках слов'янського мистецтва, датованого VI ст. н.е., які знайдені в скарбі на Київщині, збереглися старовинні литі срібні фігури людей, які танцювали рухи, пози, одяг древніх слов'ян і сьогодні зустрічаються як в українських танцях, так і інших слов'янських народів.

3. У деяких народних танцях основною темою є поведінка тварин і птахів, в образах яких показані ті або інші *рис* характеру людей. Це є наступне джерело.

Людина з її почуттями змальовується в алегоричному образі голубки, перепілки, горобчика, зайчика. Деякі хороводи так і називаються: «Козлик», «Пташка», «Перепілка», «Зайчик», «Голуб-голубочок».

Одна з найтиповіших рис характеру українців – їх невичерпний *гумор*, що стало ледве не головною і визначальною при характеристиці народу як пісенного та такого, що може розважатися, сміятися та веселитися.

Гумор для трудового народу був своєрідним засобом самозахисту в умовах гніту та лихоліття. Стихія смішного в українській народній творчості найбільше виявлялася себе в гумористичних, жартівливих творах:

– у хороводі «Слабий дідусь» дотепно висміюється ледар, який ухиляється від важкої праці, вдаючи з себе хворого;

– у хореографічній картинці «Ой, під вишнею» П.Вірський розкриває образ старого залицьяльника, підкреслюючи моральну сторону його поведінки, здатного навіть чисті почуття купити за гроші і багатство;

– у гумористичній хореографічній картинці «Чумацькі радощі» автор створює трагікомічний образ чотирьох селян, які в далекі часи їздили волами по сіль до Криму. Балетмейстер засобами образних, але простих за виконанням танцювальних рухів, створив справжні, яскраві, переконливі людські характери;

– в образній танцювальній мові жартівливого танцю «Повзунець» передається дух Запорізької Січі. Учасники чоловічого танцю-гри з веселим, запальним гумором демонструють свою спритність, дотепність і винахідливість.

4 *джерело* – тема кохання, яке посідає значне місце в сюжетах народних танців:

– у танці «Гарненька молодичка» хореографічними засобами яскраво змальовується образ української жінки, її скромність, грація, витонченість рухів;

– у сольному танці двох закоханих «Горлиця» перед глядачем постає українська дівчина, але тут підкреслено її жвавість, енергію, здатність на дотепну витівку;

– в хореографічній картинці П.Вірського «Подоланочка» представлена поетична поема про велике кохання двох сердець, ліричний танок юності, сповнений дивовижної ніжності.

5 джерело – побут і трудові процеси – є провідною темою яскравої групи танців.

Праця обумовила виникнення народних танців:

– у хороводі «Мак» учасниці певними рухами, жестами імітують сіяння, в'язання, сушіння маку;

– у хороводі «Льон» показують, як треба сіяти, м'яти, тіпати льон;

– у танці «Косарі» відображається процес косіння: широкі, розлогі рухи, навіть заточуючи окісся мантачкою, косар не поспішає;

– танець «Лісоруби» дістав таку назву, тому що сюжетом його є трудовий процес рубання лісу;

– у танці «Платогони» показаний процес сплавання дерева річкою;

– у гуцульському народному танці «Вівчарі на полонині» відтворені урочисті проводи вівчарів на полонину – щорічне свято.

Кожна професія накладає свій відбиток на характер людини та її дії:

– у хороводі «Шевчик» та в хореографічній композиції П.Вірського «Шевчики» змальовується той чи інший момент трудового процесу шевця, водночас характеризуючи ремісника, характер якого виявляється в дрібних, жвавих рухах виконавця.

6 джерело – танець у святах і обрядах українського народу

Найважливішими зимовими святами були Різдво і Новий рік, коли співали колядки та щедрівки, які супроводжувались танцями. Це в основному не складні хороводи, які за розвитком музичного матеріалу наближались до побутових танців: «Кривулька», «Шум», «Танчик», «Тинок» тощо.

Танцювальна лексика в колядках і щедрівках залежала від образно-тематичного розвитку дії (в основному це дрібушки, вибиванці, парні крутки), а також включала і різноманітні трюкові, акробатичні рухи. Так, по ходу найпопулярнішої в народі гри «Коза» учасники танцювали як імпровізації, які пов'язані з традиціями мандрівних професіоналів-скоморохів, так і метелицю, гопака, козачка.

Весняний цикл календарних свят пов'язувався із пробудженням життєвої енергії та людських почуттів, тому весняна обрядовість була

багата різноманітними молодіжними розвагами, поетичними народними співами та хороводами – веснянками, гаївками, гагілками, ягілками (назва залежала від регіону України), які пронизували не одне свято та обрядове дійство.

Одне з найбільших весняних свят – свято «Благовіщення», на яке дівчата біля церкви танцюють перший весняний хоровод «Кривий танець». Побравшись за руки, вони довгою черідкою бігають поміж трьома вербовими кілочками, застромленими в землю, і співають.

Ядро прадавньої обрядовості *літнього* циклу збережено у двох найважливіших святах: «Зелені свята» та «Івана Купала».

Обрядовість Зелених свят знаменувала завершення весняного і початок літнього календарного циклу. На Зелені свята молодь влаштували різноманітні гуляння зі скоморохами та рядженими, цікаві ігри, забави такі, як «Завивати вінки», «Водити тополю» тощо.

День Івана Купала як народне свято також відбувалося з багатьма своєрідними обрядами, піснями і танцями. Центральне місце в цьому святі займало прикрашання ритуального дерева – марени, довкола якого дівчата водили кругові танки, співали про кохання та сватання, а ввечері пускали річкою вінки та стрибали через вогонь.

Осіній цикл свят замикає річне календарно-обрядове коло. Обряди осіннього циклу також були спрямовані на родинне життя: зі свята Покрови починалася шлюбна пора в Україні.

7 джерело – відображення історичних, героїчних подій минулого українського народу:

– у хореографічній картинці П. Вірського «Запорожці» відображена величезна епопея національної боротьби українського народу проти польської шляхти;

– у танцях «Аркан» і «Опришки» відображається народна героїка, мужність, сила і відвага народних повстанців, які вели антифеодальну боротьбу в західних областях України.

Напрямки розвитку українського народного танцю:

1 напрямок – Лексичні новотворення.

До лексичних новотворень належать рухи, які не існували в традиційній хореографії, а виникли внаслідок з'єднання, ускладнення відомих форм руху або конструкції окремих його частин, а також рухи, створені балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю.

У сучасній хореографічній практиці широко використовуються традиційні рухи, від яких утворилася ціла низка варіантів, а подекуди і нові за структурою.

Тинок, який існував в одному варіанті (мається на увазі низький), зараз виконується і в повороті, і на невеликому присіданні дівчатами в українських хороводах.

Присядки:

– у В.Верховинця в «Теорії українського народного танцю» було зафіксовано близько 6 варіантів присядок;

– в роботі Андрія Гуменюка «Українські народні танці» їх уже налічується понад 20;

– у лексичному словнику Кіма Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю» вже зафіксовано близько 40 звичайних присядок і їх комбінацій з іншими рухами. А, взагалі, їх існує, безперечно, ще більше.

Розширення структурної будови руху маємо в *повзунцях* (понад 40 видів та варіантів повзунців).

Є такі лексичні новотворення, використані лише в тому чи іншому творі, які потрібні для певного хореографічного тексту і без яких постановник не зміг би відтворити ту чи іншу типову рису характеру людини, розкрити ідейно-тематичну спрямованість твору, звернути увагу глядачів на суттєву деталь. Прикладом є хореографічні твори П.Вірського:

– у сатиричній картинці «Ой, під вишнею» – оригінальні ходи на прямих ногах з каблука, своєрідні рухи ляльок і особливо діда-залицяльника;

– у «Чумацьких radoшах» – химерні вихиляси та плескачки;

– у танці «Повзунець» – основний принцип виконання лише одного руху – повзунця, але розширивши амплітуду його дії; збагативши окремі структурні елементи; побудувавши на їх основі цілу низку видозмін повзунця, підпорядкував їх образній дії.

2 напрямок – Теоретичні праці в галузі українського народно-сценічного танцю

Першим ученим, який наблизився до народної хореографії, був український етнолог, фольклорист, поет Павло Чубинський. У 1872 році виходить друком його сім томів «Трудів етнографічно-статистичної експедиції». Саме П.Чубинський вперше запропонував власний метод запису танцю з подальшим відповідними уточненнями сучасної описової системи.

У 1899 році виходить праця в 5-и томах «Гуцульщина» українського громадського діяча, етнографа, педагога і публіциста Володимира Шухевича, в якій вперше подається характеристику хореографії гуцульських танців і манеру їх виконання.

У 1909 році у Львові Володимир Гнатюк видає збірник українських весняних календарних пісень «Гайвки», в якій досліджуються їх функції, різновиди та роль у системі культури України. До кожного твору автор пропонує записи хороводів.

Яскраво розкрив красу народного танцю балетмейстер-фольклорист Василь Верховинець, який мав на меті створити міцну теоретичну основу для розвитку хореографії. Так, у 1919 році була видана «Теорія українського народного танцю», яка стала першою спробою систематизації й узагальнення творчих досягнень українців у галузі народного танцювального мистецтва.

Гідним послідовником справи Василя Верховинця став його учень Василь Авраменко, який продовжив роботу зі збору та розповсюдження українського народного танцю за кордоном. У 1946 році він видає підручник «Українські національні танки, музика і стрій».

Великий внесок у збиранні і вивченні українських народних танців зробив Андрій Гуменюк, який продовжував розвивати і поглиблювати важливу справу, розпочату його попередниками.

Музикознавець, фольклорист, педагог, доктор мистецтвознавства, професор А.Гуменюк у 1963 році видав посібник «Народне хореографічне мистецтво України», а в 1969 році – «Українські народні танці», у яких уміщено 140 різноманітних за тематикою та жанрами танців, що репрезентують хореографічне мистецтво українського народу.

У 1971 році виходить книга відомого українського балетмейстера, заслуженого діяча мистецтв УРСР Кіма Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю», у якій уперше науково обґрунтовується й подається класифікація танцювальних рухів.

З напрямок – вплив інших національних культур на український танець

Так, у північно-східних районах України (Промисловий край, Центральний регіон, Полісся) спостерігається помітний вплив танцювальної культури *російського* народу. Тут побутують «Комаринська», «Бариня», російські хороводи, російські польки та кадрилі.

У танцях північного району (Полісся) відчувається вплив *білоруського* танцю. У цьому регіоні побутують такі білоруські танці, як «Лявониха», «Крижачок», «Бульба» та інші.

Танці Волині зазнали відповідного впливу *польського* танцювального мистецтва. У цьому районі побутують польські танці «Краков'як» та «Мазурка».

Елементи польської хореографічної культури ми спостерігаємо і на території Західноукраїнського регіону, зокрема на Львівщині.

Наприклад, польські, так звані, розбійницькі танці нагадують українські «Аркан» і «Опришки» і не тільки рухами, а й реквізитом – топірцями. Схожі між собою і чабанські танці.

Щодо хореографічної культури Західного регіону України, то кожен її район має свої власні локальні особливості, які залежать в основному від впливу конкретної сусідньої культури.

Так, вплив *словацької* хореографії помічаємо в бойківських і лемківських танцях. Багато спільного в словацьких і гуцульських танцях в одязі, взутті та атрибутах. В закарпатських танцях бачимо багато характерних для *угорської* хореографії синкопоутворень. На Закарпатті вільно побутують угорські народні танці без переінтонування – це «Чардаш», «Вербункош» («Вербунк»), «Пантазоо».

Регіони Поділля та Буковина зазнали вплив танцювальної культури *Молдови*. Молдавський «Жокул Ферарилор» («Танець ковалів») за малюнком і рухами схожий з українським подільським танцем ковалів, а «Чабанаш» («Пастушок») – з буковинським чабанським танцем.

4 напрямок – Використання українського народного танцю як предмета в різних мистецьких творах

Так, українська танцювальна культура знайшла своє яскраве втілення в народному *пісенному* мистецтві:

- в жартівливій українській народній пісні «Колись моя стара ненька» говориться про різноманітні танцювальні рухи, характерні для танцю «Тропак»;

- в українській народній пісні «Ой, джигуне, джигуне» розповідається про танець «Козачок» і розкривається його характер.

Яскраві картини козацьких танців залишили нам *письменники* XVIII-XIX століть:

- у поемі «Енеїда» Івана Котляревського понад 10 разів згадується про танець серед яких побутові, веснянкові хороводи, ігри, забави, обрядові танці, описи чоловічих і жіночих танцювальних рухів;

- у творах Миколи Гоголя зустрічаємо багато описів танцювання. Найяскравішою картиною є зображення козаків, які танцюють на Січі в повісті «Тарас Бульба»;

- у творах Тараса Шевченка не раз згадується, які саме танці любили запорожці: в однойменній поемі «Гайдамаки» описується «Гопак»; сцену танцювання зустрічаємо і в поемі «Чернець».

У драматургічній спадщині фундатора *театру* Марка Кропивницького мистецтво народного танцю репрезентовано надзвичайно різноманітно і займає в багатьох його творах помітне місце. З 43 написаних ним п'єс у 25 так чи інакше зустрічаємо певні історичні

відомості про танцювання. Серед назв народних танців, які вживав у своїх творах Марко Кропивницький, є горлиця, метелиця, гайдук, козак, козачок, гопак та багато інших.

Відповідне місце український народний танець займає у творчості *художників*, які створили незабутні й переконливі образи, зобразили танцювальні сцени з українського минулого етнографічними матеріалами.

Живописні картини танцювання українців зустрічаємо в творчому доробку художників:

- Микола Пимоненко «Гопак»
- Ілля Репін «Вечорниці»; «Гопак»,
- Юрій Баліков «Український танець»,
- Ірина Сушельницька «Гопак»; «Український дівочий танець».

Танець запорізьких козаків, зокрема, гопак зустрічається і в операх:

- Петра Чайковського «Мазепа»;
- Миколи Римського-Корсакова «Майська ніч»,
- Модеста Мусоргського «Сорочинський ярмарок»,
- Миколи Лисенка «Енеїда»,
- Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

Гопак зустрічаємо в *балетних виставах*:

- Цезарі Пуні «Горбоконики»,
- Арама Хачатуряна «Гаяне»,
- Анатолія Свечнікова «Маруся Богуславка»,
- Василя Соловйова-Седого «Тарас Бульба».

5 напрямок – Створення ансамблів народного танцю та ансамблів пісні і танцю

40-і роки ХХ ст. були відзначені надзвичайним розквітом народної творчості: створенням ансамблів народного танцю, ансамблів пісні і танцю, танцювальних груп у народних хорах. Виявившись наймасовішим і найулюбленішим видом мистецтва, ансамблі народного танцю почали з'являтися в кожному регіоні України, області, навіть в у містах.

Це професійні ансамблі танцю, ансамблі пісні і танцю:

– Центральна Україна: Державний академічний ансамбль танцю України ім. Павла Вірського (м.Київ); Великий Слобожанський академічний ансамбль пісні і танцю (м.Харків);

– Полісся та Волинь: Академічний ансамбль пісні і танцю «Сіверські Клейноди» (м.Чернігів); Академічний ансамбль пісні і танцю «Льонки» імені Івана Сльоти (м.Житомир);

– Поділля: Академічний Заслужений ансамбль пісні і танцю «Поділля» (м.Вінниця); Український державний академічний козацький ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» (м.Хмельницький);

– Промисловий край: Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю «Донбас» (м.Донецьк); Заслужений вокально-хореографічний ансамбль «Славутич» (Дніпропетровськ); Козацький ансамбль пісні і танцю «Запорожці»;

– Буковина: Буковинський ансамбль пісні і танцю (м. Чернівці);

– Гуцульщина: Національний академічний гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» (м. Івано-Франківськ);

– Танцювальні групи Національного Заслуженого академічного народного хору України ім. Г.Верьовки, Черкаського, Чернігівського, Волинського, Закарпатського народних хорів тощо.

6 напрямок – Збагачення української народної хореографії елементами класичного танцю

Безперечно, класичний балет впливає на розвиток українського танцю.

У сучасних балетних виставах ми спостерігаємо, як танцівник, завершуючи віртуозний рух-стрибок в позу, миттєво поєднує її з наступним рухом. Саме в нестійкості цих положень закладена подальша динаміка, а поєднання їх з наступним рухом веде до органічної будови хореографічної фрази, створюючи логічний розвиток дії. Цей принцип упроваджується і в народному танці.

На основі технології обертання, притаманному жіночому класичному танцю, в поєднанні, в основному, з en dedans, як виняток, з en dehors, створено цілий ряд жіночих круток: веретено, крутка по діагоналі на одній нозі, крутка з флік-фляком тощо.

Великого поширення дістали трансформовані на українському ґрунті деякі port de brans, позиції ніг та інші рухи класичного танцю.

Використання різновидів подвійних повітряних турів, виконання яких в ансамблях народного танцю граничить з карколомною віртуозністю.

Одна з найцікавіших сторінок мистецького синтезу – це поєднання класичного танцю з українським народним. Балетмейстери, запозичуючи рухи, жести, пози чи окремі елементи класичного танцю, ускладнюють їх, творчо переосмислюють їхню структуру, надають їм нової форми та манери виконання.

У багатьох творах П.Вірського відчуваємо майстерне поєднання елементів класичного та народного танців. У його постановках народних танців ми не відчуваємо «класичного балету», так само як не

бачимо «ансамблів танцю» в кращих балетних виставах, що свідчить про органічність процесу.

7 напрямок: Використання віртуозних рухів в українському народному танці

Використання в хореографічному творі віртуозних рухів є одним зі шляхів збагачення танцювальної лексики.

Зростання виконавської техніки танцюристів, розширення жанрових і стилістичних меж народної хореографії, для демонстрації сили та спритності, а також з метою посилення художньо-естетичного та емоційного впливу на глядачів у сценічних обробках традиційних українських танців використовуються партерні та повітряні віртуозні рухи та обертання.

Виконання віртуозних рухів – розніжок, повітряних турів, щупаків, різноманітних закладок, повзунців тощо в чоловіків та різноманітних обертів, дрібушок у жінок є частиною високохудожнього танцювального ансамблю.

2. Розкрийте класифікацію українських народних танців та рухів українського народно-сценічного танцю, наведіть приклади

Вивчення хореографічного і музичного матеріалу дає можливість визначити (за класифікацією А. Гуменюка) три основних жанри українських народних танців:

- хороводи,
- побутові танці,
- сюжетні танці.

Усі вони розкривають життя, побут, характер українського народу.

Хороводи – один з найдавніших видів народного танцювального мистецтва. Виконання їх колись пов'язувалося з обрядовими діями, традиційною зустрічю весни (весняний цикл танців), відзначенням літа (купальський цикл танців), зустрічю Нового року. Тепер хороводи втратили своє обрядове значення. Вони міцно ввійшли до репертуару професійних і самодіяльних танцювальних колективів.

За темами хороводи можна поділити на три групи:

- хороводи, в яких відображаються трудові процеси («*А ми просо сіяли, сіяли*», «*Мак*», «*Шевчик*», «*Бондар*», «*Коваль*»);
- хороводи, де відбито родинно-побутові відносини трудового народу («*Перепілка*», «*Ой, гілля-гілочки*», «*Пташка*»);
- хороводи, в яких розкриваються патріотичні почуття народу, оспівується рідна природа («*А вже весна*», «*Марена*»).

Хороводи є синтетичним видом народної творчості, в якому органічно поєднані поезія, музика та хореографія. Ідейний зміст того чи

іншого хороводу розкривається в пісні. Отже, текст у хороводах має першорядне значення, бо він визначає зміст танцю та його хореографічний малюнок.

Так, наприклад, у тексті хороводу «Шевчик» у кожній строфі змальовується той чи інший момент трудового процесу шевця. Чітка послідовність цих моментів і утворює логічний розвиток сюжетної дії твору.

У хороводах на побутову тематику в основному відображаються відносини української патріархальної сім'ї, де ще в давнину всілякого утиску та поневір'янь зазнавали жінки. Дуже часто шлюб здійснювався не за взаємною симпатією молодих, а виходячи з матеріальних розрахунків. У зв'язку з цим дівчину нерідко віддавали за старого. У таких хороводах змальовуються душевний біль, мрії і сподівання жінки-трудівниці, породжені суспільством.

Також у текстах хороводів на побутові теми відбито гумор українського народу, гостро та дотепно висміюються старі парубки, ледарі, які ухиляються від важкої праці, вдаючи хворих.

Значне місце в текстах хороводів на побутову тематику посідає тема кохання (хороводи «Перепілко, вже козаченьки йдуть», «Король» та ін.).

У деяких текстах хороводів основною темою є поведінка птахів і тварин (хороводи «Пташка», «Козлик»), в образах яких показано ті чи інші риси людей.

У групі хороводів, у яких змальовуються патріотичні почуття народу («А вже весна»), рідна природа («Марена») широко використовуються реквізит: уквітчане стрічками і вінками гілечка, опудало тощо. Нерідко розпалюється велике вогнище, через яке стрибають учасники хороводу (це стосується купальських хороводів; хороводів, присвячених зустрічі літа). Раніше реквізит мав відповідне обрядове значення, тепер це звичайний художній засіб, який посилює емоційний вплив на глядача.

Отже, тексти хороводів мають не тільки художнє, а й історико-пізнавальне значення.

Хореографія хороводів

Хореографічний малюнок хороводів зумовлюється текстом. Наприклад, у тексті хороводу «Кривий танець» говориться про те, що:

*А кривого танця
Та не вивести кінця,
Треба йому та виводити,
Кінця йому та находити.*

Отже, зміст танцю пояснює його хореографічний малюнок: лінія, яку створюють виконавці, має вигляд кривої.

Часто малюнок хороводу обумовлюється формою викладу тексту: якщо зміст тексту розкривається в діалозі, виконавці розподіляються на дві групи або назначають соліста-танцюриста, який виходить у центр кола. Якщо ж зміст тексту розкривається у формі звичайної розповіді, то учасники водять хоровод без будь-якого розподілу на групи.

Мелодії хороводів

Мелодії хороводів допомагають розкрити ідейно-емоційний зміст твору та його художні образи. Життєствердний, оптимістичний зміст тексту зумовлює радісна, сповнена світла мелодія.

Мажорні мелодії вимагають швидкого темпу хороводу, отже, життєрадісного настрою виконавців, стрімких рухів; мінорні – повільнішого темпу. Разом зі зміною емоційного змісту мелодії змінюються і вираз обличчя, рухи та жести виконавців.

Мелодії хороводів, як правило, – глибоко змістовні і емоційно виразні. Разом з тим вони дуже прості, а тому й зручні для виконання.

Основу музики хороводів становлять пісенні мелодії, деякі з яких виконуються речитативом.

У *побутових танцях* відображаються істотні риси характеру українського народу: волелюбність, героїзм, завзяття, винахідливість, дотепність, нестримна веселість тощо.

За характером музики та рухів жанр побутових танців можна поділити на три групи:

- метелиці, гопаки, козачки;
- коломийки, гуцулки, верховина;
- польки та кадрилі.

У побутових танцях тепер немає тексту, залишилися лише окремі вигуки, слова чи строфи-триндички, які приказують виконавці в кульмінаційні моменти танцю.

Побутові танці дуже різноманітні щодо хореографічного малюнка. Проте всі вони в своїй основі побудовані на одних і тих самих танцювальних рухах української хореографії.

Метелиця. Тема метелиці передається динамікою танцю, швидкою зміною фігур і різноманітними кружляннями, що створює враження заметілі, завірюхи. Звідси й походить назва танцю.

У наш час це вдалий зразок масового танцю, в якому може брати участь необмежена кількість виконавців. Цей танець поширений по всій Україні, а також у Росії та Білорусі. Показово, що основний зміст метелиці є спільним, а форма розкриття його – різна.

Раніше метелицю, як і інші побутові танці, танцювали під пісню, яку виконували самі танцюристи. Тепер мелодію метелиці до танцю виконують переважно на інструментах, у зв'язку з чим вона зазнала

ладово-інтонаційних і ритмічних змін, що значно поглиблюють ідейно-емоційний зміст танцю.

Жива, запальна мелодія метелиці музичними засобами передає характер стихії цього природного явища.

Гопак. Назва танцю походить від дієслова гопати (плигати, скакати).

Танець в основному імпровізаційний. У народі його танцюють так, щоб виконавці один одному на заважали.

У танці використовують широкі стрибки, «присядки» і всілякі складні кружляння. Танцюристи намагаються виконати їх якнайкраще. Між ними розпочинається своєрідне змагання, яке за своїм характером нагадує російський перепляс.

Гопак виник у козацькому середовищі і спочатку виконувався лише чоловіками. Згодом разом із чоловіками його почали танцювати і жінки. Гопак може виконувати один (обов'язково чоловік), два, три і більше танцюристів. У сценічній обробці він має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що, чергуючись, утворюють його орнаментальний малюнок.

Мелодії гопаків, узагальнюючи ідейно-емоційний зміст танцю, в цілому під час його виконання часто змінюють свій характер: то вони звучать мужньо і героїчно, то радісно й запально. Тут все залежить від того, яку рису людини змальовано в хореографічному епізоді тієї чи іншої фігури гопака.

Мелодії гопаків дуже багато. Частина з них є пісенними мелодіями типу «*Од Києва до Лубен*», «*Гоп, мої гречаники*», «*Ой, лопнув обруч*» тощо. Основу їх становить інструментальна народна музика.

Козачок. Походження назви цього танцю пов'язане з життям воїнів-козаків. Його побутування, як свідчать різні джерела, відноситься до далекого минулого.

На відміну від гопаків козачки виконуються в швидкому і дуже швидкому темпі. Танцювальні рухи вимагають від виконавців бісерної техніки. Виконуючи танцювальні рухи, притаманні українській національній хореографії, та інші елементи, використані в загальній композиції козачка, танцюристи вихором проносяться перед глядачем. Живе сплетіння цих рухів у різних фігурах утворює вишуканий хореографічний малюнок.

У козачку, як і в гопаку, широко застосовується змагання між окремими виконавцями і навіть групами.

Найменша кількість виконавців козачка – пара. Основне навантаження при виконанні припадає на жіночу партію.

Оптимізм, радість, нестримні веселощі – ці риси вдачі українського юнацтва стали основою емоційного змісту численних мелодій козачків. Мелодії козачків настільки емоційно виразні й яскраві в художньому відношенні, що завжди привертали увагу митців України, Росії, Польщі та інших країн.

Коломийка, на відміну від інших народних танців, збереглась до останнього часу як коломийка-пісня, коломийка – інструментальна п'єса і коломийка-танець. Дуже часто в народі всі ці різновиди коломийок об'єднані в одне ціле: танцюють її під спів хору в супроводі оркестру. Отже, коломийка є однією з форм синтетичної народної творчості.

Текст коломийок за змістом найрізноманітніший, який складається з окремих строф (куплетів). Кожна строфа – це коротка зарисовка типового конкретного моменту, взятого з навколишньої дійсності.

Коломийка є одним з дуже цікавих танців. Вона відзначається багатством танцювальних рухів, вражає глядача яскравим оригінальним колоритом, властивим населенню західних областей України.

У давнішій формі для коломийки вихідною позицією було *коло*, а в сучасній – *ряд*. Основним композиційним елементом слід вважати *коло*, яке поступово розпадається на менші кола, доходячи до пари в колі. Деякі дослідники вважають, що від слова «*коло*» походить назва цього танцю. Основними танцювальними рухами, які використовуються в цьому танці, є: «низька», «висока», «переступчик», «чосанка», «тропіток» та інші.

Для коломийки характерні жвавий темп виконання, бадьорий настрій, яскравість орнаментального хореографічного малюнка.

Мелодії коломийок за способом виконання діляться на три групи: *вокальні, вокально-інструментальні та інструментальні*. В останніх повністю збережено їх вокальну суть, проте вони відзначаються ширшим діапазоном, подрібненою ритмікою, широким застосуванням синкопованих ритмів та різноманітних прикрас.

Гуцулка і верховина в музичному відношенні є варіантами коломийки. Проте верховина на відміну від коломийки і гуцулки починається широким, ліричним вступом у розмірі $\frac{6}{8}$ або $\frac{3}{4}$. Далі йде звичайна мелодія коломийки.

Щодо хореографії, то гуцулка відрізняється від коломийки тим, що друга частина її має назву козачка.

Полька. У хореографічному відношенні полька буває дуже простою (складається з двох танцювальних фігур) і як танець сценічного типу відзначається елементами сюжетності. У ній застосовується принцип змагання (перепляс) між групами виконавців або парами, що надає

танцю сучасного колориту. Він легко сприймається глядачами і справляє хороше художнє враження.

Мелодії польок емоційно виразні й дуже різноманітні за змістом. Яскраві, життєрадісні мелодії польок композитори використовують для музичної характеристики дійових осіб в оперних творах. Так, О.Серов у фрагментах до задуманої опери за однойменною повістю М.Гоголя «Ніч перед Різдвом» характеризує веселу вдачу Оксани мелодіями польок.

Кадриль, як і полька, широко побутує на Україні. Вона відзначається більше хореографічними варіантами танцю, ніж варіантами музичного матеріалу. Деякі народні кадрили з хореографічного боку мають той чи інший сюжетний розвиток, наприклад, «Шалантух». Це до певної міри зближує кадрили з такими сюжетними танцями на побутові теми, як «Гарненька молодичка», «Горлиця» тощо. Кожна фігура кадрили має відповідну музику, в основу якої покладено ладово-інтонаційні та ритмічні особливості українського мелосу.

Сюжетні танці. Цей жанр танцювального мистецтва українського народу виник пізніше, ніж хороводи.

У сюжетних танцях засобами народної хореографії відображаються конкретні явища навколишнього життя народу. Назва танцю визначається його змістом. Наприклад, танець «*Лісоруби*» дістав таку назву тому, що сюжетом його є трудовий процес рубання лісу.

У загальній композиції сюжетних танців, тобто в послідовності танцювальних фігур, чітко видно логічний розвиток сюжетної лінії.

Щодо *тематики* сюжетні танці можна розподіляти на групи:

- праця («*Шевчик*», «*Коваль*», «*Косар*», «*Лісоруби*», «*Льон*» та ін.);
- народна героїка («*Опришки*», «*Аркан*» тощо);
- народний побут («*Катерина*», «*Коханочка*», «*Волинянка*», «*Горлиця*»);
- окремі явища природи і зображення виробничих знарядь селянина в дії («*Гонивітер*», «*Зіронька*», «*Віз*» та ін.);
- звички птахів і тварин («*Гусак*», «*Бичок*» та ін.).

Сюжетні танці щодо тематики художньо найдосконаліші та найрізноманітніші.

Хореографія сюжетних танців

Серед хороводів і сюжетних танців є однойменні твори («*Шевчик*», «*Коваль*», «*Козлик*» та ін.). Спільність їх полягає насамперед у тематичній спорідненості. Важливо відзначити й те, що в сюжетних танцях відображається, наприклад, трудовий процес майже в тій самій послідовності, яка в хороводах диктується текстом. Відрізняються танці від хороводів тим, що народ у своїй хореографічній творчій практиці

відмовився від тексту, залишивши в деяких танцях окремі строфи, речення, слова та вигуки, які підказують зміну танцювальної фігури.

Якщо в хороводах зрозуміти зміст танцю допомагає пісня, то в сюжетних танцях зміст розкривається хореографічними засобами виразності та музикою (без тексту).

Основний зміст сюжетних танців, визначений їх назвою, розкривається пантомімно-ілюстративними засобами, а також танцювальними рухами, властивими українській народній хореографії.

Класифікація рухів українського народно-сценічного танцю

Питання класифікації має велике значення для подальшого розвитку не тільки танцювальної лексики, але народно-сценічної хореографії у цілому.

Невтомний збирач і дослідник української народної хореографії В.Верховинець уже в першій своїй праці, присвяченій українському танцю «Теорія українського народного танцю», поділив записані ним рухи на підготовчі та присіди.

У праці «Основи характерного танцю» А.Лопухова, О.Ширяєва, О.Бочарова також записані рухи українського танцю, які використовуються в практиці балетного театру.

У подальшому цьому питанню приділено значну увагу в дослідженні Т.Ткаченко «Народний танець», незважаючи на те, що українським танцям приділено порівняно небагато місця (в книзі наведено записи двох таких танців та 27 рухів).

У праці А.Гуменюка «Українські народні танці» (1969) українська хореографічна лексика в другому виданні поділена на 11 груп (записано понад 160 рухів). Але, як і в першому виданні, автор не розв'язав остаточно питання класифікації рухів згідно з їхньою морфологічною структурою, видовими ознаками, технологією виконання.

На думку дослідників танцювальної лексики хореографічного мистецтва (К.Василенко, музикознавця В.Богданова-Березовського), взірцем наукового підходу до класифікації лексики може бути класифікація, зроблена педагогом-новатором А.Вагановою в галузі класичного танцю

У своїй першій праці «Українські танці на клубній сцені» К.Василенко навів записи чотирьох танцювальних композицій і поділив рухи до них (понад 70) на 7 груп залежно від складності їх виконання.

Використовуючи досягнення педагогічної системи А.Ваганової, а також урахуваючи особливості структурної будови українського руху, специфіку його виконання, автор цього дослідження у своїх подальших працях розробляє класифікацію, розподіляючи рухи вже на 15 груп (К.Василенко, «Золоті зерна»)

У праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» К.Василенко виділив групи рухів та підгрупи, що мають опорний рух, на основі якого будуються споріднені по структурі рухи й називаються відносно опорного руху. Завдяки такій закономірності вперше окремо були виділені танцювальні поклони, виробничі рухи.

У складному лексикоутворюванні на першому місці повинна завжди стояти назва того руху, структурне ядро якого є для нього фундаментом: саме йому надається перевага: присядка з плескачем у решеті, присядка з вихилясником, дробітка з круткою. Якщо рухові дається чітка, влучна назва, то його неважно віднести до тієї чи іншої підгрупи, а, отже, і правильно класифікувати.

Ось чому разом з основними назвами загальнозживаних рухів (тинок, бігунець, вихилясник, присядка, повзунець тощо), важливого значення набувають описові назви: біг з винесенням ноги на каблук, комбінований повзунець з опорою на обидві руки, повзунець з поворотом, зворотний млинок, повзунець з опорою на одну руку і плескачем у долоні, присядка з винесенням ноги на каблук. Ці назви існують і будуть до тих пір, поки рухи не одержать більш точної назви.

Теоретичні дослідження лексики, вивчення закономірностей її розвитку, практичний творчий досвід дозволив К.Василенку поділити українську народно-сценічну танцювальну лексику на 21 групу з відповідними підгрупами:

1. Танцювальні кроки.
 - 1.1. Танцювальні кроки з носка.
 - 1.2. Танцювальні кроки з каблука на всю ступню.
 - 1.3. Ковзні кроки.
 - 1.4. Переступання.
2. Танцювальні біги, бігунці.
3. Тинки.
 - 3.1. Тинки малі та середні.
 - 3.2. Тинки великі.
4. Доріжки.
5. Вихилясники та інші споріднені рухи.
6. Вірвовочки.
7. Дрібушечки.
8. Притупи, вибиванці та підкуйки.
9. Плескачики.
 - 9.1. Плескачики з решетом.
10. Присядки.
 - 10.1. Прості присядки.
 - 10.2. Комбіновані присядки.

- 10.3. Присядки-розтяжки.
- 10.4. Присядки-розніжки.
- 11. Присядки-закладки.
 - 11.1. Звичайні присядки-закладки.
 - 11.2. Присядки-закладки в повороті.
- 12. Повзунці.
 - 12.1. Звичайні повзунці та повзунці на каблук.
 - 12.2. Комбіновані повзунці.
- 13. Револьтати.
- 14. Млинки.
- 15. Підсічки.
- 16. Оберти.
 - 16.1. Оберти партерні на місці.
 - 16.2. Оберти партерні з просуванням.
 - 16.3. Оберти партерні парні на місці.
 - 16.4. Оберти партерні парні з просуванням.
- 17. Голубці.
 - 17.1. Підбивки.
 - 17.2. Кабріолі.
- 18. Стрибки.
 - 18.1. Стрибки на місці.
 - 18.2. Стрибки з просуванням.
 - 18.3. Стрибки-оберти на місці.
 - 18.4. Стрибки-оберти з просуванням.
- 19. Рухи, що виконуються кількома виконавцями.
- 20. Імітація трудових процесів.
- 21. Танцювальні поклони та запрошення.

3. Розкрийте стилеві особливості українських народних танців та їх районування. Визначте взаємозв'язок і вплив хореографічної лексики різних національних культур на український народний танець, наведіть приклади

За визначенням А. Гуменюка, існує 5 локальних етнографічних регіонів України, а саме:

- Центральна Україна,
- Полісся та Волинь,
- Промисловий край,
- Поділля,
- Західна Україна:
 - Прикарпаття (частина Галичини),
 - Закарпаття,

- Карпати,
- Буковина.

Основним регіоном є *Центральна частина України*, до якої входять такі області: Київська, Полтавська, Черкаська, Кіровоградська, Дніпропетровська, південь Сумської, південь Чернігівської, західна частина Харківської, північні райони Запорізької, Херсонської, Миколаївської обл., східна частина Вінницької, південний схід Житомирської.

Волинське Полісся має свої особливості, що дають підстави виділити його в окрему етнографічну зону, цікаву своїми рисами, як у загальній культурі, так і хореографії зокрема. До Полісько-Волинського регіону входять такі області: Волинська, Рівненська, Житомирська, північ Київської (Прип'ять, Чорнобиль), північ Чернігівської, північ Сумської, північ Львівської, північ Хмельницької.

До *Промислового краю* входять такі області: Луганська, Донецька, схід Харківської, схід Дніпропетровської, схід Запорізької, схід Херсонської, Автономна республіка Крим.

До *Подільського регіону* належать області: південь Миколаївської, Одеська, Вінницька, Хмельницька, північ Тернопільської.

Західноукраїнський регіон, у свою чергу поділяється ще на 4 локальні райони: Прикарпаття (Львівська, Тернопільська, південь Хмельницької областей), Закарпаття (західна частина Львівської та Івано-Франківської областей і Закарпатська обл.), Карпати (гори Івано-Франківської, Чернівецької та Закарпатської обл. - гуцули; долини рік Львівської, кількох районів Івано-Франківської та Закарпатської областей - бойки; Велико-Березнянський та частина Ужгородського р-нів Закарпатської обл. - лемки), Буковина (Чернівецька обл.).

Характерні особливості танцювальної культури центральної частини України.

У цьому регіоні побутують усі жанри українських народних танців. Вони відображають найхарактерніші національні риси українського танцювального мистецтва і саме тому становлять основу української народної хореографії.

Руки танців цього регіону відзначаються пластичною округлістю, яка значною мірою залежить від характеру використання рук, корпусу і голови.

Велике значення в хореографічному мистецтві центрального регіону України має міміка, яка значною мірою допомагає розкрити внутрішній зміст танцю, показати глибокі психологічні риси характеру людини.

У центральній частині України неабияку роль у танцях відіграє одяг, який використовується не тільки як національна ознака зовнішнього оформлення танцю, а й активний компонент танцю, що надає йому глибокого національного колориту. Відповідне значення мають окремі предмети танцювального реквізиту, народні музичні інструменти – сопілка, бубон, скрипка тощо.

У жіночих партіях українських танців цього регіону одяг, взуття і прикраси часто обігруються: танцюристки притримують руками попередницю, однією або двома руками намисто на грудях, часто розводять руками в боки різнобарвні стрічки, що вплетені у вінок. До речі, варіант танцювального руху «колупалочка» в народі називають «чобіток» саме через те, що в ньому обігруються чоботи.

У чоловічих партіях українських танців також обігруються чоботи: саме під час виконання присядок удари рукою по халяхах і підощвах. Це ми можемо спостерігати в гумористичній картинці П.Вірського «Чумацькі радощі».

Основні танці, які побутують в Центральному регіоні України, такі: гопак, кадрили, козачок, метелиця, польки, хороводи, веснянки.

Характерні особливості танцювального мистецтва Промислового краю України.

Танцювальна культура промислового краю України своїми характерними особливостями дуже схожа з танцями її центрального регіону через сусіднє територіальне розміщення. Крім танців, які побутують в центральній Україні, в цьому регіоні багато танців на виробничу, промислову тематику («Шахтарська полька»), географічне положення, («Як за Кальміус-рікою», «Моряки Азовської флотилії» героїчні події «Запорозжці» з репертуару анс. «Донбас»).

Тут живуть люди різних національностей, але більшість з них росіяни, українці, болгари і татари. Культура цих народів впливає на особливості танців цього регіону.

Основні танці промислового краю України: «Комаринська», «Бариня», російські польки, дрібушки, присядки, обертання, форма переплясу.

Характерні особливості танцювального мистецтва Полісся та Волині.

Територія Волинського Полісся знаходиться на болотистій місцевості, тому танцювальні рухи цього регіону пружні, стрибкоподібні; виконуються легко, жваво, з поступовим просуванням, наче перестрибуючи з горбика на горбик.

З огляду на фольклорні дослідження А.Самохвалової можна виявити деякі тенденції щодо побудови народних танців на теренах

Волинського Полісся. У малюнках хороводів Полісся та Волині переважають змієподібні лінії, кола.

У танцях Полісся багато переступань, поворотів, обертів. Але якщо на Житомирщині танцюють по п'ятій позиції і плечима повертають вперед-назад, то на Рівненщині – по шостій позиції і плечима рухають вгору та вниз, а на Волині переступання танцюють в аттіюдах.

Найпопулярнішим танцем Волинського Полісся є традиційна полька, що будується найчастіше по колу і виконується в парах із різними перегинаннями корпусу, поворотами вправо чи вліво, притупами, «угинаннями», «вихилясами» та «викрутасами».

Основні танці Полісся та Волині: «Буянський скакунець», «Волинська полька», «Крутях», «Ойра», «Поліська полька», «Скакуха», «Шалантух».

Характерні особливості танцювального мистецтва Поділля

Поділля в давнину називалося Пониззям, хоча і розташоване було на плато, але проходило низом Карпатських гір. Цим і пояснюється походження назви Пониззя, яке пізніше одержало назву Поділля (йде по долу відносно Карпат).

На півночі Поділля межує з Поліссям, тому в танцювальній лексиці зустрічається багато елементів, спільних з танцювальною лексикою українського Полісся. Тут побутують «Ойра», «Шевчики».

На заході Поділля великий вплив на танцювальну культуру дало спілкування з лемками, бойками. Тому на Тернопільщині можна почути коломийки та побачити танці, які за своєю структурою нагадують гуцульські («Василинки»).

Східне Поділля межує з центральними районами України, тому хореографічна лексика має чимало спільного, багато танців, в основі яких лежать бігунець, тинок, голубці, різні присядки.

Основні танці Поділля: «Варварка», «Віз», «Держанівська кадрили», «Кадриль-дев'ятка», «Кривуляк», «Подільська кадрили», «Подільська полька», «Подільський гопак», «Подольночка».

Характерні особливості танцювального мистецтва Західної України

Культура Західної України дуже багата та своєрідна, часто навіть контрастна одна одній. Кожен район яскраво відрізняється від іншого як у хореографії, так і музиці та одязі. Для більш-менш повної характеристики танців західних областей України необхідно враховувати специфічні умови розвитку танцювального мистецтва в цьому регіоні. Закарпаття, Карпати, Прикарпаття (Галичина), Буковина століттями були відірвані від центральної України, її основної національної культури. Ті ж танцювальні рухи, що і в центральних областях України (присядки, дрібушки, танцювальні кроки і біги)

виконують тут по-іншому: дрібніше, граціозніше та швидше, як правило в колі, на місці та в обертах, з іншим положенням рук, ніг, корпусу і голови, що надає їм характерної своєрідності.

Не так, як у центральній частині України, тут виконуються, наприклад, присядки чоловіками. Танцюючи глибоку присядку, вони коліна і носки не розводять, а тримають вкупі, щільно притуливши, руки відводять прямо перед собою долонями вниз або виносять високо над головою і, не округляючи їх, переводять у третю позицію.

Під час танцю гірських районів одяг не обігрується. Проте танцюристи активно використовують реквізит, зокрема, тайстри і табівки, особливо топірці, різноманітні музичні інструменти (сопілки, флюяри, трембіти). Під час танцю вживають вигуки, слова, речення і навіть діалоги, які не тільки вказують на зміну танцювальної фігури, а й посилюють емоційний тонус виконання («Голубка», «Аркан», «Коломийка»).

Розглянемо характерні особливості танцювальної культури етнографічних груп населення Західного регіону – *гуцулів, бойків, лемків*.

Танці *гуцулів* порівняно з танцями інших українських горців набагато чисельніші та різноманітніші.

Виробнича та господарська тематика виявилась у ряді танців, у яких відображаються гірські пасовиська або рубка лісу: «Чабан», «Лісоруби», «Пастушок», «Косарі», «Платонони», «Вівчарі на полонині» та ін.

Чоловічі та жіночі танці *гуцулів* в основі своїй масові, за характером руху всі вони швидкі, рухливі, веселі, темпераментні, з використанням контрастних рухів.

Основою побудови *гуцульських* танців є кругова замкнена фігура, в якій танцюристи тримають один одного за плечі або перехрещують руки за спиною. Майже всі *гуцульські* танці мають дуже специфічні риси, не характерні для інших українських танців, зокрема, це спостерігається в їхній лексичці. Це обов'язкові притупи, підскоки, дрібні переступання, висока, тропіток, свердло, присядка-гайдук з повним присіданням, виворотом на півпальцях або виконанням правою ногою кола в повітрі та інші рухи, не притаманні в такому вигляді танцям інших регіонів.

Основні танці *гуцулів*: «Аркан», «Опришки», «Верховинська гуцулка», «Верховина», «Гуцулка», «Коломийка», «Півторак».

Багато спільного з *гуцульськими* мають танці *бойків*, але вони виконують свої танці спокійніше, більш плавно і вільно, на трохи зігнутих у колінах ногах. Цю манеру бойки перейняли в словаків. Великого значення в танці набувають особливі притупи. Характерною рисою *малонка* є наявність поперечних ліній. При всій своєрідності

танці бойків не такі багаті, як гуцулів, але вони мають деякі, характерні тільки для них прийоми. Зокрема, це невелика кількість рухів (одна чи дві фігури) та менша ніж у гуцулів обмеженість у просторі.

Як і для гуцульських танців, танцям бойків притаманні рухи балансу, загальне підняття догори з'єднаних рук танцівників.

Серед найбільш поширених рухів у танцях бойків є тропітка, присядка-гайдук, вихилися, підківки та інші рухи.

Бойки здавна танцюють «Увиванець», побутують тут танці «Верховина», «Керечанка». Серед танців бойків поширеними також є «Бойківчанка», «Бойківські забави», «Коломийка».

Етнографічною групою українців, які здавна проживають у Карпатах, є *лемки*. Самобутність культури цього регіону, передусім, визначається географічним фактором. Висунуті далеко на захід лемківські землі опинилися в оточенні дуже різних за походженням і національним забарвленням культур – угорської, чеської, словацької та польської. Тривале спілкування з ними наклало відбиток на матеріальну та духовну культуру лемків.

Вони танцюють дуже стримано, особливо легко. Часто вживаються повороти корпусу праворуч-ліворуч, а для манери виконання характерне танцювання на дуже зігнутих у колінах ногах. Лексика лемківських танців досить особлива, але зустрічаються рухи, які є поширеними й в інших районах заходу України. До речі, більшість рухів тут навіть не мають своєї назви, бо вони перероблені або запозичені у інших народів.

У лемків побутують танці коломийкової структури – «Коломийка», «Леманський танець», окрім цього, танцюють «Карічку», «Березнянку», «Верховину», «Козака», «Мотаного», «Горіла липка» тощо.

Як відомо, значна частина *Закарпаття*, зокрема гірська, є продовженням території трьох етнографічних груп українських горян: гуцулів, бойків і лемків.

Основні танці Закарпаття: «Березнянка», «Бубнарський», «Дуботанець», «Дібровчанка», «Карічка», «Раковецький-кручений», «Рахівчанка», «Скакуни-дубкани», «Тропотянка», «Увиванець».

Буковина (походить від назви дерева – бук, що росте переважно на цій території) яка займає Чернівецьку область та розташована на межі двох різних етнографічних регіонів – Гуцульщини та Поділля.

Характерними рухами в буковинських танцях є підскоки, тропітка, трысунка, різновиди потрійних кроків.

Основні танці Буковини: «Буковинський святковий», «Буковинський весільний», «Буковинська полька», «Буковинський парубочий», «Буковинський жіночий», «Танець з дзвіночками», «Чіпак».

Розглядаючи характерні особливості народних танців гуцулів, бойків та лемків можна відзначити, що вони мають загальні риси в сюжетній основі та манері виконання:

- обмеженість танцювального поля, яке виражається в характерних принципах побудови малюнка (замкнені одне чи декілька кілі) та використанні дрібних рухів, які часто виконуються на одному місці;
- колективність простежується у виконанні рухів найчастіше всіма танцівниками;
- симетрія - однакова побудова бокових фігур, кругових рухів та притупів протягом усього танцю.

Вплив сусідніх національних культур на український танець цілком природний. Якщо ми подивимося на карту, то побачимо країни, з якими межує Україна і які мають вплив на нашу танцювальну культуру.

Так, у північно-східних районах України (промисловий край, центральний регіон, Полісся) спостерігається помітний вплив танцювальної культури *російського* народу. Тут побутують «Комаринська», «Бариня», російські хороводи, російські польки та кадрилі.

У танцях північного району (регіон Полісся) відчувається вплив *білоруського* танцю. У цьому регіоні побутують такі білоруські танці, як «Лявониха», «Крижачок», «Бульба» та інші.

Танці Волині зазнали відповідного впливу *польського* танцювального мистецтва. У цьому районі побутують польські танці «Краков'як» та «Мазурка».

Елементи польської хореографічної культури ми спостерігаємо і на території Західноукраїнського регіону, зокрема на Львівщині. Наприклад, польські, так, розбійницькі танці нагадують українські «Аркан» і «Опришки» не тільки рухами, а й реквізитом - топірцями. Схожі між собою і чабанські танці.

Щодо хореографічної культури Західного регіону України, то кожен її район має свої власні локальні особливості, які залежать в основному від впливу конкретної сусідньої культури.

Так, вплив *словацької* хореографії помічаємо в бойківських і лемківських танцях. Багато спільного в словацьких і гуцульських танцях в одязі, взутті та атрибутах.

У закарпатських танцях бачимо багато характерних для *угорської* хореографії синкопоутворень. Угорська хореографія наклала помітний відбиток на лексику лемківських і бойківських танців.

На Закарпатті вільно побутують угорські народні танці без переінтонування - це «Чардаш», «Вербункош» («Вербунк»), «Пантазоо».

Регіони Поділля та Буковина зазнали впливу танцювальної культури *Молдови*. Молдавський «Жокул Ферарилор» («Танець ковалів») за малюнком і рухами схожий з українським подільським танцем ковалів, а «Чабанаш» («Пастушок») – з буковинським чабанським танцем.

На Буковині, Закарпатті та Поділлі виконуються *румунські* танці без переінтонування: румунська сирба та хора, чоловічі – бетути, пируші.

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що вплив сусідніх культур на український танець має принаймні три аспекти:

- побутування танців сусідніх народів в Україні в їхньому первісному вигляді;
- трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті;
- трансформація структурних елементів танцювальних рухів та манери їх виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичений цей рух.

4. Охарактеризуйте творчу діяльність професійних художніх колективів України: ансамблів танцю, ансамблів пісні і танцю, танцювальних груп при народних хорів, вказавши історію створення колективу, балетмейстера-постановника, репертуар

Використання пісенно-танцювальних фольклорних традицій професійних колективів у навчально-виховному процесі студентів-хореографів є одним із важливих пріоритетних напрямків духовного відродження та гуманізації суспільства; збереження та розвитку національних традицій українського народу.

Своїм натхненим мистецтвом ансамблі танцю, пісні і танцю оспівують красу рідного краю, дарують людям естетичну насолоду, роблять свій певний внесок у національне відродження і розвиток української музично-хореографічної культури.

Завдяки ознайомленню з творчою спадщиною видатних балетмейстерів художніх колективів України студенти-хореографи опановують лексичний матеріал танців різних регіонів України, драматургічну побудову хореографічних номерів, образне і стилістичне рішення художньої постановки, своєрідність декоративного оформлення сцени, відповідність музики, костюмів, танцювальної лексики, виду хореографії.

Визначне місце в історії української культури належить П.Вірському – видатному українському хореографу, реформатору українського сценічного танцю, творцю і багаторічному керівнику

Державного академічного ансамблю танцю України (з 1977 р. – імені П.Вірського). Ансамбль імені П.Вірського – це фольклорно-етнографічна лабораторія, яка займається пошуком, фіксуванням і переосмисленням скарбів народного танцю і народної танцювальної музики. Основою мистецької діяльності колективу П.Вірський обрав український танок, намагаючись розкрити в його сценічних інтерпретаціях естетичне багатство, всі грані невечерніх фольклорних джерел.

Основною метою діяльності *Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.Вірського* є збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців та нових хореографічних мініатюр і великих полотен із минулого й сучасного життя українців. Початкові джерела створення ансамблю відносяться до червня 1937 року.

У 1936 році в опері «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського з'являються ніжні дівочі веснянки та іскрометний український гопак. Після тріумфу цих танцювальних картин на сцені Великого театру Радянського Союзу під час Першої Декади українського мистецтва в Москві постало питання про створення в Україні ансамблю народного танцю. Постановників цих запальних колоритних хореографічних сцен молодих балетмейстерів Київського оперного театру Павла Вірського та Миколу Болотова було запрошено очолити новий колектив.

Відродження Ансамблю танцю УРСР почалося у 1951 році, після Декади української літератури і мистецтва в Москві.

Процес становлення ансамблю був досить тривалим і проходив нелегко. Свою першу концертну програму колектив показав навесні 1952 року. Вона складалася з постановок різних балетмейстерів. У 1952 – 1955 роках репертуар ансамблю поповнився ще кількома танцями. Творче формування ансамблю в період 1952 – 1955 років ускладнювалося плінністю в художньому керівництві. За цей час змінилося кілька художніх керівників і головних балетмейстерів (1952 р. – А.Опанасенко; 1952 – 1954рр. – В.Вронський; 1954 – 1955 рр. – Л.Чернишова), останні 11 місяців 1955 року ансамбль працював взагалі без художнього керівника. Усе це негативно позначилося на художній якості вистав. Панував стилістичний різнобій, збірні концертні програми, номери були позбавлені логічного й образного зв'язку.

У грудні 1955 року на посаду художнього керівника ансамблю було запрошено Павла Вірського, який він повів колектив іншим шляхом. Це був переломний рік в житті колективу. У громадському обличчі

ансамблю, репертуарі, виконавському мистецтві відбулися великі, принципові зміни. Насамперед, Павло Вірський поставив перед колективом ансамблю завдання – піднести професійний рівень виконавської майстерності. Першочергової уваги надавалося систематичним заняттям з класичного і характерного танцю. Старанно і сумлінно вивчався танцювальний фольклор. Було розгорнуто велику дослідницьку роботу по збиранню й обробці народних танців у всіх областях України, проводилися зустрічі з колективами художньої самодіяльності.

Павло Вірський серйозно ставився до вивчення матеріалів про народні танці. Глибоко проникав у побут, культуру, характер, історію народу. Саме це дало можливість перетворювати кожен свою постановку на справжній витвір мистецтва, який високо цінений глядачами. У своїх постановках танців Павло Вірський спирався на народну основу. Творчо використовуючи різноманітні прийоми народної хореографії, він правильно розвивав окремі елементи танцю, вмів застосовувати народні традиційні форми.

Новаторські пошуки й відкриття Павла Вірського спиралися на традиції української та всієї радянської хореографічної й музично-театральної культури. Яку б тему не розкривав Павло Вірський, до якого б сюжету не звертався – його образне мислення, його постановочна стилістика завжди глибоко національні.

Український танець для П.Вірського – це величезний світ найрізноманітніших емоційних барв, образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних характерові і духовним багатствам нашого сучасника.

Уважний аналіз творчості Павла Вірського дає можливість стверджувати, що саме в роботах його талановитого ансамблю формується сьогодні своєрідна хореографічна лексика сучасного українського народно-сценічного танцю на ґрунті тривалих і клопітких пошуків хореографа.

Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичним танцем, Павло Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії. У його творчості народна хореографія піднеслася до довершеності класичних зразків.

П.Вірський інтерпретував тільки український фольклор і на його основі створював і масові яскраві хореографічні полотна, і проникливі ліричні, героїчні або гумористичні танцювальні мініатюри: «Ми з України», «Рукодільниці», «Повзунець», «Ой, під вишнею», «Чумацькі радощі», «Запорожці», «Про що верба плаче», «Ми пам'ятаємо», «Шевчики», «Подоланочка».

Цікавий своїми особливостями та специфікою Поліський край, як у загальній культурі, так і у хореографічній, зокрема. Народні танці Волинського Полісся народжувались у процесі формування та історичного розвитку поліщуків. Вони несуть у собі відбиток праці, є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності, що свідчить про духовні сили народу.

Окрасою цього регіону України є його художні колективи, які займаються збереженням пісенно-танцювальних автентичних традицій та використання сучасних форм побутування танцювального фольклору в професійних хореографічних колективах Полісся.

Поліський академічний ансамбль пісні і танцю «Льонок» – один із найвідоміших творчих колективів України, краса і гордість національного вокально-хореографічного мистецтва. Ансамбль є істинним носієм найкращих традицій колективного співу і народної хореографії, самотньою фольклорної манери з її мелодійним різноголоссям, ритмічним багатством, унікальною танцювальною пластикою. Цей колектив створювався на фольклорній основі і увібрав усе найкраще з народного мистецтва українського Полісся.

Творча біографія Поліського державного ансамблю пісні і танцю «Льонок» розпочалася в 1958 році як народного хору під керівництвом Анатолія Авдієвського. 1962 року колектив був розформований.

Новий етап у багатій творчій біографії ансамблю «Льонок» розпочався в 1970 році. Після приїзду в Житомир випускника Одеської консерваторії Івана Сльоти відновився Поліський державний ансамбль пісні і танцю «Льонок», до складу якого увійшли хорові, танцювальна та оркестрова групи.

Молодому талановитому хормейстеру і композитору, по суті, довелося створювати абсолютно новий колектив. Як керівник ансамблю Іван Сльота не замкнувся у своїй діяльності на фольклорних та етнографічних традиціях лише Житомирщини. Усю творчу роботу в колективі спрямовано так, щоб охопити музичним і хореографічним пошуком весь регіон українського Полісся, включаючи Рівненську, Чернігівську, значні частини Волинської, Сумської та Київської областей. Таким чином, відповідаючи статусу «Поліського», ансамбль «Льонок» прагне і з великим успіхом представляє Україні й світові кращі зразки народнопісенної та хореографічної спадщини всього Полісся.

У грудні 2012 року Міністерством культури України за високі професійні досягнення та значні результати творчої діяльності ансамблю надано статус «академічного». У вересні 2014 року було прийнято рішення про присвоєння Поліському академічному ансамблю

пісні і танцю «Льонок» Житомирської обласної філармонії імені Івана Сльоти.

В основі репертуару ансамблю – кращі зразки народної творчості; ансамблеві, хоріві, танцювальні та вокально-хореографічні композиції, створені в колективі на ґрунті українського поліського мелосу.

Окрасою репертуару є народні пісні та оригінальні твори Івана Сльоти «А льон цвіте», «Якби мені сивий кінь», «Ой, на горі калина», «Не згорає зоря», «Чайка степова», «Журавлі», «Розляглись тумани», які люблять, знають і співають у багатьох куточках світу, а також хореографічні композиції «Тополя», «Господиня», «Їхав козак з України». У програмі ансамблю також є багато цікавих танцювальних номерів, які виділяються своєю оригінальністю. Справжня творча знахідка – танець «Ойра», схвальні відгуки отримали танці «Шир», «Скакуха», «Зайонці», хоровод «Уляна», оригінальні вокально-хореографічні композиції «Щоб ще краще всім жилосья», «Веснянки», «На Поліссі у нас...», «Краю мій» та інші. Справжньою окрасою програми «Льонка» стала вокально-хореографічна композиція «Калина».

Головним балетмейстером колективу є заслужений артист РСР Р.Малиновський, який у своїй творчості звертає велику увагу на академічну основу професійної підготовки колективу, а також збирання й обробку народних поліських танців і хороводів. У його художніх постановках відчувається чіткість композиційної побудови, сюжетна структурність, вміло використовуються поєднання фольклорних рухів з різноманітною танцювальною лексикою. Елементи театралізації стають характерними для мистецького почерку дружньої балетної групи. Р.Малиновський вдало поєднує якості режисера-постановника, яких вимагає сучасна хореографія в сценічному прочитанні народних танців і, особливо, вокально-хореографічних композицій де оспівується життя і побут людей.

Хореографічний репертуар колективу також складають оригінальні танці, поставлені спеціально для ансамблю українськими балетмейстерами – Володимиром Світельським, народним артистом України Михайлом Гузуном та іншими.

«Льонок» – лауреат багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів. З концертними виступами побував у Болгарії, Польщі, Словенії, Румунії, Франції, Росії, Білорусі, Казахстані, Вірменії, Азербайджані, Грузії та багатьох інших країнах.

Універсальний художній колектив – ансамбль пісні і танцю «Поділля» своїм досконалим мистецтвом репрезентує все найкраще з невичерпної скарбниці народної творчості всіх регіонів області. У його

програмах – історичні думи, козацькі та чумацькі пісні і танці, жартівливі хорові сценки, родинно-побутова, обрядова лірика, купальські, жнивварські, весільні пісні і танці, колядки, щедрівки.

Ансамбль утворений наприкінці 1944 року при Вінницькій обласній філармонії. Колектив отримав назву «Український ансамбль пісні і танцю». У зв'язку з тяжким повоєнним становищем в 1949 році склад зменшено і колектив реформовано в ансамбль бандуристів «Вітерець Поділля».

У 1982 році рішенням керівництва області на базі «Вітерця Поділля» створюється ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії з кількісним складом 60 чоловік. У різні роки колективом керували провідні митці області, такі, як професор Анатолій Мархлевський, Серафим Гладецький, Григорій Новіков, народний артист України, професор Віталій Газінський, заслужений артист України Василь Ткаченко.

З 1996 року художнім керівником та головним балетмейстером ансамблю пісні і танцю «Поділля» є заслужений артист України Анатолій Кондюк.

Художній керівник і головний балетмейстер ансамблю пісні і танцю «Поділля», заслужений артист України Анатолій Кондюк, гастролюючи по Україні, глибоко вивчав народні обряди, звичаї, танці, пісні. Надзвичайно цікава постановка танців «Платогони», «Український танець з бубнами», «В місячну ніч», «Гопак» та багатьох інших.

Для підвищення інтересу молоді до історії і культури України розроблені тематичні програми такі, як «Весілля на Поділлі», «Обряди і традиції козаків України».

Концертна програма державного ансамблю пісні і танцю «Поділля» завжди на рівні кращих зразків хореографічного мистецтва України, вносить відчутний вклад у справу подолання духовної кризи. Адже пісня і танець – це безсмертна душа народу.

Гастрольні шляхи колективу пролягли по найвіддаленіших куточках України та за її межами. Аплодував «Поділля» глядач Англії та Франції, Польщі та Німеччини, Швейцарії та інших країн. Тільки за останні роки ансамбль радував своїм мистецтвом жителів Одеської, Черкаської, Хмельницької, Житомирської, Київської областей. Колектив – постійний учасник творчих звітів Вінниччини в Національному палаці «України».

Рішенням колегії Міністерства культури і туризму України від 13 грудня 2012 року колективу Ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії надано статус академічного.

Під назвою «Славутич» у 1971 році на базі Дніпропетровського обласного музичного співтовариства заслуженим працівником культури України Георгієм Клоковим був створений професійний фольклорно-хореографічний ансамбль.

Георгій Глоков у 1966 році закінчив хореографічне відділення Дніпропетровського театрального училища. З 1950 по 1952 рр. – артист Дніпропетровського музично-драматичного театру. З 1952 по 1959 рр. – артист Молдавського ансамблю «Жок». З 1959 по 1964-й рік – керівник і балетмейстер самодіяльного заслуженого ансамблю танцю «Дружба». З 1964 по 1970-й рік – викладач Дніпропетровського театрального училища. З 1971 року – балетмейстер ансамблю пісні і танцю «Славутич» Дніпропетровської філармонії. З 1980 року – Заслужений діяч мистецтв України. Основа його праці – творчий пошук. Завдяки створеній у колективі атмосфері, художній керівник виховав в артистів високу майстерність, яскраву образність, творче і вимогливе ставлення до своєї роботи.

Назва «Славутич» однойменна з могутньою українською річкою, на берегах якої стоїть місто Дніпро. Ансамбль «Славутич» збирач, зберігач та продовжувач традицій самобутнього народного мистецтва Запорізького Придніпров'я, його невтомний пропагандист. Витоки творчості ансамблю лежать у традиціях української народної пісні, поєднуючи в собі музику, танець, народне ігрище. Основною метою ансамблю «Славутич» є збір і збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців і нових хореографічних мініатюр з минулого та сьогодення українського народу.

На гастрольній карті ансамблю «Славутич» – великі та маленькі міста нашої країни, столиці усіх республік колишнього Радянського Союзу. Також колектив побував у Франції, Швейцарії, Румунії, Польщі. Провів більше семи тисяч концертів, на яких завжди з честю демонстрував досягнення національної культури. Ансамбль – переможець I, II, III турів Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського (2004, 2007), у 2011 році – II місце, постійний учасник обласних і міських культурних заходів до професійних і державних свят.

Творче обличчя «Славутича» – це вокально-хореографічні композиції, танцювальні сценки та мініатюри в поєднанні з вокалом,

м'яким гумором, ліричним щирим словом. Кожна програма відрізняється оригінальністю, тонким почуттям стилізації фольклору – невичерпного джерела творчості народу.

На сьогодні творчий репертуар ансамблю складає 30 вокально-хореографічних композицій та більше 40 вокальних номерів, а саме: український козацький танець «На жовті води», український танець «Чобітки»; хореографічні композиції «Вечорниці», «Україно, земле мое»; вокально-хореографічні композиції «Їхав козам містом», «Вечір на дворі», «Криниченька», «Несе Галя воду» та багато інших композицій на українську тематику.

У травні 2009 році колектив отримав статус «академічний».

З 2010 року і по теперішній час художнім керівником ансамблю є заслужений артист України Юрій Дузенко.

У чудовому Буковинському краї в листопаді 1944 року при Чернівецькій обласній філармонії був заснований професійний художній колектив – *Заслужений академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю*, організатором якого став збирач пісенного фольклору, самотутній місцевий композитор Григорій Шевчук, який разом з відомим хормейстером Василем Міньком очолив цей колектив. Першим балетмейстером ансамблю став киянин Григорій Дихта, фронтовик, який після поранення потрапив до Чернівців.

З часом, за браком танцюристів, хор Буковинського ансамблю певний період (1946-1948 рр.) виступав самостійно під назвою хорова капела «Буковина». Тоді ж при Чернівецькій філармонії існував ще один творчий колектив – хореографічний ансамбль, очолюваний відомим педагогом і балетмейстером Ганною Асенковою.

У 1949 році ці два художні колективи об'єдналися в один вокально-хореографічний, що знову дістав назву «Буковинський ансамбль пісні і танцю».

У різні часи, починаючи з 1950 року, художніми керівниками Буковинського ансамблю були Петро Лисоконь, Георгій Реутський, Сергій Трофимов, Петро Окрушко, Алла Серебрі, Петро Ємець, які сприяли творчому зростанню колективу.

З 1962 року ансамбль очолив випускник Львівської Державної консерваторії ім. М.Лисенка, народний артист України, лауреат багатьох премій, професор Андрій Кушніренко, який зробив вагомий внесок у творчий доробок колективу. Зберігаючи етнографічну самотутність, він домігся високого професійного виконавського рівня.

В ансамблі зростали і примножували успіх колективу Народний артист України Ярослав Солтис, заслужений артист України,

балетмейстер Дарій Ластівка; солісти балетної групи – Заслужені артисти України Світлана Попова, Олена Козьмак, Леонід Сидорчук; Заслужений працівник культури, балетмейстер Мирослав Поморянський, які на високому професійному рівні виступають як солісти, що користуються великою популярністю.

У творчій спадщині колективу залишилися такі буковинські танці у постановці Д.Ластівки, як «Буковинський святковий», «Перетупи», «Буковинський козак», «Буковинська полька», хоровод «Червона калина» та інші.

Буковинський ансамбль дав творче сценічне життя танцям: «Голубар», «Вітерець», «Молодіжка» (пост. Олексія Терещенка); «Тропотійка», «Парубоцький танець» (пост. Миколи Ромадова); «Гуляночка», буковинський народний танець «Садгирська полька», «Каперуш», дівочий хоровод «Веселкові передзвони» (пост. Леонід Сидорчук).

За час існування в ансамблі створювались і різноманітні вокально-хореографічні композиції, сюїти, обряди такі, як «Буковинське весілля», «Колядки і щедрівки», «Свято врожаю», «Розквітай, наш оновлений край».

Схвильовані відгуки глядачів отримав ансамбль під час гастрольних подорожей з концертами в Україні, Молдавії, Білорусі, Прибалтиці, Закавказзі, Сибіру, Середній Азії, у містах крайньої Півночі та на Далекому Сході, Фінляндії, Чехословаччині, Німеччині, Польщі, Італії, Румунії, а також від успішних виступів у м. Києві перед туристичними групами з Америки, Англії, Японії, Куби, Бельгії, Австрії, Канади, Греції, Франції, Мексики, Іспанії, Австралії, Індії, Індонезії, Аргентини та інших країн світу.

У 1969 році за заслуги в розвитку музичного і хореографічного мистецтва Буковинському ансамблю пісні і танцю присвоєно почесне звання «заслужений ансамбль України».

У 2004 році, після святкування 60-річчя з дня заснування ансамблю, колективу було присвоєно звання «академічного»

У 2013 році прийнято рішення про присвоєння заслуженому академічному Буковинському ансамблю пісні і танцю України «імені Андрія Кушніренка».

Своїм натхненим мистецтвом заслужений академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю оспівує красу рідного краю, дарує людям естетичну насолоду, робить свій вагомий внесок у національне відродження і розвиток української музично-хореографічної культури.

Національний академічний ансамбль пісні і танцю України «Гуцулія» – самотутній художній колектив, у мелодичних піснях, віртуозних мелодіях і танцях якого оживає багата, чаруюча скарбниця народного мистецтва Карпат.

Гуцульський ансамбль пісні і танцю був створений восени 1939 року відомим українським композитором та культурним діячем Ярославом Барничем разом з видатним хореографом, актором, фольклористом Ярославом Чуперчуком.

У травні 1940 року ансамбль показав свою першу програму в Станіславі (нині Івано-Франківськ), яка поклала початок творчого шляху колективу. У 1941 році, з початком війни, ансамбль припинив діяльність.

Наприкінці літа 1944 року, після визволення краю від фашистських загарбників, колектив відновив діяльність. Відродження Гуцульського ансамблю пов'язують з іменами Дмитра Котка (художній керівник), Ярослава Чуперчука (балетмейстер).

Я.Чуперчук – один з тих, хто стояв біля витоків зародження гуцульської професійної хореографії, продовжувач кращих традицій школи Василя Авраменка, генія світової слави української хореографії. Його багатолітня творча діяльність лягла в основу сучасних репертуарів багатьох творчих колективів в Україні та за кордоном.

Під керівництвом Я.Чуперчука Гуцульський ансамбль пісні і танцю відіграв велику роль у популяризації гуцульського мистецтва та став тим фундаментом, на основі якого сформувалася школа гуцульської хореографії.

Танці Я.Чуперчука цілком народні, у них є і волелюбний характер народу в яскравому гуцульському одязі, і чаруюча ніжність дівочих хороводів, і широчінь душі запорозьких козаків. Деякі танцювальні постановки з репертуару ансамблю ввійшли до «золотого фонду», стали класикою української хореографії. Це неперевершена «Гуцулка»; іскрометний, героїчний «Аркан»; сюжетні танці «Розпрягайте, хлопці, коней», «Їхав козак за Дунай», «Запорожець» та багато інших. Наступним балетмейстером ансамблю був народний артист України Володимир Петрик; на сьогодні головним балетмейстером гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» є народний артист України Іван Курилюк.

Глядачів приваблює майстерність, нестандартність, особливий колорит, що виділяє гуцульський ансамбль з-поміж інших танцювальних колективів України.

Творчий склад колективу – 50 осіб, (мішаний хор, танцювальна група, оркестр народного типу, співаки). Ансамбль пісні і танцю

«Гуцулія» збирає, художньо обробляє та пропагує гуцульську народну творчість, створює нові пісні, танці і театралізовані вокально-хореографічні картини з життя Гуцульщини, створені на основі народних традицій і обрядів: «Гуцульське весілля», «Опришки Олекси Довбуша», «Гуцульське Різдво», «Космацький Великдень» та інші.

За період свого існування ансамбль провів понад 15 тисяч концертів у різних країнах світу: Англії, Німеччині, Румунії, Польщі, Угорщині, Італії, Канаді та інших.

У 2010 році Гуцульському ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» надано статус «національного».

5. Назвіть та проаналізуйте теоретико-методичні праці в галузі української народно-сценічної хореографії

Теоретико-методичний аспект вивчення українського народного танцю:

1. Чубинський П. «Труди етнографічно-статистичної експедиції» – 7 томів – 1872 р.

Першим ученим, який наблизився до народної хореографії, був український етнолог, фольклорист, поет П. Чубинський, який уперше запропонував власний метод запису танцю з подальшим відповідними уточненнями сучасної описової системи, яка пізніше була удосконалена.

2. Шухевич Володимир. «Гуцульщина». 5 томів, 1899 р.

У праці українського громадського діяча, етнографа, педагога і публіциста В. Шухевича вперше подано характеристику хореографії гуцульських танців і манеру їх виконання.

3. Гнатюк Володимир. «Гайвки»: збірник українських весняних календарних пісень. – Львів, 1909 р.

У цій роботі досліджуються функції гайвок, їх різновиди та роль у системі культури України. До кожного твору, поданого в публікації, міститься опис того, які дії виконуються під час співу, тобто автор пропонує записи хороводів.

4. Верховинець Василь. «Теорія українського народного танцю». – К.: Мистецтво, 1968.

«Теорія українського народного танцю» – перший в Україні твір, у якому систематизовані й узагальнені творчі досягнення в галузі українського танцювального мистецтва. У книзі В. Верховинцем зібраний і науково обґрунтований надзвичайно цінний матеріал, описані характерні танцювальні рухи, що є основою української народної хореографії.

Автор розглядає танець у тісному взаємозв'язку з піснею і викладає свої погляди на їх місце в житті українського народу, розбиває танці на дві головні групи: під пісню і під музику, виділяючи, крім того, ще одну групу танців, які починаються під пісню, а далі супроводжуються імпровізацією музиканта, особливо підкреслюється значення ансамблю співака або музиканта, з одного боку, і танцюриста з іншого.

В. Верховинець перший з фольклористів дав назви майже всім танцювальним рухам відповідно до їх характеру і внутрішнього змісту. У «Теорії українського народного танцю» пропонується струнка, глибоко продумана система подачі танцювального матеріалу – від простих підготовчих танцювальних рухів до складних. Усі рухи розміщуються в порядку поступового ускладнення, коли кожний наступний рух має певні елементи попереднього. Разом з тим, усі рухи, описані в першому розділі книги, тренують і зміцнюють м'язи ніг виконавця, готуючи його до вивчення рухів, поданих у другому розділі: присядок і плазунців.

Правильний педагогічний підхід до всього матеріалу дає можливість танцюристу одночасно із засвоєнням рухів послідовно розвивати й закріплювати техніку танцю. Під час опису рухів автор радить, у якому випадку слід користуватися ними, і застерігає від надмірного захоплення присядками і плавунцями, розглядаючи їх в основному як прикрасу до поданих комбінацій.

Викладаючи практичну частину книги, В.Верховинець звертає увагу на поведінку парубка і дівчини в танцювальному колі, виховуючи у початківців правильне розуміння характеру українського народного танцю і правдиву його інтерпретацію.

У навчальному посібнику також пропонується опис танців («Козачок», «Роман», «Козак», «Василиха», «Шевчик», «Рибка», «Кривий танок», два херсонських танцю) та музичний супровід до них.

Цю роботу високо оцінили видатні балетмейстери України: Павло Вірський, Лідія Чернишова, Ваханг Вронський, Галина Березова, Наталя Скорульська, Олександр Соболев та інші, створюючи на її основі яскраві хореографічні композиції.

5. *Авраменко Василь. «Українські національні танки, музика і стрій». – Вінніпег – Київ – Львів, 1947.*

У книзі подано короткий нарис про український танець взагалі та розкрито, яке місце він займав у житті народу, культурі, про занепад та його відродження; представлено опис вісімнадцяти найкращих народних танків, які входили в програму звичайного курсу шкіл В.Авраменка, створеного автором.

6. Гуменюк Андрій. «Українські народні танці». – К.: Наукова думка, 1969.

У цьому збірнику знайшла своє втілення жанрова і тематична класифікація українських народних танців. Розташування жанрів і поділ танців за тематикою відображає історію розвитку українського народного хореографічного мистецтва.

У збірнику 140 різноманітних за тематикою і жанрами танців, які репрезентують хореографічне мистецтво українського народу. У них відображено працю, героїзм, побут, звичаї, обряди, дозволя нашого народу. Ця праця подає не лише нові зразки українських народних танців, а й хореографічний матеріал, виявлений і записаний виданими ученими-фольклористами. У кожному розділі виділено групу танців на основі української народної хореографії, створених провідними балетмейстерами України.

В основу першого розділу «Основні терміни і умовні позначення, позиції та положення рук, ніг, корпусу та голови» покладений матеріал з відомої праці балетмейстера Т.Ткаченко «Народний танець», але він значно розширений.

У другому розділі «Опис основних рухів українського народного танцю» переважна більшість танцювальних рухів описана А.Лукиним. Усі доповнення, які знайшов за потрібне внести упорядник, взяті з тих джерел, що і танці. Систематизацію танцювальних рухів та окремі їх записи зробив упорядник.

Хореографічна редакція розділу «Хороводи» здійснена А.Гуменюком та П.Григор'євим.

У книзі подаються кольорові зарисовки українського народного одягу, зразки якого взято з виставки Центрального будинку народної творчості.

7. Василенко Кім. «Лексика українського народно-сценічного танцю». – Київ: Мистецтво, 1971.

Книга відомого українського балетмейстера, заслуженого діяча мистецтв УРСР К.Василенка вперше обґрунтовує та витлумачує низку проблемних питань, які цікавлять практиків та теоретиків, що працюють на ниві українського народно-сценічного танцю.

У першому розділі розкривається різниця між побутовим та сценічним рухом: з яких елементів складається танцювальний рух; що таке поза, жест; як вони узгоджуються в танці. У другому розділі автором аналізуються шляхи збагачення лексики українського народно-сценічного танцю. У третьому розділі автор ґрунтовно викладає питання зв'язку музики і танцю, хореографічних ритмоугруповань. В

останньому, четвертому розділі вперше науково обґрунтовується і подається класифікація танцювальних рухів (21 група з відповідними підгрупами).

Український народно-сценічний танець різних регіонів України:

1. *Полятикін Микола. «Народні танці Волині і Волинського Полісся». – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008.*

«Народні танці Волині і Волинського Полісся» – унікальне видання, створене відомим українським хореографом Миколою Полятикіним. До книги увійшли найбільш характерні танці нашого народу – «Грайка», «Душка», «Волинська полька», «Кременецька полька», «Шуруха» (мовчаніська полька), «Гарбуз-полька», «Коритненська полька», «Марусина», «Любешівська полька», весільний танець із шишками, фрагмент поліського весілля «Похода», записаний у селах Шепель, Богущівка, Усичі, Антонівка Луцького, Кременець Рожищенського, Мовчанів, Коритниця Локачинського, Галузія Маневиського, Коритниця Володимир-Волинського, Невір Любешівського, Залухів Ратнівського районів.

У книзі також представлений нотний матеріал і фотоілюстрації костюмів до танців.

Книга, крім наукової цінності, становить безпосередній інтерес для сучасної практичної хореографії та шанувальників українського народного танцю.

2. *Аксьонова Ірина. Лексика народно-сценічного танцю Волинського Полісся: навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2007.*

У навчальному посібнику подається опис основних танцювальних рухів, які зустрічаються в танцях Волинського Полісся, наведені близько 20 прикладів своєрідних танців, записаних у цьому регіоні, а саме: «Вертівка», «Шалатнух», «Поліські вихиляси», «Поліська полька», «Крутях», «Волинська полька» та інші, а також пропонується музичний супровід до цих танців.

3. *Тітов Володимир. «Народні подільські танці».*

Ця збірка знайомить читача з окремими зразками подільських народних танців – хороводів, кадрилией, польок, сюжетних танців. В творчому доробку автора книги постановки танців та композиції до вистав «Весілля в Малинівці», «Циганка Аза», «Неосвячене кохання», «Маруся Богуславка», «Богдан Хмельницький» і багато інших.

У першому розділі цієї збірки подано опис основних положень та рухів подільських танців та костюмів. У другому розділі подається опис 15 подільських танців, їх історична основа: хороводи («Зав'ю вінки», «Прокладу я кладку», «Марена»), побутові танці («Варварка»,

«Оляндра», «Держанівська кадриль», «Ювківські гуляночки», «Лісоводська кадриль», «Ставчанка», «Плескун», «Ойра», жартівливий танець («Кривауляк»), сюжетні танці («На кузні», «Клин», «Віз»), а також музичний супровід до них. Окремі з них подаються в першооснові, тобто так, як вони безпосередньо записані в селах Поділля від виконавців, а більша частина – в обробці хореографів.

4. *Стасько Богдан. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини: монографія. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004.*

Монографія Б.Стаська присвячена хореографічному мистецтву Карпатського краю. Зі сторінок цього видання читач дізнається про життєвий та творчий шлях провідних майстрів танцю, видатних педагогів-хореографів Прикарпаття Ярослава Чуперчука, Володимира Петрика, Алли Зібаровської, Василини Чуперчук-Дрекало, яких об'єднувала спільна мета – привернути широку увагу громадськості до хореографічного мистецтва Карпатського краю. І для здійснення цієї мети кожен з них прямував своєю непротореною стежею і безперечно зробив вагомий внесок у розвиток народно-сценічного танцю.

Значне місце в монографії відведено кращим постановкам, здійсненим прикарпатськими хореографами на основі зібраного ними фольклорного матеріалу по селах Івано-Франківщини. Створені ними танці дають досить повне і різнобічне уявлення про життя, побут і традиції жителів Західного регіону України. Їх танцювальне мистецтво, багате лексикою, розмаїттям хореографічних побудов, наповнене яскравою темпераментною музикою.

Оскільки кожен з етнічних регіонів Прикарпаття має характерний лише для нього одяг, у запропонованій праці заслуговує на увагу розділ «Народний одяг Івано-Франківщини». Вирізняючи комплекти народного вбрання, автор зосереджує увагу на відносній стійкості традиційного одягу жителів різних регіонів, простежує індивідуальні особливості кожного з них.

5. *Чуперчук Ярослав. Голубка: танці з репертуару заслуженого самодіяльного вокально-хореографічного ансамблю УРСР «Галичина». – К.: Мистецтво, 1972.*

Зі сторінок цього видання читач дізнається про творчий шлях, ознайомиться з репертуаром одного з провідних самодіяльних колективів України – Заслуженого самодіяльного вокально-хореографічного ансамблю «Галичина», лауреата VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві та Міжнародного фестивалю фольклорних танців у Ніцці. Цей колектив під керівництвом Ярослава Чуперчука, дбайливо зберігаючи кращі традиції народного мистецтва,

прагне відобразити прекрасне сьогоднішнього рідного краю. Найкращі хореографічні композиції з репертуару ансамблю («Привітання», «Аркан», «Пвтораєк», «Голубка», «Галичанка», «Горянка» «Пастушкові коломийки») увійшли до збірника з описом костюмів та музичним супроводом.

6. *Балог Клара. Танці Закарпаття: репертуарний збірник – Ужгород, 1998. – 160 с.*

До книги увійшли кращі народні та сюжетні танці, хореографічні картини «Бубнарський», «Вівчарі на полонині», «Чотирянка», «Бойківські забави», «Раковецький кручений», поставлені народною артисткою України К.Балог Державному заслуженому Закарпатському народному хорі (м. Ужгород), а також запропоновані фото костюмів до танців і нотного-музичного матеріалу.

7. *Чміль Віктор. Микола Ромадов та його танці. – Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013.*

У першій частині цієї книги описано перебіг життя та творчого шляху відомого українського хореографа Миколи Ромадова: початок його життєвого шляху, воєнні роки, його творчий шлях на Україні, зокрема в Запоріжжі. У цій частині подані спогади Клари Балог, балетмейстера-постановника Заслуженого Закарпатського народного хору та Анатолія кошелю – художнього керівника заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Запорожець».

У другій, основній частині, автор подає в повному записі зміст семи українських народних танців з групи найпопулярніших композицій у постановці цього митця: «Тропотянка», «Увиванець», «Чинадійка», «Решето», «Дубкани-скакани», «Буковинський парубоцький танець», «Аркан» та пропонує опис рухів і нотний матеріал до цих танців.

8. *Збірник «Буковинський танець» у записах М.Поморянського, Я.Мураховського / Упорядники Т.Сулятицький, М.Пупченко. – Чернівці: Видавничий дім «Букрек», 2007.*

У збірнику подано записи десяти сценічних варіантів народних танців різних місцевостей краю, здійснених відомими у Чернівецькій області хореографами М.Поморянським та Я.Мураховським, а також пропонується нотний матеріал для їх супроводу та малюнки буковинських народних костюмів, виконаних спеціально для цього видання народним художником України, лауреатом Державної премії ім. Т.Шевченка Данилом Нарбутом. У додатку подано три буковинські народні танці, які свого часу записав М.Поморянський, вони були опубліковані в книзі «Українські народні танці» А.Гуменюка (1969 р.)

У статтях та коментарях розкрито процес відродження буковинських народних танців та їх сценічне втілення в сучасних умовах, творчий доробок Державного заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні і танцю України, самодіяльних і народних аматорських колективів та їх керівників. У кольорових світлинах відображені різноманітні сценічні варіанти народних танців у виконанні хореографічних колективів різних регіонів Буковини.

9. Чміль Віктор. *Танці Запорізького краю в обробці З.Сизоненка*. – Мелітополь, 2011.

Збірка «Танці Запорізького краю в обробці З.Сизоненка» – результат понад двадцятирічних дружніх і творчих стосунків відомого фольклориста автора книги В.Чміля. Це нарис про життя і творчість Захара Сизоненка – єдиного фахівця-хореографа, заслуга якого полягає в збиранні, художній обробці і популяризації українського танцювального фольклору Запорізького краю.

В основній частині збірника автор підібрав зі спеціальної літератури та архівних записів З.Сизоненка надзвичайно цінний фольклорний матеріал, систематизував його і методично описав понад тридцять різноманітних танців, що побутували на Запоріжжі. Багато з оброблених ним танців відзначаються змістом, строкатістю танцювальних фарб і відповідною манерою виконання.

Для зручності в практичній роботі всі танці систематизовано і розподілено на три групи: «Хороводи», «Побутові танці», «Сюжетні танці».

Запропонований збірник допоможе постановникам і виконавцям народних танців оволодіти повною мірою цим автентичним матеріалом, зберегти його природу, своєрідний стиль, малюнок, зважити на місцеві побутові особливості.

Персоналії української національної хореографії:

1. Павло Вірський: *життєвий і творчий шлях* / Упоряд.: Ю.В.Вернигор, Є.І.Досенко. – Вінниця: *Нова Книга*, 2012.

У книзі представлений життєвий і творчий шлях видатного українського хореографа Павла Вірського. Упорядниками книги зібрані фото і документальні матеріали, надані учнями і послідовниками П.Вірського. Автори видання намагалися виявити основні етапи становлення надзвичайного таланту унікального хореографа і, по можливості, представити колектив Заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П.Вірського та створені ним шедеври української хореографічної культури.

2. Демків Дана. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії: *нарис, спогади, фотоматеріали*. – Коломия: Вік, 2001.

Видання присвячене життю і творчості видатного українського балетмейстера, етнографа, віртуоза гуцульського танцю, одного із засновників Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю та Львівського заслуженого ансамблю пісні і танцю «Галичина» Ярослава Чуперчука.

Автор книги – заслужений працівник культури України, керівник народного ансамблю танцю «Покуття» Дана Демків – не лише заглиблюється в перипетії життя талановитого хореографа, а й вдається до аналізу суто професійних якостей Ярослава Чуперчука.

У книзі подано перелік танців у постановці хореографа: «Аркан», «Півторак», «Голубка» з музичним супроводом та ілюстраціями костюмів до них, спогади про митця.

3. Голдріч О.С. *Муза мого життя: Автобіографічний нарис*. – Львів: СПОЛОМ, 2008.

З автобіографічного нарису читачі дізнаються про життєвий і творчий шлях хореографа, етнохореолога, постановника танців народів світу, викладача-методиста Львівського державного училища культури і мистецтв, заслуженого працівника культури України Олега Голдріча.

Важливими в житті автора були особисте покликання, радість, невдачі та розчарування, а також родина, колеги, мистецькі колективи, які спонукали його досягти вершини на творчому шляху і стали музою життя. У цій книзі також вміщено світліни та ілюстрації, які дають змогу повніше пізнати цікаве повсякденне життя митця та проблеми, які були незвичайними, складними, але цікавими й цілеспрямованими.

4. Габорець Василь. *Жива легенда нашої культури*. – Ужгород: Гражда, 2010.

У документальній повісті Василя Габорця «Жива легенда нашої культури» розповідається про життєвий і творчий шлях Клари Балог – талановитого українського хореографа, головного балетмейстера заслуженого академічного Закарпатського народного хору, активного збирача і невтомного популяризатора народної хореографії Закарпаття, народну артистку України.

Навчальна дисципліна «Теорія та методика сучасного танцю»

1. Дайте визначення поняття «сучасний танець». Назвіть та охарактеризуйте його види.

2. Розкрийте історію виникнення та етапи розвитку джаз-модерн танцю. Назвіть та охарактеризуйте основні школи (техніки) джаз-модерн танцю.

3. Назвіть та охарактеризуйте структурні компоненти побудови уроку джаз-модерн танцю. Визначте основні технічні принципи джаз-модерн танцю. Розкрийте принципи побудови комбінацій, наведіть приклади.

4. Розкрийте мету та зміст першої частини уроку джаз-модерн танцю – «Розігрів». Визначте особливості трансформації рухів класичного танцю. Наведіть приклад методики виконання та навчання рухів *demi* і *grand plie, battment tendu jete, adagio*.

5. Розкрийте мету та зміст другої частини уроку джаз-модерн танцю – «Ізоляція». Назвіть вправи, розкрийте методику їх виконання та навчання. Покажіть декілька прикладів комбінацій з використанням біцентрії та поліцентрії.

6. Охарактеризуйте просторово-часову організацію рухів у джаз-модерн танці. Назвіть рівні переміщень та наведіть приклади виконання рухів у різних рівнях. Покажіть та охарактеризуйте декілька комбінацій вправ крос-переміщень з використанням різних рівнів.

7. Назвіть завдання та зміст навчання джаз-модерн танцю в дитячих хореографічних колективах. Розкрийте методику побудови уроку джаз-модерн танцю для дітей молодшого шкільного віку.

1. Дайте визначення поняття «сучасний танець». Назвіть та охарактеризуйте його види

Сучасний танець – це вид хореографічного мистецтва, де танцювальні напрямки синтезують у собі різні стилі, які виникли і почали свій розвиток з ХХ століття й дотепер. У ньому можуть бути наявні елементи класичного танцю, модерн-балету, джаз танцю, хіп-хопу, фанку та багато інших.

Метою сучасного танцю є, в першу чергу, вираження почуттів і настроїв, а тому цей танець досить вільний. Оскільки думки і почуття людей різні, то танцюристи постійно шукають і створюють нові рухи, техніки і принципи, які можуть використовуватися в різних стилях і напрямках сучасної хореографії.

Нинішній розвиток сучасних форм хореографії відбувається в процесі взаємного зближення й освіти в галузі культури і мистецтв. Активна співпраця та обмін досвідом між українськими та зарубіжними

фахівцями відкрили необмежені можливості для творчого пошуку. Проте недостатня теоретична база, нечітке усвідомлення характерних ознак різних напрямків сучасної хореографії призвели до змішування різних за своєю сутністю стилів та видів.

У вітчизняному хореографічному мистецтві, на жаль, досі не вироблено єдиної класифікації сучасної хореографії, яка могла би досить повно та зрозуміло упорядкувати всі напрямки, стилі та види танцювального розмаїття. Однак твердо визначають декілька основних видів танцю: класичний танець, народний, бальний танець та сучасний. Ці види мають свою історію, естетику, техніку, систему підготовки виконавців і танцювальну мову.

До сучасного танцю зараз відносяться всі напрямки танцю, що існують з початку ХХ століття. Безліч цих напрямків можна чітко розподілити на *дві великі групи*, які визначаються з точки зору соціальної ролі танцю:

танець як вид мистецтва, тобто він відзначається певним елементом творчості, створюється конкретним індивідуумом або групою і є предметом оцінки глядача, завдяки якій пробуджує чуттєві сили, що первісно закладені в кожній людині. Він робить глядача духовно багатшим, сильнішим та впливає на формування естетичних смаків та моральних принципів;

танець як соціально-культурний феномен, який несе в собі певне завдання з пошуку свого психічного, внутрішнього світосприйняття і є засобом вираження емоцій, здійснює комунікативні функції і не вимагає оцінки глядача.

Першу групу можна умовно поділити ще на декілька підгруп:

- танок як вид розважального мистецтва. До цієї категорії належать «естрадні танці», спрямовані на задоволення потреб глядача. До цього напрямку можна віднести джазовий танець у всіх його проявах (танець вар'єте, танець мюзикл, танець шоу, степ і т.д.).

- танець як своєрідна філософія. До цієї групи відносяться напрямки сучасної хореографії, які генерують певні ідеї, базуються на певній філософії і тим або іншим способом намагаються впливати на свідомість глядача. До цієї групи в першу чергу відносяться модерн та contemporary;

- танець як вид спорту. До цієї групи відносяться бальні та спортивні сучасні танці, які пройшли шлях від побутового до конкурсного (акробатичний рок-н-ролл, брейк, хіп-хоп, диско, техно, хаус та інші конкурсні танці). Ці танці мають свої спортивні організації, які здійснюють загальний контроль за діяльністю; проводяться турніри,

змагання різного рівня. Існують спеціальні правила, а також система рангів суддівської категорії.

Другу групу можна чітко поділити на кілька сфер використання сучасного танцю, які мають різні функціональні *задачі*:

- соціальний танець або побутовий танець. До цієї групи належать всі напрямки побутового танцю, які змінюються в залежності від часу і моди, і є невід'ємною частиною повсякденного життя суспільства. Диско, рок-н-ролл, брейк, хіп-хоп, хаус і інші стилі, які народжуються і вмирають разом з музичною модою, можливо, будуть колись вивчатися, як історичні побутові танці;

- танцотерапія – використання руху і танцю для досягнення певного психологічного впливу на особистість індивідуума.

Теоретичною основою сучасного танцю є праці К. Данхем, Д. Хамфрі та ін., наукові роботи Л. Андрощук, Б. Колногузенко, О. Шабаліної, Д. Шарікова та ін.

Методичну основу джаз-модерн танцю складають: підручники Г. Джордано, Л. Хортон, К. Данхем та ін., методичні посібники Н. Александрової, В. Нікітіна, С. Полякова та ін.

2. Розкрийте історію виникнення та етапи розвитку джаз-модерн танцю. Назвіть та охарактеризуйте основні школи (техніки) джаз-модерн танцю

Джаз-модерн танець – це напрям хореографічного мистецтва, який сформувався на основі афро-американського танцю джаз і американо-європейського танцю модерн на початку 70-х рр. ХХ століття. Він виник та розвивався як два напрями – джаз танець і танець модерн.

Художня особливість *джазового танцю* - досконала свобода рухів всього тіла танцюриста і окремих частин тіла як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору. Джазовий танець - це перш за все втілення емоцій танцюриста, це танець відчуттів, а не форми або ідеї, як це відбувається в танці-модерн.

Перший етап розвитку джаз танцю характеризується процесом зародження джазового танцю як художнього явища, який відбувався на основі африканської культури (ритмів і танців фольклорного характеру) під впливом етнічних, релігійних, естетичних, геополітичних напорувань.

Джаз як художнє явище - це результат столітньої еволюції гри на ударних інструментах негритянських племен Африки.

Протягом трьохсот років, з XVI до XIX століття, чорних рабів везли з Африки в країни Латинської Америки і США. Потрапивши в Америку, вони досить швидко відновлювали свої свята та звичаї. Але,

приспосовуючись, замість барабанів чорношкіре населення Америки використовувало оплески в долоні і вибивання ритму ногами. Якщо в Африці звичаї, свята, танцювальні та пісенні ритми були свої в кожного племені, в Америці вони змішалися в єдине ціле.

Одночасно йшов і інший процес. Оскільки основний контингент населення США складався з ірландських, шотландських і англійських переселенців, то танці саме цих національних культур були важливою частиною мистецтва в повсякденному житті. Ці танці можна поділити на дві великі групи. До першої належали так звані «кантрі данс» (Сільські танці), що носили фольклорний характер і виконувалися групою або дуєтом. Ірландські танці «Джиг» і «Клог» виконувалися в спеціальному дерев'яному взутті, за допомогою якого вистукували ритм. До другої групи танців, популярних у цей час, належали бальні танці: менует (XVIII ст.), котильон, контрданс, кадрили і галоп у XIX столітті. Ці два напрямки культури - європейське і негритянське - в Новому Світі впливали один на одного і врешті-решт асимілювалися.

У процесі *другого етапу* відбувався розвиток джаз танцю як напрямку у формі побутового видовищного танцю для розваги публіки.

Наприкінці XVIII століття у великих містах ліберальної Півночі виникли музичні шоу для білої публіки, в яких білі виконавці, надівши маски негрів і їх костюми, імітували африканські пісні і танці. Звичайно, вони не були ідентичні оригіналу, однак екзотичність і гротесковість подібних видовищ була приманкою для публіки. У 1830 році в театрі міста Луїсвіль Томас Дарт-Мунд Раїс поставив спектакль, у якому взяв участь знаменитий чорний танцюрист того часу Вільям Хенрі Лейн – «Майстер Джуба». Це був перший чорношкірий виконавець, чие ім'я зберегла історія джазового танцю.

Третім етапом стало становлення джаз танцю як сценічного мистецтва коли після закінчення в 1865 році Громадянської війни в США чорних акторів стали допускати на сцену. Однак чорних труп було дуже мало, і, щоб завоювати симпатії білих глядачів, вони повинні були показувати себе тільки в негативно-іронічному стилі. Тому в основному отримали розвиток такі жанри сценічного мистецтва, як скетч, водевіль і комедія. Саме в цих жанрах джаз-танець став розвиватися як театральний. Цей шлях розвитку призвів у XX столітті до появи такого типово американського жанру, як мюзикл.

Для чорношкірого виконавця єдиною можливістю потрапити на сцену була участь у танцювальних конкурсах, які мали величезну популярність у той час. Улюбленими конкурсними танцями були «Джиг» і «Кейк-ок». Перший був сольним танцем, другий - парним. Найчастіше танцюристи тримали на голові склянку з водою, а білі

глядачі укладали пари, у кого з танцівників в кінці змагання залишиться більше води.

Хоча чорношкірі виконавці отримали доступ на професійну сцену, проте існувала думка, що «чорний» танець - це окремі, нелогічні й невмілі рухи. З плином часу і білі танцюристи стали розуміти чарівність і складність танцю цього напрямку. Одним з перших виконавців негритянського танцю став *Джордж Прідроуз*, творча кар'єра якого почалася в 1867 році.

«Чорний» танець залишився пріоритетним і в уявленнях «театру менестрелів», поступово перетворюючись на пишні шоу.

Четвертий етап розвитку джазового танцю відбувався з 90-х рр. до кінця другої світової війни. Цей етап характеризується формуванням джазового танцю як особливої техніки зі своєю школою, визначеним лексичним модулем і системою руху.

У 1880 році Джеймс Мак-Артур першим почав використовувати у своїх танцювальних шоу техніку чорних виконавців. Приблизно в цей же час народилася в Новому Орлеані джазова музика.

Жанрова природа джазового танцю стає все менш очевидною. Взаємовплив «чорного» і «білого» танцю зростає, втрачається фольклорний характер танцю, що обумовлює виокремлення джазового танцю в окремий напрям танцювальної техніки.

У проміжку між 1890 і 1916 роками відбувається справжній вибух популярності «чорних» танців і в побутових танцях. Їх танцює весь Новий і Старий Світ. «Чарльстон», «Блек Боттон», «Ту степ», «Біг Аппл», «Чікен стретч», «Дрег», «Шиммі», «Конго», «Фанкі Бат» змінювали один одного з неймовірною швидкістю. До цього ж часу відноситься поява слова «джаз» і «джазовий танець». Це слово походить від багатьох коренів, але дослідники схилиються до того, що воно вживалося неграми і як іменник, і як дієслово. Як іменник воно перекладається як «сила, поривчастість, екстаз», а як дієслово - «збуджувати, активізувати, захоплювати».

1917-1930 роки - вершина розвитку джазового танцю. Джазовий танець і музика ставали невід'ємною частиною музичних вистав на Бродвеї і в Гарлемі. Видатні виконавці того часу - Білл Робінсон, Берт Вільямс, Бек і Баболс були в центрі всіх музичних вистав у «чорному» вар'єте Гарлема - столиці негритянського мистецтва і культури, історія якого почалася з 1920 року.

З шоу «Шафла Елонг» (1921) почалася традиція «чорних» ревію на Бродвеї. Багато шоу подорожували і по містах Європи, знайомлячи публіку Старого Світу з новими напрямками танцю і музики. Ел Танер, Евон Лонг, Елвіс Вітман - ці імена були знайомі не тільки глядачам

США, але і в багатьох країнах Європи. У 1922 році на Бродвеї вже було поставлено три «чорні» мюзикли: «Старт міс Ліззі», «Планштейн ревію» і «Лайза».

У шоу і музичних виставах блищала і «чорна Венера» - Жозефіна Бейкер («Шоколадний денді»), Білл Джангла Робінсон - кращий виконавець степу та інші.

У 1931 році Хемслі Уінфілд заснував «Негритянський театр мистецтв», прима-балериною якого була Една Гей. Вона намагалася танцювати спірічуелс і створила новий стиль танцю, який об'єднав африканську пластику і досягнення танцю-модерн.

У 1933-му Доріс Хамфрі створила хореографію негритянської опери «Біжить, маленькі діти». Це була перша спроба створити серйозний твір на основі негритянського мистецтва.

Справжній успіх принесла постановка в 1935 році опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Хоча роль хореографії в цьому спектаклі була обмежена, він зробив величезний вплив не тільки на музикантів, а й на хореографів, які у своїй творчості стали звертатися до "чорної" теми.

Кетрін Данхем - відомий хореограф, танцівниця, письменниця, етнограф і антрополог, людина, якій джазовий танець зобов'язаний теорією і методикою. Глибоко вивчивши історію і конкретно африканські народні танці, вона включила їх елементи в свою хореографію. Можна з упевненістю назвати точну дату перетворення «чорного» танцю в сценічне мистецтво - це **18 квітня 1940 р.**, коли Кетрін Данхем представила в Нью-Йорку свою першу джазову постановку «Тропіки і гарячий Джаз» з підзаголовком «Від Гаїті до Гарлема». Змістом спектаклю був шлях «чорного» джазового танцю з Вест-Індії, Нового Орлеана і до Гарлема. У тому ж році відбулася ще одна прем'єра негритянського мюзиклу «Хатина в повітрі» з Етель Уотерс і Кетрін Данхем в головних ролях. Потім робота Данхем у Голлівуді, і в 1943 році знову бродвейська постановка - «Тропічне ревію». У трупі Данхем вирости такі відомі танцівники, як Лавінія Вільямі, Арчі Савадт, Теллі Бітті, Жан-Леон Дастін і Уолтер Ніке. У 1945 році в Нью-Йорку Данхем відкрила школу, де експериментувала в області методики і теорії викладання джазового танцю.

Серед великих танцюристів і хореографів 40-х років слід назвати *Перл Прімос*. У своїй творчості вона заглибилася в історію «чорного» танцю та розкривала серйозні політичні питання («Дивний слід» - проблема лінчування, «Важкі часи» - проблема умов життя чорних на Півдні, «Ринок рабів» - ставлення до темношкірого населення).

П'ятий етап розвитку джазового танцю характеризується продовженням постановок у цьому напрямі молодих балетмейстерів, популяризацією джазової хореографії, появою мюзиклу.

У 1950 році учень Данхем *Теллі Бітті* виступив самостійно як хореограф. Найвідоміша його постановка – «Шлях поїзда Фебі Сноу». З 1959 року і до цього часу цей спектакль є частиною репертуару трупи Алвіна Ейлі. Для цієї трупи в 1968 році Теллі Бітті створив виставу «Чорний пояс».

Величезну роль джазовий танець зіграв в історії розвитку мюзиклу. У 30- 40-і роки відбувається процес художньої еволюції мюзиклу. Його тематика стає різноманітною, зростає хореографічне багатство його виразних засобів. Постановниками вистав стають відомі й талановиті балетмейстери: Дж. Баланчин, Х. Хольм, А. де Мілль, Дж. Роббінс.

У 50-60-і роки з появою молодих талановитих балетмейстерів (Г. Чемпіона, М. Кідда, Б. Фосса, Г. Росса та інших) розгорнуте хореографічне дійство стало художньої основою спектаклю, а танець – засобом вираження психологічного світу героїв вистави, мотивуванням їх вчинків, відтворення унікальної художньої атмосфери.

Таким чином, джазовий танець, пройшовши шлях від побутового, фольклорного танцю через сценічний, театральний, поступово (до кінця 60-х років) ставав особливим видом танцювального мистецтва. Будучи «відкритою» системою, джазовий танець у своїх пошуках звертається до засобів виразності інших систем і напрямків танцю, вбираючи в себе досягнення, відкриті танцем модерн, класичним танцем, народною хореографією та іншими напрямками танцювального мистецтва.

Виникнення та розвиток танцю модерн відбувалося з ХХ століття як результат творчості всесвітньовідомих виконавців, хореографів, теоретиків танцю.

У танці-модерн істотним є спроба виконавця налагодити зв'язок між формою танцю і своїм внутрішнім станом. Більшість стилів танцю-модерн сформувалося під впливом чітко викладеної філософії чи певного бачення світу.

Експерименти в галузі руху і зокрема танцю модерн почалися ще в середині ХІХ століття: теорія «тілесного виразу» Ф. Дельсарта, результати Ж. Далькроза і Ф. Лабана щодо створення рухливого алфавіту для зорового втілення музики.

1 етап розвитку танцю модерн характеризується творчими пошуками «піонерів» у галузі сценічного танцю - Луї Фуллер, Рут Сен-Дені, Тед Шоун, Айседора Дункан.

У творчості А. Дункан міститься ґрунтовна інтуїтивна, імпровізаційна характеристика танцю. Саме миттєвість, несподіванка заманювали глядача. Складалося враження, що її танець ніколи не повторюється. Так як стиль Дункан не базувався на певній системі рухів, він зник разом з нею. Маючи величезне число послідовників у всьому світі і відкривши свої студії в Парижі, Нью-Йорку, Берліні та Москві, вона все-таки не створила своєї школи.

Трохи раніше за А. Дункан починала свої пошуки Л. Фуллер. Її творчий шлях йшов паралельно з творчими шуканнями Дункан (один час вони співпрацювали). Але якщо пошуки Дункан рухалися шляхом внутрішнього, емоційного, то Фуллер досліджувала зовнішній світ. Не маючи практично ніякої хореографічної підготовки, Фуллер неймовірно виразно використовувала рухи рук і корпусу. Прив'язуючи до рук довгі планки, покриті метрами шовкової тканини, вона створювала образи метеликів і язиків полум'я. Важливим елементом її постановок було світло. Використовуючи кольорові плями, спеціальні матеріали і проектор, вона перетворювала виконавця в об'єкт, який зливається з усім оточенням.

Пошуки Дункан продовжила також Рут Сен-Дені. У її роботах відчувався вплив Сходу, релігійних і містичних танців.

2 етап розвитку танцю модерн пов'язаний з відкриттям першої школи танцю-модерн «Денішоун» в 1915 році завдяки Рут Сен-Дені і її чоловікові Теду Шоуну, назва якої на довгі роки стала символом професійного танцю модерн. У школі відбувалися пошуки Теда Шоуна в галузі методики і теорії виховання виконавців. Саме в «Денішоун» народився американський експресіонізм у танці, який об'єднав творчість багатьох хореографів і виконавців. Це був перший, найбільш серйозний напрямок, який багато в чому спирався на теорії Зигмунда Фрейда. З цієї школи згодом вийшли такі відомі виконавці та хореографи, як Чарлз Вейдман, Доріс Хамфрі, Марта Грехем.

3 етап розвитку танцю модерн пов'язаний з творчістю Рудольфа фон Лабана, Марти Грехем, Доріс Хамфрі та ін.

Одним з теоретиків танцювального експресіонізму був Рудольф фон Лабан. Він звернувся у своїх роботах до філософських учень стародавньої Індії. У своїй теоретичній праці «Кінетограф» (1928) Лабан запропонував універсальну теорію танцювального жесту, яку можна було застосувати для аналізу та опису всіх пластико-динамічних характеристик незалежно від того, до якої національно-стильової та жанрової категорії вони належать. Простір, Час, Енергія - три константи, на яких побудував Лабан свою теорію руху. Головну роль у цьому напрямку танцювального мистецтва відіграє здатність виконавця до

імпровазації, тобто до самовираження в танці. У ньому за Лабаном, людина повинна бути вільна від канонів, а оскільки танець виражає суспільні відносини, автор сподівався через нього вплинути на суспільство.

На цьому етапі американський театр модерн танцю стає визначним у розвитку всієї американської хореографії.

Засовниками модерн танцю вважаються *Марта Грехем, Доріс Хамфрі, Чарлз Вейдман, Хелен Таміріс, Ханья Хольм*. Їх заслуга полягає насамперед у тому, що кожен з них був не тільки блискучим хореографом і виконавцем, а й педагогом, який створив свою систему підготовки танцівників.

Першим педагогом, хореографом і виконавицею, що послідовно створила систему танцю, була *М. Грехем*, яка закінчила школу «Денішоун». Успіх її групи приносять вже перші постановки в Нью-Йорку в 1926 році («*Єретик*» і «*Первісні містерії*»). На першому етапі своєї творчості *М. Грехем* належала до школи психологічного реалізму, однак надалі вона звернулася до символічної і легендарно-епічної теми. Героями її творів стали люди епохи заселення Америки: «*Фрот'єр*» (1935), «*Лист світу*» (1940), «*Весна в Апалачських горах*» (1944). Надалі *Грехем* створювала спектаклі, засновані на сюжетах античної та біблійної міфології. Їм притаманний тонкий психологізм у розкритті образів, ускладнена метафоричність танцювальної дії: «*Смерті і входи*» *Джонсона*, «*Із звісткою в лабіринт*» *Менотті*, «*Альцеста*» *Фаїна*, «*Федра*» *Старера*. Формотворчість не була для *Грехем* самоціллю, перш за все, вона прагнула створити драматично насичену мову танцю, яка здатна передати весь комплекс людських переживань.

Другим по значущості в ряду хореографів і педагогів була *Доріс Хамфрі*. Як і *Грехем*, вона закінчила «Денішоун», але її сценічна кар'єра була недовгою. Через важку хворобу вона була змушена піти зі сцени і зайнятися тільки викладацькою та постановочною діяльністю в трупі *Хосе Лимона*, який продовжив виконавські традиції *Доріс Хамфрі*. Приділяючи велику увагу пластичній відточеній та технічній манері танцю, *Доріс Хамфрі* в той же час виступала проти краси і витонченого стилізаторства *Сен-Дені*. На її творчість вплинув фольклор американських індіанців і негрів, а також мистецтво Сходу. Вона першою в США стала викладати композицію танцю та узагальнила свій досвід у книзі «*Мистецтво танцю*», яка є настільною книгою кожного балетмейстера танцю-модерн.

4 етап розвитку танцю модерн розпочинається з 50-х років у період творчості третього покоління (Хосе Лімон, Мерс Каннінгем, Лестер Хортон та ін.).

Після другої світової війни перед молодими виконавцями і хореографами досить гостро стало питання: продовжувати традиції старшого покоління або шукати свої шляхи розвитку танцювального мистецтва. Частина хореографів повністю відмовилася від досвіду попередніх поколінь і з головою поринула в експериментаторство. Багато хто з них заперечував звичний сценічний простір і переносили свої спектаклі на вулиці, в парки і т. д., не дотримуючись форми спектаклю, залучаючи глядача в театральне дійство (хепенінг). Змінилося ставлення до костюмів, музики та інших компонентів театального дійства. Багато хореографів повністю відмовилися від музичного супроводу і використовували тільки ударні інструменти або шуми. Композитори часто ставали співтворцями балетмейстера, створюючи музику одночасно з рухом.

Одним з тих, хто продовжив традиції попереднього покоління, був *Хосе Лимон*. Його хореографія - це складний синтез американського танцю модерн та іспано-мексиканських традицій з різкими контрастами ліричних і драматичних початків. Багатьом його постановкам притаманні були епічність і монументальність. Герої зображуються в моменти найвищої напруги, крайнього душевного підйому, коли підсвідомість керує їхніми вчинками. Найбільшу популярність мали його спектаклі «Павана мавра», «Танці для Айседори», «Меса воєнних часів».

Духовним «батьком» хореографічного авангарду був *Мерс Каннінгем*. Він заснував власну школу танцю. Його спектаклі вражали несподіваним підходом до руху, а вистави побудовані на «теорії випадковостей». Нове розуміння взаємин руху і простору, руху і музики дало поштовх до створення вистав, які відкрили дорогу хореографічному авангарду (пост-модерну). М. Каннінгем вважав, що будь-який рух може бути танцювальним, а композиція танцю будується за законами випадковості. Основне завдання балетмейстера - створення сьогочасної хореографії, де кожен виконавець має свій ритм і свій рух. Так само, як М. Грехем і Д. Хамфрі, М. Каннінгем створив свою техніку і школу танцю.

Відомим педагогом, який створив техніку танцю-модерн, був *Лестер Хортон*. З його школи надалі вийшли такі відомі педагоги і хореографи: А. Ейлі, Д. Трііт, Дж. Коллінз і К. Делавад. Ця школа поклала початок модерн-джаз танцю, техніка якого об'єднує джазовий танець і танець-модерн.

Таким чином, до початку 70-х років джаз танець і танець-модерн розвивалися як два напрями сучасної хореографії, а потім відбувся

процес синтезу цих двох стилів танцю, виникло нове явище в танцювальній практиці та педагогіці – джаз-модерн танець.

У 1966 році з'явився перший підручник, написаний Гас Джордано, присвячений техніці модерн-джаз танцю, який до цього часу є основою в практиці багатьох педагогів у всьому світі.

Першим педагогом і хореографом, який об'єднав в своїй творчості техніку танцю модерн і джазового танцю, був Джек Коул. Його система (хінді-джаз) об'єднала техніку ізоляції «чорного» танцю, рухи індійського фольклорного танцю і досягнення «Денішоун». Його учень Мет Меттокс починав з вивчення класичного балету і степу, тому в його системі викладання поряд з технікою ізоляції, використанням різних рівнів і кроків джазового танцю застосовувалися рухи класичного екзерсису.

Ще одним із видатних педагогів, які синтезували в своїй методиці техніку класичного танцю і джазу, був Луїджи (Юджин Луїс).

Таким чином, творчість окремих педагогів, танцівників та балетмейстерів, їх пошуки дали можливість з'явитися та активно розвиватися напряму сучасної хореографії – джаз-модерн танець. Крім того, завдяки відомим діячам цього напряму з'явилися *школи (техніки) джаз-модерн танцю*.

Джаз-модерн танець використовує термін «техніка», який означає індивідуальний стиль або манеру виконання, методичні аспекти індивідуального стилю від конкретного хореографа. Наприклад, у напрямку джаз-модерн танець визначаються такі техніки:

- «техніка» Грем (Graham Technique) – техніка танцю модерн, створена американською танцівницею і хореографом Мартою Грехем (Грем)(1894-1991);

- «техніка» Хамфрі-Вейдман (Humphrey-Weidman Technique) – техніка танцю модерн, основою якої є теорія дії падіння, що була вдосконалена танцювальним дуєтом Доріс Хамфрі і Чарлзом Вейдманом у 1920-1930-их рр.;

- «техніка» Лімон (Jose Limon Technique) – техніка танцю модерн, створена танцівником і хореографом Хосе Аркадіо Лімоном (1908-1972) в першій половині ХХ століття.

У техніці Д. Хамфрі та Х. Лімона хребет розслаблений і вільний, рух виконується за рахунок падіння і підйому ваги корпусу, тобто будується за синусоїдом: рух-затримка в кульмінаційній точці (suspend) і зворотнє повернення (recovery).

- «техніка» Хортон (Lester Horton Technique) - техніка танцю модерн, створена американським танцівником, хореографом і викладачем танцю Лестером Хортоном (1906-1953);

- «техніка» Хоукінс (Hawkins Technique) – техніка танцю модерн, створена американським танцівником і хореографом Еріком Хоукінсом (1909-1994);

- «техніка» Канінгхейм (Cunningham Technique) – техніка танцю постмодерн, розроблена американським танцівником, хореографом і викладачем Мерсом Каннінґемом (нар.1919). У ній велику роль відіграють різні спіралі і вигини хребта в поєднанні з запозиченими екерсису класичного танцю рухами ніг;

- «техніка» реліз (Release based Technique) – техніка танцю, заснована на звільненні (реліз) деяких груп м'язів з метою отримання навичок використання тільки тих, які необхідні в процесі виконання тих чи інших рухів.

В останні роки все більше спостерігається поєднання (мікс) танцювальних технік та поява нових шкіл джаз-модерн танцю та сучасної хореографії.

3. Назвіть та охарактеризуйте структурні компоненти побудови уроку джаз-модерн танцю. Визначте основні технічні принципи джаз-модерн танцю. Розкрийте принципи побудови комбінацій, наведіть приклади

Урок джаз-модерн танцю немає чіткої послідовності рухів, як це існує в класичному танці. Зафіксована тільки техніка викладання школи Марти Грехем. Багато педагогів, вивчивши основні базові школи, створюють власну систему викладання, що об'єднує декілька напрямків. В американській і західноєвропейській системі хореографічного виховання не існує єдиної методики. Кожен педагог є самоцінною творчою особистістю і має право на пошук своїх педагогічних прийомів і методів. Цінність педагога полягає перш за все в його неповторності, індивідуальності.

Порівнюючи методи різних педагогів, професор Вадим Нікітін виділив такі *розділи уроку джаз-модерн танцю*:

I. Розігрів.

II. Ізоляція.

III. Вправи для розвитку рухливості хребта.

IV. Рівні.

V. Крос-переміщення в просторі.

VI. Комбінації та імпровізація.

Розігрів (5-10 хв.) передбачає виконання вправ для приведення рухового апарату в робочий стан, розігрів усіх груп м'язів. На відміну від класичного тренажу з певною послідовністю вправ, у джаз-модерн танці існують різні способи розігріву: біля станка, на середині і в партері.

Ізоляція (20 хв.) більш насичена вправами, ніж розігрів. У процесі ізоляції відбувається глибока робота з м'язами різних частин тіла, над відчуттям свого тіла, свободи рухів, вміння змінювати напругу на розслаблення та навпаки.

Вправи для розвитку рухливості хребта (10 хв.) – частина уроку джаз-модерн танцю, спрямована на виконання вправ для розвитку рухливості хребта, тому що він активно працює впродовж всього уроку.

Рівні (15 хв.). У цій частині уроку застосовуються різні вправи на підлозі, сидячи, стоячи, тобто в різних танцювальних рівнях.

Крос-переміщення в просторі (15 хв.) – розділ уроку, який розвиває танцювальність, уміння рухатися в просторі, дозволяє сформувати манеру і стиль джаз-модерн танцю в процесі виконання кроків, стрибків, обертань.

Комбінації та імпровізація (15 хв.) є завершальним розділом уроку джаз-модерн танцю, до якого входить виконання різноманітних комбінацій, заснованих на вправах і положеннях джаз-модерн танцю з метою розвитку танцювальності й розкриття індивідуальності виконавців.

Основні *технічні принципи джаз-модерн танцю* відносяться, насамперед, до техніки рухів. Вони склалися в процесі еволюції різних систем танцю, запозичені в основному з джазового танцю і танцю модерн:

1. Використання в танці пози колапс.
2. Активне пересування виконавця в просторі як по горизонталі, так і по вертикалі.
3. Ізольовані рухи різних частин тіла.
4. Використання ритмічно складних і синкопованих рухів.
5. Поліритмія танцю.
6. Комбінування і взаємопроникнення музики і танцю.
7. Координація рухів.
8. Індивідуальні імпровізації в загальному танці.
9. Функціоналізм танцю.
10. Використання поз contraction (контракшн) і release (реліз).
11. Рівні.

Принципи побудови комбінацій на уроці джаз-модерн танець: послідовність, змістовність, музична спрямованість, характерність та ін.

Студент приводить приклад побудови комбінації рухів.

4. Розкрийте мету та зміст I частини уроку джаз-модерн танцю – «Розігрів». Визначте особливості трансформації рухів класичного танцю. Наведіть приклади методики виконання та навчання рухів *demi* і *grand plie, battment tendu jete, adagio*

Основна мета першої частини уроку джаз-модерн танцю – «Розігрів» - привести в «робочий» стан усі м'язи тіла. Навіть на уроці класичного танцю багато педагогів змінюють початок уроку. У джаз-модерн танці існують різні способи розігріву: біля станка, на середині і в партері.

За функціональним завданням можна виділити такі групи вправ:

1. вправи стретч-характеру, тобто розтягнення, пов'язані зі статистичним напруженням м'язів різних частин тіла;

2. вправи, пов'язані з нахилами й поворотами торсу. Вони допомагають розігріти і привести в робочий стан хребет і його відділи (саме на хребет падає основне навантаження у подальших частинах уроку). Ці вправи найефективніше виконувати стоячи або в партері;

3. вправи, пов'язані з розігрівом ніг. Тут багато запозичень з класичного екзерсису: *plie, releve, battment tendu, battment jete* тощо.

4. вправи, пов'язані з розслабленням хребта: вправи свінгового характеру або падіння (*drop*) торсу в різних напрямках.

При поєднанні всіх вправ досягається необхідний розігрів різних груп м'язів.

Така система розігріву може варіюватися в залежності від завдань уроку:

- вправи біля станка: перегини і нахили торсу, розтяжки, *demi* і *grand plie* за паралельними та виворотними позиціями, вправи для розігріву стопи та голеностопу;

- розігрів на середині залу: спіралі і вигини торсу, нахили, вправи на напругу і розслаблення, вправи для розігріву хребта, вправи, запозичені з уроку класичного танцю;

- у партері: вправи для хребта, вправи стретч-характеру, вправи для розігріву стопи і гомілки.

Викладач має можливість вибрати той розігрів, який найкраще готує тіло виконавця для подальших навантажень, необхідних для виконання завдань уроку. Темп розігріву також може бути різний: вправи в повільному темпі, побудовані на статистичному напруженні, або вправи, які виконуються в швидкому темпі.

Чимало молодих педагогів намагаються максимально насичувати цей розділ уроку, однак це не призводить до позитивних результатів: учні швидко втомлюються і ефективність подальших вправ знижується.

Розігрів повинен скидатися з 5-10 вправ на різні групи м'язів. Можливе поєднання декількох рухів в єдину комбінацію. Тут немає чітких правил і законів, все залежить від рівня підготовки групи учнів.

Особливості трансформації рухів класичного танцю на уроці джаз-модерн танцю:

– використання позицій ніг школи Г. Джордано (паралельні, аут, тощо);

– використання позицій рук (скорочені, прямі, округлені) та напрямку долоні;

– використання роботи кисті (flex, jazz-hend, long-hend).

Використання елементів класичного екзерсису на уроці джаз-модерн танцю різноманітне і залежить насамперед від знань педагога і його мети. Використання цих рухів у «чистому» вигляді, у класичній формі недоцільно, оскільки це є завданням уроку класичного танцю.

Наприклад, під час виконання рухів *demi i grand plie* напівприсідання та присідання здійснюється за паралельними позиціями, також з переведенням стоп та колін у виворітне положення з паралельного, зі зміною динаміки виконання та ін.

Під час створення комбінації *adagio* педагог виокремлює три основні завдання: відпрацювання апломба (стійкості) та розвиток кроку; відпрацювання обертів у позах; відпрацювання просторового розташування. Наприклад, комбінації з використанням нахилів, спіралей торсу, contraction і realize з одночасним підйомом «робочої» ноги на 90° і вище; комбінація з використанням tour lent та інших видів партерних турів, fouette en tournant pirouette; комбінації з використанням різних ракурсів, зміни рівня, переміщенням у просторі.

5. Розкрийте мету та зміст другої частини уроку джаз-модерн танцю – «Ізоляція». Назвіть вправи, розкрийте методiku їх виконання та навчання. Покажіть декілька прикладів комбінацій з використанням біцентрії та поліцентрії

Частина уроку джаз-модерн танцю «Ізоляція» більш насичена вправами, ніж попередня. І якщо в розігріві все тіло активізується, то під час ізоляції відбувається глибока робота з м'язами різних частин тіла. Спочатку педагогу необхідно добитися достатньої свободи та рухливості хребта у виконавців, тобто навчити тримати положення колапсу. Для цього використовується декілька вправ на напругу і розслаблення для того, щоб учні більш вільно розподіляли напругу на хребет.

Існують шість ізоляційних центрів: 1) голова і шия; 2) плечі; 3) грудний відділ; 4) тазостегновий відділ (пелвіс); 5) руки; 6) ноги.

Ізоляції, як правило, піддаються всі центри – від голови до ніг. Проте можливі комбінації, коли послідовно виконується один рух головою, один – плечима, один – грудною кліткою, один – руками, один – пелвісом, один – ногами. Під час виконання подібних «ланцюжків» дуже важливо використовується принцип управління, тобто з одного центру передавати імпульс в інший.

Спочатку всі рухи вивчаються в «чистому» вигляді, причому, можливе виконання двома способами: повільне стискання і розширення (наприклад, повільний нахил голови вперед і максимальний нахил голови назад) або різко досягти максимального положення. Але в тому й іншому випадку центр, приведений у рух, повинен досягати свого крайнього можливого положення.

Другий етап навчання – з'єднання рухів одного центру в найпростіші комбінації: хрест, квадрат, коло, півколо.

Наступний етап – підключення в більш складні геометричні комбінації, більш складніші ритмічні структури. І, нарешті, останній етап – застосування рухів декількох центрів.

Основне завдання педагога під час вивчення рухів ізоляційних центрів – стежити за тим, щоб рухи були дійсно ізольованими, щоб під час руху одного центру не рухався другий. Це, на перший погляд, просте завдання викликає труднощі, так як анатомічно всі центри тісно пов'язані.

Координація присутня у всіх розділах уроку, скрізь, де необхідно з'єднати рухи двох або більше центрів в одній комбінації. Перший етап навчання – координація ізоляційних центрів, коли координуються два, три, чотири центри в одночасному паралельному русі. Потім вона ускладнюється рухом в опозицію, введенням складних ритмічних малюнків. І, нарешті, останній етап – координація декількох центрів під час пересування.

Рухи та вправи ізоляційних центрів і методика їх виконання та навчання.

Голова і шия. Види рухів: нахил уперед і назад, нахил вправо і вліво, повороти вправо і вліво, *sundari* вперед-назад і з одного боку в інший.

Методичні вказівки:

- під час нахилу підборіддя повинно торкатися грудей, під час нахилу назад потилиця торкається хребта;

- під час нахилу вбік голова горизонтальна, вухом необхідно намагатися доторкнутися плеча; підборіддя спрямоване точно вперед, не зміщуючись верх чи вниз;

- під час поворотів голова чітко вертикальна, підборіддя паралельне плечу; голова не повинна закидатися, а повертається навколо уявної вертикальної осі;

- під час виконання *sundari* відбувається зміщення тільки шийних хребтів вперед-назад чи з одного боку в інший; голова зберігає чітко нейтральне положення, підборіддя спрямоване вперед, зміщення відбувається за рахунок подовження та скорочення м'язів ший.

На основі чотирьох основних рухів можна скласти більшу кількість комбінацій, які можуть виконуватися з різними акцентами в тих чи інших точках та різних ритмічних малюнках: хрест, квадрат, коло, півколо.

Плечі. Види рухів: підйом одного або обох плечей уверх, рух плечей вперед-назад, твіст плечей, шейк плечей.

Методика виконання:

- під час піднімання плечей лопатки піднімаються верх, руки витягнуті в ліктях;

- під час руху вперед і назад основна увага має приділятися тому, щоб домогтися руху саме плечей, без рухів грудною клітиною;

- під час твісту (згинання) відбувається різка зміна напрямів у русі плечей;

- під час шейку (трясти, струшувати) виконується хвилюподібні поштовхи плечима за рахунок розслаблення м'язів плечового поясу та переміщення плечей у дуже дрібному та швидкому русі вперед-назад.

Грудна клітина. Види рухів: рухи з одного боку в інший, рухи вперед-назад, підйом і опускання, твіст. Цей центр найменш рухливий. Попередньо необхідно навчитися виконувати елементарні рухи тільки грудною клітиною без рухів плечей і пелвісу.

Методика виконання:

- під час руху грудної клітини з одного боку в інший на першому етапі навчання необхідно вдаватися до допомоги рук, які витягнуті в сторону на рівні плечей, лікті зігнуті, а кисті скорочені. Витягуючи праву руку вбік, необхідно досягти того, щоб грудна клітина рухалася вправо за рукою. Після цього руки переводяться в підготовче положення, і рухи грудною клітиною з одного боку в інший здійснюються ізольовано;

- під час початкового навчання руху вперед-назад також доводиться допомагати руками. Вони в другій позиції, під час різкого згинання ліктів, спрямованих за потилицю, грудна клітина автоматично відводиться уперед.

Пелвіс (стегна). Види рухів: рухи вперед-назад, рухи з одного боку в інший, *hip lift, shimmy, jelly roll.*

Методика виконання:

- під час руху вперед пелвіс трохи піднімається та різко спрямовується вперед, під час руху назад поперек залишається на місці та між ним і сідницями утворюється арка. Коліна зігнуті, спрямовані вперед (нерухомість колін під час руху);

- рух з одного боку в інший може бути двох видів: просте зміщення з боку в бік, не завищуючи та не знижуючи пелвіс, або рух за дугою, півколоу, який проходить через крайню нижню точку;

- під час підйому одного стегна вгору робоча нога повинна бути «без ваги», стояти на півпальцях або бути трохи відірваною від підлоги;

- рух shimmy було запозичене з однойменного танцю та полягає в спіральному закручуванні пелвіс вправо або вліво;

- jelly roll схожий на шейк пелвіса: максимально розслаблені глибокі м'язи сідниць скорочуються і розслаблюються, що викликає тремтіння пелвісу.

Руки мають максимальну можливість руху, багато різних положень. Руки можуть рухатися витягнуті, без ізгину, кожна частина руки – кисть, передпліччя, пальці – можуть рухатися ізольовано або в поєднанні; більш вільні позиції рук.

Підготовче положення, press-position, перша, друга, третя позиції, jerk position- основні позиції.

V-положення, А-В-В-положення рук.

Ноги виконують подвійну функцію: пересувають тіло в просторі та виконують самостійні рухи.

Позиції ніг системи Джордано: паралельні положення, аут-позиції, ін-позиції.

Усі частини центрів можуть ізольоватися та виконувати рухи незалежно від інших центрів. Ці центри мають змогу просторово та ритмічно незалежно рухатися, саме це створює поліцентрію рухів (два центри рухаються – біцентрія, три центри рухаються – трицентрія).

Студент показує декілька прикладів комбінацій центрів з використанням біцентрії та поліцентрії.

6. Охарактеризуйте просторово-часову організацію рухів у джаз-модерн танці. Назвіть рівні переміщень та наведіть приклади виконання рухів у різних рівнях. Покажіть та охарактеризуйте декілька комбінацій вправ крос-переміщень з використанням різних рівнів

Простір – це все, що знаходиться навколо нас.

Рівень – розташування тіла танцівника стосовно землі.

Джаз-модерн танець досить широко використовує вправи виконавця на підлозі (у партері).

Основні рівні: стоячи, сидячи навпочіпки, стоячи на колінах, сидячи і лежачи. Завдання рівнів під час уроку різноманітні. По-перше, у різних рівнях виконуються вправи на ізоляцію, по-друге, у партері дуже корисно виконувати стретч-характеру, тобто розтяжки. У рівнях «сидячи» і «лежачи» - достатньо багато вправ на contraction і release,

спіралі і твісти торсу. І нарешті сама зміна рівнів, швидкий перехід з одного рівня в інший – додатковий тренаж на координацію.

У своїй практиці викладачі БДПУ об'єднали такі 4 рівні:

- I рівень – все, що виконується на підлозі, лежачи;
- II рівень – всі рухи, які виконуються нижче свого зросту;
- III рівень – рухи, які виконуються на весь зріст та вище;
- акробатичний рівень (колеса, стойки, шпагат, міст та ін.).

Приклад виконання рухів у різних рівнях (показ).

Крос-переміщення – це виконання різних вправ з просування чи переміщенням у просторі. Традиційних, зафіксованих кроків, стрибків і обертань небагато. Кожен з педагогів вільний імпровізувати і варіювати, як підказує йому педагогічне чуття.

Види рухів крос-переміщень: кроки, стрибки, обертання.

Кроки поділяються на чотири групи: кроки примітиву, кроки у джаз-модерн манері, кроки в рок-манері, кроки в мюзикл-комеді-джаз манері.

Стрибки на уроці джаз-модерн танцю використовуються в поєднанні з кроками і обертаннями. Їх умовно можна розподілити на 4 групи: з двох ніг на дві (jump); з однієї ноги на іншу з просуванням (leap); з однієї ноги на ту ж ногу (hop); з двох ніг на одну.

Обerti, як і стрибки, можуть виконуватися на місці і з пересуванням у просторі. Основні види обертів: на двох ногах «трикрокового повороту», Corkscrew, Tour chaine; на одній нозі; піруети; повороти по колу навколо уявної осі; повороти на різних рівнях; «штопорні повороти»; лабільні обертання.

Студент показує декілька комбінацій вправ крос-переміщень з використанням різних рівнів.

7. Назвіть завдання та зміст навчання джаз-модерн танцю в дитячих хореографічних колективах. Розкрийте методику побудови уроку джаз-модерн танцю для дітей молодшого шкільного віку

Розвиток сучасної танцювальної культури, її активна популяризація в засобах масової інформації, зацікавленість батьків підвищують бажання дітей вивчати привабливі види сучасного танцю. Тому актуальним є навчання дітей джаз-модерн танцю в дитячих хореографічних колективах.

Завдання навчання джаз-модерн танцю в ДХК: вивчення базового рівня джаз-модерн танцю, розвиток танцювальної імпровізаційності, творчого мислення, пошуки рухових можливостей свого тіла, виховання індивідуальної манери виконання.

Основи джаз-модерн танцю доцільно давати дітям основного рівня навчання, тому що вони вже засвоїли попередньо елементи класичного

та народного танців. Сенситивним періодом для творчого та цікавого вивчення основ джаз-модерн танцю є молодший шкільний вік.

Вікові особливості розвитку молодших школярів сприяють засвоєнню основ джаз-модерн танцю: висока пізнавальна активність, допитливість, прагнення створити нове, самостійність та оригінальність у розв'язанні поставлених завдань, висока швидкість перебігу розумових процесів, схильність до фантазування та творчої інтерпретації. У багаторічній практиці педагога ЦДЮТ м. Бердянська адаптували структурні частини уроку джаз-модерн танцю для цього вікового періоду: розігрів, крос-переміщення, танцювальні комбінації та імпровізація.

Перший розділ уроку з джаз-модерн танцю «Розігрів», який для дітей здійснюється лише посеред зали. За Ю.Нікітіним він має проводитись біля станка, на середині та в партері і включати рухи голови (нахили, повороти, коло, *sundari*), плечей (підіймання, опускання, скручування), грудного відділу (вперед-назад, з боку на бік), тазостегнових суглобів (вперед-назад, з боку на бік), рук (позиції та положення рук у джаз-модерн танці) та ніг (*relive* (релеве) за паралельними та аут позиціями, маленькі стрибки). Поступово до змісту розігріву включаються трансформовані рухи класичного танцю (комбінація *plie* (пліє), *battement tendu* (батман тендо), *battement tendu jete* (батман тендо жете). Обов'язковою умовою цього розділу уроку для дітей молодшого шкільного віку є проведення вправ в ігровому характері. Наприклад, один із варіантів розігріву будується за змістом мультфільму «Шрек», у процесі якого діти передають образ головного персонажу, який робить невеличку зарядку та прогулянку біля своїх володінь. Також застосовуються творчі завдання з використанням простору. Наприклад, після виконання рухів різними частинами тіла пропонується дітям переміщуватися по всьому простору, щоб нікому не заважати та виконувати імпровізаційні рухи, передаючи образ Кота, Шрека, Принцеси, Короля тощо.

На наступному етапі вправи розігріву ускладнюються. Так, у комбінації *plie* (пліє), *battement tendu* (батман тендо), *battement tendu jete* (батман тендо жете) включаються більш складні рухи джаз-модерн танцю (*contraction* (контракшин), *release* (реліз), *roll down* (рол даун), *roll up* (рол ап), *side stretch* (сайд стрейч). Також на етапі оволодіння хореографічним матеріалом ускладнюються й образи та сюжети, які необхідно передавати дітям. Наприклад, під час виконання рухів *plie* (пліє), *battement tendu* (батман тендо), *battement tendu jete* (батман тендо жете) діти показують, як вони прокидаються, збираються до школи та гуляють з друзями. Обов'язковим завданням є самостійне відтворення дітьми побутових рухів у танці.

До другого розділу уроку з джаз-модерн танцю «Крос-переміщення» відносяться різноманітні кроки, біг, оберти, стрибки в переміщенні; володіння простором, імітаційні рухи та рухи на зміну рівнів. На початковому етапі вивчаються кроки афро-танцю, кроки в джаз-манері, стрибки з двох на дві, на одну (jump) та оберти на двох і на одній нозі. Поступово додаються кроки в рок-манері, допоміжні та з'єднувальні кроки, стрибки з однієї на іншу з переміщенням (leap) та оберти в різних рівнях. Крім того, діти засвоюють ще кроки з мультіплікацією, стрибки з однієї ноги на ту саму (hop) та лабільні обертання.

Діти із зацікавленням та творчо відтворюють ті комбінації, які асоціюються з якимось казковим персонажем або з діями, близькими їх життєвому досвіду. Наприклад, пересування, як Зайчик, Гігант, Ліліпут, Людина-павук тощо; переміщення ковзаючим рухом, імітуючи їзду на роликах, перекази на підлозі, наче камінці котяться згори тощо.

У третьому розділі уроку джаз-модерн танцю «Танцювальні комбінації» вивчаються нескладні хореографічні форми, що є поєднанням вивчених протягом навчального року танцювальних та виразних рухів. Тематика змінюється відповідно до інтересів та виконавських можливостей дітей цього віку. Наприклад, спочатку це можуть бути етюди «Дитинство», «Маленькі розбишаки», «Віслок на весіллі в Шрека» та ін.; поітом танцювальні комбінації «Принц та Принцеса», «Веселі пінгвіни», «Визволення принцеси», «Шкільні канікули» тощо.

Четвертий розділ уроку з джаз-модерн танцю «Імпровізація» включає завдання, які передбачають складання творчих етюдів на основі музичних творів за допомогою вигадування нових рухів або використання знайомих у нових комбінаціях. Тематика творчих завдань планується у відповідності до вікових особливостей, інтересів та життєвого досвіду дітей. На початковому етапі імпровізаційні вправи носять індивідуальний характер. Наприклад, під час засвоєння молодшими школярами простору можна використовувати прості завдання: рухатися по всій площині, не торкаючись один одного, лицем або спиною, передаючи заданий образ (Віслок, Кіт, Шрек, Принцеса, Король та ін.). Поступово імпровізаційні завдання ускладнюються. Так, діти пересувалися в просторі, передаючи почуття радості, страху, сорому, або імпровізували відповідно до характеру тієї чи іншої мелодії.

Наступний етап роботи присвячується імпровізації у трьох просторових рівнях: першому – лежачи або сидячи на підлозі, другому – нижче половини свого зросту та третьому – стоячи. Наприклад, необхідно проповзти, як мурашка, рухатися, як Велетень, стрибати від радості, пересуватися, наче біжиш від собаки.

Після оволодіння навичками виконання вільної сольної імпровізації необхідно переходити до ознайомлення дітей з простими контактними вправами та парною імпровізацією. Так, під час переміщення в просторі може пропонуватися дітям зупинитися та доторкнутися до того, хто опинився поруч, або виконати рухи, повторюючи один за одним по черзі («Дзеркало»). Поступово можуть ускладнюватися завдання й пропонуватися тематика імпровізації в парі. Наприклад, «Віслок просить вибачення у Шрека», «Пінгвін чіпляється із запитанням до мавпи», «Посварилися» тощо. Паралельно з парною імпровізацією бажано вводити до змісту уроку завдання з колективної творчості. Їх тематику доцільно підбирати у відповідності сезонних умов, свят, уподобань дітей. Так, можуть пропонуватися завдання на передачу «Дощу», «Снігу», «Жари», «Святкового параду», «Свята Нового року», «Улюбленої іграшки» та інші.

Під час імпровізації не треба примушувати дітей виконувати ті чи інші завдання, не акцентувати увагу на тих, хто соромиться, заохочувати незначні творчі знахідки. Для оцінки виконаних завдань з творчої імпровізації, на нашу думку, можна використовувати фотографування цього процесу. Найбільш вдалі імпровізаційні фото можна розташувати на дошці для батьків та дітей з інших колективів.

Музика є невід'ємним компонентом танцювального мистецтва, основою реалізації його драматургічної основи, засобом підсилення естетики танцю та естетичного впливу на дітей.

На уроці джаз-модерн танцю повинен використовуватися музичний матеріал, різноманітний доступний і цікавий дітям певної вікової групи. Наприклад, на заняттях для дітей 7 років можна використовувати саунд треки з відомих мультфільмів «Шрек», «Мадагаскар», «Маша та Ведмідь». Старшим дітям (8-9 років) пропонується музика, характерна для відповідних образів, ситуацій, творчих завдань. Так, наприклад, під музичний супровід з мультфільму «Шрек» діти можуть виконувати танцювальні комбінації, розкриваючи образ Віслока, Шрека, Фіони; «Маша та Ведмідь» - Маші; «Мадагаскар» - лева Алекса, бегемота Глорії, зебри Марти і т.д. Для творчих завдань та ситуацій активно має впроваджуватися імпровізаційна гра акомпаніатора.

Таким чином, вивчення джаз-модерн танцю в дитячих хореографічних колективах має передбачати засвоєння базового рівня знань і умінь цього напрямку, а з дітьми молодшого шкільного віку носити ігровий характер та передбачати засвоєння основ джаз-модерн танцю.

Навчальна дисципліна

«Теорія та методика історико-побутового танцю»

1. Розкрийте стильові особливості танцювальної культури Відродження, назвіть і охарактеризуйте танці цієї епохи.

2. Розкрийте стильові особливості танцювальної культури XVIII століття, назвіть і охарактеризуйте танці цієї епохи.

3. Розкрийте стильові особливості танцювальної культури XIX століття, назвіть і охарактеризуйте танці цієї епохи.

1. Розкрийте стильові особливості танцювальної культури Відродження, назвіть і охарактеризуйте танці цієї епохи

В епоху Відродження побутовий танець набуває великого значення. Без нього не обходяться не тільки бали, вечори, але й пишні вуличні свята, які досягають часом надзвичайної яскравості й пишноти.

Свята, звеселяння, балетні вистави міцно утверджуються в Парижі XVI століття.

У цей час в Італії, Франції, Англії, Іспанії виникає багато нових танцювальних форм.

У палацових залах італійські художники, поети, музиканти, танцмейстери разом з і французами влаштовують свята, створюють нові види театральних вистав – інтермедії з піснями і танцями, яким приділяється значне місце і які становлять основу цих розкішних видовищ.

Різні прошарки суспільства мають свої танці, виробляють манеру їх виконання, правила поведінки під час балів, вечорів, свят.

Незважаючи на те, що з'являється величезна кількість нових танців, в суспільстві ще довго зберігають танці, популярні в епоху пізнього Середньовіччя. Народ, як і раніше, любить бранлі. При дворі виконуються променадні танці. Танці зі свічами й смолоскипами міцно входять у побутові й урочисті обряди й поширюються по всій Європі.

Танці епохи Відродження більш складні, ніж невігадливі бранлі пізнього Середньовіччя. На зміну танцям з хороводною й лінійно-шереговою композицією приходять парні (дуетні) танці, побудовані на складних рухах і фігурах.

Побутовий танець епохи Відродження – танець парний. У ньому велика увага звертається на дрібні деталі рухів рук, манеру носити плаття, тримати корпус, знімати капелюх, вітати партнера та гостей. Зникають пантомімний і імпровізаційний елементи. Танцівники стоять близько один до одного, торкаючись плечей.

Народ виконував побутові танці в простій і природній манері, не дотримуючись спеціальних правил, як і раніше, легко, добірно, невимушено.

Народна танцювальна культура була тим джерелом, звідки черпалися рухи, фігури, а найчастіше й цілком досконалі танцювальні композиції. Музиканти запозичують з народних пісень і танців мелодії й ритми для опер, романсів, танцювальних сюїт.

Придворні танці епохи Відродження, здебільшого народні, перероблені й видозмінені згідно з правилами етикету. Тільки незначна кількість танців виникла безпосередньо в палацовому середовищі.

Техніка танців XIV-XV століть надзвичайно проста. В основному це променадні танці без регламентованого малюнка рухів рук. Композиція більшості з них була побудована на поклонах, наближеннях, віддаленнях виконавців один від одного. Рухи ніг становили дрібні кроки. Стопи ніг у танцях XV століття розташовувалися по прямій лінії паралельно. Виворітність стала обов'язковою лише з XVII століття. Деякі дослідники зовсім справедливо називають танці XV століття партерними (басданси та їх різновиди, павана, куранта). Стрибки в них були відсутні.

Стриманість і підкресленість постави пояснювалися багато в чому покромом придворного одягу: у дам були шаття з важкої тканини з дуже довгими шлейфами, у каваларів – каптани, трико, що обтягували ноги, і вузькі черевики з довгими дзюбоподібними носками. Одяг сковував рухи. У цих танцях ще не було строго встановлених фігур і рухів.

Жінка повинна була танцювати скромно, легко, ніжно, опутивши очі донизу. Допускалося згинання коліна, стопи, легкий відрив ноги від підлоги. Танцівники могли робити нерізкі повороти й півповороти, рухатися вперед, назад, допускався також простий і подвійний крок, зупинки, «легкі переступання» – погойдування корпусу, схрещування ніг. Надалі почали робити повний поворот, який одержав назву «вольта». Танцювальні терміни й фігури у Франції мало чим відрізнялися від італійських.

З особливою увагою ставилися до виконання реверансів і поклонів. Майже всі танці супроводжувалися нескінченними поклонами, виконанню яких надавалося великого значення, тому що вони були як частиною придворного етикету – вітанням, так і танцювальними фігурами, які надавали бальній хореографії риси урочистості.

Французькі поклони робилися в праву сторону на відміну від італійських, які виконувалися вліво. Кавалер знімав капелюх лівою рукою – це означало, що він вітає даму від усього серця.

Етикет придворного суспільства був дуже строгим; він регламентував найтонші деталі поведінки. Дотримання правил етикету вважалося обов'язковим під час офіційних аудієнцій, церемоній, придворних прогулянок, обідів, танцювальних вечорів. Це привело до

того, що в придворному суспільстві з'являється вчитель танців – викладач витончених манер.

Танцмейстери створюють канонічні форми танців, які старанно й пунктуально вивчає привілейоване суспільство. Цьому багато в чому сприяють підручники, в яких систематизуються рухи та робиться спроба зафіксувати танцювальні композиції.

Французькі хореографи й теоретики сприяли розвитку танцювального мистецтва, створенню нових танцювальних форм, строгої канонізації танцю. Створені ними дослідження й теоретичні узагальнення лягли в основу майже всіх керівництв з танцю, які вийшли друком у більш пізні епохи.

Першим італійським теоретиком танцювального мистецтва вважають Доменіко, або Доменікано. Сам Доменіко не писав ніяких наукових трактатів, але його учні пильно вдивлялися в методіку свого прославленого вчителя й поширювали її по всій країні. Зберігся так званий паризький манускриптум: Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi» (1416), де викладається система навчання танцям за методом Доменіко. У XV столітті вийшов трактат Гульєльмо: Guglielmi Hebraei Pisauriensis «De practica seu arte tripudu wulghare opusculum, circa».

У 1455 році Антоніо Корназано видав першу книгу про танець: Antonio Cornazano «Libto dell'arte danzare». Майже одночасно з'являється «Золотий рукопис бассдансів», що належав Маргариті Австрійській, де зафіксовані рухи танцю й супровідні їх мелодії. Про те, що вони мали всеєвропейську популярність, свідчить англійський підручник бассдансів, випущений Робертом Коміландом у 1521 році.

Серед італійських праць з танцю заслуговує на увагу: Fabritio Caroso «Il Ballarino» (1581). Ф.Карозо намагається систематизувати не тільки танці, але й складові їх рухи.

Серед знаменитих французьких теоретиків особливе місце належить Туано Арбо, що випустив в 1588 році змістовну працю «Орхесографія». У ній автор докладно й точно описує не тільки танці другої половини XVI століття, але й більш ранні хореографічні форми, приділяючи велику увагу і класифікації бранлів. Туано Арбо докладно фіксує композицію танцю, різновиди рухів, манеру виконання, характер костюмів і аксесуарів. Його праця сприяла популяризації хореографії, була тією основою, на якій надалі так інтенсивно розвивався придворний і сценічний танець.

Найбільш популярними танцями епохи Відродження були *бассданси* – збірна назва безстрибкових стародавніх придворних танців, основу яких становлять елементи народної хореографії. Бассданси часто

називають «прогулянковими» танцями, тому що вони більш схожі на церемоніальний хід або чинну ритуальну процесію. Композиційний малюнок прогулянкових танців будувався у вигляді хороводу, ланцюгу, ходи.

У літературі з стародавніх танців бассданси поділяються на італійські та французькі. В італійських бассдансах був змішаний ритм, що переходить із потрійного в подвійний, рухи – більш прискорені.

Французькі бассданси носили урочистий характер і кроки були ковзними. Під час танцю дами спритно управляли своїми довгими шлейфами, красиво їх закруглюючи, прагнучи при цьому не піднімати їх з підлоги. Гордовита постава виконавців, які рухалися плавними ковзними кроками, надавала танцю урочисто строгого виду.

Бассданси найчастіше виконувалися під хоріві мелодії самих танцівників, рідше – під акомпанемент лютні, флейти, арфи або труби.

У першій половині XVI століття на зміну бассдансам приходить *павана*, а пізніше – куранта.

Про походження павани в істориків хореографії немає єдиної думки. Туано Арбо та Шарль Даві'є вважали, що вона прийшла з Іспанії, називають павану іспанським танцем. Артур Пужен у театральному словнику розглядає павану як танець іспанського походження.

Курт Закс дотримується думки, що співзвуччя слова павана з назвою італійського міста Падуї вказує на те, що батьківщина цього танцю – Італія.

Зовсім інше тлумачення знаходимо в праці Жоржа Дера, де говориться про те, що павана – французького походження, а в 1574 році вона була вивезена із Франції.

Імовірно, у кожній країні характер рухів і манера виконання павани мали свої особливості. Так, неважко знайти істотну різницю між французькою й італійською паваною. У французькій кроки плавні, повільні, граціозні, сковзуючі, в італійській більш живіші, неспокійні, чергуються з маленькими стрибками.

Найімовірніше, свою назву павана одержала від латинського слова *pavo*, *paon*, що означає павич. І, дійсно, танцюючи павану, ніби наслідують паву, що поважно прямує з красиво розпущеним хвостом.

Під музику павани відбувалися різні церемоніальні ходи: в'їзди влади в місто, проводи знатної нареченої в церкву. У Франції й Італії павана зутверджується як придворний танець.

Урочистий характер павани дозволяв придворному суспільству блищати добірністю й грацією своїх манер і рухів. Народ і буржуазія цей танець не виконували. Павана виконувалася суворо за рангами. Танцювали павану однієї або двома парами під акомпанемент

тамбурина, дерев'яних інструментів, флейти в повільному подвійному розмірі.

Кавалери виконували павану при шпазі й у пелеринах. Дами були в парадних сукнях з важкими довгими тренами (шлейфами), якими потрібно було мистецьки володіти під час рухів, не піднімаючи їх з підлоги. Рухи трена робили ходу красивою, надаючи павані пишності й урочистості.

Куранта – придворний танець рубежу XVI-XVII століть, італійського походження. Куранта – танець урочистий, його справедливо називали «танцем манери», гордовитою ходою. Назва куранти походить від італійського слова *corrente*, що значить біг води, плавне, рівномірне. Один з істориків хореографії порівнює рухи куранти з рухами плавця, який поринає у воду й потім з'являється знову. Композиційний малюнок танцю йшов по овалу, але це міг бути й подовжений квадрат, і восьмикутник, що давало можливість робити зигзагоподібні рухи, характерні для давньоіталійського танцю *riva* в тридольному розмірі, що існував в XV столітті.

Куранта була простою й складною. Перша складалася із простих, глісуючих кроків, *demi-coupe*, що виконувалися переважно вперед. Складна куранта носила пантомімічний характер: троє кавалерів запрошували трьох дам для участі в танці. Дам відводили в протилежний кут залу й просили танцювати. Дами відмовлялися. Кавалери, одержавши відмову, йшли геть, але потім верталися знову й ставали перед дамами на коліна. Тільки після пантомімічної сцени починався танець. У складній куранті рухи виконувалися вперед, назад і вбік. Туано Арбо говорить, що кавалер у куранті виконував «колінця». Очевидно, це значило, що він робив більш складні рухи, ніж у простій, прогулянковій куранті. У середині XVI століття пантомімна частина танцю відпадає. Куранта багато разів міняла свій музичний розмір. Спочатку він був на 2/4, пізніше – тридольним.

Куранту називали ще «докторським танцем». Людину, яка опанувала рухи куранти, вважалася вченою. Близько 1700 року куранту перестали виконувати на балах, на зміну прийшли танці з більш живим темпом, але вона була включена до списку танців, обов'язкових для вивчення балетними артистами.

Вольта – парний танець італійського походження. Назва його походить від італійського слова *voltare*, що означає «повертатися». Зазвичай танець виконується однієї парою (чоловік і жінка), але кількість пар може бути збільшена.

Початку танцю передує уклін кавалера й реверанс дами XVI ст. Основний малюнок танцю полягає в тому, що кавалер моторно й різко

повертає в повітрі даму, яка з ним танцює. Цей підйом звичайно робиться дуже високо. Він вимагає від кавалера великої сили й спритності, тому що, незважаючи на різкість і деяку поривчастість рухів, підйом повинен виконуватися чітко й красиво. Як і багато інших народних танців, вольта незабаром після своєї появи стала виконуватися на придворних святах. У XVI столітті вона відома у всіх європейських країнах, але найбільший успіх мала при французькому дворі. Найдовше цей танець проіснував в Італії.

Рухи вольти, пов'язані з підйомом дам у повітря, – прообраз майбутньої підтримки в складній техніці сценічного танцю. Аналіз рухів вольти підтверджує думка про походження лексики сценічного танцю з народної хореографії й тієї великої ролі, яку зіграли народні й побутові танці в розвитку професійного балетного мистецтва.

2. Розкрийте стильові особливості танцювальної культури XVIII століття та назвіть і охарактеризуйте танці цієї епохи

Побутовий танець XVIII століття не має такої величезної кількості назв, яка була в період пізнього Відродження, коли не тільки вдосконалювалися й ускладнювалися танцювальні форми минулих епох, але й створювалося багато нових. Хоча і у XVIII столітті триває процес удосконалювання й розвитку раніше існуючих танців, ускладнюється мова сценічного танцю, з'являються нові форми побутового танцю.

У першій половині XVIII століття стають популярними парні танці: бурре, пассіґе, ригодон, гавот і менует. Танцям XVIII століття властива жвавість темпу, ускладнена техніка. Проте салтарелла та вольта – танці, де зустрічаються стрибки, притупування, різкі повороти корпусу, – поступово забуваються.

Як і у всій культурі, у хореографічному мистецтві Франції відбувається багато перетворень, реформ. Вони були вираженням прогресивних ідей, художньо-естетичних поглядів передових мислителів країни. Просвітителі не залишили без уваги жодної галузі культури. У працях Каюзака й Дідро, у творах Руссо зустрічається чимало критичних зауважень щодо сучасного балетного театру. Їх думки про «діючий танець», про повернення театру «до природи» і мальовничості пластичних композицій сприймаються реформатором балетного театру XVIII століття Ж.-Ж. Новерром (1727-1810).

Виразник ідей просвітителів у хореографії Ж.-Ж.Новерр перетворює балетний спектакль у самостійний театральний жанр, збагачує його виразні засоби, замислюється про зв'язок сценічного танцю з народною танцювальною культурою.

У XVIII столітті створюється чимало праць з теорії хореографії. Знамениті «Листи про танець» Новерра (перше видання - Штутгарт, 1760) не втратили свого значення й у наші дні.

Рауль Фел'є, Дезе, Рамо розробляють систему запису танців. Вони є прихильниками графічного запису, який фіксує не тільки окремі рухи, але й композицію танцю, просторовий малюнок.

Як і раніше, багато придворних танців вимагають детального освоєння реверансів і поклонів. Новий покрій одягу, хитромудрість зачісок у дам надають поклонам і реверансам своєрідний характер. Модні танці побудовані на плавних і м'яких рухах рук і корпусу, дрібних витончених кроках. У них багато чого підпорядковане законам сценічної хореографії.

Сучасна англійська дослідниця Мелузін Вуд стверджує, що у XVIII столітті, крім основних форм, існували ще й комбіновані: сарабанда-бурре, бурре-менуєт. Це були складні за малюнком композиції, розраховані на одну пару.

Придворні бали XVIII століття відрізнялися вишуканістю й розкішню. Французький король улаштував свята і в Парижі, і в найбагатших заміських палацах. Наближені до короля прагнули в усьому наслідувати двір. Вони прикрашали свої замки картинами знаменитих художників, витрачали колосальні суми на звеселення та пишні прийоми.

Вишукане і підкреслене образотворче мистецтво рококо впливало на оздоблення балів, убрання дам, манеру поведінки, стиль бальної хореографії. Серед величезного списку танців, які виконувалися на придворних балах, основне місце належить швидкому менуєту, гавоту, пасьп'є.

Згодом на зміну придворним танцям з їхнім складним етикетом приходять танцювальні форми, доступні й близькі широким громадським колам.

На сцені ярмаркових і бульварних театрів, у комічній опері значне місце займає танцювальне мистецтво. Популярні побутові та народні танці органічно входять у сценічну дію. Значних успіхів досягає провінційний балетний театр. У ньому переважає демократична тематика, ідуть новаторські пошуки, які вінчає хореографічна комедія «Марна обережність», що й понині не сходить зі сцени балетних театрів (балетмейстер Ж.Доберваль).

Народне танцювальне мистецтво протягом усього століття збагачує професійну хореографію. Його вплив особливо позначається в епоху французької буржуазної революції, коли і балетний театр, і бальний

репертуар поповнюються значною кількістю нових назв за рахунок побутових і народних танців.

У середині століття парні танці поступаються місцем масовим, у першу чергу, контрдансу, який відразу завойовує симпатії широких суспільних кіл. Жоден танець не може конкурувати з контрдансом, якому присвячують навіть спеціальні дослідження. Контрданс – основний танець, який визначав стиль побутової хореографії.

З великим задоволенням контрданс виконують на суспільних балах і сімейних вечорах. Його поширенню чимало сприяють нові норми суспільної поведінки. Тепер на балах і танцювальних вечорах пари не будувалися згідно із придворним церемоніалом: виконавці почувалися невимушено. І з часом контрданс перетворювався в танець-гру.

В епоху французької буржуазної революції танець, пісня, музика прикрашали незліченні народні свята. Вони ставали невід'ємною частиною побуту.

Трудовий народ і селяни, що приїжджали на ярмарки, нерідко влаштовували танцювальні вечори в харчевнях і постійних дворах. Тут усе було просто й невимушено. Розсовувалися столи, і під звуки сільської скрипки й флейти починалися веселощі. Спочатку танцювальні вечори виникали стихійно. Потім вони стали проходити регулярно. Найбільше любили збиратися в харчевнях, улаштованих у вигляді альтанки й густо повитих зеленню. Одна харчевня ввійшла в історію своїми щорічними вечорами масляниці, які закінчувалися багатолюдною фарандолою.

На площах і вулицях звучали оркестри, у садах Парижа влаштовувалися спеціальні концерти для народу, після яких, як правило, починалися танці.

Грандіозні масові свята залучали тисячі людей. По суті, це були театралізовані демонстрації, для яких писалася спеціальна музика й тексти пісень. Танці на вулицях і площах носили хороводний, масовий характер.

Французи згадали про стародавню фарандолу. Тепер її ланцюг становили представники різних провінцій. Збуджені й радісні, проносилися вони в стрімкому танці по вулицях Парижа. Імпровізаційний масовий танець епохи французької революції тісно пов'язаний з піснею і часто ілюструє її.

Пісні й танці французької революції створювалися під безпосереднім впливом героїчних подій. З'явившись в одному місці, вони швидко поширювалися по всій країні. Так, знаменита бойова пісня «Марсельеза» Руже де Ліля скоро стала французьким національним гімном.

У розпал революційних подій марсельці виконували пісню в театрах під час революційних апофеозів і на багатолюдних суспільних святах. Вона була найвідомішою, на її мотив написано безліч текстів.

У серпні 1792 року весь Париж співав і танцював карманьйолу, у якій виражалася симпатія до санкюлотів, презирство до короля й королеви. Пісня ця має танцювальний, хороводний характер, у ній є щось загальне з пастушими наспівами, які користувалися великою популярністю в XVIII столітті. Карманьйолу виконували парижани, солдати й селяни.

Складніше революційний репертуар проникає на професійну сцену Паризької опери, де ставлять урочисті апофеози, виконуються народні танці й танці санкюлотів. Балетні артисти беруть участь у театралізованих революційних святах.

Батьківщина *контрдансу* – Англія. На святах його виконували англійські селяни. Звичайно, контрдансом закінчувалися невігадливі сільські урочистості.

Англіїці особливо любили виконувати цей танець навколо «травневого дерева», яке прикрашалося зеленню, а в більш пізні епохи – різнобарвними стрічками.

Сільський танець контрданс був життєрадісним, веселим і безпосереднім, стриманість і деяку статечність він здобуває, потрапивши в салони та бальні зали.

З Англії контрданс проникає в європейські країни. Контрданс, як і бранль, – назва збірна. Вона поєднує величезну кількість танців, побудованих по каре або по лінії, де парна кількість пар стояла один проти одного. До цієї групи належать такі танці, як екосез, французька кадрили, ланс'є, гросфатер, тампет.

Вивченням контрдансу займалися багато дослідників (Рауль Фе'є, Луї Пекур, Ж.Дера, М.Петров, Карло Блазис).

Первісна схема контрдансу складалася з великих і малих кіл, шенів і хрестів. Зі зміною схеми танцю каре поступово переходило в лінію. Перша пара танцівників стояла спиною до глядача, праворуч від неї – друга пара, візаві першій парі – третя пара, візаві другій парі – четверта пара.

У більш пізніх контрдансах побудова пар трохи інша: перша пара розташовується візаві другій, праворуч від першої пари – третя й візаві третьої – четверта.

Руси контрдансу були побудовані на *pas chasse, pas balance, pas debasque*. Поступово техніка танцю все більше ускладнювалася. Її вдосконалення й ускладнення пояснювалися тими взаєминами, які існували в XVIII столітті між сценічною й побутовою хореографією.

Побутові танці досить часто включалися в хореографічний текст оперно-балетних спектаклів. Балетмейстери вдосконалювали їхню композицію, поповнювали новими рухами й фігурами й нерідко в такому відшліфованому та ускладненому вигляді включали в репертуар танцювальних вечорів.

Наприкінці століття в містах контрданс одержує назву «кадриль». У селах же й дотепер цей танець зберіг свою колишню назву.

Первісна схема кадрили – каре, пізніше французька кадрили виконується у дві лінії.

Кадриль не тільки робила приємність танцівниками, але якоюсь мірою мала й виховне значення. Вона привчала молодь до гарних манер, уміння музично, чітко й невимушено виконувати рухи.

Гавот – селянський хороводний танець, виникнення якого майже всі джерела відносять до початку XVI століття. Французькі селяни виконували його легко, плавно, граціозно під народні пісні й волинку. Але гавот XVI століття не одержав поширення й незабаром був забутий. Однак на рубежі XVII-XVIII століть гавот відроджується й швидко стає найбільш відомим побутовим танцем. Його пропагують не тільки вчителі танців, але й найвідоміші художники: пари, що виконують гавот, переходять на полотна Лайкре, Ватто, витончені пози танцю знаходять своє відображення в порцелянових статуетках. Вирішальна роль у відродженні цього танцю належить композиторам, які створювали чарівні мелодії гавоту й вводили їх у музичні твори.

Гавот XVIII століття зовсім не схожий на своє народне першоджерело. Тепер це галантний, жеманий і манірний танець – стиль рококо в хореографії. Найчастіше він виконується однієї парою. Ускладнюється й сама танцювальна мова. Його основними рухами стали не тільки *pas chasse*, *pas balance*, *pas glissade*, але й *pas assemble*, *pas jete*, *pas emboite*.

Особливою популярністю користувався гавот, складений відомим танцівником і балетмейстером Г.Вестрисом («Гавот Вестриса»).

Танець *полонез* став широко відомий на початку XVIII століття. Його виконання не вимагало особливої техніки. На відміну від менуету й гавоту рухи полонезу не потрібно було старанно розучувати й запам'ятовувати в чіткій послідовності.

Оснoву полонезу становить ритмічний, плавний і м'який незмінний крок, незважаючи на примхливість і складність композиційного малюнка. Витончений і легкий крок полонезу супроводжувався неглибоким і плавним присіданням на третій чверті кожного такту. У танець входили також реверанси й поклони. У полонезі немає складних хореографічних прикрас, замудрих рухів і поз.

Але разом з тим жоден танець не вимагає такої строгості постави, гордовитості й зібраності, як полонез.

Полонез найкраще підходив для грандіозних, обставлених з незвичайною розкішшю балів XVIII століття. Ним відкривалися врочисті танцювальні вечори, придворні бали.

У придворних колах полонез виконувався строго по рангах. Ошатно одягнені гості з важливістю проходили по залу. Кавалери ставилися до своїх дам з особливою чемністю, галантно вказуючи напрямок танцю. Під час ходу під урочисто-фанфарну музику гості показували себе, своє вбрання, світські манери і шляхетність. Під час танцю чоловіки часто молодцювато підкручували вуса, перекидали капелюх з однієї руки в іншу, подавали дамі то одну, то іншу руку. У полонезі могли брати участь усі запрошені незалежно від віку.

Полонез бере свій початок від народного танцю, названого в Польщі «ходзони». З моменту свого виникнення він виконувався на весільних урочистостях, але потім, децю видозмінившись, зробився улюбленим танцем і інших свят. Так, у деяких місцевостях його танцювали з хмелем, подушкою, свічками, звідки він одержав назву «ходзони з хмелем», «ходзони з подушкою», «ходзони зі свічкою».

Від народу ходзони потрапили до бідної шляхти, і тільки в XVII столітті полонез перейшов у дворянські зали, у замки найбільших магнатів. Тут з полонезом знайомилися іноземні гості й розносили його славу по всій Європі. Балетмейстери Парижа – міста, яке до XIX століття вважалося законодавцем танцювальних мод, – переробили ходзони, пристосували для придворних урочистостей і дали йому назву полонез, тобто польський.

3. Розкрийте стильові особливості танцювальної культури XIX століття, назвіть і охарактеризуйте танці цієї епохи

Побутова хореографія кожної епохи має свої особливості.

У XIX столітті збереглися багато танців минулого. Однак багато з них виконувалися в іншому стилі та мали інший вигляд. Манера виконання провідних танців сприяла тому, що старі композиції видозмінювалися й пристосовувалися до нових смаків.

XIX століття – час масових бальних танців, ритмічно живих і природних. Провідне місце належить вальсу. Саме в цей час починається його вдосконалення й справжня слава. Він визначає структуру й характер бальних танців, невимушену манеру виконання, засновану на вільному підпорядкуванні музичному ритму.

Відсутність складних фігур, які необхідно виконувати в строгій послідовності, простота рухів і поз, чарівність мелодій роблять вальс улюбленим танцем.

Цікаво, що з танців минулих епох в ХІХ столітті продовжують жити тільки ті, в яких беруть участь велика кількість пар.

Поширення й популярність одержує не тільки вальс у своїй основній формі, але також його численні варіанти й комбінації. Популярності вальсу сприяє музика. Її пишуть композитори різних країн, створюючи справжні шедеври танцювальної музики.

Все більше починають входити в життя суспільні бали. Найбільше мешканці Відня відвідували бали й маскаради. Вони чимось нагадували народні карнавали та масляні гуляння. Маскаради на масляному тижні збирали величезні юрби людей і проходили завжди бурхливо й святочно. Тут не потрібно було дотримуватися суворих правил аристократичного етикету, шанобливо розкланюватися й робити реверанси.

Бали й маскаради влаштовувалися в парках і скверах, але найчастіше – в театрах і публічних залах, наближалися до народних гулянь з веселими атракціонами, іграми, жартами. Жінки були на балах-маскарадах у костюмах, незважаючи на моду й думки світу, але обов'язково під маскою; чоловіки – у вечірніх костюмах (фрак, циліндр, тростина). Одягати маску їм не дозволялося.

Справжні театральні свята-бали влаштовували художники. На них можна було не тільки вдосталь потанцювати й повеселитися, але й стати глядачем дотепних карнавальних сцен і вистав. Розписом декорацій і костюмів займалися самі художники, хизуючись перед іншим вигадкою й спритністю. Причому фантастично-винахідливі декорації й костюми виготовлялися з обрізків, шматочків і старих театральних декорацій. Багаті дами й кавалери хизувалися в паперових убраннях; студенти, дрібні чиновники й письменницька братія прикрашали розідрані черевики бантами й пряжками. Старі ганчірки й відпрацьоване декораційне полотно використовували для різного екзотичного одягу. Власник найдешевшого, але винахідливо зробленого костюма оголошувався королем балу. Невимушена, товариська атмосфера цих вечорів залучала на бали художників значну кількість людей.

Бали художників іноді одержували спеціальні назви. У таких випадках зовнішнє оформлення й сам порядок вечорів були підпорядковані певній темі. Особливо вдалимими з них були маскаради під девізом: «Від кам'яного до паперового століття», «Відень у місячному світлі».

На театралізованих вечорах художників не тільки жінки, але й чоловіки зобов'язані були бути в масках і карнавальних костюмах. Але найбільшою популярністю користувалися суспільні бали. Так само, як і в XVIII столітті, вони відкривались урочистим полонезом, але виконувалися жваво й безпосередньо.

Основним танцем був вальс. Він писався майже для кожного великого балу. Для балу журналістів був складений «фейлетон-вальс», для балу медиків – «пульс-полька».

Відвідувачі суспільних балів прагли першими чути мелодію нового вальсу й вітати композитора і його оркестр. По закінченні до ніг композитора з усіх боків летіли маленькі букетики квітів, без яких не обходився жоден бал. Перед котильйоном кавалери дарували своїм дамам невеликі букетики.

На суспільних балах існували свої церемоніал і порядки. Біля входу в танцювальну залу кожна дама одержувала картку-програму, де вказувалися назви танців і порядок їх виконання. Крім картки, дама одержувала будь-яку іграшку або прикрасу – емблему балу. Новий танець необхідно було танцювати з іншим кавалером. Кілька танців підряд дозволялося танцювати тільки з нареченим.

Іноді на балах відбувалися ділові знайомства, обговорювалися фінансові угоди. Нерідко вечори влаштовувалися спеціально для того, щоб об'єднати промислові компанії, фінансові групи або для рекламування якого-небудь підприємства, фірми. У таких випадках свято одержувало особливу назву: «Індустріальний бал», «Бал журналістів», «Бал міста Відня».

На придворні бали допускалася тільки аристократична верхівка суспільства, представники стародавніх і знатних прізвищ, вищі офіцерські чини.

Придворні бали відбувалися в парадних залах палацу. Ошатно вдягнені пари прогулювалися статечно й поважно, очікуючи запрошення до танців. Тут не було розваг, веселого святкового говору, жартів. Знатні гості вітали королівську родину, манірно кланялися один одному. Не тільки уклони, але й туалети гостей повинні були відповідати суворим вимогам придворного етикету.

З танців допускалися тільки полонез, вальс і кадрили. Назва й тривалість кожного вальсу встановлювалися заздалегідь. В антрактах між танцями лакеї, одягнені в придворні лівреї, розносили на срібних блюдах напої і фрукти.

Однак не придворні бали й закриті вечори визначали моду на той або інший танець і манеру виконання. Один за одним у різних містах Європи організовували спеціальні танцювальні класи, де вчителі-

професіонали навчали мистецтву бального танцю й створювали нові танцювальні форми.

Протягом декількох століть Франція поставляла всьому світу нові танці й диктувала манеру їх виконання, а потім їй не поступалися Відень і Москва. Відень – батьківщина вальсу, звідси цей танець переможно йшов по всіх країнах. У Росії танець знаходить вдача для розвитку.

У XIX столітті Росія стає одним з найбільших хореографічних центрів Європи, де дві величезні балетні трупи щорічно поповнювалися висококваліфікованими молодими артистами-випускниками балетних шкіл. Високий рівень розвитку балетного театру впливає на стиль бальної хореографії. Артисти балету викладають танець у різних навчальних закладах, приватних будинках, відкривають власні класи. Вони не тільки правильно вчать виконувати ті або інші танці, але й розвивають у своїх учнів тонкий смак, добірність, граціозність.

Поряд з вальсом поширення одержує мазурка. Її могла виконувати будь-яка кількість пар, кожна з яких сама обирала порядок фігур і могла «складати комбінації».

Величезний успіх має також полька – масовий танець, що бере свій початок від богемського народного танцю. З'явившись у різних країнах в 40-х роках, вона стала улюбленим танцем як на суспільних балах, так і на скромних учнівських і домашніх вечорах.

Французька кадрили, популярна на балах і вечорах в XIX столітті, – не що інше, як контрданс, який одержав досконалу форму, більш складну композицію, малюнок.

Значні зміни відбуваються в техніці побутових і бальних танців. Рухи рук стають різноманітнішими, їм притаманні плавність, м'якість. Спрошуються поклони, стають більш природними.

Поклони й реверанси у своїй основі залишаються французькими, щоправда, значно змінюються. Цьому сприяли крій одягу, манера носити сукню, тримати руки тощо. На початку століття жіноче вбрання ще зберігало дещо від кринолінів. Поступово спідниця звужувалася, і сукня, позбавлена оборок і зайвих прикрас, підкреслювала стрункість жіночої фігури.

Вальс – одна з найчудових і найважливіших сторінок в історії танцювального мистецтва. Поява вальсу змусила відмовитися від багатьох прийомів і правил, породжених французькою побутовою хореографією. Він відповідав новим нормам суспільного життя й був тим танцем, який сприйняли широкі кола міського населення, а не тільки вишукане придворне суспільство.

Швидко зростала популярність вальсу, а тому його стали оспівувати поети, писати статті й дослідження.

Між великими танцмейстерами й теоретиками танцю не раз виникала полеміка щодо походження вальсу й танцювальних форм, які дали поштовх до його розвитку.

Слово «вальс» увійшло у вживання в середині XVIII століття, що означає – кружлятися, сковзати.

Проникнення вальсу в бальні зали відбувалося поступово. Довгий час не тільки сам вальс, але й найпростіші сільські обертальні танці не схвалювалися церквою й представниками влади. Близькість танцівників, з'єднання рук вважали аморальними. От чому в деяких містах Німеччини обертальні танці дозволялися тільки на весіллях. У громадських місцях, де вони виконувалися, був присутній спеціальний представник влади. При найменшому порушенні правил він міг зупинити оркестр і припинити веселощі. У ряді місць за виконання обертових рухів в інших танцях чоловік міг бути оштрафований. Але, незважаючи ні на які суворості, народ завзято продовжував виконувати ці танці.

Широкої популярності вальсу сприяла музика. Спочатку це були невігядливі жартівливі пісеньки й куплети, потім – мелодії, що виконувалися більш досконалим оркестром й сприяли канонізації рухів й ритмів вальсу.

Ствердившись спочатку в селах, вальс став усе частіше виконуватися на міських танцювальних вечорах та балах і нарешті зайняв найбільш значне й почесне місце. Але в місті його танцювали більш стримано й м'яко.

Деякі вчителі танців і організатори балів привчали до вальсу поступово. Вони вводили па вальсу в інші танці або склали масові танці, основу яких становили обертові рухи. Надалі ця форма все більше поступалася місцем парному вальсу. Пари кружлялися по танцювальній залі, утворюючи загальне коло, що певною мірою нагадує невігядливий хоровод з пар – первісний каркас усіх народних танців. Вальс не вимагав будь-якої черговості й регламентації. Кожний міг танцювати вільно, цілком віддаючись стихії ритму й мелодії.

Історія вальсу, його еволюція схожі на історію багатьох танців, що виникли в народі.

Але, мабуть, ніщо так не вдосконалювало й не пропагувало вальс, як музика. Десятки знаменитих композиторів різних країн захопилися вальсом, уводячи цю форму в свої твори. Всесвітньо відомі вальсові мелодії Моцарта, «Запрошення до танцю» Вебера, задушевні вальси

Шуберта, витончені, граціозні вальси Шопена, широкі за симфонічним розвитком вальси Глінки, Чайковського, Глазунова.

Доля бального вальсу пов'язана з іменами Ланнера й Штрауса. Останній обезсмертив вальс, зробивши його королем танців, і сам став королем вальсів. До його віденського оркестру була свого часу прикута увага музикантів, артистів, поетів, художників, письменників усього світу. Завдяки Штраусу Відень увійшов в історію як місто, де розцвітав вальс, де Йоганн Штраус створив свої безсмертні твори.

Музика Штрауса облагороджувала й удосконалювала хореографію вальсу. Вона сприяла тому, що танець цей став виконуватися більш граціозно, красиво й тремтливо.

У ряді країн з'явилися різновиди вальсу, його доповнювали національними рисами: так народився англійський та угорський вальси, вальс-мазурка, вальс-алеман та багато інших.

Вальс як сценічна танцювальна форма була сприйнята оперою, балетом, оперетою, які надавали їй великого значення. Зближення вальсу з театром сприяло розвитку класичної хореографії.

Уперше на сцені балетного театру вальс з'явився в балеті «Дансоманія», поставленому на сцені Паризької Великої опери в 1800 році.

Особливо велике значення вальсу приділено в романтичних балетах Адана, Деліба, Чайковського, Глазунова. Класичні композиції Лева Іванова в «Лебединому озері», Кораллі й Перро в «Жізелі» побудовані на вальсоподібній формі. Вальсова форма багато в чому сприяла популяризації класичного балету.

Алеман інакше називають «вальс утрьох». Він виконується кавалером і двома дамами. Рухи його складаються з легких глісованих кроків *pas marche, chasse* уперед і *pas de bourree*.

Особливе значення має малюнок сплетених рук танцівників, що змінюються граціозно й плавно.

У Польщі, на батьківщині *мазурки*, її називають «мазур». Цей стрімкий і динамічний танець виник у Мазовії, у мазурів, і незабаром став найпоширенішим.

За своє тривале життя мазур пройшов складну еволюцію.

Композиція мазура, характер кроків і фігур ускладнювалися поступово. Їх збагачував і вдосконалював сам народ. Надалі обробкою й популяризацією мазура займалися викладачі й артисти.

В ефектній і бравурній шляхетній мазурці зустрічаємося зі спокійним положенням танцівників, стрибками, плавними ковзними кроками, легкими пристукуваннями, ритмічним і м'яким бігом,

«голубцями», «висіканням іскор шпорами», витонченим візерунком рухів рук.

Бальна мазурка запозичила фігури, ритм і виконавський стиль у шляхетної мазурки. У ній рухи більш плавні, немає підкреслено стрибкових кроків, вона позбавлена безпосередності, яка так зачаровує в народному мазурі. У шляхетній мазурці рухи більш стримані й плавні, їм властиве аристократичне позування. Недарма вона стала найбільш бажаним танцем польських балів.

Після закінчення мазурки кавалер стає перед дамою на коліно, цілує поділ її сукні, дякує за честь і задоволення.

У мазурці провідна роль належить кавалерові, він вибирає фігури, рухи, міняє темп. Дама повинна вміти легко летіти по залі, вміти схоплювати рухи й переходи, пропонувані кавалером. Мазурка вимагає великого тренування, уміння красиво поєднувати різні па й фігури. Вона малодоступна широкому колу аматорів бальних танців, тому що вимагає спеціального навчання.

Розкішне вбрання дам, національний польський або військовий костюм кавалера надають мазурці особливої пишності і краси. Кавалер під час танцю дуже спритно то надягає, то знімає конфедератку (національний польський головний убір з чотирикутних верхом) й прикладає шпорами наприкінці найбільш ефектних рухів.

У ХІХ столітті мазурка виконувалася на балах усіх країн. І хоча вона мала чітко встановлені фігури й рухи, кожний міг їх варіювати за власним бажанням. Виконавцям надавалася велика свобода – особливо кавалерові. Кількість пар, як і танцювальних фігур, була необмеженою.

Полька – національний чеський танець. Батьківщина його – Богемія.

Перші згадування про польку як про бальний танець відносяться до 1825 року. З Богемії полька переходить у Відень, а потім у Париж. Відомий танцмейстер Целларіус вводить її в танцювальні салони.

Повсюдний успіх польки пояснюється тим, що вона, як і вальс, має живий ритм, складається з обертових рухів. Аристократичне суспільство не відразу визнало польку. На привілейованих вечорах вона з'явилася вже тоді, коли була дуже популярним танцем.

Спочатку полька мала багато парних фігур: кавалер міг танцювати в парі з дамою, тримаючи її то однією, то двома руками; віддалявся від дами й знову наближався до неї. Іноді дама й кавалер клали руки на стегна один одному.

Навчальна дисципліна «Історія хореографічного мистецтва»

1. Визначте роль Ж.-Ж.Новерра в розвитку хореографічного мистецтва. Розкрийте сутність його реформи.
2. Розкрийте особливості романтизму як художнього напрямку в мистецтві в балетних театрах Франції та Росії.
3. Розкрийте особливості балетмейстерського та виконавського мистецтва в період кризи 60-х рр. XIX ст. в балетних театрах Західної Європи та Росії.
4. Розкрийте особливості розвитку балетного театру II половини XIX ст. в Росії.
5. Розкрийте значення «Російських сезонів» у Парижі для розвитку світового балетного мистецтва.

1. Визначте роль Ж.-Ж.Новерра у розвитку хореографічного мистецтва. Розкрийте сутність його реформи

У 1982 році Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки та культури ЮНЕСКО прийняла рішення встановити Міжнародний день танцю. Вибрали дату - 29 квітня, оскільки в цей день 1727 року народився великий французький танцівник і хореограф, балетмейстер і теоретик балету, творець балетних реформ Жан Жорж Новерр. Вважається, що саме він зробив балет самостійним видом сценічного мистецтва.

Зараз важко уявити час, коли балет був «несамостійним». Однак у ті роки у Франції до Ж.Новерра танець на сцену допускався лише як суто декоративна вставка в оперу, вишукана, святкова, але малозмістовна інтермедія; танець був представлений чинними й одноманітними дивертисментами з демонстрацією небагатьох технічних трюків.

Ж. Новерр народився неподалік від Парижа і танцями займався з дитинства. Юний Жан Жорж починав кар'єру танцівника у знаменитого Луї Дюпре, який ставив танці в паризькому театрі Комічної опери, влаштував там дебют своєму вихованцю (1743).

У 1754 році Ж. Новерр став балетмейстером паризької Комічної опери, де поставив свій перший відомий балет «Китайське свято». У цьому і в наступних балетах («Джерело юності» та «Фламандські розваги») Ж. Новерр дотримувався принципу мальовничості, беручи за зразок гобелени, вироби з порцеляни. У результаті балетну трупу Комічної опери запросив на гастролі в Лондон знаменитий англійський актор Девід Гаррік, який очолював тоді театр «Друрі-Лейн».

Але гастролі завершилися провалом. Це був складний період в англо-французьких відносинах: Великобританія оголосила війну

Франції (1765). І це погубило вдало розпочаті гастролі Комічної опери. Вроже налаштована публіка під час вистави увірвалася на сцену і знищила чудові декорації. Гастролі довелося перервати. Можливо, в цьому було щось символічне. Падали і уявлення Ж.Новерра про те, яким повинен бути балет. Трупя поїхала, але сам Ж.Новерр залишився в Лондоні у свого друга Д.Гарріка. Він працював з Д.Гарріком, який був прекрасним виконавцем ролей у п'єсах В.Шекспіра. Глибокі сценічні образи відтепер цікавили Ж.Новерра набагато більше, ніж безглузді, які пестять око, картинки. Він мріяв про те, що «балет буде хвилювати, повчати і наставляти».

Знайомством з Д. Гарріком Ж. Новерр уважав зміною у своїх естетичних поглядах – відмова від образотворчості в ім'я дієвості хореографії. Однак суть його реформи, що виразилася в утвердженні дієвого балету, перш за все, пов'язана з розквітом просвітницької думки напередодні Великої французької революції.

У будинку в Д. Гарріка Ж. Новерр зустрівся з англійським балетмейстером Джоном Уївером, старим і розчарованим через те, що його ідеї «дієвого балету», які випередили свій час, в англійському театрі не визнавалися. Молодий француз був готовий слухати та сперечатися, читати серйозні книжки і талановито втілювати в життя хореографічні задуми.

Ж.Новерр знайомився з передовим англійським театром, драматургією В.Шекспіра, досвідом англійського пантомімного театру, книгами Д.Уївера. У нього з'являлися перші ідеї про те, як зробити, щоб німий танець заговорив, висловлював почуття і порухи душі.

У 1757 році Ж. Новерр повернувся до Франції й очолив балетну трупу в Ліоні, який тоді був одним з передових музичних і хореографічних центрів Франції. Паризька опера зберігала традиції і не сприймала нові віяння, а в провінції можна було експериментувати. Ось там і народилися перші «дієві балети» Ж. Новерра, у яких він зовсім відмовився від масок і традиційних важких костюмів, розробляв драматургічну основу вистав і навіть спокусився на симетричність кордебалетних танців, що походили від придворних балів Людовика XIV.

Три роки по тому, в Ліоні та Штутгарті вийшла у світ теоретична праця Ж. Новерра «Листи про танець і балети», яка фактично зробила революцію в балетному театрі. У знаменитих «Листах» Ж. Новерр виклав свої погляди на балет як самостійний спектакль з міцною сюжетною інтригою, логічно і послідовно розвиненою дією, з героями – носіями сильних пристрастей. Книга неодноразово перевидавалася, і найкращим прижиттєвим виданням вважається 4-томне петербурзьке

(1803-1804), що включає ряд балетних сценаріїв Ж.Новерра. Ця праця принесла Ж.Новерру європейську популярність, визнання вчених-просвітителів і повагу всіх, хто втомився від старих форм класичного танцю та дивертисментів.

Схиляючись перед авторитетами Вольтера, Дідро, Руссо, Ж.Новерр пропагував на балетній сцені ідеї високого обов'язку та глибоких почуттів. Але він визнавав за балетом право порушувати єдності місця, часу та дії і здійснював це в поставлених ним спектаклях в інтересах головного – логіки пантомімної дії, підпорядкованої законам музики. На ґрунті музики Ж.Новерр упорядкував і розвинув структурні форми академічного балетного танцю – сольного й ансамблевого.

Все життя, прагнучи очолити балетну трупу паризької Опери, Ж.Новерр був змушений через консервативність цього театру втілювати свою реформу за межами Франції. І для того, щоб реалізувати свої задуми, втілити теорію в практиці та показати Європі, яким шляхом слід рухатися, Ж.Новерр поїхав у Штутгарт, де пропрацював сім років.

У 1762 році на сцені придворного театру він поставив балети на музику Ж.Ж.Родольфа «Адмет і Альцеста», «Рінальдо і Арміда», «Психея і Амур», «Смерть Геркулеса», а в 1763 році створив один зі своїх прославлених балетів – «Медея і Язон» (музика Ж.Ж.Родольфа). Ці та інші балети Ж.Новерра йшли між актами опер Н.Йоммеллі – головного композитора штутгартського театру, зазвичай, по три балети в одній виставі і, отже, були короткими. Разом з тим кожен балет, відповідаючи за змістом тому чи іншому акту опери, був розгорнутим і закінченим цілим, часто поділеним на кілька епізодів – актів. Зміст визначався переважно колом міфологічних тем – від анакреонтичних байок у галантному дусі до героїчних і трагічних історій, часто запозичених з репертуару сучасної драми і опери. Ж.Новерр звертався також до романів, казок, східної екзотики.

Головним виразним засобом балетів Ж.Новера стала пантоміма, часом відганцьована, багата напруженими ситуаціями та бурхливими пристрастями, рідше як розвинений танець, який уособлював беззмістовну розважальність, яка панувала в балетних сценах попередньої епохи.

Ж.Новерр дуже дбав про наскрізну дію, відповідність музиці; характери персонажів і домігся того, що їх радощі й прикрощі стали викликати бурхливі емоції в глядачів. Таке раніше було неможливим.

З усіх кінців Європи артисти та балетмейстери кинулися в Штутгарт за ідеями і балетами. Парижанин Ж.Доберваль переносить деякі нововведення в Оперу, Новерровський балет «Медеою і Язон»

поставив в Парижі Г.Вестріс. Причому, автором балету значився сам Вестріс. Так робили багато хто з танцівників Ж.Новерра.

У 1767 році Штутгартський театр закрився. Тридцятьо танцівників, які залишилися без роботи, роз'їхалися по театрах Італії, Німеччини, Англії, Іспанії, Португалії. У кожного в багажі були партитури та програми Новеровських балетів, ескізи костюмів, у пам'яті – хореографія Ж.Новерра. На афішах вони вимагали друкувати свої імена. Нове та передове мистецтво поширилося по Європі, основи старого балету були підірвані, хоча його прихильники не здавалися.

Ж.Новерр змушений був переїхати до Відня, де створив чимало вистав разом з реформатором опери – композитором Крістофом Глюком, ставлячи танці в його операх: «Паріс і Олена», «Орфей і Еврідіка». Найбільшим успіхом користувалися балети в операх «Арміда» «Іфігенія в Тавриді», «Ехо і Нарцис».

У Відні Ж.Новерр також працював з композитором І.Старцером («Дон Кіхот», «Залишена Дідона», «Горації і Куріації» (за трагедією П.Корнеля), ставив балети на музику Ф.Аспельмайра «Оціс і Галатея», «Помста Агамемнон», «Апеллес і Кампаспа». У них Ж.Новерр творчо відгукувався на поклики передової думки свого часу.

Пропрацювавши у Відні сім років, він вирушив до Мілана, потім – в Неаполь, Турін, Лісабон. Він сам пропагував свої ідеї, дбав про те, щоб «Листи про танець» перекладали іншими мовами. Збереглися назви 80 балетів, 24 балетів в операх, 11 дивертисментів.

Останні роки свого життя Ж.Новерр іноді відвідував театри і бачив, що молоді балетмейстери реалізували його плани, перевершили його досягнення, самостійний балетний театр розквітав, але мало хто згадував ім'я основоположника.

Ж.Новерр знову брався за книгу свого життя «Листи про танець». До п'ятнадцяти розділів, що склали ліонське видання, він додав ще двадцять нових. Це насправді автобіографія: Ж.Новерр чесно написав про свої помилки та сумніви, відкинув застарілі положення, висунув нові, попереджав молодь про небезпеки. Він згадував усіх знаменитих артистів і хореографів, з ким в житті зустрічався.

Суть реформи Ж.-Ж.Новерра

Найголовніша заслуга Ж.Новерра полягає в тому, що він прагнув перетворити балет у музично-хореографічну драму, надав «балету» вид абсолютно самостійного, осмисленого видовища. Створюючи цей вид хореографічного мистецтва, Ж.Новерр пройшов цілий ряд «коливань», перш ніж досягти остаточного рішення свого завдання. На початку своєї діяльності Ж.Новерр усвідомлював, що балет має бути тільки пантомімою для зображення різноманітних пристрастей; при цьому

нібито навіть заперечував необхідність танцю. Потім, допустивши танці, зауважував, що танець повинен бути подвійним: механічним, тобто виконання різних па, рухів і позицій, і танцем-пантомімою.

Нарешті, після довгих пошуків, пов'язаних з неминучими протиріччями теорії з практикою, Ж.Новерром була встановлена остаточна формула для визначення сенсу та частин балету. Формула ця виражалася в тому, що створення нового роду видовища – балету – має складатися з трьох головних, пов'язаних між собою матеріалів: драми (сюжету), міміки (пантоміми) і виразних танців. Головний творчий критерій Ж.Новерра – вимога взаємозв'язку та взаємодії складових балетного спектаклю – зберігає силу і сьогодні.

У всіх своїх творах Ж.Новерр ставив на перший план поезію в мистецтві: при цьому він стверджував, «що механічні танці пестять зір за допомогою симетрії рухів, різноманітності темпів, витонченості, краси та блиску виконання; мімічні танці складають душу балету, тому що лише одна пантоміма надає життя. Пестячи зір вона в той же час, полонить серце, викликаючи в глядачів найсильніші відчуття».

Незалежно від внутрішнього змісту своїх балетів Ж.Новерр дбав про декорації й особливо про костюми, у способі носіння яких він зробив корінний переворот. До Ж.Новерра при постановці нової п'єси костюмер не радився ні з ким, а діяв на свій розсуд. Він майже постійно жертвував історичною правдою одягу, поступаючись вимогам моди або ж примхам танцівниці. Роль же балетмейстера обмежувалася тим, що йому давали готову музику, під яку він зобов'язаний був складати танці; потім він розподіляв окремі па, яким давали назви, нерідко погодившись виключно тільки з характером зроблених костюмів. Тому не було ніякої правди в постановці.

Жорж Новерр писав: «Я розбив потворні маски, спалив безглузді перуки, вигнав сором'язливі паньє і ще більш сором'язливі тунелі; на місце рутини закликав витончений смак; запропонував костюм більш благородний, чесний і мальовничий; зажадав дій і рухів у сценах, одухотворення і виразності в танці; я наочно показав, яка глибока прірва лежить між механічним танцем ремісника і генієм артиста, що підносить мистецтво танцю в один ряд з іншими наслідувальними мистецтвами, – і тим самим накликав на себе невдоволення всіх тих, хто шанує і дотримується старовинних звичаїв, якими б безглуздими і варварськими вони не були».

Багато хто називав себе учнями Ж.Новерра, серед них були і ті, хто був його противником.

Заповітам Ж.Новерра слідував Жюль Перро, автор безсмертної «Жізель». Шляхом Ж.Новерра пішов і Сальваторе Вігано, який очолив

балет театру Ла Скала, і Шарль Дідло, який захоплював своїми постановками російську публіку на початку XIX століття.

У Росії Ж.Новерр ніколи не був, але його балети йшли на імператорських сценах у постановках його учнів. Російський імператор Олександр I надав підтримку у виданні Новерровських «Листів про танці». Їх добре знав головний хореограф царської Росії Маріус Петіпа.

Принципи Ж.Новерра були близькі і хореографам-новаторам XX століття. Учення Ж.Новерра про балет, його ідея про з'єднання танцю й пантоміми стала основою драм-балетів Ростислава Захарова та Леоніда Лавровського.

Новерровські мрії про злиття музики, хореографії та живопису в мистецтві балету втілені в постановках Моріса Бежара і Юрія Григоровича.

Хід історії присвоїв Ж.-Ж.Новерру почесний титул «батька сучасного балету».

2. Розкрийте особливості романтизму як художнього напрямку в мистецтві в балетних театрах Франції та Росії

У 30-ті роки XIX століття досяг свого розквіту новий художній напрям у мистецтві – *романтизм*. Для характерним було протиставлення світу мрії і навколишньої дійсності, спрямованість до свободи, ідеальних відносин і звідси – особлива увага до внутрішнього життя людини, її переживань і страждань. Одні романтики бачили свій ідеал у боротьбі, подвигу, інші прагнули піти від реального життя в «потоїбічний» світ, у світ мрії, скорботу.

Найбільш послідовно і повно романтичний напрям проявився у французькому балеті. Образ повітряного казкового творіння – сільфіди (легка та рухлива істота, яка уособлює стихію повітря), у світлій газовій хмарі тюнік, з крильцями за спиною і з віночком на голові, характерний для романтичного балету.

У 1832 році в Паризькій Опері був уперше показаний балет Філіппо Тальйоні «Сільфіда», поставлений для своєї дочки, знаменитої балерини Марії Тальйоні.

Зображення світу мрії не вимагало від балетмейстера і танцівниці конкретних побутових виправдань усіх рухів і поз танцю. Це дозволило використовувати всю відому на той час балетну техніку і сприяло подальшому розвитку класичного танцю.

Балетмейстер-новатор створив новий стиль танцю, який називали повітряним. Марія Тальйоні, яка навчалася за методом батька, володіла дивовижною стійкістю, була здатна довго стояти на кінчику пальців або летіти в стрибку, затримуючись і ніби повисаючи в повітрі.

Виконавиця ролі Сильфіди, одягнена в повітряний костюм – пачку, прагнучи створити враження невагомості героїні, ледь торкалася сцени кінчиками пальців. Так утверджувався танець на пальцях, яким ми його знаємо зараз. Однак тоді не було спеціального взуття з твердим носком і з жорсткою прокладкою (пуанти) і танцівниці доводилося підніматися на кінчики власних пальців у м'яких балетних туфлях. Передбачається, що вперше піднялися в танці на пальці М.Тальйоні в балеті «Сильфіда» та російська танцівниця А.Істоміна в балеті «Зефір і Флора».

У «Сильфіді» танець і пантоміма перепліталися природно й непомітно. Зміст балету та почуття героїв розкривалися за допомогою танцювальних рухів, танець став основним виразним засобом балетного спектаклю. У романтичному балеті зростає роль провідної танцівниці, піднялося значення й унісонного жіночого кордебалету.

Вершиною романтичного балету стала «Жізель» (1841) на музику Адольфа Адана, яку поставив французький балетмейстер Жюль Перро разом з Жаном Кораллі.

«Жізель» – це класичний зразок хореографії і балетної драматургії, рідкісного злиття музики і танцю, де він органічно, дієво пов'язаний з пантомімою.

Як у цьому, так і в інших балетах Жюля Перро проголошувалися ідеї прогресивного романтичного напрямку, відбивалися погляди тих, хто не втратив віри в людські ідеали, перемогу добра над злом. Ж.Перро у своїх постановках прагнув опоетизувати все земне. У них діяли не тільки фантастичні істоти – віліси (феї або наречені, що померли до весілля, які ночами виходять зі своїх могил і влаштовують танці), але й реальні люди. Їх вчинками керувала віра в добро та справедливість.

Жюль Перро (1810 – 1892) удосконалював свою танцювальну майстерність у знаменитого танцівника Огюста Вестріса. Його дебют викликав захоплення у всіх, навіть у тих, хто відчував антипатію до танцівників у розквіт романтичного мистецтва і перемоги жіночого танцю. Подолати упередження прихильників жіночого романтичного балету допомогла особливість таланту Ж.Перро, його здатність одухотворяти танець. Сучасники Ж.Перро порівнювали його з М.Тальйоні. Знаменита балерина, його партнерка, хотіла бути єдиною і відмовилася танцювати з Ж.Перро. Поступово він відходить від виконавської діяльності і займається постановками. У кінці 40-х років Ж.Перро стає знаменитим балетмейстером. Серед його балетів: «Наяда і рибалка», «Катаріна, дочка розбійника», «Питомица фей», «Корсар», «Есмеральда», «Фауст», «Примхлива дружина», «Падекатр».

Ж.Перро – романтичний балетмейстер з яскраво вираженими демократичними тенденціями. Він вніс у танець сенс і дію, першим увів *pas de trios, pas de quatre* в тій класичній формі, яка нам відома зараз.

Так, мініатюра Ж.Перро «Падекатр» (1845) увійшла в історію світової хореографії. У першій його постановці виступили чотири знамениті танцівниці – Марія Тальйоні, Карлотта Грізі, Фанні Черріто і Люсіль Гран. Танець був побудований на ніжних повітряних рухах і витончених позах. У кожній танцівниці був індивідуальний танець. І сьогодні «Падекатр» виконується кращими балеринами, як зразок романтичної хореографії. Сучасники Ж.Перро вважали цей танець «новим відкриттям в галузі хореографії».

Розвиток романтизму в кожній країні мав свої особливості, які пояснювалися конкретними історичними умовами, культурними традиціями та національними естетичними ідеалами. У Росії після придушення повстання декабристів (1825) настав час жорстокої реакції, яка охопила всі сфери суспільного життя, в тому числі й культуру. Розуміючи, що театр має велику силу впливу на людей, уряд хотів використати його в своїх інтересах, тобто для зміцнення авторитету монархії і боротьби з вільнодумством. На противагу реакції в Росії продовжувала розвиватися передова суспільна думка, і це знайшло відображення в мистецтві, в тому числі і театрі.

Прогресивні тенденції отримали більший розвиток у театрах Москви, які в силу своєї віддаленості від столиці менше контролювалися дирекцією імператорських театрів і тому мали можливість у своєму репертуарі орієнтуватися на демократичну більшість московської публіки.

І якщо в пошуках сюжетів балетмейстери початку XIX століття зверталися до творів літератури, то тепер постановники перекладали на мову балету романтичні опери або використовували оперну музику для нових, придуманих ними сюжетів. Єдина музична партитура допомагала їм створювати цілісні танцювальні образи.

У 1834 році Феліс Гюльєнь-Сор поставила балет «Розальба, або Маскарад», у якому використовувала оперну музику Россіні й Обера. Змістовна музика спричинила за собою новий малюнок танцю – простий, легкий, «співучий», наповнений змістом, і новий малюнок хореографічних композицій. Це був новий стиль у балеті – романтичний, для якого головним стало відображення внутрішніх переживань героїв, повне, органічне злиття форми і змісту, музики і танцю.

Романтичний балетний стиль був створений на Заході. Але якщо західноєвропейські романтики відводили від реального життя у світ

мрії, то для російського балетного романтизму були властиві пошуки внутрішньої гармонії людини, особистості та суспільства; звернення до природи, народної творчості.

Найбільш повно балетний романтизм у Росії проявився у виконавській творчості. Танцюючи в таких романтичних балетах західноєвропейських хореографів, як «Сильфіда», «Жізель», «Есмеральда», «Корсар», балетні артисти, дотримуючись традицій російської школи класичного танцю, створювали яскраві хореографічні образи, природні, глибоко людські. Це тяжіння до реалізму, яке було властиве російському мистецтву, багато в чому визначало особливості романтичного балету в Росії.

Кращими романтичними танцівницями того періоду були Катерина Санковська та Олена Андрєянова, їх творчість прийнята вірою в моральне відродження особистості.

Катерина Санковська (1816 – 1876) з перших років навчання в Московській балетній школі вражала своїми здібностями танцівниці й драматичної актриси. На формування її таланту та світогляду мали великий вплив вчителі, такі прогресивно налаштовані люди, як артист Малого театру Михайло Щепкін, що навчав драматичного мистецтва; відомий журналіст Микола Надеждин, який викладав в Московській балетній школі російську словесність й історію; видатні майстри московської сцени Адам Глушковський, головний шкільний педагог і друг, балетмейстер Фелісіте Гюллень-Сор.

Дебют К.Санковської на сцені Большого театру відбувся дуже рано, у 1826 році, через рік після вступу до школи. У 1836 році К.Санковська закінчила школу танцівницею першого розряду. І в тому ж 1836 році, Ф.Гюллень-Сор, вчителька і товаришка К.Санковської, повезла її до Парижа і Лондона спеціально знайомитися з творчістю М.Тальйоні і Ф.Ельслер. Побачене справило на молоду танцівницю величезне враження. Особливо близько їй за духом було мистецтво Фанні Ельслер.

У 1837 році Санковська виступила в ролі Сильфіди – кращої ролі Марії Тальйоні. Цікаво, що саме в той же час балетом «Сильфіда» відкрилися гастролі М.Тальйоні в Петербурзі. Судячи з відгуків у тодішній пресі, образ Сильфіди трактувався балеринами зовсім порізно. Якщо невагома, тендітна, безпристрасна М.Тальйоні, покоряючись обставинам, вела глядачів у світ мрії, то К.Санковська, емоційна, активна, своїм танцем протестувала проти навколишньої дійсності, закликала до боротьби за щастя, свою мрію. Зображуючи «боротьбу кращих ідеальних прагнень з земними життєвими умовами», К.Санковська мала величезний духовний вплив на московських глядачів, у першу чергу, на прогресивно налаштоване студентство.

Природжений артистизм і досконала танцювальна техніка дозволяли К.Санковській створювати найрізноманітніші образи. Її репертуар в основному складали балети Ф.Тальйоні: «Діва Дунаю», «Закохана баядерка», «Озеро чарівниць», «Тінь».

Як танцівниця романтичного напрямку К.Санковська внесла в російський балет найкраще, що було в танці М.Тальйоні, – простоту малюнка, легкість. Однак, як високопрофесійна російська танцівниця, яка спиралася на реалістичні традиції театру, вона вважала за необхідне для створення образу з'єднувати танець з пантомімою, відчувати його смислове навантаження, зв'язок з музикою. У результаті романтичним образами К.Санковська надавала реалістичне звучання.

Видатна романтична танцівниця Олена Андрєянова (1819 – 1857) була улюбленицею не тільки в Петербурзі, але і в багатьох містах Росії, де гастролювала, і за кордоном.

О.Андрєянова закінчила Петербурзьку театральну школу, вважалася вихованкою А.Істоміної, заняття з якою допомогли досягти досконалості в російському сценічному танці. А з приїздом в Росію Ф.Тальйоні О.Андрєянова відвідувала і його клас, що сприяло зростанню її технічної майстерності.

З 1838 року О.Андрєянова танцює в театрі головні ролі, але завоювати популярність у глядачів Петербурга, які схилялися перед М.Тальйоні, їй було особливо важко. Крім того, репертуар М.Тальйоні, який тоді панував на петербурзькій сцені, не підходив до її артистичних можливостей. Напрямок її творчого шляху був народний танець на балетній сцені, якому присвятила себе О.Андрєянова.

У 1842 році в Петербурзі відбулася прем'єра балету А.Адана «Жізель», у якому танцівниця виконувала головну роль. Повітряний танець *першої російської Жизелі* органічно поєднувався з пантомімою. Створений образ вражав драматизмом, особливо вдалим було виконання балериною сцени божевілья з першого акту. Романтична танцівниця відразу ж заявила про свої видатні артистичні можливості. Критика відзначала дивовижний талант О.Андрєянової, глибину і достовірність образу її Жізелі.

За своє недовге творче життя О.Андрєянова танцювала в багатьох романтичних балетах. Сучасники високо цінували її талант – віртуозність виконання класичного і народного танців, темперамент і поетичність, виразність мимічної гри, яскраву індивідуальність. Багато балетмейстерів ставили балети саме для Олени Андрєянової. Наприклад, Маріус Петіпа поставив для неї «Пахіту», Жюль Перро – «Питомицу фей» і «Норовливу дружину».

3. Розкрийте особливості балетмейстерського та виконавського мистецтва в період кризи 60-х рр. XIX ст. в балетних театрах Західної Європи та Росії

Підйом романтичного балету в 30 – 40-х роках XIX століття завершився початком кризи цього жанру в другій половині XIX століття. Поступово балет втрачає свою колишню славу. Особливо сильно це позначилося на французькій школі класичного танцю. У ній замість елегантності і чистоти ліній з'явилися манірність, солодкуватість, витонченість. Поступово руйнувалася естетика академічного балетного жанру, вистави перетворювалися в розважальні видовища.

Яскравим представником французького балетмейстерського мистецтва кінця XIX століття був Артур Сен-Леон.

Вистави А. Сен-Леона носили розважальний характер, у них було багато танців і технічних фокусів. Танцівник, балетмейстер, сценарист, композитор, диригент, віртуоз-скрипаль, теоретик і історик балету, він вражав сучасників багатогранністю своїх талантів і надзвичайною працездатністю. Майстер сценічних ефектів, трюків, барвистих танцювальних виходів, А. Сен-Леон підкорював глядача зовнішнім блиском, великою кількістю сольних і масових танців, химерністю, яскравістю костюмів і декорацій. Його не цікавили теми й образи романтичного балету, естетику якого він знав прекрасно, йому не потрібно було глибокий зміст, філософський підхід до вирішення образів, йому потрібна була основа для танців, і він знаходив її в літературних сюжетах.

Балерини, з якими працював А. Сен-Леон, були віртуозні, техніка їх виконання вражала своєю професійною відточеністю. А. Сен-Леон прагнув не відставати від моди часу: чудеса піротехніки, електричні ефекти в його балетах дивували глядача. Наприклад, балерини танцювали на величезних клавішах роялю, танцівники їздили, як у цирку, на велосипедах, величезні сади розгойдувалися на сцені.

А. Сен-Леон широко використовував у своїх балетах елементи танцювального фольклору, але це все підлягало вільній стилізації, тому танці в його балетах втрачали свій національний колорит, справжню народну стихію.

60-ті роки XIX століття увійшли в історію російської культури як роки кризи балету. Напружена ідейна боротьба того часу дала поштовх до створення російськими письменниками, художниками реалістичних, високохудожніх творів. Але підйом в суспільному житті і мистецтві мало торкнувся балетного театру, репертуар залишався незмінним, хоча час вимагав переходу до реалізму.

Романтичні сюжети вже не могли задовольняти передового, демократично налаштованого глядача, і він залишав театр. Феодальне дворянство і високе чиновництво, які зберегли і після скасування кріпосного права своє багатство і положення, як і раніше відвідували балет, бажаючи бачити тільки такі постановки, де ніщо не нагадувало б дійсність. Це, звичайно ж, негативно вплинуло на розвиток репертуару і балетне мистецтво. Стан кризи, в якому опинився російський балет, загострився запрошенням з Франції балетмейстера Артура Сен-Леона.

1 вересня 1859 року А. Сен-Леон приступив до своїх обов'язків головного петербурзького балетмейстера замість Жюля Перро. І з цього часу, за словами історика балету Віри Красовської, на цілих десять років Росію наповнять «дешеві видовищні балети, відсутність смаку та стилізація характерного танцю».

А. Сен-Леон був, безумовно, дуже талановитим балетмейстером. Тому, незважаючи на убогість змісту, його балети завдяки всіляким технічним фокусам, світловим ефектам, новим танцювальним побудовам і вмілому підкресленню найбільш сильних сторін виконавців були видовищними і спочатку мали успіх навіть у демократичного глядача.

Але діяльність А.Сен-Леона мала згубний вплив на розвиток російського балету насамперед через відсутність будь-якої змістовності його вистав. Крім того, введення ним російський балет нового принципу постановки народних танців руйнувало традиції народного танцювального мистецтва, за збереження яких боролися передові діячі російської культури попередніх поколінь.

Новий принцип постановки народних танців полягав у тому, що А.Сен-Леон відбирав з них найхарактерніші рухи, механічно з'єднував з елементами класичного танцю, тим самим ускладнюючи їх технічно. Стилізований під народний танець він називав характерним. Зовнішній ефект його був високий. Складні рухи справляли позитивне враження і на глядачів, і на виконавців. Але зникло головне – національні особливості виконання народного танцю.

Передові діячі російського балету, розуміючи всю невідповідність постановок А. Сен-Леона традиціям національного балету, прагнули повернути його тематику та запропонували поставити балет за казкою П. Єршова «Коник-Горбоконики». А.Сен-Леон із задоволенням сприйняв цю ідею, тому що прекрасно усвідомлював, яким пишним, яскравим, насиченим характерними танцями видовищем міг стати цей спектакль.

Балет був поставлений, але за змістом він не мав нічого спільного з гострою сатиричною казкою П. Єршова. Це був панегірик самодержавству. Проте сам факт постановки після багатьох років

перери балету на російську тему, російського характерного танцю було прогресивною подією. Позитивним було лише те, що в ньому використовувалися танці різних народів, що населяли Росію. Офіційна преса проголосила балет «першим російським національним балетом». Але саме «Коник-Горбоконики» А. Сен-Леона сприяв появі на російській сцені вистав псевдоросійського стилю. Демократично налаштований глядач не прийняв цієї вистави.

Відповіддю на петербурзький балет була вистава в Москві «Папороть, або Ніч на Івана Купала» балетмейстера і чудового танцівника Сергія Соколова (1830 – 1893). Основне своє завдання він бачив у тому, щоб протиставити стилізованим, псевдонародним танцям А. Сен-Леона істинно народні. Тому вся вистава була побудована на справжньому етнографічному матеріалі. Дія шести сцен навмисно розгорталася в російському селі і тільки сьома сцена, побудована на класичному танці, була фантастичною.

В основі сюжету вистави лежало поетичне відтворення народного повір'я про цвітіння папороті в ніч на Івана Купала.

Нааявність сюжету, слабкість балетного лібрето знижували постановочний рівень спектаклю, але принципове його значення було в тому, що це був виклик псевдоруському стилеві. С.Соколов уміло використовував особливості виконавців, запропонувавши ролі, які відповідають їхнім індивідуальностям. Вистава досить довго протрималася в репертуарі Москви аж до 70-х років.

С.Соколов звертався до народної теми ще у двох балетах: «Циганському таборі» і «Останньому дні жнив». Перший побудований на циганських, другий на французьких танцях, в обох практично не було сюжету.

Танцівник з великим драматичним талантом, який володів танцювальною технікою, С. Соколов був сміливим борцем за нове і в педагогіці, і в класичному танці. Прекрасно знаючи не тільки чоловічий, але й жіночий класичний танець, він давав уроки в школі і займався з артистами балету. Саме С. Соколов увів віртуозну підтримку.

Однак волелюбний характер С. Соколова, прогресивна спрямованість його балетмейстерської творчості, вплив на молодь у школі і на артистів балету в театрі викликали невдоволення в дирекції театрів, що призвело до його звільнення з театру.

Криза 60 – 70-х років XIX століття торкнулася не тільки балетмейстерського мистецтва, репертуару театру, а й як наслідок – виконавського мистецтва. Якщо вистави здебільшого перетворювалися в танцювальний дивертисмент, то виконавці демонстрували глядачеві головним чином свою технічну майстерність. Техніка танцю при цьому

вдосконалювалася, але образність і дієвість балетів зникала. Трюки, механічне, але віртуозне виконання танцювальних рухів суперечило основним естетичним вимогам російського балетного театру.

І в Москві, і в Петербурзі артисти вели боротьбу за образність у балетному мистецтві. Російський балетний театр завжди відрізнявся тим, що в найважчі часи на його сцені з'являлися яскраві творчі індивідуальності. У 60-ті роки це Марфа Муравйова, Парасковія Лебедева, Василь Гельцер, Ольга Ніколаєва.

Марфа Муравйова (1838 - 1879) ще в школі стала танцювати відповідальні партії, вона отримала освіту в Петербурзькому театральному училищі. Народилася ж М.Муравйова в Москві. Можливо, ця обставина протягом усієї її сценічної діяльності сприяла її тісним контактам з московським балетом. Після закінчення школи вона була зарахована до складу петербурзької балетної трупі на амплу першої танцівниці. Петербурзька дирекція імператорських театрів висунула її на місце провідної балерини. Висока техніка танцю і тонка артистична зовнішність виправдали надії дирекції – М.Муравйова стала постійною виконавицею перших балетних партій. Це була одна з кращих російських ліричних танцівниць. Її танець з перших виступів відрізнявся досконалістю ліній, музикальністю, виразністю рухів. Особливо дрібні рухи і пальцева техніка викликали захоплення глядачів.

У 1860 році М.Муравйова з великим успіхом уперше танцювала в Москві в Большому театрі. З цього періоду вона часто виступала в московському театрі, але, як правило, її гастролі йшли за відсутності провідної московської танцівниці П.Лебедевої. М.Муравйовій часто не вистачало акторської майстерності, тому їй важко було змагатися з П.Лебедева, яка володіла неабиякими акторськими даними.

У 1862 році під час гастролей у Парижі в «Гранд-Опера» М.Муравйова танцювала «Жізель». Вона прекрасно провела всю партію від початку до кінця, довівши ще раз паризькому глядачеві перевагу підготовки російських балетних артистів. Повернувшись в 1864 році з Франції до Петербургу, вона виконала роль Цар-дівичі в «Конику-Горбоконику» А.Сен-Леона. Це була її остання роль. Сценічний шлях М.Муравйової був недовгий. Вона танцювала всього сім років.

Творчість Марфи Муравйової тісно пов'язаний з діяльністю визначної московської танцівниці 60-х років XIX століття, ровесницею *Парасковією Лебедевою* (1838 - 1917). Як танцівниця і актриса, вона заявила про себе ще в школі. Романтичний репертуар сформував творче обличчя чудової актриси і балерини. Вона станцювала всі провідні партії в Большому театрі в Москві і гастролювала в Петербурзі. Її перший виступ в Петербурзі в балеті Ж.Перро «Есмеральда» був

сприйнятий глядачами і критикою захоплено. П.Лебедева і М.Муравйова багато зробили для зміцнення творчих зв'язків Москви та Петербурга.

У 1865 році Лебедева на закритому перегляді танцювала в паризькій «Гранд-Опері». Вона перша з російських танцівниць поставила перед дирекцією Опері свої умови контракту. Вимоги її були прийняті, однак гастролі так і не відбулися.

Після того як М.Муравйова покинула сцену, П.Лебедева змушена була прийняти пропозицію про переведення її в петербурзьку трупу. Вона переїжджає в Петербург, але обумовлює собі право постійних гастролей у Москві.

Танець П.Лебедевої відрізняли технічна досконалість і виразність виконання, але акторський талант суперечив порожнечі балетного репертуару тих років.

Разом з П.Лебедевою у Большому театрі танцювала *Ольга Ніколаєва* (1839 – 1881). Вона прославилася як пантомімна танцівниця, виконавиця народних, особливо російських, танців. Відразу ж після закінчення школи, вона зайняла місце провідної танцівниці. Через 10 років через важку травму О.Ніколаєва припиняє танцювати, але залишається в Большому театрі балетмейстером. Це була перша російська жінка-балетмейстер. Вона відновлювала старі, ставила нові балети і танцювальні сцени в оперних виставах. О.Ніколаєва була гідним продовжувачем традиції московської школи народно-сценічного танцю.

Говорячи про балетних артистів 60-х років ХІХ століття, варто сказати ще про одного танцівника і дивовижного майстра пантоміми, який продовжує традиції Михайла Щепкіна в балетному театрі, *Василя Гельцера* (1840 – 1908). Він прийшов до Большого театру як випускник Московського балетного училища. Прослуживши сім років, В.Гельцер став солістом. Діапазон створених ним образів дуже широкий: Марцеліна в «Марній обережності», Клод Фролло в «Єсмальді», лісничий Ганс в «Жізелі», фея Карабос у «Сплячій красуні». Але улюбленою роллю танцівника був Іванушка в «Конику-Горбоконику». Саме з цієї ролі почалася його слава блискучого мімічного артиста реалістичної школи. Майстер російського балету багато вніс свого в окремі сцени, танці, варіації, збагативши національними барвами. В.Гельцер в образі Іванушки знайшов найхарактерніше, показавши живого російського сільського хлопця.

Прослуживши в Большому театрі 50 років, В.Гельцер був звільнений у званні заслуженого артиста імператорських театрів.

4. Розкрийте особливості розвитку балетного театру II половини XIX ст. в Росії

Незважаючи на кризу 60-х років, російський балетний театр зберіг традиції, вироблені попередніми поколіннями, національного класичного балету, а російські композитори робили спроби тісніше поєднати музику з хореографією, створюючи принципи балетного симфонізму.

Поєднання хореографії і музичного симфонізму стало національною традицією російського балетного мистецтва. І пов'язано це з іменами композиторів Петра Чайковського і Олександра Глазунова та балетмейстерів Маріуса Петіпа і Льва Іванова.

П.Чайковський та *О.Глазунов* – творці абсолютно нової балетної музики, завдяки якій балетний театр став музичним.

Балети П.Чайковського – цільні, чітко продумані твори, в яких неможливо змінювати послідовність танцювальних номерів, робити вставки з творів інших авторів. Пов'язані єдиним задумом, мають назву «балети-симфонії», а тому будь-які перестановки і вставки можуть порушити єдину лінію симфонічного розвитку музики. Це саме та музика, про яку писав Ж.Ж.Новер у своїх «Листах»: «Танцювальна музика повинна представляти свого роду програму, яка визначає рухи та гру кожного танцівника».

Головна відмінність балетної музики П.Чайковського – глибока змістовність і танцювальність. Кожен сценічний образ у ній отримує свою музичну характеристику.

Не можливо уявити сучасний балетний театр без П.Чайковського, його «Лебединого озера», «Сплячої красуні», «Лускунчика».

«Спляча красуня» (1890) – видатне явище в історії світової хореографії XIX століття. Завдяки прекрасній, справді російській, глибоко змістовній музиці танцівникам вдалося створити багатогранні, життєво правдиві образи героїв. Кожен рух артистів, кожен танець були осмисленими, гранично виразними. На сцені діяли живі люди зі своїми почуттями, переживаннями, пристрастями. Це було новою перемогою російської школи класичного балету.

Багато сцен у цьому балеті стали зразками музичного та балетмейстерського мистецтва. Музично-хореографічні образи відкривали нові виразні можливості в мові класичного танцю.

Чудова музика, реалізм у створенні образів, прогресивність основної ідеї твору, яка проголошує перемогу світла над темрявою, були причиною захопленого сприйняття балету широкими колами демократичного глядача.

Балет «Лускунчик» (1892), як і «Спляча красуня» розвивав тему боротьби добра і зла, тут герої активно боролися за перемогу добра, за світле майбутнє. Поставив «Лускунчика» Л.Іванов за сценарієм М.Петіпа. Глибоко проникнувши в сенс музичних образів, зрозумівши розвиток музичної драматургії балету, він створював малюнок танців відповідно до музики, хореографічний образ зливався з музичним, танець висловлював зміст музики. Це було новим у хореографії. Балет мав винятковий успіх і у глядачів, і у преси.

1895 року «Лебедине озеро» було поставлене Л.Івановим і М.Петіпою. З цього часу починається новий етап у розвитку не тільки російського, а й світового класичного балету. Програмна симфонічна музика перестала бути просто акомпанементом танців і висловлювала основну ідею балету, пояснювала його зміст, відтіснивши пантоміму і надавши танцю головне місце в спектаклі. Форма і зміст балету зливалися воедино – музична драматургія спричиняла драматургію танцювальну.

Друга половина XIX століття справедливо називається в балеті епохою Маріуса Петіпа. Француз за походженням, 63 роки прожив він у Росії, був блискучим майстром хореографії, видатним балетмейстером. З ім'ям М.Петіпа пов'язане торжество російського балетного мистецтва. За 56 років роботи в Петербурзькому театрі він поставив понад 60 балетів. З ним разом їх створювали російські композитори, художники, артисти.

М.Петіпа народився в Марселі, в родині відомого провінційного балетмейстера. З вісімнадцяти дітей старшого Петіпа тільки двоє, Люсьєн і Маріус, присвятили себе Терпсихорі. Батько став їх першим учителем.

У 1848 році брата запрошують до Петербурга, але замість Люсьєна в Росію приїхав Маріус з батьком. Старший Петіпа викладав у школі, молодший – танцював у петербурзькому балеті як танцюрист-мім. Хороша школа, темпераментна гра, ефектний пантомімний дар забезпечили успіх танцівника Петіпа.

Початок його діяльності в Росії пов'язаний з Ж.Перро, який на той час був головним балетмейстером петербурзької сцени. М.Петіпа відразу оцінив достоїнства свого прославленого співвітчизника і став його послідовним учнем. Ж.Перро, у свою чергу, охоче передавав молодому колезі свій досвід і знання, яких йому не вистачало не тільки в галузі хореографії, а й інших видах мистецтва, історії, етнографії. Петіпа старанно вчився.

У 1855 році він поставив свій перший самостійний балет у Росії – дивертисмент «Зірка Гренади», побудований на основі іспанських

народних танців. Балет пройшов досить успішно. Після цього М.Петіпа став працювати більш упевнено, за дорученням Ж.Перро він проводив репетиції його балетних вистав і навіть ставив у них окремі танці та сцени.

У 1859 році Ж.Перро виїхав до Франції, його змінив на посту головного балетмейстера А.Сен-Леон, з яким М.Петіпа пропрацював 10 років. А.Сен-Леон часто від'їжджав, і тоді М.Петіпа заміняв його. Уважно стежачи за роботою прославленого балетмейстера, він все ж таки не міг прийняти його постановочних прийомів, методів роботи. На все життя М.Петіпа зберіг вірність художнім принципам Ж.Перро, якого глибоко поважав.

У 1862 році М.Петіпа поставив перший великий балет «Дочка фараона», який пройшов у Петербурзі з великим успіхом, що пояснюється, перш за все, чудовою поставкою, оригінальними танцями і видовищністю. Зміст же був неглибоким, без ідеї, слабким у драматургії і до того ж з історичними помилками.

У кінці 60-х років М.Петіпа працював у Москві, де в 1869 році поставив один з кращих своїх балетів – «Дон Кіхот» на музику Л.Мінкуса. Суворі московська критика підтвердила успіх вистави, але знову вказала на легковажність його змісту та безідейність. Це сталося тому, що балетмейстер використовував тільки фабулу літературного твору, оминаючи його ідейність. Однак яскравість вистави, темпераментність іспанських танців, які М.Петіпа досконально вивчив у Мадриді, блискуча форма класичного танцю незмінно викликали захоплення публіки. Незабаром балет був перенесений на петербурзьку сцену.

У 1869 році А.Сен-Леон остаточно виїхав з Росії. На місце головного балетмейстера петербурзької балетної трупи був призначений М.Петіпа. Знаючи смаки петербурзької публіки, щоб зміцнити своє становище, він протягом декількох років ставив порожні за змістом, розважальні балети. Незважаючи на прекрасно поставлені танці, вони швидко знімалися з репертуару.

Справжній успіх мав лише поставлений в 1877 році балет Л.Мінкуса «Баядерка». Цей спектакль говорив про зрілість балетмейстера, його дивовижний талант постановника класичних танців. Вистава відрізнялася стрункістю та логічністю хореографічної партитури, простотою хореографічних композицій, дієвістю танцю, яскравими пантомімними сценами, злиттям драматичного та ліричного. Постановка «Баядерки» завершувала перший період балетмейстерської діяльності М.Петіпа.

Другий період балетмейстерського творчості М. Петіпа охоплює 80-ті роки XIX століття. В цей час він ставить спектаклі: «Роксана, краса Чорногорії», «Дочка снігів», «Млада».

Перебуваючи на службі в імператорському театрі, М. Петіпа ніколи не забував цього і завжди зважав на інтереси вищого суспільства. Для придворного глядача він ставив пишні, розважальні балетидивертисменти з віртуозними танцями і чудово розробленими масовими сценами. Оскільки в цей час став модним високотехнічний танець балерин-італійок, М. Петіпа доводить техніку своїх танцівниць до їх рівня. Однак він ніколи не ставив акробатичних танцювальних номерів, які відволікали артистів від створення образу. У постановках М.Петіпа головним став академічний (слідування в мистецтві суворим класичним зразкам, встановленим традиціям, складеним правилам) класичний танець, причому балетмейстер надавав великого значення і кордебалету, який вражав глядачів красою побудов, різноманітністю поз, злагоженістю рухів.

Величезну роль у творчості М. Петіпа зіграли балети П. Чайковського. Постановкою балету «Спляча красуня» починається період діяльності творця, який отримав назву «третьої молодості» і ознаменував новий підйом російського балету. Прем'єра «Сплячої красуні» стала торжеством російської школи класичного танцю, високотехнічного, який мав гармонійні чіткі форми і зміст.

Успіху балету багато в чому сприяла злагожена робота композитора, балетмейстера та художника, які разом склали лібрето. Вони доповнювали один одного, домагаючись загальної гармонії у виставі. П.Чайковський писав музику на вже детально розроблений М.Петіпа балетмейстерсько-режисерський сценарій, у якому зазначена тривалість танців, і це не тільки не заважало, а допомагало йому в роботі. Художник І.Всеволожський, який оформляв спектакль, прагнув дотримуватися історичної точності в костюмах, зв'язати колірну гаму оформлення й костюмів з музикою та хореографією балету.

Шедевр симфонічного балету – «Лебедине озеро», прем'єра якого відбулася 15 січня 1895 року і стала подією в історії російської і світової музичної культури.

На афіші були вказані прізвища двох постановників – Маріуса Петіпа і Льва Іванова. Досягненням Маріуса Петіпа в цьому балеті стали 1-й і 3-й акти, а Лев Іванов поставив 2-й і 4-й та відпрацював акти, поставлені М.Петіпа. Повне злиття музики і танцю сприяло створенню глибоких поетичних образів дійових осіб вистави.

Л.Іванов починав навчатися танцю в Московській балетній школі, потім був переведений в Петербурзьке театральне училище. Володіючи винятковими танцювальними здібностями і музичальністю, Л.Іванов прагнув досягти повного злиття музики і танцю в балеті – над цим він працював довгі роки. Протанцювавши в Петербурзькому театрі (на

останок на посаді першого танцівника) до початку 70-х років, Л.Іванов не пішов з театру, хоча й отримав пенсію, а залишився в групі педагогом-репетитором і балетмейстером. У 1882 році його призначили режисером балету, а в 1885 році – другим балетмейстером.

У 1890 році йому було доручено поставити «Половецькі танці» в опері О.Бородіна «Князь Ігор». Маючи на меті зробити танцювальні сцени максимально виразнішими, Л.Іванов сміливо поєднував рухи класичного та народно-характерного танців. Ефект був незвичайним. Пластичне втілення партитури О.Бородіна йшло у Л.Іванова від музики до хореографічних форм. Для постановника музика була основою, дієвою опорою вистави, що збігалось з російськими танцювальними традиціями. Постановка «Половецьких танців» стала помітним явищем і відразу ж увійшла в фонд російської балетної класики.

Великі заслуги Л.Іванова і в симфонізації російського балету, посиленні виразності класичного танцю. Особливо яскраво це проявилось під час роботи над балетами П.Чайковського «Лускунчик» і «Лебедине озеро».

Незважаючи на те, що режисерсько-балетмейстерський план «Лускунчика» був розроблений М.Петіпа і це, звичайно ж, звужувало творчі можливості Л.Іванова, проте, він зміг застосувати тут і свої глибокі музичні знання, і нові балетмейстерські прийоми, суть яких полягала в тому, щоб засобами танцю, гармонією цілком певних поз і рухів висловити основну думку музики, показати розвиток музичної драматургії.

Здібності М.Петіпа як чудового балетмейстера виявилися не тільки в постановці класичного танцю, а і характерного. Сам у минулому прекрасний характерний танцівник, М.Петіпа надавав великого значення народним танцям і особливо цінував їх у балеті. Немає жодної вистави, поставленої М.Петіпа, в якій не було б характерних танців. Іспанські, російські, польські, українські, італійські, французькі, грецькі, сербські, єгипетські, індійські – всі вони зближувалися з академічним класичним танцем.

Прем'єра балету «Раймонда» відбулася 7 січня 1898 року. Музику до нього написав учень і послідовник П.Чайковського Олександр Глазунов. Незважаючи на дуже заплутаний сюжет, на слабку, не розроблену драматургію, лібрето, поставлений М.Петіпа спектакль, вірніше, його блискуче хореографічне рішення, яке вміло поєднувало класичні і характерні танці, і чудову реалістичну музику, був гідно оцінений публікою.

5. Розкрийте значення «Російських сезонів» в Парижі для розвитку світового балетного мистецтва

«Російські сезони» – це гастрольні виступи російських артистів опери та балету за кордоном, організовані театральним і художнім діячем, антрепренером Сергієм Дягілевім, найвідоміші театральні події ХХ ст.

Передувала «Російським сезонам» виставка російських художників у паризькому Осінньому салоні, привезена з С.Дягілевім у 1906 році. На виставці були представлені роботи художників: Олександра Бенуа, Миколи Реріха, Михайла Ларіонова, Михайла Врубеля, Мстислава Добужинського та інших. Виставка мала неймовірний успіх, після якого С.Дягілев приступив до організації «Російських сезонів» – таку назву отримали щорічні гастролі російських артистів у Парижі. Це був перший крок 20-річного шляху потужної і витонченої пропаганди російського мистецтва в Європі.

Далі в 1907 році за підтримки імператорського двору Росії і впливових осіб у світських колах Франції С. Дягілев організує в паризькій Гранд-Опері 5 симфонічних концертів російської музики під назвою «Історичні російські концерти», де грали свої твори М.Римський-Корсаков, С.Рахманінов, О.Глазунов та інші. С. Дягілев вирішив представити Європі невідомі шедеври.

У 1908 році в рамках «Російських сезонів» паризькій публіці вперше була представлена російська опера «Борис Годунов» Модеста Мусоргського, а також опери «Руслан і Людмила» Михайла Глінки, «Князь Ігор» Олександра Бородіна та інші. С.Дягілевім були залучені кращі співочі сили Маріїнської сцени на чолі з Федором Шаляпінім, виступ якого підкорив французьку публіку.

Величезний успіх опери «Борис Годунов» окрилив С. Дягілева та підготував ґрунт для організації щорічних «Російських сезонів» у Парижі.

У 1909 році С. Дягілев починає підготовку до наступного «Російського сезону», збираючись робити акцент на виступі російського балету. С.Дягілев і його команда прагнули досягти гармонії художнього задуму і виконання. З цього моменту бере початок період балетних сезонів.

Фантастичний успіх перших сезонів дав європейській публіці зрозуміти, що передове російське мистецтво – повноправна і цікава частина світового художнього процесу. Успіх «Російського сезону» в Парижі 1909 року був воістину тріумфальним. Але найвищих похвал удостоїлася виконавська майстерність провідних танцівників Маріїнського і Великого театрів: Анни Павлової, Тамари Карсавіної,

Віри Фокіної, Іди Рубінштейн, Вацлава Ніжинського, Михайла Фокіна, Адольфа Больма, Михайла Мордкіна, Григорія Розая, Віри Караллі.

Публіка і критики захоплено відгукувалися як про майстерність російських танцівників, так і про унікальні декорації та вишукані костюми, роботи Миколи Реріха, Леона Бакста й Олександра Бенуа, про музику М.Римського-Корсакова, М.Мусоргського, М.Глінки, А.Аренського, О.Бородіна та інших композиторів, чії твори склали музичну основу балетів. Вистави на сцені театру Шатле не тільки стали подією в інтелектуальному житті Парижа, але й зробили значний вплив на західну культуру в різних її проявах. Французи високо оцінили новизну театральньо-декораційного живопису та хореографії.

У 1909 році вперше поряд з оперними виставами показані балети М.Фокіна, раніше поставлені ним в Петербурзі: «Павільйон Арміди», «Половецькі танці», «Сильфіди» («Шопеніана») на музику Ф.Шопена, «Клеопатра» («Єгипетські ночі») А.Аренського і дивертисмент «Банкет» на музику М.Глінки, П.Чайковського, О.Глазунова, М.Мусоргського.

У 1910 році С.Дягілев запропонував Ігорю Стравінському написати музику до балету для постановки в рамках «Російських сезонів», і наступні три роки стали чи не найбільш «зоряним» періодом у житті як першого, так і другого. За цей час І.Стравінський написав три великих балети, кожен з яких перетворював «Російські сезони» С.Дягілева в культурну сенсацію світового масштабу – «Жар-птиця» (1910), «Петрушка» (1911) і «Весна священна» (1911-1913). «Жар-птиця» – перша балетна партитура І.Стравінського, яка прославила композитора-початківця за межами Росії.

У тому ж 1910 році в репертуар увійшли вже поставлені балети «Жізель» і «Карнавал» на музику Р. Шумана, а потім «Шахерезада» М.Римського-Корсакова. Головні партії в балетах «Жізель» і «Жар-птиця» мала виконувати Анна Павлова, проте з ряду причин її відносини з С.Дягілевым зіпсувалися, і вона покинула труп. А.Павлову замінила Тамара Карсавіна.

П'ятим спектаклем репертуару став дивертисмент «Орієнталії» (хореографічні мініатюри, що включали фрагменти з «Клеопатри», «Половецьких танців», номери на музику А.Аренського, О.Глазунова та ін., «Сіамський танець» на музику К.Сіндінга і «Кобольд» на музику Е.Гріга, поставлені М.Фокіним для В.Ніжинського). І знову гучний успіх у паризької публіки.

Підготовка до «Російських сезонів» 1911 року відбувається в Монте-Карло, там же проходять виступи, у тому числі 5 нових балетів М.Фокіна: «Підводне царство» (з опери «Садко»), «Нарцис», «Привид Троянди», що представляє собою вишукане *pas de deux* Т.Карсавіної і

В.Ніжинського, і головна новинка сезону – драматичний балет «Петрушка» (на музику І.Стравінського), де провідна партія ярмаркового блазня, який гине в фіналі, належала В.Ніжинському. Також в цьому «Сезоні» С.Дягілев поставив у Лондоні «Лебедине озеро». Усі балети здобули не меншу популярність, ніж у попередніх сезонах.

У 1911 році С.Дягілев вирішив про створити постійну трупю, яка остаточно сформувалася до 1913 року й отримала назву «Російський балет Дягілева». Але вже в 1912 році С.Дягілев став поступово звільнятися від своїх російських однодумців, які принесли йому світову славу. З новим сезоном С.Дягілев почав міняти характер своєї антрепризи, відходячи від традиційного уявлення про балет і рухаючись до нових, експериментальних форм.

Постановки сезону 1912 року не викликали особливого захоплення у паризького глядача. Балет «Тамар» був прийнятий прохолодно, а реакція публіки на «Блакитного бога» межувала з провалом – цю індійську фантазію дорікали в скупості і одноманітності хореографічного змісту. Балет «Дафніс і Хлоя» теж не здобув успіху, через те, що його підготовка була пов'язана з труднощами – між С.Дягілевим, М.Равелем, Л.Бакстом, В.Ніжинським і М.Фокіним не було одностайності, – і тому балет вийшов абсолютно негармонійним. Ця невдача, а також залучення В.Ніжинського другоим хореографом сезону призвели до того, що М.Фокін пішов з трупи.

Найбільші емоції в цьому сезоні викликав «Післяполуденний відпочинок фавна», який поставив фаворит С.Дягілева В.Ніжинський. Ця вистава стала дебютом у його недовгій кар'єрі балетмейстера. Публіка обурювалася за «огидні рухи еротичної тваринності та жести тяжкої безсоромності».

Через новаторські експерименти С.Дягілева «Російські сезони» 1912 року були прийняті паризькою публікою негативно. Після невдачі в Парижі С.Дягілев показав свої постановки в Лондоні, Берліні, Відні та Будапешті, де публіка сприйняла їх більш прихильно; у Південній Америці трупа виступила з гучним успіхом.

1913 рік ознаменувався для «Російських сезонів» формуванням постійної балетної трупи під назвою «Російський балет», яку покинув М.Фокін, а пізніше – і В.Ніжинський.

Цей рік став переломним в антрепризі С.Дягілева, перш за все, через те, що в хореографії його сезонів намітилася криза. Через відхід М.Фокіна в цьому році було випущено лише три балети. Два з них – «Весну священну» І.Стравінського й «Ігри» К.Дебюссі ставили С.Дягілев з В.Ніжинським, а третій під назвою «Трагедія Соломії» – молодий балетмейстер Борис Романов.

Важко давалася робота хореографа В.Ніжинському. Як обдарований танцівник, він, зайнявшись постановкою балету, зіткнувся з власним невмінням ясно висловлювати свої думки та викладати колегам-артистам своє та дягілевське бачення того, що має відбуватися на сцені. Під час прем'єри балету «Весна священна» глядачі прийшли в таке обурення від музики І.Стравінського, що не сприйняли балет і не приділили належної уваги оригінальності та складності хореографії на тему язичницьких обрядів. Проте «Весна священна» залишалася одним з улюблених балетів С.Дягілева.

Балет «Трагедія Соломії» не викликав будь-яких емоцій і був сприйнятий досить байдуже. Ще більш плачевна доля спіткала «Ігри» – фантазію на тему тенісу та любовного трикутника. Потім трупа С.Дягілева відбула на гастролі в Південну Америку і здобула в Буенос-Айресі великий успіх.

У початку 1914 року С.Дягілев повернувся в Росію. У Москві він звернув увагу на 19-річного Леоніда Мясіна, який танцював у кордебалеті Великого театру, зацікавився ним і відвіз за кордон. С.Дягілев планував перетворити Л.Мясіна в нового хореографа своїх сезонів, однак той був ще дуже молодий і недосвідчений, тому довелося звернутися по допомогу до М.Фокіна. М.Фокін поставив чотири нових балети: «Легенду про Йосипа», «Золотого півника», «Мідаса» та «Метелика». Однак визнання чекало лише «Золотого півника» – цей спектакль був синтезом опери та балету, і вийшов дуже ефектним. Його декоратором виступила російська художниця-авангардистка Наталя Гончарова, і «Золотий півник» стає найуспішнішим балетом сезону. З М.Фокіним після цього сезону С.Дягілев припинив співпрацю.

Повноцінного сезону в 1915 році не було. Почалася Перша світова війна, і як наслідок, інтерес до мистецтва в Європі спав. С.Дягілеву довелося обмежитися лише благодійними концертами на користь Червоного хреста в Женеві – він показав перевірені часом балети і одну нову постановку «Північне сонце», де вперше спробував свої сили хореографа Л.Мясін.

Потім С.Дягілев гастролоє по Європі, в США і навіть у Південній Америці. Американські гастролі дягілевського балету тривали з січня по травень 1916 року і користувалися величезним успіхом. Потім С.Дягілев з Л.Мясіним відбули в Іспанію, де в кінці літа представили дві нові постановки юного хореографа – «Кікімору» і «Меніни» на музику Габрієля Форе з декораціями іспанського художника Хосе-Марії Серт.

Повернення Дягілевських сезонів на колишні позиції почалося в 1917 році. Л.Мясін відчував себе вже більш упевнено як хореограф – поставлені ним спектаклі вирізнялися новаторським духом і

приймались в Парижі та Римі. Це були симфонічна картина І.Стравінського «Феєрверк», балети «Жінки в гарному настрої», «Російські казки» на музику А.Лядова і «Парад», який зображав життя бродячого цирку. Автор концепції і лібрето балету – Жан Кокто, хореограф і виконавець однієї з головних ролей – Леонід Мясін, композитор – Ерік Саті, а декоратором виступив Пікассо. Починається новий період Російських балетних сезонів, коли в команді С.Дягілева починають превалювати французькі художники та композитори.

Загострена політична ситуація в Європі унеможливила приїзд до Франції, тому паризького сезону в 1918 році не було, але були гастролі в Португалії, Південній Америці, а потім майже цілий рік у Великобританії.

У Лондоні в липні 1919 року було представлено публіці два нових балети – «Чарівна крамниця» і «Треуголка». Останню річ Л.Мясін поставив, надихнувшись темпераментними Андалузькими танцями. Провідну партію мав виконувати іспанець Фелікс Фернандес, проте за кілька тижнів до прем'єри Фернандес психічно захворів, і його роль танцював сам Л.Мясін. Успіх цих постановок, особливо після важкого 1918 року, надихнув С.Дягілева, і в грудні-лютому він відновив сезони у Франції. Крім уже згаданих постановок, у паризькому театрі Гранд-опера пройшов балет «Пісня солов'я», інтерпретація «Солов'я» І.Стравінського, хореографії Л.Мясіна.

З 1920 року поновилися репетиції в Монте-Карло. Л.Мясіним було поставлено три вистави – «Пульчинелла» на музику І.Стравінського, нова версія «Весни священної» і опера-балет «Жіночі примхи», – які були прекрасно зустрічали глядачі в Лондоні і Парижі. У цьому році трупа знову залишилася без хореографа – С. Дягілев посварився з Л.Мясіним, і той залишив трупу.

Унаслідок розриву з Л.Мясіним в 1921 році була показана всього одна нова постановка – балет «Шут» на музику С.Прокоф'єва. М.Ларіонов умовив С.Дягілева довірити йому не тільки декорації, а й хореографію балету, внаслідок чого постановка ледь не провалилася. Крім того, була представлена танцювальна сюїта «Квадро фламенко» – вісім традиційних іспанських танців у виконанні запрошених іспанських артистів.

Восени С.Дягілев привіз до Лондона «Сплячу красуню», запросивши на провідну партію Ольгу Спесивцеву. Цю постановку прекрасно прийняла публіка, але в той же час вона поставила С.Дягілева в катастрофічне становище: прибуток від зборів не відшкодувала витрат. С.Дягілев виявився на межі банкрутства, артисти почали розбігатися, і його антреприза ледь не припинила свого існування. На

щастя, на допомогу прийшла Коко Шанель, яка настільки надихнулася справою С.Дягілева, що пожертвувала на відновлення його трупи значні кошти. На той час з Києва емігрувала Броніслава Ніжинська, молодша сестра Вацлава Ніжинського, яку С.Дягілев вирішив зробити новим хореографом своїх сезонів. Б.Ніжинська запропонувала оновити склад трупи її київськими учнями.

Незважаючи на нові творчі сили і залагоджені фінансові питання, сезон 1922 року поки не можна було розцінити як повноцінне відродження дягілевських сезонів. Поставлений Б.Ніжинською балет «Ліса» не мав успіху і був вилучений з репертуару.

У 1923 році трупу поповнили відразу 5 молодих танцівників з Києва, в тому числі і майбутній фаворит С.Дягілева – 18-річний Серг Лифар.

Програма цього року складалася переважно зі старого репертуару, що включав тільки одну новинку – балет «Свадебка» (хореограф Б.Ніжинська, музика І.Стравінський), яка стала однією з найвидатніших дягілевських постановок, центром сезону і здобула бурхливі овації публіки.

Сезон 1924 року вийшов більш насиченим. Б.Ніжинська поставила відразу кілька нових балетів – «Спокуса пастушки», «Лікар мимоволі», «Надокучливі», «Лани» та «Блакитний експрес». Цей сезон став апогеєм і одночасно фіналом її діяльності в дягілевській трупі. С.Дягілев розраховував почати «нову епоху сучасного неореалізму з перетворенням його в танці», проте Б.Ніжинська не виправдала повною мірою його очікувань і тому незабаром пішла з трупи.

Частину постановочних робіт у новому сезоні 1925 року С.Дягілев збирався доручити своєму новому протеже С.Лифарю, проте в результаті визнав його ще занадто недосвідченим і запросив тимчасово приєднатися до трупи Л.Мясіна. Поки С.Лифар розучував свої перші провідні партії (з цього року він почав виконувати соло в кожному сезоні), Л.Мясін поставив два нових балети – «Зефіра і Флору» і «Матросов», дуже добре сприйнятих глядачами. Крім того, в цьому сезоні дебютував балетмейстером Джордж Баланчін, який емігрував з Росії після закінчення театрального училища при Маріїнському театрі. Співпрацюючи з С.Дягілевым, він багато в чому збагатив хореографію сезонів: була оновлена постановка «Пісні солов'я» і створений комічний балет «Барабо». Після закінчення паризького сезону трупа С.Дягілева знову побувала з гастролями в Лондоні, де публіка захоплена прийняла «Барабо».

У сезон 1926 року в антрепризі С.Дягілева новинок було дві (обидві в постановці Д.Баланчіна) – «Пастораль» і «Чорт з табакерки». Крім того, в репертуар був включений балет «Ромео і Джульєтта», хореографом якого виступила Б.Ніжинська (і вона, і Л.Мясін періодично гастролювали з «Російським балетом»). Балет був поставлений у новаторському дусі і спочатку шокував публіку. Декорацію замінювали розписані завіси. Артисти виступали в репетиційних трико і туніках, їх рухи були скупими та мінімалістичними.

З 1927 року С.Дягілев вже не дуже цікавився балетом, пристрасно захопившись колекціонуванням книг. Проте було створено два нових спектаклі в експериментальному ключі – «Кішки» (історії про кохання молодого чоловіка до жінки, яка перетворюється в кішку) і «Сталевий скок» у постановці Л.Мясіна, якого С.Дягілев знову залучив до роботи в трупі. Крім того, у репертуар був включений раніше самостійно поставлений Л.Мясіним балет «Меркурій». Балет «Сталевий скок» на музику С.Прокоф'єва в Парижі був прийнятий прохолодно, проте в Лондоні його чекав триумф.

У 1928 році випущена остання робота Л.Мясіна в дягілевських сезонах – балет «Ода». Його хореографія не була близькою С.Дягілеву, і він навіть сумнівався, чи варто вносити «Оду» в репертуар. Хоча в результаті глядачі доброзичливо зустріли цей балет, його затьмарила найвдаліша річ сезону – постановка Дж.Баланчіна «Аполлон Мусагет» на музику І.Стравінського з костюмами Коко Шанель. Зал влаштував С.Лифарю, який виконував соло в цьому балеті, тривалу овацію. У Лондоні «Аполлон Мусагет» був показаний 11 раз з 36-ти постановок репертуару.

У травні 1929 року в Монте-Карло та Парижі пройшли прем'єри «Балу», «Блудного сина» і «Лисиці» – постановки останнього сезону російського балету С.Дягілева. «Лисицю» на музику І.Стравінського вже ставила в 1922 році Б.Ніжинська, але на цей раз оновити хореографію балету С.Дягілев доручив своєму фавориту С.Лифарю, тому що не міг розлучитися з думкою зробити з нього балетмейстера. Як постановка цього балету, так і провідні партії в «Балі» і «Блудному сині» вдалися молодому танцівникові, і публіка була в захваті.

У липні трупа С.Дягілева виступала в лондонському Ковент-Гардені. До репертуару була включена і «Весна священна», яка викликала хвилю обурення в 1913 році, а на цей раз із захопленням прийнята глядачами. Потім у серпні пройшли короткі гастролі у Венеції, де здоров'я С.Дягілева раптово погіршилося, а потім він помер.

Значення «Російських сезонів»

Непересічна особистість, володар унікального дару відкривати таланти і дивувати світ новизною, Сергій Дягілев збагатив світ мистецтва новими іменами видатних хореографів, танцівників і танцівниць, створив і згуртував чудову трупку талановитих кордебалетних артистів.

І сучасники, і дослідники життя і творчості С.Дягілева сходяться на тому, що найголовнішою заслугою Сергія Дягілева став той факт, що, організувавши свої «Російські сезони», він фактично запустив процес відродження балетного мистецтва не тільки в Росії, але й у всьому світі. Створені в його антрепризі балети донині є гордістю найбільших балетних сцен світу і з успіхом йдуть у Москві, Санкт-Петербурзі, Лондоні, Парижі та безлічі інших міст.

«Російські сезони» і діяльність антрепризи С.Дягілева стали поворотними в розвитку балету в Європі, де цей вид мистецтва знаходився в занепаді. У центрі уваги опинилися російські хореографи, танцівники, композитори, художники «Світу мистецтва», чия участь у «Сезонах» мала величезне значення, а декорації й костюми стали відкриттям у світовій сценографії.

Балет був не тільки реабілітований як мистецтво, а й став естетичною силою, впливаючи на різні сфери культури. «Російські сезони» стали початком періоду інтенсивного впливу російського балету на цей вид мистецтва в Європі, а потім Америці та на інших континентах. Вистави антрепризи допомогли відродженню балету в країнах, що мали свої традиції, а також його виникнення там, де раніше цього мистецтва не знали.

Після смерті С.Дягілева його трупа розпалася. Дж.Баланчін поїхав до США, де став реформатором американського балету. Л.Мясін заснував трупу «Російський балет Монте-Карло», яка зберегла репертуар «Російського балету Дягілева» і багато в чому продовжувала його традиції. С.Лифар залишився у Франції й очолив балетну трупу Гранд-опери, зробивши величезний внесок у розвиток французького балету.

За 20 років наполегливої праці «Російських сезонів» і особисто С.Дягілева традиційне ставлення суспільства до мистецтва театру і танцю кардинально змінилося, а російське мистецтво стало надзвичайно популярним у Європі та в усьому Західному світі, загалом вплинувши на художній процес ХХ століття.

Навчальна дисципліна «Мистецтво балетмейстера»

1. Дайте визначення поняття «драматургія». Назвіть та охарактеризуйте основні закони драматургії з позиції їх застосування в хореографії. Наведіть приклади драматургічної побудови танцювальних творів відомих балетмейстерів.

2. Розкрийте основні етапи роботи балетмейстера над створенням хореографічного твору. Назвіть методи роботи над постановкою хореографічного твору.

3. Обґрунтуйте важливість значення запису танцю в роботі балетмейстера, зробіть аналіз систем нотації танців. Розкрийте методіку постановки танцю за записом.

4. Назвіть класифікацію хороводів. Розкрийте особливості їх драматургічної побудови та композиційної основи, наведіть приклади.

5. Розкрийте вимоги до сценічного втілення фольклорного танцю, принципі обробки танцювального фольклору та послідовність роботи балетмейстера над створенням авторської версії.

1. Дайте визначення поняття «драматургія». Назвіть та охарактеризуйте основні закони драматургії з позиції їх застосування в хореографії. Наведіть приклади драматургічної побудови танцювальних творів відомих балетмейстерів

Термін драматургія походить від грецького слова «drama» – дія, «dramatourhija» – твори окремих авторів, народів, епохи.

Історичні документи свідчать, що в VI тис. до н.е. драматургічні зразки існували в Єгипті. Це п'єси, складені з нагоди коронації фараонів, а також похоронні і лікувальні п'єси (про лікування хвороб).

У III тис. до н.е. давні китайські танці поступово перетворювалися в п'єси, у яких герої не тільки танцювали і створювали образи, використовуючи пантоміму, але й почали розмовляти.

Згодом з'явилися драматургічні жанри: трагедія, драма і комедія; термін «музична драматургія», а згодом і «хореодраматургія». У хореографічному мистецтві функції драматурга виконував балетмейстер. Дії в танці розгортаються за законами драматургії. Вміння користуватися цими законами і правильно їх застосовувати – один із найскладніших етапів творчості балетмейстера. Адже жоден танець не може будуватися за якимось стандартом. Кожна тема підказує митцю свою особливу форму втілення. Від таланту, творчого мислення, досвіду і майстерності постановника, його вмінь застосовувати закони побудови хореографічного твору залежить створення яскравої, неповторної форми танцювальної композиції. Кожен з п'яти компонентів композиції органічно пов'язані між собою.

Так, *експозиція* – це вступна частина композиції, введення в дію, яка знайомить з епохою, місцем та часом дії, з персонажами та їх характерами. Стає зрозумілим видова спрямованість танцю (народно-сценічний, характерний, фольклорний, бальний чи якийсь інший). У танці, де немає яскраво вираженої сюжетної лінії (кадриль, хоровод), експозицією є вихід виконавців на сцену, який визначає певну атмосферу і характер постановки. За тривалістю вона може бути різною – як короткою, миттєвою, так і довшою.

Зав'язка – початок дії або виникнення конфлікту. Зав'язка має бути чіткою і зрозумілою, з неї, власне, розвивається сюжетна лінія твору. Зав'язка в два рази інтенсивніша за експозицію, а за тривалістю коротка.

Розвиток дії – фрагмент перед кульмінацією. Може включати кілька самостійних ліній або подій. Існує динамічний і сповільнений розвиток дії. Треба уникати розтягнутого, в'ялого розвитку дії, яка робить композицію невиразною і млявою. Можна використовувати емоційні спади для наступного підйому на більш високий емоційний рівень. Розвиток танцю, як і його зав'язка, визначається задумом і змістом хореографічного твору. Ця частина найдовша, тому що вона розкриває основний зміст танцю.

Кульмінація – це вершина музично-хореографічного дійства, підготовлена експозицією, зав'язкою та розвитком дії. У кульмінації конфлікт досягає найвищого емоційного розвитку. Це найяскравіша, вражаюча, емоційно виразна частина твору. За тривалістю вона найкоротша.

У кадрилі, яка будується за фігурами, або в хороводі, що складається на основі розвитку композиційних малюнків, кульмінаційною можна вважати найбільш яскравий або складний просторовий малюнок. У плясках та переплясах – цікавий лексичний матеріал, трюкові елементи.

У багатьох народно-сценічних танцях застосовують своєрідний сценічний прийом – раптову кульмінацію, що поєднується в часі з розв'язкою.

В окремих постановках можна зустріти декілька кульмінаційних моментів. Тобто, кожна частина постановки будується самостійно і має свої композиційно-сюжетні компоненти (сюїти, спектаклі). В одному танці також може використовуватися декілька кульмінацій підряд. Яскравий приклад – «Гопак» П. Вірського. Після першої кульмінації – фіналу йде друга – танець-уклін (тема «Гей, не дивуйте, добрії люди»), потім ще частина «малого» гопака-сімки (третя кульмінація) і нарешті четверта кульмінація – остаточний уклін (у музичному супроводі

українська народна мелодія «Час додому, час»). Остання кульмінація може вважатися розв'язкою танцю.

Розв'язка логічно витікає з усього ходу танцювального дійства. Нею завершується думка, сюжет та танцювальний малюнок. Розв'язка буває динамічно-емоційною або розважливою, іноді несе в собі ідею чогось недоговореного і змушує глядача міркувати над тим, що буде далі. Вона може бути короткою і збігатися з кульмінацією, або достатньо тривалою. Однак інтенсивність танцювального номера після кульмінації різко падає, тому що розв'язка – це кінець танцювальної композиції.

Наведемо приклади драматургічної побудови хореографічних постановок видатних балетмейстерів.

1. Хореографічна картинка «Подольночка» з репертуару національного ансамблю танцю України ім. Павла Вірського.

Експозиція – вихід трьох дівчат.

Зав'язка – дівчата, побачивши віночки на дереві, знімають їх і, радіючи, танцюють з ними. Милуючись віночками, тікають. Одна з них через маленький зріст не дістала віночок і ображена стала біля дерева.

Розвиток дії:

1 ступінь розвитку дії – поява на сцені хлопця, який знімає віночок з дерева і віддає його дівчині. Дівчина, радіючи, танцює з віночком, а потім з хлопцем.

2 ступінь розвитку дії – танцюючи в парі, вони закохуються. Граючи, хлопець забирає віночок і дражнить дівчину. Дівчина, відбираючи у хлопця віночок, випадково обіймає його.

Кульмінація – хлопець виймає з-за пазухи фату і одягає їй на голову. Вони дають клятву вірності. Хлопець бере дівчину на руки і несе зі сцени.

Розв'язка – дві інші дівчини, побачивши цю сцену, вішають свої віночки на дерево й відходять...

Сюжетний народно-сценічний танець «Юрочка» з репертуару академічного національного ансамблю танцю Росії під керівництвом І. Моїсєєва.

Експозиція – вихід хлопця Юрочки, вихід дівчат.

Зав'язка – Юрочка танцює з однією, другою, третьою дівчиною, потім з трьома разом. Побачивши ще одну групу дівчат, Юрочка поспішає до них. Зрозумівши, що перед ними звичайний хвалько, дівчата вирішують провчити його і тікають.

Розвиток дії – повернення дівчат з хлопцями. Всі висміюють поведінку Юрочки.

Кульмінація – Юрочка в колі хлопців, які не дають йому підійти до жодної дівчини. Хлопці штовхають Юрочку, він падає, а дівчата разом з хлопцями тікають.

Розв'язка – здивований, ошелешений Юрочка встає і тікає в протилежний бік.

2. Танець «Поляна» з репертуару академічного національного ансамблю танцю Росії під керівництвом І.Моїсєєва має форму кадрийного плану. Тема танцю – дружба, молодість, життєрадісність.

Експозиція – вихід дівчат і хлопців.

Зав'язка – вихід першої дівчини, яка кличе до танцю-змагання хлопців. Вихід першого хлопця, який повідомляє, що хлопці приймають запрошення.

Розвиток дії:

1 ступінь розвитку дії – змагаються солісти.

2 ступінь розвитку дії – змагаються пари.

Кульмінація – загальний танець.

Розв'язка – танець різко обривається, пари зупиняються в позах, які підкреслюють тему танцю.

2. Розкрийте основні етапи роботи балетмейстера над створенням хореографічного твору. Назвіть методи роботи над постановкою хореографічного твору

1 етап - виникнення задуму. Задум включає в себе тему й ідею, на основі якої згодом буде створено хореографічний твір.

Тема (від грецького *thema* – основна думка) – те, що становить основну думку, проблему, питання, тобто про що в цьому хореографічному творі йдеться. Тема – це об'єктивний бік постановки, вона завжди конкретна. Наприклад, у постановках П. Вірського «Ми пам'ятаємо» основна тема – Вітчизняна війна; у «Запоріжцях» – братство, воєнна мужність; «На кукурудзяному полі» – тема праці; у «Подоланочці» – тема кохання. Темою хореографічного твору може стати будь-яке явище дійсності, вияв характеру людини, її асоціативне бачення тощо.

Ідея (від грецького *idea* – поняття, уявлення) – провідна думка твору, що відтворює ставлення митця до дійсності. Ідея – суб'єктивна, в ній відображаються помисли та почуття автора відносно дійсності. Ідеї повинні підпорядковуватися всі структурні компоненти постановки. Наприклад, тему любові кожен постановник може вирішити по-різному: хтось розкриває любов до природи, хтось – до жінки, дитини або до матері; один передасть ніжні почуття, а інший – страждання та боротьбу за кохання. Одну і ту ж тему кожен буде вирішувати особисто,

спираючись на власний досвід, власне ставлення до неї, відношення до певної проблеми в суспільстві.

Ідея зумовлює задум балетмейстера-постановника та основний зміст твору. Від неї залежить трактування автором теми та сюжету майбутньої танцювальної композиції. Ідея твору має бути тією основою, завдяки якій автор концентрує окремі думки, враження, бачення, визначає правильний вибір жанру, лексики, музики та сценографії хореографічного твору.

Тема і ідея мають бути єдині. Свого часу М. Горький визначив таку закономірність терміном «ідейно-тематична єдність».

Спочатку, тема і ідея – це робочі гіпотези, їх формулювання можуть уточнюватися, розвиватися і навіть змінюватися в своєму змісті.

Перед постановкою номера балетмейстеру важливо визначити основне завдання, тобто відповіді на питання, для чого необхідно впровадити свою ідею у свідомість людей. Важливо чітко визначитися з актуальністю теми, її соціальною значущістю.

Задум викладається в програмі, яка містить сюжет і фабулу майбутнього твору.

Програма – зміст, сюжет майбутньої постановки, викладений у літературній формі (що не включає в себе ні музику, ні хореографію).

Сюжет (від франц. *sujet* – предмет) – система подій, у якій є обов'язковий конфлікт.

Конфлікт (від лат. *conflictus* – незгода, сутичка) – це не тільки зіткнення найрізноманітніших рис характеру окремих осіб, їхніх почуттів, думок, а й соціальних сил. Це виразно видно в таких хореографічних творах, як «Ми пам'ятаємо» П. Вірського – (народ і загарбники), «Жанна Д'Арк» К. Васильової (народ проти інквізиції) та інших.

Психологічний конфлікт притаманний, як правило, ліричній хореографії і базується на суперечностях у світогляді персонажів. Побутові конфлікти будуються на взаєминах, зіткненнях членів сім'ї, конкуруючих груп тощо. Часто побутові та психологічні конфлікти співіснують в одному хореографічному творі. Так, у хореографічній композиції «Червона калина» П. Вірський відтворює одну з хвилюючих сторінок історії українського народу – возз'єднання Закарпаття з Українською РСР. Танець побудовано як народне ігрище, у якому діють два «міста» – східне та західне. Цей поділ доповнюється і характеризується музичним супроводом: у східному чути срібні звуки бандури, в західному – тужливої трембіти. Представники східного «міста» намагаються передати братам кетяги червоної калини, яка в цьому хореографічному контексті виступає як символ волі, єднання.

Ворожі сили, що виступають в алегоричних образах чортів (парубки, переодягнені у вивернуті кожухи із хвостами), намагаються відібрати в дівчат червону калину. У боротьбу вступають хлопці, у результаті – перемога. Два «міста» об'єднались, народ святкує свою перемогу, завершуючи величний танець символічним сплетеним із калини вінком.

Сюжет включає в себе розповідь про низку подій, фактів, що одержують детальні мотивації у фабулі.

Фабула (від лат. *fabula* – розповідь, історія) – послідовність зображення подій, фактів, вчинків. Сюжет реалізується, розгортається в фабулі, тобто в хронометричній, причиновій послідовності подій. Фабула і сюжет є основою композиції.

2 етап – розробка композиційного плану.

Композиційний план – розгорнутий сценарій хореографічної постановки, що включає розробку сюжету з конкретними завданнями композитора, художника й всієї творчої групи.

Часто композиційний план називають «сценарієм хореографічного твору», «постановочним планом», «партитурою» тощо.

Зазвичай у партитуру запису входять:

- кількість тактів і їх порядкові номери;
- малюнки з графічним зображенням напрямку руху танцівників;
- хореографічний текст із замальовкою поз і положень;
- авторські примітки, коментарі, вказівки до кожної частини

(фігури) танцю.

Зразок поділу на частини хореографічної картинки «Рибалки»

| Зміст Танцюваль- ного твору | Епізоди танцюваль- ного твору | Центральна дія | Засіб вираження | Характер музики | Тривалість |
|-----------------------------------|-------------------------------------|-------------------------|--------------------|---|------------|
| рибалки ідуть на річку | вихід | зіткнення характерів | танець | у характері польки | 40 сек. |
| риба не ловиться | сварка | підкормка | пантоміма | чергування спокійної та швидкої музики | 1 хв. |
| клює | вдача | спіймав рибу | танець | музика спокійна, у кінці видка | 1 хв. |

У розділ «Коментарі» вносяться пояснення щодо костюмів, гриму, акторської гри, пластики, світла, музичного супроводу.

Закінчивши роботу над драматургією і записом хореографічної партитури, балетмейстер збирає постановочну групу (диригента,

художника, репетиторів) і колектив артистів балету для знайомства з експлікацією майбутнього балету.

Експлікація – це пояснення, роз'яснення, тлумачення загального змісту майбутньої вистави і його ключових моментів.

3 етап – створення або добір на основі композиційного плану музичного матеріалу.

4 етап – створення хореографічного твору.

5 етап – постановка (робота з виконавцями):

– «застільний» період (знайомство з програмою постановки, її ідейно-тематичний аналіз, прослуховування та аналіз музики, характеристика дійових осіб, розподіл ролей);

– репетиційний період (вивчення лексичного матеріалу, розводка танцю, робота над створенням хореографічного образу (вживання в образ), відпрацювання техніки виконання, робота над акторською майстерністю).

Наприклад, видатний балетмейстер М. Фокін, який створив 65 балетів, писав: «При постановці балетів немає ніяких правил. Не далі як вчора, наприклад, я всю ніч просидів у ліжку, обкладений нотами. Коли партитура стає частиною мене самого, створюються образи, які я іноді фіксую в невеликих замальовках. Так народжується загальний план постановки, але творча фантазія прокидається тільки під час репетицій. Наприклад, «Карнавал» був імпровізацією, складеною в одну репетицію для благодійної вистави. А сьогодні потрібно куди більше репетицій, щоб поставити його знову. Половецькі танці в «Князі Ігорі» для мене найбільш досконала моя робота, у якій я нічого не хотів би змінити. Поставив я її легко, за якихось вісім репетицій. «Вмираючий лебідь» теж був поставлений наспіх для Анни Павлової до благодійного спектаклю-концерту артистів хору імператорської опери в Петербурзі в 1905 році.

Методи роботи над створенням хореографічного твору:

– постановка танцю за записом;

– на основі відтворення хореографічного твору (методом реставрації);

– на основі музичних творів, створених як для хореографічних постановок, так і безпрограмих;

– на основі співтворчості балетмейстера і композитора.

Так, М. Фокін називав цей метод найбільш захоплюючим. Він писав: «... для цього потрібно взаємне розуміння, щоб один іншого розпалював своєю фантазією. Тоді два світи: світ пластичних видінь і світ звукових образів – поступово зближуються, поки не зіллються в одне ціле» (наприклад, балет «Жар-птиця», у якому співпрацювали М. Фокін і І. Стравінський). Або, наприклад, витяг з листа Рахманінова Фокіну:

«Сьогодні вночі думав про сюжет, і ось що мені прийшло в голову: даю тільки головні обриси, деталі для мене в тумані. Чи не оживити легенду про Паганіні, який продав свою душу нечисті за досконалість у мистецтві, а також за жінку? Всі варіації з Дієс-Ірі – це нечиста сила. Вся середина від варіації 11-ї до 18-ї – це любовні епізоди. Сам Паганіні з'являється (перша поява) в «Темі» і, переможений, з'являється в останній раз в 23-ій варіації – перші 12 тактів, – після чого до кінця торжество переможців ... Добре б побачити Паганіні зі скрипкою, але не реальною, а якою-небудь вигаданою, фантастичною. І ще мені здається, що в кінці п'єси деякі персонажі нечистої сили в боротьбі за жінку і мистецтво повинні походити карикатурно на самого Паганіні. І вони тут повинні бути зі скрипками, ще більш фантастичними, потворними».

У наш час балетмейстери можуть не лише співпрацювати з композиторами, а й застосовувати комп'ютерні програми для створення, запису, аранжування музичних творів.

Прийоми розвитку хореографічних постановок:

- зміна музичного та танцювального темпу;
- зміна малюнків танцю;
- зміна персонажів, дійових осіб;
- зміна оркестрового звучання або окремих інструментів;
- зміна колірної або світлової гами;
- зміна рухів, їх амплітуди;
- насичення новими технічними деталями, трюками, ефектами

тощо.

3. Обґрунтуйте важливість значення запису танцю в роботі балетмейстера, зробіть аналіз систем нотації танців. Розкрийте методіку постановки танцю за записом

Зберігання, передача й отримання інформації складають основу взаємовідносин між людьми. Хореографічний текст – це інформація, зафіксована певною системою запису, в основі якої лежить один або кілька способів нотації.

Термін «нотація» походить від латинського слова «notatio» і позначає процес запису інформації одержаної в результаті використання будь-якої системи. У галузі хореографічного мистецтва цей термін використовується в значенні – запис танцю.

В усі часи людство застосовувало різні способи і системи нотації хореографічних творів. Перші спроби системного підходу до створення надійної інформації про хореографічні тексти відносяться до кінця XV століття. Це – Бургундський манускрипт бассдансів (basses danses) Маргарити Австрійської. Найбільш значними дослідниками нотації

були: Туано Арбо (XVI ст.), Рауль Фейе, П'єр Рамо, Манї, Жан Фав'є (в XVIII ст.), видатні балетмейстери Карло Блазіс, Артур Сен-Леон, Август Бурнонвіль, Альберт Цорн і Володимир Степанов (XIX ст.).

Засновником запису танцю на Україні був Василь Верховинець. У першому віданні книги «Теорія українського народного танцю» (1919) автор використав словесну систему запису рухів, окремих епізодів і танців у цілому. Ця система запису була доступна як професіоналам, так і початківцям в Україні і за її межами.

Найбільш значущими і відомими в світі є системи Рудольфа Лабана, а також Рудольфа і Джоан Бенеш. Однак проблема нотації хореографічних творів була і залишається актуальною і в XXI столітті. Ще в 1940 році відомий балетмейстер Р. Захаров писав: «Відсутність загальноприйнятих засобів фіксації танцю негативно впливає на історичний, теоретичний, практичний та науково-дослідний аспекти цього мистецтва».

Система нотації – це певні принципи відображення взаємозв'язку рухів усіх частин тіла людини в просторі і часі. Системи нотації найтіснішим чином пов'язані із збереженням хореографічного твору. Чим простіший текст, тим простіша система. Той, хто передає інформацію, записує хореографічний твір за допомогою певної системи нотації, використовує один із способів, в основі якого лежить код. Це може бути слово, буква, малюнок, абстрактний знак. Надійність інформації про танці залежить від точності кодування самого руху в просторі і часі, знання й розуміння цієї системи тими, хто передає й отримує інформацію.

У світовій хореографічній практиці існує декілька способів нотації:

1. *Асоціативний спосіб* має в основі знак, пов'язаний з виглядом людини, її рухом і статикою, емоційним станом. Цей спосіб має кілька форм: малюнок, барельєф, скульптура, фотозйомка, мультимедійні засоби (кінозйомка, відеозйомка, комп'ютерні програми). Усі вони фіксують досить точно статичне положення початку і кінця руху, що на мові танцю співвідноситься з поняттям пози або одного з численних положень руху, але вони не здатні зафіксувати його процес і в результаті не можуть дати інформації, адекватної хореографічному твору. Наприклад, мультимедійні засоби (кінозйомка, відеозйомка) можуть дати досить надійну інформацію за умови, якщо мають певну цільову спрямованість фіксації. Як правило, зйомка хореографічного твору фіксує загальну картину й випускає важливі деталі. Якою б точною не була дана ця, вона не здатна передати вимоги балетмейстера до емоційного стану танцівника.

2. *Словесний спосіб* нотації має в основі знак – слово. Це найбільш поширений і вживаний спосіб запису, який діє на певній національній мові. Він несе в собі властивості асоціативного способу, так як описує рухи реальної людини і в той же час є незрозумілим неасоціативним знаком для багатьох інших людей, які не володіють цією мовою.

3. *Неасоціативний спосіб* нотації має в основі абстрактний знак, який не має ніяких асоціацій з людською особистістю і рухами людини. Різновидом неасоціативного способу нотації можна назвати графічний малюнок, який дає інформацію про рух людини в просторі сценічного майданчика.

Оптимальна інформація про хореографічний твір можлива у поєднанні декількох способів нотації.

У системі професійної освіти в Україні майбутніх фахівців навчають фіксувати хореографічні твори неасоціативним способом, застосовуючи літературно-графічну основу. Так, хлопчика позначають трикутником, дівчинку – півколом, стрілкою – напрям руху, а пунктирною лінією – переміщення в просторі.

Майбутньому фахівцю також важливо знати *методику постановки танцю за записом*, що допоможе вивчати зразки хореографічного мистецтва, збагачуючи ними танцювальний репертуар, знаходити та реставрувати цікаві хореографічні твори, фольклор задля їх збереження та передачі молодому поколінню.

Як правило, кожен запис танцю складається з чотирьох частин.

Перша частина – характеристика танцю в цілому, його змісту, художньої цінності, визначення кількості виконавців, характеру музики, під яку виконується танець і в кінці – опис костюмів.

Друга частина – опис композиції танцю, який походить від глядача і здійснюється спеціальною системою знаків.

Третя частина – опис танцювальних рухів, який проводиться від виконавця.

Четверта частина – це музика, під яку виконується танець.

Постановка танцю за записом відбувається поетапно. Спочатку хореограф самостійно розбирає танець, знайомиться з музикою, вивчає стиль, манеру виконання, характерні особливості малюнка і рухів. Він повинен «вжитися» в танець, бачити його закінчену композицію.

Потім відбувається робота з виконавцями: вивчення окремих танцювальних рухів (якщо складні рухи не вдається розучити, їх можна спростити або замінити на більш прості, близькі до оригіналу); робота над композицією, відпрацювання техніки виконання та акторської виразності.

4. Назвіть класифікацію хороводів. Розкрийте особливості їх драматургічної побудови та композиційної основи, наведіть приклади

Відновлення й сценічне впровадження навчально-виховного арсеналу хореографічної спадщини, прагнення зберегти народну танцювальну культуру та її традиційну символіку визначають творчу діяльність балетмейстера. Його роботу над постановкою хороводу можна порівняти з творчістю вченого, оскільки відбувається дослідження витоків того чи іншого танцю, дбайливого та свідомого ставлення до збереження народної основи.

На жаль, більшість балетмейстерів вибирає і моделює хореографічні постановки на власний розсуд, зважаючи на зовнішню і сюжетну ситуативну заангажованість, не розуміючи або ігноруючи його символічний зміст. У гонитві за масовістю та видовищністю, технічною віртуозністю сучасні постановники вигадують власні композиції, штучні назви танців, які іменують народними, хоча не мають з ними нічого спільного, крім назви. Красномовним свідченням такого становища є приказка, що, на жаль, нині побутує в середовищі хореографів: «Кожний балетмейстер творить свій фольклор».

Процеси, які відбуваються зараз у хореографічному мистецтві, пов'язані з тенденціями творчого відновлення великого арсеналу народної танцювальної спадщини, з одного боку, та пошуком нових, не використовуваних раніше можливостей відображення дійсності, з іншого. На сьогодні виразно окреслились три основні форми сценічної модифікації хореографічних зразків:

- фольклорний танець, що майже або цілком не піддавався обробці;
- сценічно-оброблений та художньо відтворений танець з певним сюжетом, сталими формами і традиціями, в якому збережено основу автентичного народного танцю;
- танець, у якому переважають творчі інтерпретації балетмейстерів місцевого фольклору. Він розвиває традиції народної танцювальної творчості. Ідеї, теми, що живуть у народній пісні, грі, епосі, знаходять у ньому своє хореографічне втілення.

Для того, щоб балетмейстер створив якісну сценічну форму хороводного танцю, важливо знати особливості драматургічної та композиційної побудови хороводів, підходи до їх класифікації, музично-ритмічну основу, зразки хороводних форм тощо.

З кінця XVIII ст. і до тепер хороводи ставали об'єктом уваги не лише етнографів-фольклористів і музикознавців, а й мистецтвознавців, хореографів. Питання виникнення, розвитку та класифікації хороводів вивчали відомі теоретики та практики народної хореографії: Андрій

Гуменюк, Василь Верховинець, Роман Герасимчук, Касьян Голейзовський, Ким Василенко, Олекса Воропай, Андрій Климів, Юлія Чурко та інші.

В основі класифікацій народного танцю взагалі і хороводів зокрема лежить розподіл залежно від:

- форми викладу змісту (сюжетні й безсюжетні);
- тематики (трудова, природознавчі, сімейно-побутові, обрядові та ін.);
- статеві-вікового складу учасників (чоловічі й жіночі, дитячі, дорослі);
- танцювальної форми (необмежена або з чітко встановленою кількістю виконавців);
- просторового малюнка (прямі, хвилясті, зигзагоподібні лінії, кола та ін.);
- функціонального призначення танцю (побутовий, сценічний).

Класифікація хороводів може здійснюватися як за декількома, так і за однією-двома найбільш загальними ознаками.

Розглянемо підходи відомих українських теоретиків народного хореографічного мистецтва до класифікації хороводів. Так, Андрій Гуменюк розподіляє хороводи на чотири види: *обрядові* (весняні, купальські, осінні, зустріч Нового року, весільні); *тематичні* (трудова, природничі, патріотичні, сімейно-побутові); *пантомімічно-ілюстративні* (рухи, жест, міміка, які ілюструють текст); *орнаментальні* (побудовані на зміні малюнків).

Ким Василенко класифікує хороводи за чотирима видами: *пісенні хороводи* (класична форма синкретичного мистецтва, в якій особлива увага приділяється вокальній стороні, а учасники виконують пісню, супроводжуючи її простими кроками, ходами); *ігрові хороводи* (розвага, гра в супроводі пісні, танцю або в поєднанні цих двох компонентів); *хороводний танець з піснею і музичним супроводом* (нескладний та лаконічний за композиційною побудовою, повільний за темпом виконання танок, у якому зміст підпорядковується словам пісні та музичному супроводу); *хороводний танець з музичним супроводом* (вид хороводу, в якому пріоритет надається танцювальним рухам, імпровізаційним моментам).

Каріна Кіндер дає комплексну класифікацію хороводів:

- за складом виконавців: *змішані*, в яких беруть участь дівчата та юнаки; *однородні*, які виконують лише дівчата (рідко юнаки), та *дитячі*;
- за формою композиційної побудови: *лінійні*, *колові*, *орнаментальні*;
- за жанрами: *ліричні*, *героїчні*, *драматичні*, *сатиричні*;

– за змістом: *антропоморфні й зооморфні* хороводи календарного обрядового циклу; хороводи *родинно-обрядового циклу*; *хороводи*, в яких відбито трудові процеси; *побутові хороводи*.

Взагалі, тематика українських хороводів розкриває найрізноманітніші сторони життя народу і має не тільки художнє, а й історично-пізнавальне значення:

1) хороводи, в яких відображаються трудові процеси («А ми просо сіяли, сіяли», «Мак», «Шевчик», «Бондар», «Коваль» та ін.);

2) хороводи, в яких відбито родинно-побутові відносини («Перепілка», «Ой, гілля-гілочки», «Пташка» та ін.);

3) хороводи, в яких проявляються патріотичні почуття, оспівується рідна природа, звички і особливості поведінки звірів і птахів («А вже весна», «Марена», «Коза», «Зайчєня» та ін.). Ці хороводи поділяються на сезонні цикли: весняні («Веснянки», «Гаївки», «Гагілки»), літні («Купала», «Спаса», «Русалія»), осінні («Збір урожаю»), зимові («Колядки», «Щедрівки»).

У сучасній балетмейстерській практиці хороводи поділяються на орнаментальні та ігрові (пантомімічно-ілюстративні). Розглянемо їх більш детально.

Орнаментальні хороводи – танці, в яких не має яскраво вираженого сюжету, дійових осіб. Їх основою є різні фігури-орнаменти, а виконавці погоджують свій крок з ритмом пісні або музичним супроводом. Іноді орнаментальні хороводи своїми малюнками, побудовою розкривають та передають зміст пісень, які найчастіше пов'язані з образами природи, колективною працею народу та його побутом. Андрій Гуменюк вказує, що орнаментальний хоровод відрізняється різноманітними композиційними малюнками – то в'ється «змійкою», неначе вузенька стежинка серед безкраїх полів; то широко розтікається, як повновода ріка; то загортається «спіраллю»; то утворює «плетінь», «зірочки», «ворота», «містки». Залежно від задуму хороводного танцю балетмейстером визначається основна композиційна тема, сприймання якої підсилюється відповідними малюнками. Наприклад, «Квіти польові» асоціюються з букетом квітів або однією квіткою (в основі коловий малюнок танцю); «Річенька» (лінійний або зигзагоподібний малюнок). Зразками сценічного втілення орнаментальних хороводів можна вважати балетмейстерські роботи Надії Надеждіної: «Берізка», «Північний хоровод», «Лебідка», «Ланцожок», «Ворота» та інші.

Ігрові (сюжетні, пантомімічно-ілюстративні) хороводи – танці, в яких розігрується зміст пісні, передається зіткнення характерів і інтересів дійових осіб. Тематика таких хороводів: праця («А ми просо сіяли», «Шевчик»); вибір нареченого або нареченої («Перепілка», «Ой, гілля-

гілочки», «Пташка» та ін.); взаємини чоловіка і дружини, гумор і сатира («Слабий дідусь»). Нерідко персонажами пісень є тварини, птахи, і тоді учасники хороводу імітують їх рухи, дії («Пташка», «Козеня», «Засць», «Веребей», «Голуб-голубочок», «Журавель»). В образах звірів та птахів люди бачили втілення тієї чи іншої моральної чесноти, віддзеркалення своїх внутрішніх прагнень і переживань. Так, голуб символізував щире, ніжне, вічне кохання; голуб із голубкою – подружню вірність; журавель був символом вдячності, відданості, гуманності; бик – втіленням ідеї працелюбності, потягу до землі; кінь – прагнення до волі.

На відміну від орнаментальних хороводів, в ігрових малюнок побудови простіший, у ньому немає такої розмаїтості танцювальних фігур. Композиційно ці хороводи будуються по колу (в центрі відбувається дія, розігрується сюжет) або на лініях (учасники поділені на дві групи, які ведуть своєрідний діалог). Наприклад, в ігровому хороводі «А ми просо сіяли» одна група ставить питання: «А чим же вам толочити, толочити? Ой, дид-ладо, толочити, толочити?» Інша група відповідає: «А ми коней випустимо, випустимо. Ой, дид-ладо, випустимо, випустимо» і так далі.

Прикладом сценічної форми ігрового хороводу на трудову тематику можна назвати поетичний хороводний танець «Рукодільниці» в постановці видатного інтерпретатора українського танцювального фольклору Павла Вірського.

Хоровод розвивається за законами драматургії. Цілісність його та рівновага компонентів пов'язані сюжетом, музичним вирішенням та хореографією.

Оскільки основним виразним засобом хороводу є малюнок, то драматургічна побудова розвивається за рахунок його розвитку. Експозицією хороводу є вихід виконавців на сцену, що визначає певну атмосферу і характер постановки (орнаментальний, танковий, плясовий тощо), національний колорит, композиційну тему (лінійна, колова). Початок розвитку малюнку хороводу (орнаментальний) або взаємодія головних персонажів з іншими виконавцями (ігровий) визначає зав'язку хороводу. Тут може проявлятися й основний композиційний прийом розвитку малюнку (з'єднання, дроблення, повторення та нарощування). Про зав'язку К. Блазіс писав: «Не обіцяйте дуже багато на початку: очікування мусить постійно наростати», «У зав'язці важливо не тільки ввести глядача в тему, але й зробити її цікавою – наповнити емоціями, що зростають разом із розвитком дії». Розвиток дії передбачає поступове ускладнення малюнків за рахунок прискорення темпу, застосування пластичних інтонацій. Наближаючись до кульмінації, тривалість частин поступово скорочується, а їх динаміка зростає. Кульмінація передбачає

яскраве вираження композиційної теми, яка має підкріплюватись музичним супроводом. Розв'язка має бути короткою і розкривати ідею хороводу. Тривалість кожної драматургічної частини може визначатись словами Аристотеля: «Достатній той об'єм, у середині якого при безперервному чергуванні в правдоподібності може відбутися зміна від горя до щастя, або навпаки».

Композиційну основу хороводів складають фігури-перебудови та хореографічний текст.

Підбір хореографічного тексту залежить від образно-тематичної спрямованості хороводу та музичного супроводу. Основними рухами хороводу є:

- різновиди танцювальних кроків (крок хороводу, змінний крок, бічний крок, гуцульський з невеликим припаданням, припадання, упадання і ін.; у швидких за темпом виконання хороводах зустрічаються ковзаючі кроки, варіанти танцювального бігу та ін.);

- танцювальні рухи, характерні для певної місцевості та музичної основи хороводу (наприклад, в українських хороводних тацях зустрічаються різновиди вихилясників, тинків, притупувань та ін.);

- уклони-вітання;

- ілюстративні, образні й імітаційні рухи.

Хоровод – це танок просторової композиції, який розвивається на основі малюнку. Він визначає тему, ідею та зміст композиції, розвивається відповідно до драматургії, музичного або пісенного супроводу.

Малюнок танцю – це не тільки суха «геометрія», а й асоціативний художньо-образний елемент. Хороводні танцювальні малюнки досить різноманітні у своїх побудовах та все ж найбільш типовою, початковою формою побудови більшості хороводів є коло. У хороводах зустрічаються різновиди колових малюнків: коло (за годинниковою стрілкою і проти), два кола піряд, два концентричні кола (коло в колі), переплетене коло («кошик», у колі має бути однакова кількість учасників), завиток («равлик»), «вісімка» (утворюється з двох кіл, що стоять поряд; вони рухаються в різні боки, у певний момент ведучі розривають кола і учасники через одного переходять з одного кола в інше). Але рухи хороводу не обмежуються лише коловим малюнком. Поширеними хороводними малюнками є: «гребінь»; «ворітця»; лінія (на Україні – «ключ»), колона, «ланцюжок» та ін.

Існує декілька прийомів розвитку просторової композиції хороводу:

- прийом з'єднання або узагальнення, тобто від одиничного до загального (з чотирьох ліній у дві, а потім в одну);

–прийом дроблення, тобто від загального до одиничного (з загального кола в лінію по одному);

–прийом повторення та нарощування (коло – два кола – три кола – чотири кола і т. д.).

Розвиток малюнку залежить від задуму хороводу, його ідеї, музичного матеріалу і має відповідати географічним та національним особливостям.

Хореографічний малюнок хороводів зумовлюється текстом. Наприклад, у тексті хороводу «Кривий танець» говориться про те, що:

*А кривого танця
Та не вивести кінця,
Треба йому та виводити,
Кінця йому та находити.*

Отже, зміст танцю пояснює його хореографічний малюнок: лінія, яку створюють виконавці, має вигляд кривої.

За таким принципом визначаються назви й інших хороводів. Часто малюнок хороводу обумовлюється формою викладу тексту: якщо зміст тексту розкривається в діалозі, виконавці розподіляються на дві групи або назначають соліста-танцюриста, який виходить у центр кола. Якщо ж зміст тексту розкривається у формі звичайної розповіді, то учасники водять хоровод без будь-якого розподілу на групи.

Текст відповідно впливає і на хореографічні засоби. Так, у хороводах, у яких відображаються трудові процеси, основну роль відіграє пантоміма-ілюстрація. За допомогою рухів і жестів розкривається зміст. Зрозуміло, що художня виразність пантоміми-ілюстрації залежить не тільки від таланту виконавця, а й від досконалого знання ним самої технології трудового процесу і характеру людей, які його виконують. Розкривають зміст рухами та жестами в основному солісти-танцюристи, які знаходяться в колі хороводу («Бондар», «Коваль», «Шевчик»), рідше – всі виконавці хороводу («Мак»). Це стосується і хороводів з іншою тематикою.

У деяких хороводах використовується відповідний до їх змісту реквізит. Так, у хороводі «Марена» велике художнє значення має увітчане гільце, навколо якого учасники утворюють танцювальні візерунки.

Простежуючи зародження основ композиції народного танцю на одному з найдавніших його жанрів – хороводі, можна стверджувати, що вивчення танцювального фольклору дає хореографам-практикам багато цікавого матеріалу для роздумів, широкого використання його та жанрових ігор для розкриття образно-тематичного розвитку сценічної дії у своїх балетмейстерських творах.

5. Розкрийте вимоги до сценічного втілення фольклорного танцю, принципи обробки танцювального фольклору та послідовність роботи балетмейстера над створенням авторської версії

Збереження та популяризація фольклору є однією з важливих проблем сучасного українського суспільства. Збирання, вивчення та фіксація танцювального фольклору є актуальним питанням ще й тому, що його багатства зникають разом зі своїми носіями, людьми похилого віку. Як зазначав А. Богород, «втрачаючи танцювальний фольклор, українська нація втрачає часточку своєї душі, своєї самобутності, що у свою чергу негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу».

Популяризація танцювального фольклору може здійснюватися через репертуар хореографічних колективів, який включає різноманітні фольклорні твори як канонізованого зразка, так і авторські сценічні версії, побудовані на лексиці народного танцю та сучасних напрямках хореографічного мистецтва. Тому сучасний балетмейстер повинен чітко усвідомлювати принципи та методи роботи з фольклорним матеріалом, знати відмінності між фольклором та сценічною версією фольклорного танцю.

Дослідженню українського народного танцювального мистецтва щодо фольклору приділяли увагу провідні теоретики народного танцю: К. Василенко, В. Верховинець, А. Гуменюк, Є. Зайцев, З. Сизоненко, Б. Стасько, В. Тітов та інші. Українські балетмейстери зробили вагомий внесок у справу збереження фольклорно-етнографічного хореографічного матеріалу: В. Авраменко, Х. Ніжинський, М. Соболь, П. Вірський, М. Болотов, В. Вронський, Л. Чернишова, В. Михайлов, В. Петрик, К. Балог, Д. Ластівка, А. Кривохижа, М. Вантух, Г. Клоков, О. Гомон та ін. Питання сучасних підходів до стилізації українського танцювального фольклору вивчали І. Гутник, Л. Киянівська, Л. Козинко, І. Пісклова, О. Плахотнюк, Л. Рюганова та ін. На думку вчених, для того, щоб використовувати стилізовані хореографічні твори в своїй балетмейстерській діяльності, треба збирати, вивчати, переосмислювати фольклорний матеріал та адаптувати його до нинішніх соціальних умов. Як зазначає В. Шевченко в навчальному посібнику «Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії», «важливо не тільки зберігати фольклорні взірці, а й на їхній основі створювати нові твори, а в тих народів, де з плином часу чи з певних соціально-політичних причин народний танець не зберігся, відновити його за окремими деталями ігор, обрядів, шукати нові теми та образи у житті, використовувати нові надбання музики, мистецтва драми і пантоміми, образотворчого мистецтва, скульптури, тобто створювати широке

театральне хореографічне дійство аж до величних хореографічних картин сьогодення».

Василь Верховинець у книзі «Теорія українського народного танцю» визначив *принципи обробки танцювального фольклору*: збереження першооснови фольклорного танцю (мінімальна обробка і традиційний варіант виконання); аранжування народного танцю (сценічна обробка основних виразних засобів фольклорного танцю); створення балетмейстером на ґрунті народного танцю власного варіанта. Прикладами зразків сценічних танців, створених видатними українськими балетмейстерами на фольклорні мотиви, можна назвати: «Аркан» (В. Петрика), «Голубка» (Я. Чуперчука), «Червона калина» (П. Вірського), «Березнянка» (К. Балог), «Буковина» (Д. Ластівки), «Цвіт папороті» (А. Кривохижі). Балетмейстери застосовують такі методи роботи з фольклором: вилучення анархізмів та зайвих композиційних повторів; надання динамічності лексиці шляхом організації танцю в просторі та часі; поєднання народної танцювальної лексики з рухами класичного, побутового, спортивного, сучасного танців; використання прийомів поетичної умовності метафор, символів, алегорії.

А. Кривохижа в методичному посібнику «Гармонія танцю» до курсу «Мистецтво балетмейстера» визначив три ступені стилізації фольклору. Перший ступінь – поверхова стилізація танців, які вже мають народом складену традиційну схему в малюнку та тексті (наприклад, гуцульські танці «Аркан» та «Решето», які мають свою музику, основний хід, чітко визначені фігури в малюнку та виразні конкретні рухи, які виконуються за командою ведучого). Другий ступінь – аранжувальний, який належить до театрального танцю, де народна основа (малюнок та текст) тісно пов'язані з законами театру. Прикладом вдалих рішень можуть бути роботи Г. Деркача (вистава «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Назар Стодоля» Т. Шевченка); М. Соболя («Весілля на Україні», «Запорізькій козак», «Українські дівочі хороводи»); Х. Ніжинського (український танець «Козак» в опері «Катерина») та постановки П. Вірського, який удосконалив театральні танці, утверджуючи жанровість та форму українського народно-сценічної хореографії, взявши за основу народне надбання. Третій ступінь – авторський (надуманий), у якому балетмейстер може створити свій варіант твору, використовуючи певні теми, що виникли на основі народних звичаїв, обрядів, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних лейтмотивів та стиль фольклорного танцю.

Відмінності між фольклором та сценічним танцем, створеним на його основі:

– фольклорний танець у своєму первинному вигляді, коли виконувався на околиці села, на галявині, розрахований на те, що глядачі можуть бути розташовані з усіх боків, а в сценічній обробці балетмейстер повинен урахувати особливості сценічного майданчика і пам'ятати, що глядач буде дивитись на танець з одного боку;

– у фольклорному танці певну кількість рухів виконавці повторюють без їх структурно-морфологічної розробки, а в авторській версії балетмейстер вдається до збагачення того чи іншого руху нюансами, штрихами, підпорядковує структурно-морфологічну сторону образно-тематичній, не порушуючи при цьому основну структуру руху;

– у фольклорному танці майстерність виконавця оцінюється на основі його вміння імпровізувати, перевтілюватись у той чи інший образ, наслідувати ті чи інші риси характеру, поведінку звірів тощо, а в сценічному – елементи імпровізації плануються балетмейстером заздалегідь і подаються відповідно до архітектурно-композиційної побудови танцю;

– фольклорний танець може розпочинатися з пісні чи певної дії (відповідно до того чи іншого обряду або звичаю), а в сценічному варіанті постановник повинен зробити «вихід» на сцену; у фіналі також балетмейстер має логічно поєднати емоційні, композиційні та смислові компоненти;

– у фольклорному танці музика здебільшого має сталу квадратуру і майже не варіюється, а в сценічній версії її доопрацьовує композитор чи концертмейстер як у мелодійному, так і ладовому відношенні, не змінюючи характер першоджерела й зберігаючи ритмічну і темпову характеристики;

– у фольклорному танці застосовується побутовий вигляд костюма, а в сценічному його крій залежить від того, в якому стилі, манері балетмейстер вирішує постановку. Він може залишити костюм таким, яким він побутував у народі чи є в етнографічних музеях, а може трансформувати, доповнювати елементами сучасності.

При перенесенні танцювального фольклору на сцену – по-перше, відходить атмосфера святковості, подійності; по-друге, порушується безпосередній контакт, а нерідко нероздільність між танцюристами і глядачами, між творцями і споживачами мистецтва; зникає момент імпровізаційності, який дарує і танцюристам, і глядачам відчуття творчості, новизни; втрачається синтез хореографії з пісню (частівкою, приспівкою), елементами театральної гри, словесними репризами і діалогами, нівелюється взаємозв'язок танцюристів з музикантом, тобто, все те, що складає значну частину привабливості народного танцю в

побуті. Перед початком постановки авторської версії танцю на фольклорні мотиви студенти можуть підготувати детальну інформацію на основі зібраного під час фольклорної практики матеріалу у вигляді доповіді або презентації, яка має включати: де, коли і за яких умов народився танець; що народ хотів ним висловити; які думки і надії було закладено в емоційно-образні деталі лексики, композиції, акторської гри; чи є зв'язки з іншими схожими за темою танцями. Після цього студенти мають визначити, що становитиме основу номера («зерно»). Це може бути закладено в одному з лексичних елементів («Повзунець» П. Вірського, «Тарас Бульба» І. Мойсеева та ін.) або в композиційному вирішенні чи в поєднанні обох цих компонентів («Берізка» Н. Надеждіної, «Гусачок» Т. Устинової та ін.). Іноді ці зерна знаходять у народних мелодіях («Марена», «Плескач»), в елементах народної гри («Шевчики», «Шалантух», «Ковалі»).

Обравши «зерно» за основу, балетмейстер повинен дати йому розвиток: якщо це лексично-пластичний елемент, то він знаходить нові варіанти основного руху; якщо це композиційна побудова (кола, ворітця, діагоналі та ін.) – варіанти їх розробки. Наприклад, під час роботи над постановкою полтавського танцю «Кружала» Н. Уварова не тільки зберегла його колорит, а й у збагаченому вигляді (вдосконалюючи основний композиційний мотив – коло) повернула цей фольклорний шедевр народу. Якщо б вона залишила коло на весь час виконання танцю, то глядач бачив би лише спини танцюристів. Тому під час інтерпретації балетмейстер вміло урізноманітнила види кола, положення учасників у ньому, зберігаючи тим самим композиційну основу танцю.

Поряд з національним колоритом лексики та композиції слід враховувати і локальний, притаманний лише певній місцевості. Наприклад, фольклорний танок «Дев'ятка», яку «відкрив» дослідник українського танцю А. Гуменюк, а сценічну обробку зробив П. Вірський. У цьому танці хлопці ледь притуплюють підшвою по підлозі і виконують «дрібшечки», наче розмовляють з дівчатами, а ті відповідають їм «потрійним танцювальним кроком». усе це в поєднанні з манерою, якої виконавці дотримуються з першого виходу до кінця танцю, створює неповторний колорит цього танцювального фольклорного твору.

Отже, при роботі над створенням сценічної версії фольклорного танцю важливо дотримуватись такої послідовності:

1. Оцінка матеріалу за історичною, етнографічною та національною достовірністю, а також за територіальною приналежністю; доповнення

фольклорного матеріалу, зібраного в експедиціях, у фільмофондах, знаннями з інших джерел.

2. Пошук аналогів подібних робіт, особливостей використання фольклорного матеріалу іншими авторами.

3. Вибір напрямку роботи над обробкою фольклорного матеріалу через його музичне сприйняття, костюм та художнє відчуття майбутнього твору.

4. Розробка згідно з законами драматургії програми та сценарного плану, в якому розподіляється зібраний матеріал, планується вибір засобів виразності, аналізується музичний супровід відносно драматургічної основи, визначається композиційний малюнок та розвиток лексики.

5. Пошук оригінального вирішення сценічної версії фольклорного танцю із збереженням його першооснови.

Як зазначає В. Шевченко, при створенні авторської версії фольклорного танцю балетмейстеру важливо керуватися такими принципами: посилення автентичного матеріалу елементами з суміжних жанрів фольклору; розробка нової драматургії, нерідко сюжетного типу; застосування прийомів режисури; ускладнення малюнку; технізація лексики; підсилення динаміки; надбання більшої експресії виконавської манери, художнє опрацювання народної мелодії.

Вплив сучасного танцю на появу нових стилізованих творів є одним з найцікавіших, оригінальних, але, на жаль, мало вивчених питань. Як зазначає О. Плахотнюк, тільки за допомогою поєднання фольклору з різноманітними танцювальними стилями ми зможемо привернути увагу сучасного покоління.

Отже, вивчаючи методику балетмейстерської роботи з фольклорним матеріалом, студенти мають усвідомити, що, незважаючи на вибір лексичної основи для створення майбутнього танцю доцільно дотримуватись таких вимог:

– зберігати самобутність і оригінальність фольклорного джерела; не спотворити його ідею, задум, зберегти стильову гаму народного танцю;

– дотримуватись межі достовірності (без повторів у лексиці та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його в незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюму та народної режисури на сцену);

– використовувати виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики та композиції, словесний та пісенний

фольклор (триндички, приспівки, скоромовки, частівки та ін.), дотримуватись індивідуальної манери виконання;

– зберігати загальнонаціональну манеру виконання танцю, локальну регіональну своєрідність, яка має своє відображення у формі, стилістиці, костюмі, темпоритмі (Поділля, Полісся, Прикарпаття та ін.);

– створювати оригінальні національні твори, дотримуючись першоджерела; не копіювати інших митців.

Таким чином, робота над фольклорним танцем має проходити за такими напрямками: збереження, уточнення та збагачення композиційного сюжету; збагачення лексики на ґрунті традиційно-народної (сучасної) хореографії; розширення музичної палітри, аранжування та створення нового варіанта музичного супроводу на основі традиційної мелодії; підвищення ролі акторської майстерності, розширення образно-тематичних кордонів, стилізація танцю тощо.

Отже, разом зі зміною життя, соціальних відносин з'являються нові нюанси, деталі, змінюється й лексика хореографії. Тому балетмейстери мають відкривати фольклорні перлини, шукати відповідні, співзвучні сучасним художнім смакам, естетичним вимогам форми їхнього втілення.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальна дисципліна «Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом»

1. Голдріч О. С. Методика роботи з хореографічним колективом : [навч. посіб.] / Олег Голдріч. – Львів : Сполом, 2007. – 96 с.
2. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом : [навч. посіб.] / Сергій Зубатов. – К. : ІПКПК, 2004. – 112 с.
3. Кирилюк В. М. Педагогічні основи формування ДХК : [навч.-метод. посіб.] / Валерій Миколайович Кирилюк. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2006. – 124 с.
4. Кирилюк В. М. Педагогічні принципи і методи відбору дітей до хореографічної школи : [метод. матеріали на допомогу педагогам-хореографам та студентам-практикантам] / Валерій Миколайович Кирилюк. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2007. – 31 с.
5. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом : [навч.-метод. матеріали для хореографічних відділень факультету хореографічного мистецтва] / Борис Миколайович Колногузенко. – Харків, 2003. – 153 с.
6. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Частина 1. Хореографічна робота з дітьми : [навч.-метод. посіб.] / Борис Миколайович Колногузенко. – Х. : ХДАК, 2004. – 152 с.
7. Мартиненко О. В. Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом : навчальний посібник / Олена Володимирівна Мартиненко. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – 232 с.
8. Мартиненко О. В. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом (дошкільний вік) : навч. посіб. / Олена Мартиненко. – Бердянськ : Видавництво БДПУ, 2014. – 302 с.
9. Методика роботи з хореографічним колективом : навч.-метод. посіб. для студентів спеціальності «Хореографія» / Лілія Савчин, Володимир Годовський. – Рівне : Овід, 2012. – 352 с.
10. Фриз П. І. Теорія і методика хореографічної роботи з дітьми: [навч.-метод. посіб. для студентів спеціальності «Хореографія»] / Петро Іванович Фриз. – Дрогобич : ДДПУ, 2006. – 190 с.
11. Шалапа С. В. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник / Світлана Віталіївна Шалапа, Наталія Михайлівна Корисько. – Ч.1. – К. : НАКККіМ, 2015. – 252 с.
12. Шалапа С. В. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник / Світлана Віталіївна Шалапа, Наталія Михайлівна Корисько. – Ч.2. – К. : НАКККіМ, 2015. – 220 с.

13. Шевчук А. Дитяча хореографія: прогр. та навч.-метод. забезпеч. хореогр. діяльн. дітей від 3-7 років : навч.-метод. посіб / Антоніна Шевчук. – К. : Шк. Світ, 2008. – 128 с.

Навчальна дисципліна «Теорія та методика класичного танцю»

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – СПб : «Лань», 2000. – 192 с.
2. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. – М. : Искусство, 1989. – 123 с.
3. Звездочкин В. А. Классический танец / В. А. Звездочкин. – Ростов н/Д. : Феникс, 2005. – 410 с.
4. Тарасов Н. Классический танец / Николай Тарасов. – М. : Искусство, 2005. – 512 с.
5. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю : [підручник] / Лариса Цветкова. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с.
6. Чекетти Г. Полный учебник классического танца / Грациозо Чекетти. – М. : АСТ/Астрель, 2010. – 512 с.
7. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Л. Ярмолович – М. : Искусство, 1968. – 143 с.

Навчальна дисципліна

«Теорія та методика народно-сценічного танцю»

1. Борзов А.А. Народно-сценический танец: Экзерсисы у станка: [Учебное пособие] / Анатолий Алексеевич Борзов. – Москва: ГИТИС, 2008. – 493 с.
2. Володько В.Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю: [Навчально-методичний посібник] / Ванда Федорівна Володько. – Київ: ДАКККіМ, 2007. – 306 с.
3. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: [Учебное пособие] / Геннадий Петрович Гусев. – Москва: ВЛАДОС, 2005. – 207 с.
4. Зайцев Є.В., Колесніченко Ю.В. Основи народно-сценічного танцю [Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівня акредитації / Видання друге, доопрацьоване і доповнене] / Євген Васильович Зайцев, Юрій Валентинович Колесніченко. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 416 с.

Навчальна дисципліна

«Теорія та методика українського народно-сценічного танцю»

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / Ким Василенко. – К. : Мистецтво, 1971, 1996.

2. Василенко К. Український народний танець: [підручник] / Ким Василенко. – К. : ІПК ПК, 1997.

3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / Василь Верховинець. – К. : Мистецтво, 1968.

4. Гуменюк А. Українські народні танці / Андрій Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969.

Навчальна дисципліна «Теорія і методика сучасного танцю»

1. Александрова Н.А. Танец модерн. Посobie для начинающих / Н.А. Александрова, В.А. Голубева– СПб. : Издательство «Лань», 2007. – 128с.

2. Колногузенко Б. М. Сучасний танець та методика його викладання : конспект лекцій для студентів хореогр. від-нь мистец. та пед. вищ. навч. закл. II-IV рівня акредитації / Б. М. Колногузенко, І. І. Макарова; М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Харків. обл. осередок нац. хореогр. Спілки України. – Харків : Слово, 2015. – 137 с.

3. Никитин В. Ю. Модерн джаз танец. Методика преподавания / В. Никитин– М. : ВЦХТ, 2002. – 162 с.: ил.

4. Никитин В. Ю. Модерн джаз танец. Начало обучения / В.Ю.Никитин– М. : ВЦХТ, 1998. – 128 с.: ил.

5. Полятков С.С. Основы современного танца / С.С. Полятков – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 80с.

Навчальна дисципліна

«Теорія і методика історико-побутового танцю»

1. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. / Васильева-Рождественская М. – М., 1987. – 384 с.

2. Воронина И. Историко-бытовой танец / И.Воронина. – М.: Искусство. 1980. – 290 с.

3. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI-XIX вв. / Н.П.Ивановский. – Калининград: Янтарный сказ, 2004. – 207 с.

4. Сердюк Т.І. Теорія і методика історико-побутового танцю: навчально-методичний посібник / Тетяна Сердюк. – Бердянськ : Видавець Ткачук О.В., 2014. – 192 с.

5. Шульгина А.Н. Методика преподавания историко-бытового танца / А.Н.Шульгина. – М.: ГИТИС, 1981. – 106 с.

Навчальна дисципліна «Історія хореографічного мистецтва»

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета. / Ю.А. Бахрушин – М.: Просвещение, 1973.

2. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Т. 2. Эпоха Новерра. / В.М. Красовская – Л.: Искусство, 1981.
3. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Т.3. Предромантизм. / В.М. Красовская – Л.: Искусство, 1983.
4. Красовская В.М. Русский балетный театр. Т. 1. От возникновения до середины XIX века. / В.М. Красовская – М.-Л.: Искусство, 1958.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр. Т.2. Русский балетный театр II половины XIX века. / В.М. Красовская – М.-Л.: Искусство. 1963.
6. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балете. / Ж.Ж. Новерр – М.-Л.: Искусство, 1965.
7. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца. / В.М. Пасютинская – М.: Просвещение, 1985.

Навчальна дисципліна «Мистецтво балетмейстера»

1. Голдрич О. С. Хореографія : посіб. з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / Олег Голдрич. – 2-е вид., доп. – Л. : Сполум, 2006. – 172 с.
2. Захаров Р. Сочинение танца : станицы педагогического опыта / Ростислав Захаров. – М. : Искусство, 1989. – 237 с.
3. Захаров Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 352 с.
4. Кривохижа А. М. Гармонія танцю : навч.-метод. посіб. з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень пед. університетів] / Анатолій Михайлович Кривохижа. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 90 с.
5. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : [підручник]. – 2 е вид. / Віктор Андрійович Литвиненко. – К. : Альтерпрес, 2008. – 468 с.
6. Мартиненко О. В. Хороводи : навч.-метод. посіб. з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для студентів напряму підготовки 6.020202 Хореографія / Олена Володимирівна Мартиненко. – Бердянськ : Видавець Ткачук О.В., 2013. – 116 с.
7. Смирнов И. Работа балетмейстеров над хореографическим произведением / И. Смирнов. – М. : М-во культуры РСФСР, 1979. – 158 с.
8. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособ. для культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств / Игорь Валентинович Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 190 с.
9. Шевченко В. Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії : навч.-метод. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України] / Валентин Тихонович Шевченко. – К. : ДАКККіМ, 2006. – 184 с.

А

Авансцена (фр. *avant-scene*) – передня частина сцени від завіси до рампи.

Адажіо (італ. *adagio* – повільно, спокійно) – 1) умовне позначення повільного темпу музики; 2) повільний ліричний танець у класичному танці; група рухів в екзерсисі класичного танцю.

Акторська майстерність (*actor's skill*) – принцип перетворення, коли актор як ніби уособлює себе зі своїм персонажем і діє від його імені. Техніка а. м. в хореографії відрізняється специфікою, насамперед, пов'язаною з обмеженим набором інструментів танцівника (тіло; танцювальна техніка; музикальність; почуття ритму; емоційність; спостережливість; пам'ять; уява; ерудиція; швидкість реакції і т. д.), виключає використання голосу. Основою а. м. в хореографії є музика, зміст якої втілюється танцівником через танець. Однак техніки а. м. в хореографії можуть значно відрізнятися одна від одної. Система а. м. сформувалася в 1930-х р.р. в системі К. С. Станіславського.

Акцент (лат. наголос) – посилення або підкреслення способом окремого танцювального елемента або руху.

Алегро – (італ. *allegro* – веселий, жвавий, спритний) – швидкий, жвавий темп, умовне позначення швидкого танцю; заключна частина стрибкових вправ посеред зали.

Аматорський хореографічний колектив – педагогічно керована система, що функціонує в умовах вільного часу дітей з метою їх виховання, шляхом залучення їх до активної творчої практики у галузі хореографічного мистецтва.

Ан дедан (вглиб) – напрямок повороту в піруетах, турах, напрямок руху працюючої ноги, що описує дугу вперед, – вбік, –вперед, – в глибину, до опірної ноги.

Ан деор (назовні) – розгорнуте положення ніг, що прийнято в системі класичного танцю, при якому ноги розгорнуті носками назовні від опірної ноги.

Антракт (фр. *entre* – між *acte* – дія) – 1) перерва між актами вистави або відділами концерту; 2) назва музичного вступу до дій театральної вистави (крім першої).

Антре (вхід) – танцювальний вихід на сцену одного чи декількох виконавців; перша частина музично-танцювальної форми.

Ансамбль (фр. – ціле, сукупність) – багатокomпонентний комплекс, який сприймається у єдності, налічує ознаки єдиного цілого. Прийнято розрізняти: музичний ансамбль (дует, тріо ...), сценічний ансамбль –

налагоджене виконання акторами, музикантами, танцівниками театральньо-видовищного твору тощо.

Ансамбль танцю – колектив танцівників, що демонструє танцювальне мистецтво, притаманне одному з видів хореографії. Створюючи під час репетицій концертні номери, відпрацьовуючи техніку виконання і майстерність для показу їх на виступах перед глядачем.

Ан турнан (у повороті) – термін, що вказує про одночасне виконання оберту всім тілом.

Ан фас (напроти) – термін, що вказує на те, що виконавець звернений обличчям до глядача.

Апломб (фр. рівновага) – уміння виконавця зберігати стійкість у танці, що досягається шляхом здатності утримувати центр ваги над площиною опори.

Арабеск (арабський) – одна з основних поз класичного танцю.

Арки – український чоловічий танець з побуту гуцулів. За легендою – танець богатирів, що спустилися з гір.

Ар'єрсцена (фр. *arriere* – ззаду і сцена) – 1) задня частина сцени; 2) резервне приміщення за сценою для декорацій.

Артист (фр. митець, лат. мистецтво) – 1) особа, яка професійно займається мистецтвом; 2) виконавець ролей в операх і балетних виставах, учасник естрадного концерту чи циркової програми.

Архаїзми в хореографічній лексиці – це відроджені з минулого конструкції рухів та їх манера виконання.

Б

Балансе (фр. покачування) – складається з переступань з ноги на ногу, частіше із сторони в сторону, іноді вперед-назад, що створює враження похитування.

Бал – святковий танцювальний вечір із розширеною програмою, що включає, крім танців, інші форми розваги.

Балет (лат. танцюю) – 1) вид сценічного мистецтва, зміст якого виражений у танцювально-музичних образах; 2) музично-хореографічна вистава в якій думки та почуття дійових осіб розкриваються засобами хореографії та пантоміми; 3) танцювальна сцена з опери або драматичної вистави; 4) творчий колектив митців, який здійснює постановку балетів та балетних сцен.

Балетмейстер (нім. майстер балету) – творець та постановник графічної частини балетних спектаклів, концертних номерів або танцювальних сцен, опер, оперет, драматичних спектаклів, фільмів. У 20 ст. у побут увійшов термін «хореограф» – синонім слова «балетмейстер».

Балетні жанри (в пер. з фр. – це рід, вид) – різновиди балетної вистави, які відокремлюються особливостями його зв'язку з літературою, театром, музикою, які виражаються у специфічних рисах його змісту та форми. Існують наступні балетні жанри: лірико-епічні, лірико-драматичні, епіко-драматичні; балети-поєми, балет-роман, балет-казка, трагедія, комедія, драма, балет-п'єса, балет-симфонія. До балетних жанрів також можна віднести розподіл їх на сюжетні та безсюжетні, танцювальні та пантомімні, багатоактні, одноактні, балетна мініатюра, опера-балет, вистава.

Бальний танець – 1) танець, який виконувався на балах та вечорах і вимагає попередньої підготовки; 2) вид парного танцю, що має народні витоки. Історичний бальний танець – будь-яка форма формального громадського танцю, який виконувався в суспільстві в різні епохи заради розваги. Введення сучасного поняття танцювальний спорт в термін «бальні танці» стало зводитися до досить вузького поняття спортивного бального танцю. 3) одна з побутових форм хореографії. Сучасні бальні танці є видом спорту і виконуються парою або більшою кількістю виконавців на танцювальних балах, турнірах, чемпіонатах, конкурсах, телевізійних шоу. Бальний танець розподіляється на спортивний бальний і естрадний бальний.

Баллоне (подібний до м'яча, відстрибуваний) – стрибок на одній нозі з просуванням вперед або назад за працюючою ногою, яка витягується під час стрибка, а потім повертається у положення *sur le cou-de pied*.

Бариня – сольний або парний російський народний танець назва якого походить від одного з варіантів приспіву пісні, що супроводжує танець («сударья-бариня»). Темп жвавий, м/р – 2/4.

Батман (відбиття, удар) – група рухів класичного танцю, що виробляє виворітність, силу, різкість і еластичність м'язів, рухомість суглобів. Батман поділяються на 3 групи: батман (тягнути, натягнути), які в свою чергу поділяються на малі і великі; батман сюр ле ку де п'є; батман девелоппе – розгортати.

Болеро – іспанський танець, виразний ритм його підкреслюється вистукуванням кастаньєт, клацанням пальців.

Блюз – американський танець вільної композиції, який виконується в повільному темпі. Музичний розмір 4/4.

Бондар – український народний хороводний танець.

Бостон, вальс бостон (від назви міста Бостон) – американський бальний танець, ліричний і сентиментальний за характером, різновид повільного вальсу.

Бранль (фр. хоровод) – старовинний французький хороводний танець, який у XV-XVII ст. був поширений як бальний танець, різновиди якого відрізнялися за хореографією, структурою, метром, темпом (повільний, простий, веселий).

Брейк (англ. break – трощити, ламати, злам, перерва) – 1) в джазі – коротка сольна імпровізація всередині композиції; 2) різновид сучасного танцю, який склався внаслідок злиття трьох складових: рок-музики, спортивної аеробіки й ламаних рухів подібних до рухів роботів із електронної мультиплікації. Виник на початку 80-х ХХ ст. Розрізняють брейк-данс верхній і нижній, залежно від положення танцівника.

Бульба (білорус. картопля) – білоруська народна пісня-танець. Характер жвавий, веселий, м/р – 2/4.

Буре (фр. bourre – стрибати, підстрибувати) – старовинний французький народний танець, який виконують у швидкому темпі (м/р – 2/4 (4/4) із затактом на одну чверть).

В

Вальс (фр. valse, нім. Walzer – кружляти) – парний танець, який виник на межі XVIII–XIX ст. із німецько-австрійського лендлера і французької вольти. Найбільшої популярності набув у період з 1850-1900 рр. Вальс вплинув на весь інший бальний репертуар. Десяток танців природно пов'язані з вальсом. Музичний розмір – 3/4.

Вальс-бостон (від назви м. Бостона, США) – популярний у 20-30-х роках американський парний танець вільної композиції, з характерним кроком на першу долю такту, попередник «Повільного вальсу».

Вальс-гавот – парний танець сталої композиції, який складається з двох частин: гавота і фігурного вальсу (автор танцю І. Кусов).

Вальс-мазурка – 1) бальний танець, який виник у Франції в середині XIX століття, м/р – $\frac{3}{4}$ або 3/8; 2) парний танець сталої композиції, який складається з двох частин: мазурки і фігурного вальсу (автор танцю С. Жуков).

Вар'єте (фр. різноманітність) – вид театру легкого жанру, де поєднуються елементи театрального, танцювального, музичного, циркового, естрадного мистецтва.

Варіація (лат. змінення, різновид) – 1) в класичному балеті – короткий, але закінчений відрізок, головним чином віртуозний танець для одного або декількох виконавців; 2) музична форма, що ґрунтується на видозміні теми шляхом розвитку й перетворення її елементів (мелодії, ритму, гармонії).

Вару-вару – парний танець вільної композиції, відзначений премією на Першому Всесоюзному конкурсі бального танцю 1972 р. на музику Р. Паулюса. Різноманітні танцювальні елементи

латиноамериканських танців, які стилізовано поєднані ритмом помірнього біга. Музичний розмір 2/4 або 4/4 (автор танцю В. Калкінь).

Ведення (вести партнерку) – набута в практиці навичка своєчасної і непомітної передачі обраного партнером руху чийого напрямку, що забезпечує синхронність під час виконання танцю.

Вертеп – старовинний український народний ляльковий театр, який існував до початку ХХ ст.

Веснянки – назва слов'янських (російських, українських, білоруських) народних старовинних обрядових пісень, які пов'язані з початком весни, наближенням весняних польових робіт.

Віденський вальс (застар.) – те ж, що і вальс.

Вільний пластичний танець – новий танцювальний вид зародився на рубежі ХІХ – ХХ століть завдяки, насамперед, Айседорі Дункан. Айседора висуває нову філософську і художню, засновану на античному ідеалі гармонійного розвитку людини, концепцію «танець майбутнього». Дункан прагне зробити танець виразом особистості, відображенням неповторної людської індивідуальності, інструментом самопізнання. Дункан цінує в танці початкову експресію людського тіла, що виражається у взаємному розташуванні різних його частин – звідси епітет пластичний. Дункан реформувала мистецтво танцю, що полягало у гармонійному злитті всіх його компонентів – музики, пластики, костюму. Вона розробила багато ідей і прийомів танцю, кращі з яких увійшли до скарбниці світового хореографічного мистецтва.

Верховини – танці з групи жанру побутових українських танців.

Візаві (фр. обличчям до обличчя) – положення танцюючих один проти одного.

Вихідне положення – поза, яку приймають виконавці перед початком танцю.

Виворітність – хореографічний термін, що означає розгорнуте назовні положення ніг (носками в боки). У бальній хореографії, на відміну від класичного танцю, під виворітним положенням ніг практично розуміється напіввиворітність, коли ноги розгорнуті під кутом дещо більше прямого по відношенню одне до одного.

Вульгаризми в хореографічній лексиці – це брутальні жести, пози, які допомагають намалювати той чи інший негативний образ.

Г

Гавот – танець, широко розповсюджений в Європі у ХVІІ–ХVІІІ ст., який народився у Франції.

Галоп (фр. біг навскоси) – швидкий, стрімкий, веселий бальний танець ХІХ ст., який народився у Франції.

Генеральна репетиція – остання репетиція перед прем'єрою спектаклю або концерту, коли максимально дотримуються умови прилюдного виступу.

Герлс – танцювальний жанр естради, основний принцип якого – синхронне виконання одних і тих же рухів учасницями.

Гопак – назва танцю походить від дієслова «гопати» (плигати, скакати). Танець в основному імпровізований. Виник у козацькому побуті і спочатку виконувався лише чоловіками. Тепер його танцюють разом чоловіки і жінки.

Горлиця – український народний масовий танець, який виконується у швидкому темпі (м/р – 2/4).

Гранд па (фр. великий крок) – розгорнута балетна сцена за участю солістів і кордебалету.

Грецький хоровод – груповий танець установленої композиції хороводного типу, який з'явився на початку 70-х років.

Груповий танець – танець, учасники якого, на відміну від парного танцю, не мають певного партнера, але одночасно виконують одну і ту ж композицію.

Гуцулки – танці з групи жанру побутових українських танців народів Прикарпаття, які виконують у дуже швидкому темпі, жваво і весело (м/р – 2/4).

Д

Давлурі – грузинський народний танець, у якому повільну хороводну частину виконує група, а пожвавлену – пара (м/р – 2/4, темп повільний).

Данса – кубинський танець, що походить від контрдансу (м/р – 2/4, темп помірний та помірно швидкий, ритм синкопований).

Дебют (фр. початок) – перший прилюдний виступ артиста на сцені взагалі або в певному театрі чи концертному залі.

Дансинг – назва спеціалізованої танцювальної зали, яка пристосована для проведення вечорів танцю. У теперішній час форма танцювального дозвілля, що вийшла з моди.

Джаз (англ.) – вид музичного мистецтва, який сформувався в початкових формах наприкінці XIX століття в США в результаті процесу професіоналізації і урбанізації негритянського музицирування під впливом багатонаціональної музики європейського походження.

Джазовий танець (Jazz Dance) – напрямок танцю, який зародився в США в кінці XIX ст. у результаті злиття європейської та африканської танцювальних культур. Основні риси джаз танцю – це основоположна роль ритму, імпровізація, висока технічна майстерність виконавця. Основними принципами джазового танцю є: поліцентрія, поліритмія,

синкопування, свінг. Джазовий танець є пріоритетним у шоу, на естраді, в мюзиклі та інших розважальних жанрах. У даний час існує декілька стилів д.т., серед яких виділяються: модерн-джаз, (з'єднав техніку класичного танцю, модерну і джазу), афро-джаз, фолк-джаз, стріт-джаз, блюз-джаз. Найбільш відомими педагогами, які створили індивідуальну техніку є М. Меттокс, Г. Джорджано, Луїджі.

Джайв – сучасний танець вільної композиції. Виконується на місці або з незначним просуванням. Основний хід складається з похитування і шассе. Рухи ніг підкреслюються легкими рухами стегон, як і в танці «Ча-Ча-Ча». Походить «Джайв» від акробатичного танцю «Джиттербіг», рухи якого з часом спростувалися і стали доступними для масового виконання.

Дегаже – підготовчий рух для переходу з однієї ноги на іншу.

Демі-плеіе (див. plie) – термін, який вказує, що виконується напів рух, напівприсідання.

Дивертисмент (фр. розвага) – ряд танцювальних номерів, які змінюють одне одного, що не впливає на розвиток сюжету спектаклю, концертна програма, яку складено з різних за жанром і характером танцювальних номерів.

Дискотека (від диско – грамплатівки) – назва спеціалізованого приміщення для проведення танцювальних вечорів із музичним супроводом у вигляді грамзапису, іноді у сполученні з електромузикальним ансамблем форма танцювального дозвілля, що являє собою одночасно кафе і танцювальний клуб.

Дитячий хореографічний колектив – це: 1) цілісна педагогічна система, яка має своєрідну структуру, навчальний процес якої спрямований на отримання учнями хореографічних знань, вмінь, навичок і розвиток якостей, пов'язаних зі сферою почуттів: моральних (доброзичливість, чуйність, емпатія, стриманість, справедливість), естетичних (почуття краси, зокрема танцювальних рухів, музики), художніх (художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічних творів); 2) широко доступна організація освіти, яка надає дітям та юнацтву додаткову освіту, спрямовану на здобуття знань, вмінь і навичок з хореографічного мистецтва, а також забезпечує потреби особистості в творчій самореалізації та організації змістовного дозвілля.

Дозадо (спина до спини) – фігура в танці, під час якої виконавці міняються місцями.

Диригент (від фр. керувати) – музикант, який керує колективом музикантів, виконавців (оркестром, хором, оперним або балетним спектаклем), об'єднує їх для досягнення злагодженості та художньої

завершеності виконання музичного твору. Диригент передає свої художні задуми за допомогою спеціальних «диригентських» жестів.

Дует (лат. два) – ансамбль з двох виконавців, кожен з яких веде самостійну партію.

Дуетно-класичний танець (ін. найм. – підтримка) (Pas de deux) – вид сценічного танцю, побудований на основі класичного т., що передбачає танець двох танцівників з використанням підтримок. У системі підготовки артистів балету склалася методика навчання д. к. т., яка увібрала в себе досвід декількох поколінь педагогів Ленінградської балетної школи. Автором книги з техніки д.к.т. є М. М. Серебренніков.

Е

Екзерсис (фр. вправи) – система хореографічних вправ, яка спрямована на набуття та вдосконалення танцювальних навиків, розвиток і підготовку м'язово-зв'язкового апарату та підтримку танцювальної форми виконавців.

Естрадний танець (Variety dance) – хореографічний твір, призначений для концертного виконання на естраді. Для е. т. характерна виразність, розважальний характер, віртуозність, зовнішня ефектність. За формою е. т. – музично-хореографічна мініатюра, зазвичай з невеликою кількістю виконавців, ідея якої виражена в чіткій драматичній побудові. Е. т. відрізняє багатожанровість і різностильність. Різновиди естрадного танцю: акробатичний; сюжетно-характерний; класичний; народний; військовий танець; масові танці; ритмічні або танці в сучасних ритмах.

Етюд (фр. вивчення) – вправа для розвитку й вдосконалення виконавської техніки.

Етнохореографія – синкретичний вид хореографічної творчості, який базується на танцювальному і пластичному традиційному матеріалі (обряди, ритуали) етносів з включенням музики, співу, слів.

Ж

Жаргони в хореографічній лексиці – це своєрідні рухи, які використовує постановник для конкретизації певної соціальної групи, кола осіб.

Жести (фр. діяння) – рухи рук, пальців, які надають додаткової виразності виконанню танцювального номеру і є невід'ємною складовою мистецтва балету.

Жете (кидати) – термін, що означає різкий характер виконання батманів, ронд де жамб тощо.

Жига – англійський веселий танець популярний в Європі XVII-XVIII ст.

Жок – масовий молдавський народний танець (м/р – 2/4 інколи 6/8, 3/8, темп швидкий, прискорений).

З

Завіса – велике полотнище, яке закриває сцену від глядацького залу.

Запис танцю – опис танцю, який виконують за певною системою з метою його збереження з наступним відновленням за змістом.

Затакт – одна або декілька нот, які передують першому такту музичного твору.

Зорова пам'ять – це фіксація пластичного малюнку танцювального руху з метою його подальшого репродуктивного відтворення. Це вимагає концентрації уваги при показі вправи чи комбінації хореографом з метою визначення її основних елементів і засвоєння правил виконання.

І

Ігрища – давні масові свята з танцями, співами, хороводами, обрядами, які були поширені в давній Русі, середньовічній Європі, країнах сходу.

Імпровізація (непередбачене, раптово) – створення рухів або фігур безпосередньо під час виконання танцю без попередньої підготовки.

Інтернаціоналізми в хореографічній лексичі – це рухи, які у багатьох народів виконуються без особливих змін.

Історичний танець (ін. найм. – історико-побутовий, салонний бальний) (Historical dance) – вид сценічних танців, що представляють собою переробку бальних, побутових танців різних епох на основі класичного танцю. В результаті цього бальна, побутова сутність цих танців знаходить сценічний, умовний характер. І. т. створюється балетмейстером для балетного спектаклю. В системі підготовки артистів балету в 1940-х рр. склалася методика навчання і. т., авторами якої є М. Івановський і М. Васильєва-Рождественська.

Історико-побутовий танець – 1) танці 15-19 ст., які танцювали на балах при палацах, у побутових святах різного прошарку населення багатьох народів світу; 2) танці минулих століть, які отримали широке застосування і розповсюдження за межами своєї епохи, середовища і місця виконання.

Й

Йоксу – естонська полька, швидкий жвавий танець (м/р – 2/4).

К

Кадриль – 1) бальний танець, який був популярним у Європи в XIX ст. і складається з декількох танцювальних фігур; 2) парний танець

поширений в Україні, Білорусії та Росії, який поділяється на окремі фігури (м/р – 2/4, 6/8).

Канкан (фр. плітка) – французький танець алжирського походження, подібний до контрдансу, який виконується характерним викиданням ноги та високими стрибками.

Картулі, лезгинка – народний грузинський парний танець (м/р – 6/8, темп від помірного швидкого до жвавого).

Кордебалет (фр. основний склад балету) – частина балетної групи, що виконує групові і масові танці.

Квікстеп (англ. швидкий крок) – одна з форм фокстроту. Парний танець вільної композиції, рухливий і стрімкий за характером.

Керівництво дитячим колективом – це виконання організаційної та виховної функцій, що спрямовані на знання специфіки діяльності дитячого хореографічного колективу; володіння необхідними педагогічними умовами професійної кваліфікації його керівника, що припускає вивчення таких розділів управлінської роботи, як технології керування колективом, організація процесу керівництва, оцінювання результатів професійно-педагогічної діяльності.

Клавір – виклад музичного твору для самостійного виконання на фортепіано.

Клас (в хореографії) – постійні тренувальні заняття, які проводяться, як правило, під керівництвом певного педагога з чітко визначеною індивідуальною методикою і системою навчання.

Класичний танець (англ. classical dance) – історично складена, стійка система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка заснована на принципі поетично-узагальненої трактовки сценічного образу. Сучасна танцювальна система, яка склалася в Європейському театрі. Формувалася протягом століть у ряду народів, увібравши досягнення різних культур. Сформувалася, як система, в XVI ст. в Італії, подальший розвиток набула у Франції, де отримала французьку термінологію. Назва «класичний» вказує, що ця система походить від танцю античного, а також що вона володіє класичною досконалістю. Цей термін виник в Росії в XIX ст. і поступово увійшов у побут, став загальноновизнаним, на відміну термінам, які були раніше – «серйозний», «благородний», «жанр», тощо. Вид сценічного танцю, головний виразний засіб балетного мистецтва; система художнього мислення, яка оформляє виразність рухів, притаманних танцювальним проявам людини на різних стадіях культури. В к.т. ці рухи входять не в емпірично даній формі, а в абстрагованому до формули вигляді (Л. Д. Блок). Основним засобом досягнення даної якості танцю є виворітність. К.т. є основою підготовки артистів балету та інтегрує

комплекс дисциплін, що включає : дуетно-класичний т., характерний т., історичний т., сучасний т. та акторську майстерність. У 1930-х рр. склалася методика навчання к.т., автором якої є А. Я. Ваганова.

Кніксен – спрощена форма жіночого поклону у вигляді глибокого присідання замість реверансу.

Козачок – народний російський і український танець, походження назви якого пов'язане з життям воїнів-козаків. Його побудування відноситься до далекого минулого. В кінці XIX ст. існував як бальний танець в Росії. (Французький парний танець, який був популярний в кінці 60-х років XX ст.)

Коломийка (від назви міста Коломия Івано-Франківської обл.) – народний танець гуцульського походження (м/р 2/4, темп жвавий).

Композиція (лат. складне, з'єднане) – 1) будова, внутрішня структура твору мистецтва; важливий організуючий елемент художньої форми, який надає твору єдності і цілковитої завершеності; 2) сполучення фігур і елементів у танці. Танець встановленої композиції, має певне число фігур, розташованих у певній послідовності. Танець вільної композиції передбачає довільне сполучення елементів і фігур.

Контрданс (англ. сільський танець) – англійський народний танець подібний до кантрі (м/р 2/4 або 6/8, темп швидкий).

Конкурс (від лат. збіг, зіткнення, зустріч) – творче змагання танцівників, балетмейстерів.

Концерт (лат. змагаються) – публічне виконання номерів за наперед складеною програмою.

Концертмейстер (нім.) – музикант, який співпрацює з індивідуальними або ансамблевими виконавцями в процесі розучування та виконання партій, концертних номерів.

Координація (лат. узгоджувати) – встановлення взаємозв'язків між окремими діями органів та системами руху тіла танцівника.

Косарі – український народний танець, який виконується під мелодію однойменної народної пісні (м/р 2/4, темп помірний).

Краков'як – польський народний танець, який народився у Краківському воєводстві. У XIX ст. він став бальним танцем, який чоловіки танцюють гордо і темпераментно, із окликами і притупами, а жінки – витончено і плавно (м/р – 2/4).

Кріпацький театр – трупа, яку створював багатий поміщик із своїх кріпаків. Кріпацькі театри існували з кінця XVII століття до відміни кріпацтва 1861 року.

Крижачок – білоруський народний танець-пісня, що виконується у помірному темпі з поступовим прискоренням і для якого характерне хрестоподібне розташування пар (м/р – 2/4 або 4/4).

Куліса (фр. паз, виїмка) – лаштунки, плоскі декорації (м'які або напнуті на рами), які створюють одяг сцени.

Кульмінація (лат. вершина) – пік розвитку та емоційного напруження мистецького твору або його завершеної частини відповідно до законів драматургії.

Куявляк (від назви області Куявії) – народний польський танець подібний до мазурки (м/р – $\frac{3}{4}$, темп помірний).

Л

Лезгинка – народний танець, поширений серед народів Кавказу (кабардинців, осетинів, чеченців, інгушів та ін.), в якому виконавці демонструють віртуозність, спритність, невтомність. Його виконують як сольний чоловічий танець, а також у парі з жінкою (м/р – $\frac{6}{8}$, інколи $\frac{2}{4}$, темп швидкий).

Лінія танцю – напрям, в якому рухаються виконавці. Зокрема, при вивченні бальних танців під лінією розуміють еліпс, який вписано в прямокутник (танцзал). Рух по еліпсу проти ходи годинникової стрілки умовно називають рухом по лінії танцю, а по ходу годинникової стрілки – рухом проти лінії танцю.

Лібретто (італ. книжечка) – виклад сюжету і сценічного дійства балету, яке видається театром у вигляді брошурок на допомогу глядачеві.

Локальний танцювальний рух – це танцювальна лексика, яка характерна для певної місцевості, району.

М

Мазурка (польск. mazurek – мазовецький танець) – легкий із характерним пристукуванням каблуків польський народний танець, що народився в Мазовії у Польщі (м/р – $\frac{3}{4}$, темп від помірного до швидкого).

Манера – сукупність специфічних рис і стилістичних особливостей, які впливають на сприйняття танцювального образу.

Майстер-клас – форма заняття, для проведення якого запрошується знаний викладач або виконавець. У процесі цих занять учні мають можливість познайомитись з різними формами подачі матеріалу, сформуванню уявлення про поліваріативність методик проведення занять, здійснити їх порівняльний аналіз і визначити шляхи і засоби комбінаторності при створенні власного методу.

Марш (фр. ходіння, рух) – музичний жанр, призначений для супроводу пересування людей у чіткому, синхронному темпі (м/р – $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$).

Масовий танець – назва групи загальнодоступних танців, які передбачені для вечорів відпочинку. Характерною рисою масового

танцю є можливість його повтору аудиторією безпосередньо після показу чи короткого розучування.

Марше – танцювальний крок, при якому, на відміну від природного, нога ставиться на підлогу з витягнутого носка, а не з п'ятки.

Мелодія – послідовність рухів, сполучених певним співвідношенням висоти, тривалості і сили, що становлять музичну єдність, наспів, художньо-усвідомлений послідовний ряд звуків різної висоти організований за допомогою ритму і ладу.

Метелиця – українська народна пісня-танець зі зміною фігур і різноманітними кружляннями, що створює враження завірюхи (м/р – 2/4, темп швидкий).

Метр – система організації ритму в музиці; порядок чергування акцентованих та не акцентованих часових одиниць.

Метод навчання – спосіб взаємодії викладача-хореографа та учня, який спрямований на розв'язання навчально-виховних завдань.

Мовний хист – спроможність чітко і ясно висловлювати думки і почуття за допомогою промови, а також міміки та пантоміміки.

Модерн (фр. сучасний, новітній) – 1) один із напрямків розвитку танцювального мистецтва; 2) стильовий напрям у європейському та американському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Молдовеняска – молдавський народний танець (м/р – 2/4 або 4/4, темп швидкий).

Мюзикл (англ. музичний театр) – музично-сценічна вистава, в якій поєднуються різноманітні жанри й виражальні засоби естрадної побутової музики, хореографічного, драматичного й оперного мистецтва.

Н

Навчально-виховна робота хореографічного колективу – це взаємна діяльність педагога-хореографа й вихованців, яка включає в себе певну систему засобів, форм, методів, принципів навчання та завдань, завдяки якій відбувається формування у вихованців поглядів, переконань, хореографічних вмінь та навичок, звичок поведінки і сприяє формуванню гармонійно розвиненої особистості.

Народний танець – танець, створений народом, розповсюджений в побуті, самобутній, притаманний конкретній етногрупі та місцевості.

Народний (фольклорний) танець – вид народної танцювальної творчості, створений етносом і поширений в побуті, який відображає етнічні особливості, хореографічну мову, пластичну виразність етносу чи етнічної групи, які проявляються в характері, координації рухів, в

музично-ритмічній і метричній структурі танцю, манері його виконання та ін.

Народно-сценічний танець – 1) це художній твір, який опрацював балетмейстері побудував за сценічними та драматургічними законами на танцювальній лексичі певного народу; 2) це твір народної хореографії, що зазнав певної художньої обробки і виконується зі сцени, заново створений балетмейстером-постановником або творчою групою професійного чи самодіяльного колективу.

Номер (лат. число) – окремий виступ одного, кількох артистів або ансамблю у концерті.

О

Оберек, обертас – польський народний танець, який виконують після повільного куяв'яку (м/р – 3/8 або 3/4 з акцентом на третій долі кожного другого такту; темп швидкий).

Образно-художнє мислення в хореографії – це процес оперування думками і почуттями на основі сприймання художнього образу і особистого життєвого досвіду, яке відображається в хореографічному мистецтві.

Опорна нога – 1) нога, яка являє собою опору тіла, в той же час як друга звільняється для виконання різних рухів; 2) нога, на яку переноситься вага тіла під час виконання того чи іншого елемента руху працюючою ногою.

Оркестровка – нотний виклад і розподіл партій (голосів) між окремими інструментами в оркестрі.

Організаторські здібності – вміння організувати свою власну діяльність та роботу хореографічного колективу (планувати роботу та контролювати її).

Орхезографія – вчення про мистецтво танцю, його фіксацію засобами графіки.

Орхестрика (грец. *orchestice*) – мистецтво танцю.

П

Па (крок) – 1) закінчений самостійний рух, що постійно використовується в якому-небудь танці або танцях; 2) позначення одного з багатьох видів танцювальних кроків; 3) позначення танцювальних рухів, які мають певний характер (па марше); 4) означення великих танцювально-музичних форм, які прийняті в балетному спектаклі (па де баск); у побутовому розумінні – позначення танцювального руху (па де труа); у бальних танцях слово па замінює слово танець (па де грас).

Павана – старовинний бальний танець іспанського чи італійського походження (м/р – 4/4, темп повільний, урочистий).

Па д'аксьйон (фр. pas – крок, action – дія) – пов'язаний з розвиток сюжету танець, що розвиває зміст балетної сцени.

Па-де-де (фр. танець удвох) – одна з основних танцювальних форм класичного балету, яка має таку побудову: спільний вихід – антре; парна лірична частина – адажіо; дві сольні варіації – алєро; спільний фінал – кода.

Па-де-труа (фр. танець утрьох) – танцювальна форма у класичному балеті, яку виконують три виконавці (дві жінки і чоловік). Від па-де-де відрізняється третьою, додатковою сольною варіацією алєро.

Па де грас (фр. граціозне па) – парний російський танець встановленої композиції, створений у ХІХ ст. на основі музичної форми гавоту (автор танцю Є. Іванов).

Пантоміма (від грец. – відтворити, копіювання) – 1) мистецтво виражати почуття і думки засобами міміки і рухів; 2) вид театрального дійства, в якому художній образ створюється без допомоги слова, засобами виразного руху, жесту, міміки; 3) один з виразних засобів балетного спектаклю.

Партер (фр. земля) – частина залу для глядачів, розташована нижче рівня сцени.

Пасодобль – бальний танець, в якому стилізовано основні фігури, що виконує тореро на арені. Назва танцю пов'язана з іспанськими народними святами – фієстами, під час яких проходили бої биків – кориди.

Педагогічна майстерність – 1) це високе мистецтво виховання та навчання, що постійно вдосконалюється; 2) це доведені до високого рівня досконалості знання, вміння, навички, володіння різними методиками, спрямованими на забезпечення ефективності навчально-виховного процесу; 3) знання виховного процесу, ...виховні уміння; 4) це синтез наукових знань, умінь, навичок, методичного мистецтва, особистісних якостей вчителя; 5) це володіння професійними знаннями, уміннями, навичками, які дозволяють успішно дослідити ситуацію, формувати професійні завдання.

Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу – це синтез індивідуально-ділових якостей і властивостей особистості педагога, що визначає високу ефективність педагогічного процесу хореографічного колективу, його навчально-виховний процес (репетиційний (навчально-тренувальний комплекс вправ), організаційний, постановочний, концертно-конкурсну діяльність, виховну роботу, шефську та профорієнтаційну діяльність).

Педагогічна майстерність педагога-хореографа – це синтез професійних знань, умінь, навичок у галузі хореографічного мистецтва; педагогічної техніки; майстерності педагога в управлінні собою; танцювальної майстерності і техніки використання необхідного обладнання в педагогічній діяльності; культури мови педагога-хореографа, володіння категоріальним апаратом хореографічного мистецтва; організації педагогічної взаємодії у хореографічному колективі; майстерності педагогічного спілкування; педагогічного такту; педагогічного вирішення конфліктів у колективі; майстерності педагога-хореографа в управлінні освітнім процесом (знання з організації навчально-виховного процесу у хореографічному колективі (організаційної, виховної, учбово-тренувальної, постановочної, концертно-конкурсної діяльності); психолого-педагогічного аналізу і оцінці ефективності учбового заняття і виховних заходів.

Педагогічна діяльність – виховний та навчальний вплив учителя на учнів, спрямований на його особистісний, інтелектуальний та діяльнісний розвиток, який одночасно виступає як основа його саморозвитку й самовдосконалення. Психічну структуру діяльності педагога складають наступні компоненти: проєктивний, конструктивний, організаційний, комунікативний та гностичний.

Педагогічні уміння в хореографії – це: 1) сукупність педагогічних дій, які послідовно розвиваються у зовнішньому й внутрішньому плані, частина з яких може бути автоматизована і, які засновані на відповідних теоретичних знаннях, й спрямовані на вирішення завдань гармонійного розвитку особистості у хореографічному колективі; 2) це сукупність різноманітних дій учителя хореографії, які, перш за все, співвідносяться із функціями педагогічної діяльності, і у значній мірі проявляють індивідуально-психологічні особливості учителя й свідчать про його предметно-професійну компетенцію у галузі хореографічного мистецтва.

Період – розділ музичного твору (іноді цілий невеликий твір), у якому викладено одну більш-менш завершену музичну думку.

Підстрибування – невеликий, як правило, ковзний стрибок, майже без відриву від підлоги опорної ноги із збереженням на ній ваги тіла.

Пластика (грец. ліплення) – 1) сукупність рухів тіла, їх характеру і манери; 2) гармонійне узгодження рухів, поз, витонченість і плавність.

Пліє – м'яке, пружно-еластичне глибоке присідання. У побутовій хореографії виконується тільки напівприсідання – демі-пліє.

Плиска – танцювальна імпровізація, що виникає під впливом оточення, обставин або настрою.

Пляска – російський народний танець з елементами імпровізації.

Побутовий танець – загальна назва різних груп танців (бальних, масових, модних, сучасних), які виконуються для розваги.

Поза – фіксація положення тіла виконавця в танці.

Позиція (лат. положення) – чітко визначене положення ніг або рук у танці.

Полонез (фр. польський) – польський святковий груповий танець – хода встановленої, але багатоваріантної композиції. Отримав популярність в XVI ст. як церемоніальний придворний танець.

Полька (чеськ. половинка) – чеський парний танець вільної композиції, який виконується у швидкому темпі (м/р – 2/4). Виник у 30-х роках XIX ст., на його основі з'явилися десятки національних різновидів цього танцю.

Портал сцени – обрамлення сценічного майданчика, яке відділяє його від глядацької зали й утворює, так зване, дзеркало сцени.

Постава – положення корпусу, рук, ніг, голови, пальців, необхідне для ефективною навчальною та виконавською діяльності танцівника.

Постановка – творчий процес створення танцювального номеру, балету.

Постановочні уміння в хореографії – це вміння створювати драматургію хореографічного твору, вміння професійно орієнтуватися в музиці і відповідно до цього будувати хореографічну драматургію, бути режисером, тобто інтерпретатором хореографічного твору, мати гарну танцювальну техніку, бути гарним виконавцем (танцівником), знати методику викладання хореографії, мати організаторські, перцептивні, комунікабельні здібності. Це вміння орієнтуватися в живопису, скульптурі, вміння запалити учнів бажанням працювати і надихнути їх на працю власною ідеєю, концепцією, неординарною думкою.

Працююча нога – звільнена від ваги корпусу, що виконує який-небудь рух на підлозі, в повітрі.

Професійна освіта хореографів – це складова частина ступеневої педагогічно-мистецької освіти, що передбачає оволодіння знаннями, вміннями, навичками майбутнього хореографа-педагога, спрямована на максимально повноцінну професійну самореалізацію особистості в області хореографії і зорієнтована на кон'юнктуру ринку праці.

Професійна підготовка – 1) процес, в ході якого відбувається професійне становлення майбутніх фахівців; 2) мета і результат діяльності навчального закладу; 3) включення студента в навчально-виховну діяльність.

Професіоналізми в хореографічній лексичі – це рухи, які імітують специфічні рухи людей певної професії, спеціальності під час їхньої роботи.

Прохідний елемент в танці – це коли виконавець перебуває у динамічному пориві: він спрямований уперед, а па ще не закінчилося.

Пті (маленький) – термін, що використовується для визначення малих рухів.

Р

Рампа (фр. схил, поручі) – невеликий бар'єр на передній частині сцени, за яким встановлюється освітлювальна апаратура.

Реверанс (фр. уклін) – уклін, який виконується з нахилом голови і корпусу при переході з ноги на ногу і з присіданням у четвертій позиції.

Ретайм (англ. rag – розірваний і time – ритм, такт) – форма міської танцювальної музики американських негрів, яка сформувалась наприкінці XIX ст. у кафе й танцювальних залах. Після першої світової війни ретайм був модним як салонний танець, від якого пішли фокстрот, ту-степ, ван-степ.

Режисер – постановник спектаклю, естрадно-концертної програми та ін.

Рейв (англ. марення, маячня, безладне мовлення) – стиль сучасної молодіжної музики з перевагою жорстокого і швидкого ритму над мелодією, використанням звучання важких соло на гітарі та комп'ютерних муз. ефектів.

Реквізит (лат. потрібне, необхідне) – необхідні акторам речі (справжні або бутафорські), що становлять частину декораційного оформлення хореографічної вистави чи номера.

Ремікс – новий варіант старої мелодії, пісні.

Реп (англ. удар, стук) – в сучасній муз. культурі стиль популярної естрадно-танцювальної музики, який виник у 7-х роках XX ст. і характеризується начитуванням або співом ритмічних віршів у супроводі ударника чи синтезатора

Релеве (фр. піднімати) – термін, що означає підйом на пів пальці обох чи однієї ноги; підготовка до виконання турів.

Репертуар (фр. список) – 1) сукупність творів, які виконуються протягом певного часу; 2) номери з якими виступають солісти, дуети, танцювальні колективи.

Репетиція (лат. повторення) – підготовка артистів до глядацького виступу, яка складається з декількох етапів: постановочна репетиція, під час якої постановник танців показує, ставить виконавцям сцени, танці; робоча репетиція, на якій удосконалюються танцювальна техніка і проводиться робота над створенням хореографічного образу як, у

головних героїв, так і у кордебалеті; зведена репетиція, в якій беруть участь всі виконавці постановочного номера, епізоду тощо; сценічна репетиція, коли на сцені театру виставляється декорація; оркестрова репетиція, на якій група знайомиться з оркестровим звучанням музики проводиться уточнення термінів окремих сцен і танців; генеральна репетиція – репетиція всього балету за участю всіх компонентів: музики, хореографії, декорації костюмів, світла.

Репетиція хореографічного колективу – це складний художньо-педагогічний процес, в основі якого є колективна творча діяльність, яка передбачає окремий рівень підготовки учасників хореографічного колективу. Репетиції поділяються на: робочі, зведені, генеральні, монтажні.

Репродуктивна уява в хореографії – це відтворення заданого педагогом-хореографом образу, що реалізується у зображенні, описі, розповіді.

Ригодон – французький танець провансальського походження (м/р – 2/4, темп жвавий, веселий).

Ритм (грец. розмірність, структурність, такт) – форма перебігу в часі якихось процесів. Ритм в музиці означає закономірне чергування звуків різної тривалості.

Ритмічний малюнок – послідовність звукових тривалостей, які взяті окремо від висотних співвідношень звуків.

Ритмічне виховання – система, запроваджена Ж. Є. Далькросом для виховання і розвитку відчуття ритму, пластичності, музичного слуху та пам'яті на основі зв'язку музики і рухів.

Ритмоформула певного руху – це закономірність, в якій відчувається найтісніший внутрішній зв'язок між хореографічним па та музичним супроводом.

Розмір – нотне зображення метра шляхом позначення його долі певної тривалості (чвертю, половиною), а метричної групи долей – дрібom.

Рок-н-ролл (англ. буквально похитуватися, крутитись) – парний побутовий імпровізаційний танець американського походження, особливу популярність набув у 50-х роках ХХ ст. (м/р – 4/4, темп від помірнього до швидкого).

Румба – бальний танець вільної композиції кубинсько-мексиканського походження, що набув поширення в 20-30-х роках ХХ ст. (м/р. – 4/4, темп помірний з різким прискоренням останньої частини).

С

Самба – сучасний бальний танець вільної композиції бразильського походження, з частим відходом від основного положення у парі (м/р – 2/4, темп швидкий).

Самодіяльність – діяльність аматорських колективів.

Свінг (англ. балансування, гойдання) – різновид джазової музики; характерний елемент виконавської техніки джазу; постійна ритмічна пульсація, не суміщення акцентів мелодійної і ритмічної лінії з попереднім поліруванням виконавців.

Середина – хореографічний термін, який визначає групу вправ, які виконуються без опори рухами на відміну від станка.

Синкопа – зміщення акценту на слабкі долі такту, або з основних долей на більш дрібні.

Сиртаки – сучасний масовий грецький танець на музику М. Теодоракіса (м/р – 2/4, темп – спочатку помірний, з прискоренням до дуже швидкого і раптовим поверненням до помірнього).

Соліст(ка) (лат. один, єдиний) – артист(ка) балету, яка виконує перші, другі ролі і партії у спектаклях, або сольні номери.

Соціальний танець («Social dance») – танці масові, загальнодоступні, побутові, до них відносяться: латиноамериканські (сальса, меренге та ін.) східні танці (танець живота), аргентинське танго, ірландський степ, фламенко, так звані вуличні танці (хіп-хоп, брейк та ін.), клубні танці, хастл, рок-н-ролл і джаз. Відмітною ознакою соціальних танців є імпровізація.

Спортивний бальний танець – танцювальний вид спорту, який об'єднує два стилі спортивних танців: Інтернаціональний Стандартний і Інтернаціональний Латиноамериканський, виконання яких проходить в умовах конкурсних змагань. У європейську програму входить: повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстроті квікстеп (швидкий фокстрот). У латиноамериканську: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль і джайв. У спортивних бальних танців введена система класів, що відображає рівень підготовки танцюристів і система вікових категорій, яка розподіляє танцюристів по віковим групам.

Стандарт – виконання певної групи старовинних бальних танців відповідно до традицій і вимог однієї з англійських танцювальних шкіл, основу якої склали популяризація у конкурсах салонно-манерного стилю танцю і примхливості бальних туалетів.

Станок – пристосування для вправ танцюристів, яке складається з округлого, як правило, дерев'яного бруса діаметром 6-7 см., закріпленого уздовж стін репетиційного залу.

Степ – степ, або чечітка, або теп-денс-танець, який ще називають «музика ніг». В Америці провідними представниками є: Фред Астер, Брати Ніколас; у Росії: брати Гусокови, сім'я Зернових і багато ін. Tap drums – новий напрямок в степі, для якого характерне з'єднання елементів традиційного степа (traditional tap) і хуфер (hooper) на спеціально дерев'яній підставці подібно page star dancing під власний акомпанемент на цифровому баяні.

Стилізація (грец. паличка для писання) – художній твір, що наслідує або пародіює певний стиль.

Сцена – місце, де відбувається вистава, яке являє собою замкнену сценічну коробку, яка з'єднується з залом для глядачів великим прорізом – порталним отвором.

Сценарій (італійське, лат) – 1) проект майбутнього балету, який розроблений сценаристом і є планом для написання музики композитору, основою для створення спектаклю балетмейстеру; 2) короткий виклад змісту п'єси, сюжетна схема вистави; 3) детальний виклад змісту балету з розкриттям танцювальних і мімічних номерів.

Сценічний танець – один із основних видів танцю, який передбачений для глядача і націлений на створення хореографічного образу. Відрізняється від народного, бального, побутового тим, що ці різновиди існують в першу чергу «для себе», не потребуючи глядацької аудиторії, яка необхідна для танцю сценічного.

Сучасний танець – це новітній вид хореографічного мистецтва ХХ ст., сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури ХХ ст., які виявили в танці імпровізаційність та індивідуалістичність, а також стабілізували його синтезовану структуру.

Сюїта (танцювальне – ряд, послідовність) – хореографічна композиція, яка складається з декількох танців, які з'єднані однією темою і побудовані, як правило, за принципом контрастних між собою номерів або частин.

Т

Такт (лат. дотик) – відрізок музики, який відокремлює одну сильну долю від іншої, що дозволяє визначити музичний розмір.

Танго – парний танець вільної композиції, який виник в кінці ХІХ ст. в Аргентині. Найбільшою популярністю в Європі танго користувалося в кінці 1910-1915 рр. Танець виконується енергійно і ритмічно гостро. Для танцю характерні ліві повороти і часті використання положень променада (м/р – 2/4, темп повільний).

Танець (від нім.) – 1) унікальний засіб пізнання невербальних аспектів реальності; 2) вид мистецтва, у якому засобом створення

художнього образу є рухи, жести і положення людського тіла; 3) ряд послідовних рухів тіла, погоджених з настроєм людини і підлеглих музичному ритму.

Танець модерн (Modern Dance) – напрям мистецтва танцю, який почав розвиватись в Європі та США на початку ХХ століття, провідними представниками якого є: Дорис Хамфрі, Чарлз Вейдман, Мері Вигман, Ханья Хольм, Хосе Лімон, Лестер Хортон, Ерік Хоукінс, Анна Соколоф, Лой Фуллер, Марта Грэм, Айседора Дункан, Рут Сен-Дені, Тед Шоун.

Танець постмодерн (Postmodern Dance) – напрямок мистецтва танцю, який почав свій розвиток у США та Європі в 1960-1970-і рр., провідними представниками якого є: Мерс Каннінгхем, Алвін Ейлі, Таллі Бітті, Дональд Мак-Кейл, Алвін Николаї, Пол Тейлор, Тріша Браун.

Танцювальна музика – 1) музика, призначена для супроводу танців, а також похідні від неї музичні твори, що призначені для танців і мають самостійну художню цінність; 2) легка музика, що супроводжує популярні побутові танці, для якої характерний чіткий ритм і специфічний для кожного танцю темп.

Танцювальність – хореографічний термін, який узагальнює суму таких якостей виконавця, як артистизм, здібність тонко сприймати і передавати манеру, стиль і характер кожного танцю. Цей термін був започаткований Д. Кобалевським для позначення структурності характерних музичних ознак танцю в навчальній програмі «Музика», для загальноосвітньої школи.

Танцювальна майстерність – високий ступінь художнього вдосконалення під час створення та виконання хореографічних творів.

Танцювальна форма – це танці, які мають відмінні особливості у змісті, принципах побудови, підборі виразних засобів. Кожна форма має свою відмінну особливість та закономірність, яка присутня лише їй. Наприклад, форми російського танцю поділяються на малі (прості) та крупні (складні). До форм російського народного танцю можна віднести: хоровод, перепляс, кадрили, лансьє, кадрилиний танок, сюїту, хореографічну картину.

Танцюклас (нім. застаріле) – школа танцю, уроки танцю.

Танцюмейстер (нім. застаріле) – вчитель танців.

Тарантела – італійський народний танець, швидкий і стрімкий по темпу, виконується під супровід гітари, іноді кастаньєт, з ударами тамбурина.

Творча діяльність – це процес створення нової продукції з високими показниками кількості і якості та найменшими витратами часу й сил.

Твіст (англ. поворот, крутіння) – ритмічний, помірно швидкий парний танець з характерними рухами стегон.

Творча діяльність в процесі фахової підготовки студентів-хореографів – це створення необхідних умов для особистої творчої діяльності студента-хореографа, тобто у процесі занять з профільних дисциплін педагог-хореограф та студент створюють танцювальні комбінації, хореографічні композиції, етюди, сюїти, варіації, які навчають правильного методичного виконання вправ, фігур, розвивають відчуття гармонійного поєднання музики і танцю.

Творча хореографічна уява – це власне оригінальне бачення хореографічного образу.

Творче мислення – вміння нестандартно вирішувати проблему, швидко переключатися з одного аспекту її осмислення на інший, привносити в цей процес частку власної індивідуальності. Напрямки творчого мислення: виконавський (учень у заданому тексті по-своєму інтерпретує зміст танцювальної вправи, виражає власний емоційний стан), педагогічний (у процесі складання та проведення уроку хореографії він втілює і реалізує власне бачення його мети та завдання).

Темп – швидкість, з якою виконується музичний твір. Темп позначають італійськими термінами в порядку зростання: *ларго*, *ленто*, *адажіо* (повільний темп), *анданте*, *модерато* (помірно), *алLEGRO*, *віваче* (*віво*), *престо* (швидко).

Терпсихора – муза покровителька танців і хорового співу, яка зображувалась як молода дівчина з лірою в руках.

Техніка (грец. вправність, майстерність) – у мистецтві – сукупність навичок і прийомів, за допомогою яких виконується художній твір.

Технічність – хореографічний, а також спортивний термін, який характеризує рівень підготовленості виконавця, що дає можливість йому впевнено і бездоганно виконувати рухи.

Трупа (фр., нім. натовп) – творчий склад театру.

Туніка – театральньо-танцювальний костюм, частіше жіночий.

Тур (оберт, поворот) – термін класичної хореографії, оберт тіла на 360° на підлозі (*пірует*) або в повітрі один повний поворот вальсу на 360°; *напівтур* – півповорот навколо себе; *одне повне коло* по залу.

Ф

Фестиваль (фр. святковий, веселий) – масове свято, показ, огляд зразків мистецтва.

Фігура – відносно завершена частина танцю, яка складається з одного чи декількох па.

Фігурний вальс – вальс, до композиції якого, крім основних рухів (доріжки, поворотів), входять і інші фігури або па.

Фокстрот – американський бальний танець (англ. «лисяча хода») вільної композиції, лексичну основу якого складають ковзні кроки, які виконуються в парі в положенні один проти другого. Фокстрот виник у кінці першого десятиріччя минулого століття, найбільшої популярності досяг у 1912-1916-ті роки. У наступні роки початкова форма фокстроту дещо змінилася, що призвело до створення самостійних танців: повільний фокстрот (слоуфокс) і швидкий фокстрот (квікстеп).

Форма – це засіб (метод) передачі хореографічного матеріалу, і яким чином він буде викладатися, таку форму цей матеріал, як хореографічний твір буде мати.

Форте (італ. голосно) – музичний термін, який означає виконання мелодії на повну силу.

Фонограма (грец. phone – голос, grapho – пишу) – носій інформації, зафіксованої на ньому під час звукозапису.

Х

Характерний танець (ін. найм. – народно-характерний, народно-сценічний) (Character dance) – 1) різновид сценічного танцю. На початку 19 століття термін служив визначенням танцю в характері, в образі. Використовувався в інтермедіях в балетах, у яких дійовими особами були ремісники, селяни, матроси, жебраки, розбійники та інші. Танці будувалися на рухах, які характеризують даний персонаж, часто включалися побутові жести; композиція була менш суворою, ніж в класичному танці. 2) академічна форма окремих національних танців, створених за допомогою поєднання народного танцю з високою професійною технікою класичного танцю.

Хід – у виразі «основний хід» теж саме що «основний крок», – типова хода до якого-небудь танцю, основний елемент, який визначає характер пересування в танці.

Хореографія – первинно цей термін визначав запис танцю, після того під ним стали розуміти мистецтво створювати танці і балети, а в кінці ХІХ – початку ХХ століть – танцювальне мистецтво в цілому, яке за допомогою властивих йому засобів відтворює життя народу, його побут, культуру, світогляд тощо; відбиває процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку культури.

Хореографічне мистецтво – це об'ємне поняття, яке містить різні види хореографії (класичний, народний, народно-сценічний, бальний, історико-побутовий та сучасний танці); це ціла система специфічних засобів і художніх прийомів, художньої виразної мови, за допомогою чого створюється хореографічний образ, який виникає з музично-ритмічних рухів.

Хореограф-педагог – це фахівець з вищою освітою, який може виконувати свої професійні функції як у педагогічній, так і в хореографічній діяльності.

Хореографічна діяльність – це особливий вид художньої діяльності, яка має вираження у художньому способі сприйняття, пізнання, втілення і організації рухів людського тіла в просторі відповідно до естетичних принципів та закономірностей розвитку хореографічного мистецтва. Вона представлена сукупністю її основних видів – творчо-виконавською, балетмейстерською, репетиторською, педагогічною.

Хореографічні здібності – це системно-структурне утворення, в якому можна виділити музично-рухові, інтелектуально-творчі та мотиваційно-особистісні компоненти. Особливості їх співвідношення визначають індивідуальний рівень розвитку хореографічної творчості, створюють своєрідну спрямованість інтересів та потреб особистості.

Хореографічна майстерність – це: 1) характеристика високого рівня виконавської діяльності хореографа, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту танцю, виявлення власного ставлення до його художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення хореографічного твору. Сутність хореографічної майстерності являє собою сукупність компонентів: хореографічні здібності (фізичні данні, орієнтування в просторі, музикальність); хореографічну техніку; сценічну майстерність, яка передбачає наявність емоційності, артистизму, творчої інтерпретації, уміння передавати художній образ твору. Суть майстерності хореографа в тих якостях особистості, які породжують хореографічну діяльність, забезпечують її успішність. 2) високий рівень оволодіння професійними вміннями та навичками в галузі хореографії, який передбачає гармонійне поєднання хореографічних знань, творчої активності й прагнення до самовдосконалення.

Хореографічна освіта – 1) цілеспрямований й організований процес та результат оволодіння особистістю лексикою й технікою хореографічного мистецтва, один із засобів формування інтелектуально, морально та емоційно розвинутої цілісної творчої особистості; 2) це цілком самостійна, цілісна, багаторівнева, багатоцільова система, мета якої полягає у формуванні готовності спеціаліста-хореографа до хореографічної діяльності.

Хореографічна пам'ять – процес організації та збереження минулого хореографічного досвіду, що дозволяє повторне використання його в танцювальній діяльності, або повернення до сфери свідомості. Види пам'яті, які використовуються у хореографічному

навчання: словесно-логічна, зорова (іконічна), слухова (ехонічна), моторна, емоційна, образна.

Хореографічне навчання – це спеціально організована пізнавальна діяльність для опанування людиною основами соціального досвіду в галузі хореографії, накопиченого людством. Хореографічне навчання як педагогічний процес у профільних ВНЗ – це цілеспрямована взаємодія викладача та студента, у процесі якої здійснюється формування теоретичних знань з хореографії, вмінь та практичних навичок виконання та побудови хореографічних творів, емоційно-ціннісного і творчого ставлення до оточуючої дійсності.

Хореографічний вид – це структурна одиниця в мистецькій системі, певна танцювальна система або сукупність авторських систем танцювальних технік (у мистецтві художніх шкіл).

Хореографічно-педагогічна підготовка студента-хореографа – це інтегрований процес формування й удосконалення хореографічних знань, умінь, навичок, особистісних якостей, які є результатом професійної компетентності, професійної мобільності і трудового досвіду майбутнього фахівця з метою застосування їх як у хореографічній, так і в педагогічній діяльності.

Хореометрія – наука, що простежує, яким чином стилі танцювального руху пов'язані з соціально-економічним рівнем життя в окремії культурі.

Хореографічний напрям – це сукупність найпоказовіших стильових характеристик певного художнього явища в хореографічному мистецтві. Основу напрямку становить чітко визначена концепція сприйняття світу й людини. Наприклад, серед напрямів сучасної хореографії визначають: імпресіонізм, неокласицизм, модернізм, постмодернізм.

Хореографічний стиль – це стійка система художньо-образних засобів, прийомів танцювальної творчості, характерна для певного історичного періоду та авторського стилю. Наприклад, серед стилів сучасної хореографії визначають: джаз (джаз танець), теп (теп танець), модерн (модерн танець), рок-і-поп (свінг, рок-н-рол, диско, фанк), неокласику (балетна стилістика), постмодерн (авторський суб'єктивний стиль), було (буто-танець).

Хореографічний колектив – група об'єднаних загальними цілями і задачами людей, що досягли в процесі спільної танцювальної діяльності високого рівня розвитку. В хореографічному колективі формується особливий тип міжособистісних відносин, для яких характерні: висока згуртованість; колективістське самовизначення; колективістська ідентифікація; соціально важливий характер мотивації міжособистісних

виборів; висока референтність членів колективу у ставленні один до одного; об'єктивність у покладанні й прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності.

Ч

Чарльстон (по назві м. Чарльстон) – американський народний танець імпровізованого характеру, який поширився на початку ХХ ст. В основі своєрідної хореографії чарльстона лежать швидкі повороти ступні однієї або двох ніг, носками і колінами вглиб (антививоротно), які супроводжуються одночасним коротким ритмічно чітким присіданням (м/р – 4/4).

Ча-Ча-Ча – парний танець вільної композиції латиноамериканського походження, споріднений мамбі, румбі і меренго, який виник на початку 50-х років ХХ ст.

Чардаш – угорський народний танець, який виконується парами і складається з двох частин: перша – повільна і патетична, а друга – стрімка і швидка.

Чечітка – 1) естрадний (здебільшого чоловічий) танець, чіткий за ритмом, який характеризується дрібним простукуванням підшви і підбору (каблука) по підлозі; 2) американський імпровізований сольний і дуетний танець, який виник в середині ХІХ ст. на півдні Сполучених Штатів. В кінці ХІХ–початку ХХ століття збагатившись елементами ірландського танцю джиги, чечітка стає всесвітньо відомим танцем. В основі чечітки – безперервна зміна дрібних вистукувань, які здійснюються за рахунок проковзних ударів розслабленою ступнею об підлогу. Виконується під різну ритмічну танцювальну музику.

Ш

Шассе (фр. гнати) – стрибки з просуванням вперед, вбік чи назад, при виконанні яких одна нога наздоганяє другу, з'єднуючись, можуть виконуватися послідовно, а також як підготовка для великих стрибків; танцювальне па, яке зустрічається у багатьох танцях.

Шен (фр. ланцюжок) – хореографічний термін, який означає перебудову або фігуру в танці, при якій дві плетениці танцюючих, рухаються назустріч, проходячи повз один одного по хвильовій лінії, ніби плетений ланцюжок.

Шейк (англ. трясисть) – сучасний танець англійського походження, імпровізований з характерними рухами плечей і корпусу.

Шоу (англ. показ, видовище) – вистава естрадно-розважального жанру за участю «зірок».

*Іноземні терміни, що використовуються
в хореографічній літературі*

- Adajio* (адажіо) – повільно, спокійно; повільна частина уроку чи танцю, отже, складається з повільних широких рухів.
- Allegro* (алегро) – швидко; частина уроку або танцю, що складається із швидких, жвавих рухів.
- Aplomb* (аплом) – стійкість.
- Attitude* (аттітюд) – поза.
- Arabesque* (арабеск) – поза.
- Assemblé* (асамбле) – збірний стрибок.
- Balancé, pas* (бальянсе) – погойдування з боку в бік.
- Ballonné, pas* (бальонне) – рух із пролітанням.
- Ballotté, pas* (бальоте) – гойдання вперед-назад.
- Basque, pas de* (баск) – назва руху басків.
- Battement développé* (батман девельопе) – відведення ноги вийманням.
- Battement développé tombe* (батман девельопе томбе) – відведення ноги з вийманням і падінням.
- Battement fondu* (батман фондю) – тануче відведення ноги.
- Battement frappé* (батман фраппе) – відведення ноги ударом.
- Battement soutenu* (батман сутеню) – відведення ноги підтягуючись.
- Battement tendu* (батман тандю) – відведення ноги.
- Battement tendu jeté* (батман тандю жете) – відведення ноги кидком.
- Bourrée, pas de* (бурре) – переступання.
- Bourrée, pas de* (бурре) *en tournant* (ан турнан) – переступання у повороті.
- Cabriole* (кабріоль) – стрибок козеняти.
- Chasse, pas* (шассе) – подвійний ковзаючий крок з підбивкою.
- Ciseau, pas de* (сізо) – ножиці.
- Coupé, pas* (купе) – підбивка.
- Couru, pas* (курю) – дрібні переступання.
- Croisé* (круазе) – напрям.
- Croisée* – (круазе) – поза, схрещена, закрита.
- Demi-plie* (демі-пліе) – напівприсідання.
- Développé* (давельопе) – виймання, відкривання ніг у будь-якому напрямі.
- Écarté* (екарте) – напрям.
- Ecartée* (екарте) – поза, розгорнута вбік по діагоналі.
- Enchappé, pas* (ешапе) – стрибок у другу позицію та четверту.
- Effacé* (ефасе) – напрям.
- Effacée* (ефасе) – поза розгорнута, відкрита.
- Emboîté, pas* (амбуате) – почергове викидання ніг уперед або назад.
- En dedans* (ан дедан) – рух, спрямований до себе.

En dehors (ан деор) – рух, спрямований від себе.
Epaulement (епольман) – положення плечей.
Failli, pas (фай) – прохідний рух.
Flic-flac (флік-фляк) – звуконаслідування ковзаючого по підлозі руху ступні.
Flic-flac en tournant (флік-фляк ан турнан) – ковзаючий рух, мазок ступнею у повороті.
Fouetté (фуете) – вивернутися, наче від удару хлистом.
Glissade, pas (глісад) – ковзаючий рух.
Grand battement jeté (гран батман жете) – великий кидок ногою на 90°.
Grand battement jeté balancé (гран батман жете бальянсе) – великий кидок ногою погойдуванням угору-назад через першу позицію.
Grand plié (грак пліє) – глибоке присідання.
Grand-rond de jambe jeté (гран рон де жамб жете) – великий кидок ногою по колу.
Jeté en tournant (жете ан турнан) – кидок у повороті.
Passé (пасе) – прохідний рух.
Petit battement sur le coup-de-pied (петі батман сюр ле ку-де-п'є) – невелике відведення ноги на кісточку ноги.
Pirouette (пірует) – вертіння, наче дзига.
Plié (пліє) – присідання.
Port de bras (пор де бра) – вправа для рук.
Préparation (препарасьон) – підготовка до руху.
Relevé (релеве) – піднімання на півпальці.
Renversé (ранверсе) – рух, коли корпус закидають назад.
Rond de jambe par terre (ром де жамб пар тер) – коло ногою по землі, по підлозі.
Rond de jambe en l'air (ром де жамб ан лер) – коло, круг ногою у повітрі.
Rond de pied (рон де п'є) – коло ступнею.
Saut de basque (со де баск) – рух на злеті.
Sissonne, pas (сісон) – стрибок.
Tour (тур) – поворот.
Tour chaîné (тур шене) – поворот ланцюжком.
Tour en l'air (тур ан лер) – поворот у повітрі.

Підписано до друку 6.04.2018. Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 20,00 .Наклад 100 прим. Зам. № 1731.

Надруковано ПП Скребејко П.В.
тел. 097-930-42-50
www.mmd.org.ua