

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет



**ХОРЕОГРАФІЧНІ НАРИСИ
XXI СТОЛІТТЯ: ПОЛІАСПЕКТНИЙ
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ АБРИС**

Навчально-методичний посібник

Рівне – 2021

УДК 793.3 “20” (07)

X 79

*Друкується відповідно до рішення Вченої ради
Рівненського державного гуманітарного університету,
протокол № 6 від 30.06.2021 року*

**В рамках відзначення 33-річчя заснування кафедри хореографії
художньо-педагогічного факультету РДГУ**

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- Виткалов С. В.** доктор культурології, канд. мистецтвознавства, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету;
- Плахотнюк О. А.** канд. мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету ім. І.Франка;
- Маркевич Л. А.** канд. мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету

X 79 **Хореографічні нариси XXI століття: поліаспектний навчально-методичний абрис** : навч.-метод. посіб. / Л.А. Маркевич, Л.П. Волошина, Р.Л. Горбачук, В.А. Гордєєв, О.Ю. Гордєєва, Л.А. Зань, А.А. Завалін, І.П. Легка, Т.Й. Лобан, Д.І. Манелюк, Е.В. Манелюк, В.В. Пуйова, С.В. Рабченюк, А.В. Самохвалова, В.В. Шингер. – Рівне : О. Зень, 2021. – 639 с.

ISBN 978-617-601-381-5

Матеріали досліджень, уміщені до збірника за матеріалами, поданими авторами, друкуються мовою оригіналу. Закон охороняє права та інтереси авторів навчально-методичного матеріалу. Відтворення, розповсюдження, передрукування та інше використання навчально-методичного матеріалу без згоди авторів (або посилання на авторів) забороняється.

УДК 793.3 “20” (07)

© Маркевич Л.А., Волошина Л.П., Горбачук Р.Л., Гордєєв В.А.,
Гордєєва О.Ю., Зань Л.А., Завалін А.А., Легка І.П., Лобан Т.Й.,
Манелюк Д.І., Манелюк Е.В., Пуйова В.В.,
Рабченюк С.В., Самохвалова А.В.,

ISBN 978-617-601-381-5

Шингер В.В., 2021

З М І С Т

ПЕРЕДМОВА	6
------------------------	---

Розділ 1. ПЕРШИЙ КУРС.

ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»

Волошина Л.П.

Теорія і методика викладання класичного танцю 1 курс 2 семестр: екзерсис біля станка	8
---	---

Шингер В.В.

Теорія та методика викладання європейських танців 1 курс: етапи формування та методика виконання танцю «Повільний вальс», клас «Початківці»	33
---	----

Рабченко С.В.

Теорія та методика викладання латиноамериканських танців 1 курс: етапи формування та методика виконання танцю «Ча-ча-ча», клас «Початківці»	73
---	----

Манелюк Е.В.

Теорія та методика викладання історико-побутового танцю 1 курс: епоха Західноєвропейського Середньовіччя, епоха Відродження	115
---	-----

Розділ 2. ДРУГИЙ КУРС.

ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»

Волошина Л.П.

Теорія і методика викладання класичного танцю 2 курс 3 семестр: екзерсис біля станка	168
---	-----

Маркевич Л.А.

Мистецтво балетмейстера 2 курс	180
--------------------------------------	-----

Манелюк Д. І.

Основи режисури та акторської майстерності 2 курс 212

Гордєєв В.А., Завалін А.А.

Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю 2 курс: заняття посеред зали, опис танцю «Буянський скакунець», «Крутях» 252

Самохвалова А.В.

Сучасна інтерпретація фольклору 2 курс 4 семестр: методика роботи з хореографічним фольклором (за польовими щоденниками) 343

Розділ 3. ТРЕТІЙ КУРС.

ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»

Лобан Т.Й.

Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю 3 курс: теоретико-методичні аспекти викладання дисципліни 410

Розділ 4. ЧЕТВЕРТИЙ КУРС.

ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»

Гордєєва О.Ю.

Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю 1-4 курси: методичний аспект вивчення низьких та високих розвертань ноги в екзерсисі народно-сценічного танцю 441

Горбачук Р.Л.

Теорія та методика викладання модерн танцю 2-4 курси 474

Легка І.П.

Виконавська та технічна майстерність 4 курс: класифікація танцювальних рухів віртуозної техніки 503

Розділ 5. ПЕРШИЙ КУРС.

ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «МАГІСТР»

Пуйова В.В.

Методика викладання класичного танцю 1 курс
ОС «Магістр»: 10 уроків дуетно-сценічного танцю 543

Зань Л.А.

Теорія та методика викладання класичного танцю
1-5 рік навчання: розділ екзерсис на пальцях 587

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 636

- спеціальності 024 Хореографія / Рівне: РДГУ, 2020, 26 с. (Оновлена та доповнена).
15. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб. Изд. Лань, 2005, 496 с.
 16. Теорія та методика викладання класичного танцю: методичні рекомендації для організації самостійної роботи студентам II курсу спеціальності 024 Хореографія освітнього ступеня Бакалавр / укл. Волошина Л.П. Для студентів денної та заочної форми навчання / Рівне: РДГУ, 2020, 34 с.
 17. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю. Київ, Мистецтво, 2007, 327 с.
 18. Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие. укл. Валукин М.Е. Москва: Росс. акад. театрального искусства ГИТТИС, 2007. 248 с.
 19. Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца. Ленинград, Изд. Музыка, 1968, 144 с.

УДК 793. 3. 071. 2

Лариса Маркевич

Larysa Markevych

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет,
м. Рівне

ORCID ID 0000-0001-7224-7756

Тема: Мистецтво балетмейстера 2 курс

План

1. Специфіка використання базових композиційних компонентів у балетмейстерських роботах.

2. «Танець для дітей», «танець на дітей» – різниця понять. Що таке дитяча хореографія та дитячий танець? Психологічний розвиток дітей та вікові категорії в хореографічному колективі.

1. Специфіка використання базових композиційних компонентів у балетмейстерських роботах

Характеризуючи балетмейстерське мистецтво, варто звернути увагу на синтез декількох видів мистецтв, які беруть участь в процесі створення танцювальних композицій. Специфіка творчого процесу балетмейстера полягає в гармонійному поєднанні музичного мистецтва, хореографії та театральної драматургії. Балетмейстер формує тему та ідею хореографічного твору обмірковує та визначає ступінь співвідношення, або єдності всіх складових, як художнього цілого – звуку, руху та принципів організації дії за логікою. Такий процес активної взаємодії зазначених видів мистецтв та їх виразних компонентів у балетмейстерській рефлексії завершується художнім твором певної хореографічної форми, і є сенсом балетмейстерської діяльності.

Розглядаючи структуру будь-якої хореографічної форми можна зауважити, що вона тісно пов'язана з музичною формою та драматургією. Актуальним у даному розрізі є принцип організації композиційних законів хореографічної драматургії з музичною, що допомагає створити стійку танцювальну структуру в межах якої здійснюється розкриття танцювальної теми. Оскільки, окрема музична форма може диктувати свою драматургію, то дотримання основних принципів композиції й хореографічної драматургії по відношенню до сталих хореографічних форм (хоровод, сюжетний танець, безсюжетний танець, всі види мініатюри, сюїта, дивертисмент, балетна форма) повинно бути завжди виваженим. Оригінальність побудови окремих законів драматургії в танці за художньою, або технічної ознакою досягається за рахунок балетмейстерських прийомів (поліфонічних прийомів розвитку лексики).

Балетмейстерський прийом (чи прийоми) – це додатковий засіб, за допомогою якого ефективно посилюється технічний, художній чи драматургічний бік певного танцювального фрагмента. Охарактеризуємо основні з них:

Секвенція – це прийом, що, як і «повтор – перекличка», використовує пластичну паузу в момент повторення руху або пози іншого голосу (голосів). Прийом для окремих поз, рухів або коротких компонентів комбінацій. Повторення по черзі різними

голосами або групою голосів будь-якого руху чи пози не менше трьох разів (можна більше) на $1/2$, $1/4$ такту. У даному випадку в секвенції повтор теж може бути буквальним або варіантним.

Хвиля – принцип, який подібний до секвенції. Хвиля є швидка секвенція (тобто виконання в багатократному повторенні). Музичний час на виконання хвилі дуже малий, значить, і пластична пауза теж не велика.

Збільшення – зменшення – сценічний простір поступово заповнюється танцюючими (збільшення) від одного голосу до будь-якої потрібної кількості. Їх танець може бути повтором танцю попередніх голосів (рухів, поз або коротких комбінацій), які раніше вийшли на сцену, тобто повтори можуть бути як буквальними, так і варіантними. Наприкінці прийому збільшення всі голоси в унісон виконують будь-яку комбінацію, рух або позу. Всі описані вище прийоми виконуються у зворотному порядку до повного звільнення сцени від виконавців – це зменшення. Цей прийом дозволяє перемістити артистів з одного плану сцени на інший, з однієї пози в іншу.

Стиснення – розширення (звуження – розширення) – два, три (або більше) голосів одночасно виконують будь-яку загальну одну танцювальну комбінацію (рух), але темпоритм і метр виконання у кожного голосу свій. В одного з голосів (перший голос) комбінація виконується дуже повільно (музична розкладка 2 т. $4/4$), а інший (останній голос) – швидко (музична розкладка $1/8$ від $4/4$). Решта голосів, які знаходяться посередині між першим та останнім голосами, виконують комбінацію (рух) у середньому темпі так, щоб розподілити між собою темп і ритм із дотриманням запізнення у початковій точці (наприклад, $2/4$). Визначення «запізнення» вступу кожного наступного голосу відбувається математичним шляхом поділу музичної фрази на рівномірні інтервали. Тобто, комбінацію починають виконувати почергово із запізненням в рівний інтервал, а завершують виконання разом (створюється ефект «стиснення» руху). Розширення виконується в зворотному порядку: починають виконання комбінації чи руху разом, а закінчують по черзі, тобто від останнього до першого. Так створюється ефект «розширення руху».

Варіаційний розвиток (варіантний) – це прийом варіантної секвенції для довгих хореографічних фраз. Тут може бути

пластична пауза, а може й не бути, на розсуд балетмейстера. Також, як і в прийомі секвенція, у варіаційному розвитку мають брати участь не менше трьох голосів (у черговості повтору) або не менше трьох груп виконавців, які танцюють по чергово свої варіанти першої хореографічної фрази. Замість пластичної паузи у тих, хто виконує свою комбінацію, може бути або рух, або поза, або комбінація, але вона не повинна заважати виконанню наступним групам танцівників своїх варіантів, першої хореографічної фрази, виконаної першим голосом. Прийом можна закінчити загальним унісоном.

Канон або запізнювання є прийомом для окремих рухів, положень і танцювальних комбінацій. Всі голоси виконують комбінацію рухів (рух), одну й ту саму, вступаючи за чергою із рівномірно прорахованим інтервалом. При цьому кожен повтор наступним голосом «накладається» на перший, як на зміщеному (розмитому) фото. Виходить ефект розмитості танцювального мотиву. Прийом «канон» або «запізнення» проглядається краще, коли він застосовується неодноразово і з різними рухами і комбінаціями [4].

Використання всіх вище перелічених прийомів вартує розглядати в контексті ідеї хореографічної композиції. Тому, що розкриття теми та ідеї хореографічного твору напряму залежить від вдалих композиційних структур, що будуть викликати асоціації у глядача із заявленою темою. Всі виразні засоби формуються навколо ідеї танцю й допомагають урізноманітнити композиційну архітектоніку та сповнити танець сенсами. Саме завдяки балетмейстерським прийомам створюється повнота хореографічної форми та оригінальність композиції.

Керуючись законами драматургії балетмейстери мають дороговказ за яким логічно вибудовують дію в часі та просторі. Драматургія танцю розкривається через його композицію, яка включає в себе: малюнок і текст – орнамент, ті умовні рухи – па, жести, пози й міміку, – за допомогою яких виконавці виражають переживання своїх героїв і зміст закладений в танці.

Драма – дія, розвиток дії. Ступені розвитку хореографічного номера, що дають нам логічне і правильне розуміння танцю. Про конфлікт почуттів, розуміння, темп, ідею [2].

Композиція танцю – структура танцю та принципи її організації, розгортання частин щодо відношення до глядача в часі та просторі. Будь-який хореографічний номер має композиційну побудову, яка складається з п'яти частин:

1. *Експозиція* (латинське *expositio* – пояснення) – знайомство з виконавцями, дає характеристику дії (час і місце, умови, які мотивують поведінку персонажів), характеристику усіх дійових осіб, характер дії. У хореографії експозиція, як правило, чітко визначена, конкретна, незначна за часом.

2. *Зав'язка* – початок дії, герої вступають у спілкування. Створення конфліктної ситуації, що дає можливість зрозуміти тему хореографічного твору.

3. *Розвиток дії* – дає уявлення про можливі шляхи розв'язання проблеми, яку висвітлює балетмейстер. Має триступеневу основу:

- а) початкова взаємодія дійових осіб;
- б) поглиблення конфлікту;
- в) загострення конфлікту, що потребує вирішення.

Розвиток відбувається за рахунок розвитку та ускладнення малюнка, через текст пісні, розвиток, ускладнення лексики. У безсюжетному номері веселого характеру – за рахунок прискорення темпу.

4. *Кульмінація* – найвища точка розвитку дії, момент найвищого напруження та ідейно-тематичного розвитку твору. Кульмінація наростає поступово, такт за тактом, фраза за фразою (динамічна), коли твір побудовано в єдиному темпоритмічному ключі (більшість побутових танців в народній хореографії), тоді глядач поступово готується до розв'язки – фіналу. У багатьох народносценічних танцях застосовують сценічний прийом: раптову кульмінацію, що поєднується в часі із розв'язкою. В сюжетних танцях – одна головна кульмінація. Кульмінація може бути побудована за рахунок прийому музичної та хореографічної паузи. Це дуже короткий момент особливо у безсюжетному танці.

5. *Розв'язка* – майже збігається з кульмінацією (в безсюжетних танцях), яскрава, вирішення конфлікту в ту чи іншу сторону. Балетмейстер відтворює остаточні наслідки, що

впливають з подій, про які йшлося у творі: розповідає про долю героїв, втілення їхніх мрій у життя і т.п. [1].

Сценічний танець втілюється в різних видах, формах і жанрах на основі наступних положень:

- дотримання законів композиції;
- закінченість і визначеність форми;
- поєднання музичної та хореографічної драматургії;
- створення виразного сценічного тексту за певними принципами;
- костюм як доповнення балетмейстерського рішення;
- для кожної форми танцю існують певні часові рамки;
- якість виконання хореографічного твору.

Сценічний образ створюється засобами хореографічного мистецтва [6, с. 7].

У процесі еволюції танець набув чітку структуру побудови у численній варіативній кількості. За сукупністю пластично-хореографічних елементів, засобів і прийомів, що використовуються як матеріал для відтворення образно-тематичного емоційного змісту в танці, за способом розкриття змісту, за визначеністю танцювальної структури, в рамках якої здійснюється розвиток танцювальних тем, сформувалися види хореографічних форм. Форма – це спосіб розкриття змісту.

Хореографічні форми – це «замкнуті стійкі танцювальні структури, в рамках яких здійснюється розвиток танцювальних тем» [5, с. 62–63]. Дослідник В. Карпенко поняття «форма» трактує так: «...це спосіб (метод) викладу хореографічного матеріалу, і як він буде розкритий, – таку форму цей матеріал, як хореографічний твір і складе. Слід завжди пам'ятати, що всі види танцювального мистецтва мають свої форми, свої особливості побудови композиції танцю» [10]. Різні види танців, окрім загальноприйнятих форм, мають у своєму розпорядженні свої специфічні форми, іноді з національним забарвленням.

Перерахуємо основні хореографічні форми: хоровод, безсюжетний танець, сюжетний танець, мініатюра (монолог, варіація, дует, діалог, сюжетна мініатюра до 6 чоловік, безсюжетна мініатюра до 6 чоловік, мініатюра-плакат, велика мініатюра), сюїта, дивертисмент, балетна форма [6, 7].

Теоретичну роботу балетмейстера над хореографічною формою можна умовно розділити на декілька методологічних етапів:

– виникнення задуму (емоційне передчуття, загальні обриси). Це початкова стадія існування образу в свідомості балетмейстера, тобто ще до початку практичної роботи над твором;

– аналіз концепції хореографічної форми для розкриття теми та ідеї (композиційна та драматургічна складові);

– підбір музичного матеріалу для втілення задуму за хореографічною формою;

– визначення художніх образів за характером і приналежністю (реальний образ людини із фізіологічними і професійними характеристиками; метафоричний образ) для визначення пластичного мотиву та розробки лейтмотиву;

– підбір художньо-конструктивного прийому оформлення сценічної площадки (клімат сцени);

– чорнові ескізи костюмів, грим;

– планування балетмейстерських прийомів для оригінального розкриття теми та ідеї.

Задум – це вихідне уявлення балетмейстера-режисера про його майбутній твір, усвідомлений прообраз, із якого починається творчий процес. Сценарний план, танцювальний етюд, лібрето – це форми фіксації задуму. Задум – це установка балетмейстера-режисера на творчий пошук, а концепція задуму повинна містити в собі якусь смислово домінуючу. Тільки індивідуальність у мистецтві здатна створити свою художню концепцію, тобто образну інтерпретацію життя.

Вправи на варіювання лексики

Варіювання у хореографічному значенні – це видозмінення елементів виразних засобів: елементів руху (графіки руху), пластичного мотиву, темпу та ритму, голосів тіла.

Вирізняють три ступеня варіювання:

1. Варіювання темпу та ритму. Принцип роботи полягає у збереженні темпу музичного твору, однак зміненні ритму виконання руху, його прискоренні або сповільненні.

2. Варіювання графіки руху. Принцип роботи полягає у видозмінненні простого руху за рахунок доповнення елементом

іншого руху. Важливим є збереження першооснови первинного руху. Таким чином, видозмінюється рух і його структура, характер.

3. Варіювання за принципом (принцип аналогії). Воно полягає у запозиченні принципу руху тіл у природі (хвиля, ріст, падіння, маятник), а також принципу геометричних фігур.

Вправа 1. «Ланцюжок». Група пересувається вільно по класу, використовуючи будь-яку (просту) форму кроку. Кожен має можливість вибрати форму кроку, цікаву йому, або підлаштуватися під когось, копіюючи його форму. Можлива побудова третього, четвертого «ланцюжків» й так до безкінечності. Таких «ланцюжків» може вишикуватися кілька, кожен виконавець в будь-який момент може вийти з «ланцюжка», перейшовши в інший, або створити свою форму кроку, використовуючи варіювання за темпом та ритмом, варіювання за графікою руху. Головна умова: після приєднання до когось в «ланцюжку» взяти за основу цей рух й проваріювати за власною фантазією по виході з групи. Суть: навчитись видозмінювати рухи для розвитку образного мислення [8, с. 96].

Вправа 2. «Зламаний телефон». Група рухається по колу. Перший виконавець йде властивим йому індивідуальним кроком (простим). Другий запозичує його форму і швидкість, але трохи перебільшує якусь особливість (варіює за принципом зміни «темпу та ритму» та «графікою руху»), третій перебільшує виконання кроку другого (свій варіант варіювання), четвертий – третього і так до кінця. У виконанні останнього учасника групи форма кроку може значно змінитися. Ці ж вправи, або подібні до них, можна використовувати при вивченні різних форм бігу та стрибків [8, с. 97].

Вправа 3. «Криве дзеркало». Потрібно розбитися на три групи виконавців. Перша група задає мотив, друга варіює «за принципом аналогії», третя група варіює «за принципом контрасту». Завдання для першої групи: створити руховий мотив за аналогією, скласти у комбінацію рухів, (хвиля, ріст, маятник, падіння, геометричні фігури), використовуючи найбільш підходящий рух до підбраної аналогії, можна включати малюнок. Завдання для другої групи: проваріювати задану комбінацію рухів за принципом «аналогія», включаючи використання

малюнку. Завдання для третьої групи: проваріювати задану комбінацію рухів за принципом «контраст», включаючи використання малюнку. Створити комбінацію рухів, не відходячи від обраного принципу. Усі рухи й малюнки підпорядковуються заданому принципу. Розташування груп в класі: 1 – центр класу перший план, 2, 3 – по обидва боки від 1 групи, дещо позаду неї, другий, третій план. Робота груп відбувається одночасно. Створюється відчуття «викривлення» відображення [8, с. 97].

Вправи на створення ситуації, або сюжету для хореографічного номеру

Ситуація (франц. situation, від лат. situs – становище) – збіг умов і обставин, що створюють певне становище [4].

Лібрето – короткий літературний опис змісту танцювального твору, що виражає основну ідею хореографічної вистави. Лібрето містить загальну інформацію: ім'я композитора, балетмейстера-постановника, художника, декоратора, освітлювача, виконавців тощо, має форму програмки (друкований виріб у вигляді листа або буклету, буває з фотографіями і додатками) і призначене для глядача.

Сюжет – основа форми твору. Сюжет у хореографії, літературі, драматургії і кіно – основний порядок подій, що відбуваються в художньому творі.

Фабула – фактична сторона оповідання, ті події, випадки, дії стану в їх причинно-наслідковій, хронологічній послідовності, які компонуються і оформляються автором у сюжеті на основі закономірностей, вбачаються автором у розвитку зображуваних явищ.

Сценарний план – це своєрідна «балетна партитура», представляє індивідуальну літературно-прикладну форму докладного опису (в найдрібніших деталях) драматургії і режисури побудови конкретного танцювального твору, вибудованого на основі умов і особливостей музичного матеріалу. Структура сценарного плану дозволяє бачити всю гаму зображально-виражальних засобів, будь-то сцени або мізансцени хореографічної вистави; хореографічний текст, сценографію, освітлення, виконання, особливості сценічного костюма, реквізит і багато

іншого. Іншими словами, це виважений задум балетмейстера-постановника, втілений на папері.

Вправа 1. Запропонувати студенту ряд слів з яких можна визначити обставини, героїв та створити ситуацію. Сформувані лібрето та розписати ситуацію за законами драматургії.

Наприклад:

1. Маршрутка , пасажери , водій , колесо.
2. Поле, вітер, воїн, діти.
3. Хлопці-друзі, міст, дівчина, парасолька.
3. Ніч, білий, тіні, русалка.
4. Рок-зірка, червона доріжка, прихильники, дощ.
5. Закинутий дім, розбите зеркало, бабуся, таракани.
6. Піаніст, стілець, глядачі, чобіт.
7. Дорога, опудало, ворони, лижі.
8. Море, медузи, чайка, газета.
9. Тато, діти (багато), вулиця, скакалка.
10. Сніг, дерева, зайці, мисливець.

Вправа 2. Запропонувати студенту репродукцію картини, або фотокартку, або скульптуру, у ході осмислення якої можна чітко розгледіти персонажів і можливу ситуацію. Або можливо змодельовати ситуацію із спостережень, у яку потрапили герої. Дати чітку характеристику персонажам, написати лібрето та розписати ситуацію за законами драматургії.

Вправа 3. Запропонувати студенту обрати віршовану форму, у якій описується ситуація (хоча б частково) та зазначені персонажі. Дати чітку характеристику персонажам, написати лібрето та розписати ситуацію за законами драматургії.

Те, що виникає в уяві балетмейстера, називають початковим задумом. Щоб його матеріалізувати, виконується робота з музичним матеріалом і драматургією майбутнього твору, що називають «композиційним планом хореографічного номера» або «музично-хореографічним сценарієм».

Композиційний план має специфічну структуру:

I. Композиційний план:

- назва хореографічного номера та його форма;
- визначення музичного супроводу (жанр) та його

автора;

– автор хореографічного твору (хореографія і постановка);

- тема та ідея номера;
- час, місце, епоха дії;
- характеристика дійових осіб;
- основний конфлікт.

II. Музичний аналіз твору:

- музичний розмір та темп обраного твору;
- характер музичного твору (вказати національну приналежність);
- хронометраж музичного твору в цілому та окремо взятих частин (за законами драматургії).

III. Аналіз драматургічної побудови номера (потактовий розбір музичних фраз за законами драматургії):

- експозиція;
- зав'язка;
- розвиток дії;
- кульмінація;
- розв'язка.

IV. Художнє оформлення номера:

- сценарій світла;
- опис костюмів виконавців за наявним ескізом;
- аксесуари, реквізити;
- опис декорацій, їх розташування на сцені, оформлення сцени за наявним ескізом.

V. Драматургія хореографічного номера (опис епізодів хореографічного твору за законами драматургії):

- експозиція;
- зав'язка;
- розвиток дії;
- кульмінація;
- розв'язка [6, с. 29].

Балетмейстер, компонуючи між собою рухи, жести, зображальні та виражальні постави (пози), створює хореографічний текст, який слугує для розкриття теми та ідеї хореографічної форми.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1990. – с. 224 .
2. Гуменюк А. Українські народні танці / А. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – с. 675.
3. Еньська О.Ю., Максименко А.І., Ткаченко І.О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера / О.Ю. Еньська, А.І. Максименко, І.О. Ткаченко. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. – 157 с.
4. Крунтяєва Т. Словник іноземних музичних термінів / Т. Крунтяєва, Н. Молокова. – Л.: Музика, 1988. – 135 с.
5. Линькова Л. О драматургии балета / Л. Линькова // Музыка и хореография современного балета: [сб. ст.]. – Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. – С. 54–71.
6. Марченков А. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец: Учеб. пособие / А. Марченков; Владим. гос. ун-т им. А.Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.
7. Мелехов В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: Учеб. пособие / А.В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
8. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. посіб. Для студентів спеціальності 024 Хореографія освітнього ступеня «Бакалавр» / Л.А. Маркевич; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. – Рівне : О. Зень, 2019. – 164 с.
9. Балетная и танцевальная музыка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.balletmusic.ru>
10. Карпенко В.Н., Карпенко И.А. Формы танца и его многообразные жанровые разновидности в историческом процессе развития хореографического искусства / В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/formy-tanca-i-ego-mnogoobraznye-zhanrovye-raznovidnosti-v-istoricheskom-processe-razvitiya-xoreograficheskogo-iskusstva/>
11. Семенова Н.М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського

балетного театру [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qtzaZGiO FMUJ:irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/Ku_2014_45_21.pdf f+&cd=7&hl=uk&ct=clnk&gl=ua

**2. «Танець для дітей», «танець на дітей» – різниця понять.
Що таке дитяча хореографія та дитячий танець?
Психологічний розвиток дітей та вікові категорії
в хореографічному колективі**

С.Д. Безклубенко розмірковуючи про поняття «мистецтво» зазначає: «<...> це органічна єдність творення, пізнання, оцінки й людського спілкування як невід’ємна складова, частина суспільного етнонаціонального організму на певному історичному етапі його функціонування. Реально мистецтво існує як живий творчий процес виготовлення певних предметів (що називаються творами мистецтва), їх освоєння, збереження і перманентного використання згідно з конкретним цільовим їхнім призначенням» [2, с. 21–22].

Інтерес до хореографічного мистецтва в Україні завжди вирізнявся з поміж інших видів мистецтв, які забезпечують фізичний, психологічний та естетичний розвиток дитини. У великих містах, окремих районах, селищах можна знайти дитячий колектив, який працює в галузі хореографії. Репертуар колективу зазвичай різноманітний, охоплює численні види та напрями танцювального мистецтва. Поруч із хороводами, сюжетними та безсюжетними танцями, мініатюрами створюються дитячі балети, дивертисменти та сюїти. Такий діапазон в області хореографічного мистецтва вимагає від керівників колективів, викладачів, балетмейстерів особливої уваги до дитячої танцювальної практики.

Танець навчає як правильно та красиво рухатися стимулюючи ріст дитячого організму. Він є чудовим способом фізичного, психологічного, естетичного розвитку дітей. Дитяча творчість є природною у прояві, грайливою і не залишає байдужим нікого. Таким чином, керівники хореографічних колективів,

викладачі та балетмейстери повинні орієнтуватися на хореографію як на засіб музично-танцювального та виховного процесу. Розвиток дітей необхідно спрямувати на здобуття танцювальних й технічних навиків, поруч із творчою фантазією, уявою, наповненістю почуттями, які матимуть позитивні наслідки у виконавській культурі та забезпечать найпростіший рух змістом. Культура та обізнаність керівника необхідні так само як і володіння методикою навчання, тому, що ця загальна культура дозволить керівнику зосереджувати увагу дітей на зв'язку руху з музикою, виразністю та манерою виконання, красою форми руху та ліній постав тіла. Саме тому, що дитинство – це сенситивний період (за визначенням Л.С. Виготського) й пора коли здійснюється формування світосприйняття, розуміння цілей та задач, моральності, становлення ідейності, будь-який керівник хореографічного колективу повинен створити таку атмосферу, при якій ці якості особистості будуть розвиватися гармонійно поруч із методично-виконавською майстерністю. Метою фізичних навантажень у вигляді уроків хореографії є процес залучення дитини до мистецтва танцю, виявлення художнього хисту, схильності до творчості, креативності, «<...> формування у дітей потреби спілкуватися засобами мистецтва танцю <...>», забезпечення гармонійного фізичного розвитку [16, ст. 9].

Розглядаючи поняття «дитячий танець», а саме: «танець для дітей», «танець на дітей» – різниця понять, варто акцентувати увагу на аудиторії з якою буде працювати балетмейстер. Тобто, мова піде про вікові категорії дітей, їхні фізіологічні та психологічні особливості, специфіку підбору репертуару, теми для розкриття в танці, визначення хореографічних форм для балетмейстерської роботи й градацію фізичних навантажень.

Під дитячою хореографією треба розуміти сукупність рухів, вправ системного характеру з елементами ігрової діяльності під музику. Дані вправи, рухи повинні відповідати віковим особливостям психічного розвитку дітей та мати на меті розвиток дитини як особистісний, так і хореографічний із набуттям специфічних компетенцій. Такий елемент як «хореографічний рух» створюється у відповідності до вікових категорій дітей та з урахуванням теми танцю, яка адаптована й доступна для

сприйняття і переживання дітьми. Доцільність та складність комбінованих між собою хореографічних рухів має відповідати фізіологічним та психологічним можливостям дітей, тобто «<...> виконавсько-наслідувальним і виконавсько-творчим музично-руховим можливостям...» [16, с. 10]. Відповідно, музичний матеріал як для занять під час уроку, так і для балетмейстерської роботи потребує виваженого підходу. Оскільки ритм, темп, мелодійність музичного матеріалу мають велике значення для виконавської майстерності дітей. Музика повинна бути зрозумілою та цікавою, містити музичний образ та чітко прораховуватись. «Саме в хореографічному мистецтві найбільш повно виявляється синтез тілесного та духовного компонентів, які розкривають широкі перспективи художньо-естетичного творчого та фізичного напрямку в розвитку дитини» [23]. Таким чином, у понятті «дитяча хореографія» всі виразні засоби хореографії, якими користується балетмейстер у роботі підпорядковуються головному чиннику – дитячому сприйняттю: доступності за психологічним показником та фізіологічною можливістю.

Для більш повного усвідомлення поняття «вікова категорія» звернемося до основ психологічного розвитку дітей в окремий період життя. Процес психічного розвитку забезпечує виникнення якісно нових утворень, перехід психічної системи на новий рівень функціонування, виникнення системних психічних новоутворень послідовні зміни моментів становлення еволюції та інволюції [15, с. 33].

Розвиток відбувається у трьох сферах:

1. Фізичній, що забезпечує зміни у розмірах і формах тіла та органів, зміни структури мозку, сенсорних можливостей, моторних навичок.

2. Когнітивний (від лат. *cognitio* – знання, пізнання), що охоплює психічні процеси, розумові здібності, конкретну організацію мислення.

3. Психосоціальний, що визначає розвиток властивостей особистості і соціальних навичок. Розвиток дитини в цих трьох сферах здійснюється одночасно і взаємоузгоджено [10, с. 17].

Розвиток особистості має свої закони, які відображені у законі *детермінованості* (кількісні та якісні зміни, які

відбуваються у взаємодії із зовнішнім світом і регулюється нервовою системою та її психічними функціями). «В дитинстві здійснюється за допомогою дорослих у спільній діяльності з ними, регулюється словом. Це забезпечує якісні зміни як окремих психічних процесів, так і психіки в цілому» [15, с. 43–44]. Віковий психічний розвиток обумовлюється системою факторів:

1. Біологічними задатками як передумовами розвитку;
2. Соціальним середовищем як потенційним джерелом розвитку;
3. Власною активністю дитини по засвоєнню суспільно-історичного досвіду людства;
4. Суперечностями між потребами дитини і її можливостями як рушійними силами розвитку. [15, с. 43–44].

За законом *диференціації та інтеграції* з віком психіка дитини формується, ускладнюється, виникають нові психічні якості та структури, які забезпечують перехід від «недиференційованого функціонування психічних утворень до диференційованого, ієрархічного інтегрованого» (Х. Вернер) [20]. У дитини розвивається перш за все функція сприймання. В ранньому дитинстві ця функція тісно пов'язана з емоціями, проте не розмежоване сприйняття форми та кольору. Інші функції знаходяться за межами свідомості. Кожен віковий період підпорядковується інтеграційним процесам, які сприяють розвитку свідомості людини. Таким є закон процесу *еволюції та інволюції* у розвитку дитини. Переходячи у новий віковий період дитина відкидає стару форму мислення та інтересів, якою користувалась до того. Інтереси дитини шкільного віку відмінні від віку дитини, яка відвідує садочок. Як зазначає Л.С. Виготський «розвиток – це перш за все виникнення нового, що призводить до якісних змін у психіці» [6]. Закон *наступності психічного розвитку* дитини «призводить до зміни всієї структури особистості суб'єкта на кожному віковому етапі» [15, с. 45]. Закон *циклічного розвитку* акцентує увагу на тому, що «процеси, які були центральними лініями розвитку в одному періоді, стають побічними лініями розвитку у наступному, і навпаки – побічні лінії розвитку одного віку стають центральними в іншому віці, тому що змінюється їх значення і питома вага в загальній структурі розвитку» [7, с. 257].

За законом *нерівномірності психічного розвитку* спираючись на твердження Б.Г.Ананьєва «<...> зрілість людини як індивіда (фізична зрілість), особистості (соціальна, громадянська зрілість), суб'єкта пізнання (розумова зрілість) і суб'єкта праці (працездатність) в часі не співпадають <...>» [1, с. 70–73]. Тобто окремі психічні функції дитини знаходяться на різних рівнях розвитку. До прикладу, фізичний розвиток старших школярів випереджає розумовий.

Основними причинами асинхронності у розвитку психічних функцій науковці вважають:

1. Закономірності органічного дозрівання мозку (мозок сам розвивається поступово під впливом стимулюючих зовнішніх чинників);

2. Вищі психічні функції формуються на основі елементарних і є пізнішим утворенням в онтогенезі;

3. Наявність дефектів у сенсорній сфері людини ускладнює психічний розвиток;

4. Гетерохронність зумовлює різний рівень педагогічно-виховного впливу на дитину [15, с. 47].

За законом *сензитивного періоду* розвитку (сензитивні періоди) дитина має підвищену чутливість для розвитку спеціальних здібностей. Сензитивні періоди – це періоди підвищеної чутливості до певних впливів, що створює сприятливі умови для формування у людини певних психічних властивостей і видів поведінки. Сензитивність зумовлює неповторність і незворотність вікового розвитку: якщо не будуть використані сензитивні можливості певного віку, то пізніше новоутворення сформувати буде складніше. Сензитивні періоди співпадають з оптимальними термінами навчання. Так, наприклад, сензитивним періодом для розвитку мовлення є період від 1 до 3-х років, для розвитку рухових навичок – молодший шкільний вік, для розвитку абстрактно логічного мислення – підлітковий період, для теоретичного мислення – рання юність. Таким чином, кожний віковий період відрізняється від іншого сензитивними можливостями, а не ускладненням навчання і виховання (А. А. Бодальов) [15, с. 48].

Закон чередування стабільних та кризових періодів за описом Н. М. Токаревої, яка «звертає увагу на несталість темпів

психічного розвитку» свідчить про переламні моменти у розвитку дитини. Це сигнал про зміни у внутрішньому світі дитини. Такі періоди відділяють один вік від іншого зумовлюючи оновлення перспектив [15]. Як зазначає Л. С. Виготський – це «діалектичний стрибок до нової якості» у якому «перехід від однієї стадії до іншої здійснюється еволюційним, а не революційним шляхом» [6].

До поняття «дитячий танець» слід віднести виконання рухів, жестів, зміну постав тіла під музичний супровід, які за складністю виконання відповідають віку дитини. Це комбінування рухів між собою та вибудовування малюнків у хореографічній формі, що за змістом є доступні для сприйняття дитиною окремого вікового періоду. Дитячий танець має на меті як фізичний розвиток дітей, так і психологічне навантаження і виховну функцію. «Танок як один із засобів розваги сприяє психологічній розрядці, подоланню негативних емоцій, зняттю напруження» [23]. Дитячий танець відповідає віковим особливостям психічного розвитку дітей окремо зазначеної вікової категорії, використовує ігрову діяльність як спосіб спілкування й розвитку творчої фантазії, а також формується за складністю рухів з метою набуття дітьми хореографічних компетенцій. Умовно в хореографічному колективі дітей розділяють на вікові категорії для проведення занять й для виступів на фестивально-конкурсних заходах. Так вікові категорії складають наступну таблицю:

- 1) 5-6 років;
- 2) 7-8 років;
- 3) 9-11 років;
- 4) 12-14 років;
- 5) 15-18 років.

Наведемо приклад характерних чинників формування змістовного та безпечного навчального процесу з дітьми 5-6 років. Вікова категорія дітей 5-6 років включає в себе дошкільний період. В цьому віці дитина розвивається виховуючись і навчаючись одночасно. При своєчасному залученні дитини до хореографічної діяльності та створенні творчого середовища, яке прививає любов до мистецтва танцю – спрацьовує <...принцип сенситивності дошкільного віку для музично-рухового розвитку...> [16, с. 11]. За описом Антоніни Шевчук заняття хореографією у віці 5-6 років

має ряд формотворчих принципів хореографічної освіти, які направлені на «збільшення можливостей розвитку через розширення дитячих мистецьких діяльностей» [16, с. 11].

Фізіологічний аспект вікової категорії 5-6 років полягає в інтенсивному рості організму в цілому. Тому важливо звертати увагу на фізичні навантаження, які направлені на гнучкість тіла. Кісткова система є крихкою, оскільки інтенсивний ріст послаблює міцність кісток, делікатна хрящова будова вимагає ощадливого ставлення. Важливо не перенавантажувати у цьому віці стрибками та надмірними виворотними положеннями ніг. Координація рухів має бути направлена на закладення підвалин вправності та точності виконання рухів. Дрібні і швидкі рухи, що потребують концентрації уваги і здатність нервової системи до активної роботи, необхідно чергувати із більш повільнішими та легшими. Це допоможе дитині справитися із складною задачею та не перенавантажити нервову систему. У разі, якщо діти не можуть відтворити складні, швидкі рухи, варто їх спростити до посильних для дитячого сприйняття та фізичної підготовки. Інакше, дитина буде звикати до «неохайного» виконання рухів.

Позитивним у сприйнятті інформації, у цьому віці є ігрова форма навчання, яка допомагає розвинути уяву та фантазію дітей. Така творча атмосфера дозволяє дитині проявляти ініціативу та самостійність при вирішенні завдань. Запам'ятовуючи завдання та підбираючи шлях його вирішення, дитина розвиває пам'ять та образне мислення. Олена Мартиненко зазначає, що «<...> метою хореографічного навчання, в даному віці, є формування загальної уяви про танцювальне мистецтво, розвиток початкових хореографічних умінь і навичок, виховання інтересу до танцювально-ігрового репертуару» [13, с. 101]. Антоніна Шевчук вважає, що метою хореографічної освіти дітей даної вікової категорії є: «Сприяти індивідуальному становленню особистості дитини під впливом цінностей хореографічного мистецтва, у процесі власної мистецько-практичної діяльності, взаємодії з педагогом і дитячим колективом» [16, с. 13].

Тривалість заняття в зазначеному віковому періоді залежить від здатності дитини концентрувати увагу. Тому рекомендують 30 хвилин активної роботи з наступною перервою на 10-15 хвилин.

Розпочинають урок з вправ, які дозволять підготувати м'язи до більш динамічних, активних рухів – це ходьба з натягнутого носочка, на пів пальцях, з чергуванням на п'яточках, з підніманнями ноги колінцем вгору, або носочком назад. Тоді переходять до бігу та галопу, стрибків тощо. Такий комплекс рухів допомагає «розігріти» м'язи. Наступним етапом є вправи на підлозі для розвитку гнучкості тіла. Закінчивши цей комплекс переходять до розучування вправ на координацію, виконання ігрових завдань.

Заключною частиною уроку є танцювальні ігри, які допомагають зняти напруження тіла і послаблюють концентрацію уваги. Потрібно обов'язково враховувати динаміку підвищення фізіологічного навантаження заняття. Такий «темп» уроку дозволить більш продуктивно працювати викладачу та дітям. Оптимальною кількістю дітей в групі можна вважати 15 чоловік. Кожне заняття повинно бути чітко сформоване та логічно продумане. Процес закріплення вже вивченого матеріалу і розучування нового допоможе досягнути більш якіснішого результату. Такий алгоритм уроку найкраще підходить діткам 5-6 років.

Олена Мартиненко наводить компоненти готовності до навчання хореографією, а саме: «фізіологічна готовність, психологічна готовність, мотиваційний рівень, інтелектуальний рівень, особистісний критерій, емоційний критерій, вольовий та узагальнення переживань» [13, с. 106].

На нашу думку вище упом'януті принципи в рівній мірі можуть бути використані до кожної вікової категорії з урахуванням психологічних потреб дітей. Так, Шевчук А. зазначає наступні принципи хореографічної освіти:

- принцип ампліфікації дитячого розвитку (збагачення дитячої хореографічної діяльності творчими завданнями відповідно до потреб і потенційних можливостей дитини);

- принцип природовідповідності, дитячої активності (вікові можливості, індивідуальні природні фізичні задатки, нахили, потреби дитини, рівень емоційно-пізнавальної активності, вольових зусиль, ініціативності);

- принцип практичної діяльності як чинника розвитку дитини (практична мистецька діяльність, яка вбирає в себе

культуру, рівень здібностей, стає джерелом розвитку психіки, творчих проявів, художніх здібностей);

- принцип мистецько-педагогічного потенціалу хореографії, орієнтування на національні пріоритети культури й освіти (сприяє різнобічному розвитку, опирається на емоційно-почуттєвий, естетичний, освітньо-виховний, пізнавально-інформативний, духовно-моральний, комунікативний, культурно-пізнавальний потенціал хореографії у контексті української культури, яка ґрунтується на вітчизняних надбаннях так і в контексті світових здобутків);

- принцип орієнтування на українські та світові мистецькі цінності й духовні надбання людства (українські традиції, а також традиції інших народів. Класичні зразки, зразки напряму модерн та постмодерн – формування у дитини мистецьких еталонів краси);

- принцип комплексності мистецько-практичної діяльності (дитина виступає об'єктом впливу культури, носієм культурних цінностей і суб'єктом культурної творчості в процесі сприймання творів у комплексному форматі);

- принцип інтерпретації мистецьких явищ у педагогічному процесі (осмислення, вербальне і практичне тлумачення мистецтва різних періодів: фольклор, традиції, нові стилі (інтерпритувати з сучасної позиції, з позиції потреб дитини, суспільних запитів орієнтуючись на завдання розвитку);

принцип особистісно зорієнтованого та індивідуально-диференційованого підходу до дитини (вікові особливості, статеві відмінності, індивідуальні виконавські можливості, індивідуальні творчі прояви дитини) [16, с. 11–12].

Приклади тем для постановочної роботи у віковій групі

5-6 років

1. Квітковий магазин.
2. Підводний світ.
3. Ляльковий театр.
4. Зоопарк.
5. Мушки та бджілки.
6. Мишина історія.
7. У світі казок.

8. Пригода на кухні.
9. Подружки/ Друзі.
10. Ми по ягоди ходили.
11. Веселі нотки.
12. Веселка.

Танцювальний репертуар вікової групи 5-6 років залежить від рівня підготовки дітей та гендерної рівноваги. Обираючи завдання на навчальний рік балетмейстер генерує ідеї для хореографічної постановки з урахуванням певних факторів: виховний аспект, актуальність обраної теми відповідно статевим інтересам, вид танцю, жанр, художнє оформлення номеру. Підбір музичного матеріалу для танцювальних композицій вимагає особливої уваги. Найкращим для дитячого сприйняття є пісенний матеріал, а також композиції із розміреним темпом та ритмічним «малюнком». Швидкий темпо-ритм мелодії не рекомендований, оскільки прорахувати музику діти ще не в змозі.

При постановці хореографічного номеру під пісенний матеріал (хореографічна форма «Зорова пісня») балетмейстер часто звертається до використання *хореографічного жесту, пантоміми, зображальної та виражальної постави тіла* під час танцю. Таким чином художній образ, який пропонується дитині стає більш зрозумілішим для відтворення.

Жест (фр. *gest*, від лат. *gestus* – рух тіла) – виражально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, який зумовлюється особливостями художнього персонажу (логікою його поведінки, індивідуальними рисами характеру тощо) [4, с. 50].

Жести у різних видах мистецтва, таких як хореографія, пантоміма, драма, мають свої специфічні характерні ознаки. Щодо хореографічного мистецтва, то тут характерною властивістю жесту є тісний зв'язок із музикою і регламентованість у часі. Таким чином, поняття «*хореографічний жест*» підпорядковується музичному темпоритму і, як правило, є лаконічним. Одночасно з чіткою регламентованістю виконання жесту в *хореографічній мові* його своєрідними властивостями є поетичність, широта, узагальненість, вагомість, які базуються на внутрішньому відчутті.

Хореографічний жест (сценічний) підпорядковується музично-хореографічній драматургії, яка вимагає від нього лаконізму й економності у русі, різноманітності у проявах зовнішньої дії. На відміну від побутового жесту, сценічний потребує від виконавця пластичної виразності. Звичайний побутовий жест висловлює природний стан людини.

Існуючи самостійно як виразний рух, жест у *хореографічному тексті* є похідною *пластичного мотиву*. Створюючи *хореографічну мову* у танці, жест використовується як елемент у більш чи менш складних за структурною будовою па, фіксується у скульптурній пластиці рухів без ілюстративності, яка притаманна пантомімі.

Для характеристики персонажу та більшої виразності дії у танці *хореографічний жест* концентрує ритмопластичні елементи з деяким просторовим перебільшенням. Це пояснюється віддаленістю виконавця від глядача. Зазначена особливість виконання *жесту* в номері є наступною своєрідною рисою з точки зору танцювального мистецтва. Завданням балетмейстера є органічне поєднання *сценічних жестів* із ритмопластичною структурою *хореографічної мови*, щоб глядач при перегляді не виділяв їх як окремі елементи, а сприймав у гармонії з тим чи іншим па.

Жест, фіксуючи певний момент дії, відіграє значну роль для подальшого розвитку емоційно насиченого хореографічного контексту, й допомагає створити *хореографічний образ*, входячи в лексику танцю самостійною частиною.

Природність, образна цілеспрямованість, осмисленість і дієвість – основні риси *хореографічного жесту*. Балетмейстеру при створенні *лейтмотиву* для своїх персонажів та створенні *хореографічного тексту* у сюжетному номері необхідно уникати невмотивованих дією жестів. Важливим є підпорядкування *сценічного жесту* у танці не зовнішній механічній ілюстративності, а дієвому розвиткові образу. Його виконання повинно бути точним, вчасним, не скупим, а сповненим драматичної сили. Приблизність веде до того, що глядач не зрозуміє думки виконавця, закладеної в *жесті*. Саме такі *жести*, співіснуючи з лексикою танцю і мімікою, доповнюючи один одного, створюють єдину внутрішню ритмопластичну гармонію *художнього образу* [11, с. 42–44].

Мова жестів включає знаки, які використовуються для мовного спілкування поряд зі звуковою мовою або замість неї. З наукової точки зору, *жест* – це «будь-який знак, зроблений головою, рукою, ногою, тілом, що виражає емоції або повідомляє інформацію». Сценічний образ – дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості. У танцювальному мистецтві ці риси повинні бути розкриті засобами хореографії. Балетмейстер використовує для цього і малюнок танцю, і танцювальну мову – пластику людського тіла, і *міміку*, *жест*, і драматургічний розвиток образу, і, звичайно, музику [14, с. 24].

Художній образ – особлива форма відображення й осмислення життя. Чи не основним у роботі балетмейстера є життєві спостереження. Тільки життя в усьому його різноманітті може стати матеріалом для митця. Наші відчуття, наша свідомість є лише образом нашого світу. Від живого споглядання – до абстрактного мислення, а від нього – до практики – такий діалектичний шлях пізнання, руху до істини, пізнання об'єктивної реальності [14, с. 23].

Художній образ – це поєднання внутрішніх і зовнішніх рис особистості, це визначений характер:

- а) реального образу людини;
- б) метафоричного образу, який виражається в його ставленні до оточуючого середовища, суспільства.

Характер героя проявляється в лінії поведінки, в його діях, розкриваючись виразними засобами хореографічного мистецтва.

При створенні *художнього образу* велике значення має світогляд балетмейстера, а тому він повинен уміти *спостерігати життя*, володіти асоціативним і образним мисленням, вдало використовувати знання з композиційної і драматургічної побудови танцю, бути хорошим режисером і психологом. Аналізуючи весь комплекс отриманих знань, вражень, балетмейстер формує своє судження, свій погляд. Уміння обрати найголовніше, найбільш суттєве й донести це до глядача відіграє велику роль у кінцевому результаті роботи над створенням *хореографічного образу*. Від уміння узагальнювати образ, робити його типовим у тісному взаємозв'язку із грамотно побудованим сюжетом залежить вагомість твору і його успіх у глядача [9].

Важливим у роботі над створенням образу героя є знання балетмейстером психології. Це дає можливість правильно вибудовувати спочатку в уяві, а потім і на сцені логічну лінію поведінки героїв хореографічного твору. У першу чергу, для створення художньо правдивого образу балетмейстер повинен бути професіоналом вищого ступеня, досконало знати не тільки технологію хореографічного мистецтва, але й уміти проаналізувати музичний твір, щоб визначити його форму, стиль, характер, музичну характеристику кожного персонажа, воєдино зв'язати розвиток хореографічних образів із розвитком музичної форми, знати хореографічний фольклор, щоб герої були наділені національними рисами. Балетмейстер при створенні *художнього образу* відштовхується від сюжету, теми та ідеї твору, національної приналежності героя, створює *хореографічний образ* на основі музичного матеріалу. Для правильного вирішення сценічного образу, для того, щоб він розкривав ідею твору, балетмейстер повинен знати і реально відображати історичні обставини. Балетмейстер, працюючи над образом героя, повинен продумати його історію, біографію та минуле. Автор тільки тоді досягне кінцевого художнього результату, коли зробить поведінку свого героя логічною, надасть правдивості й природності його рухам. У житті різні люди неоднаково реагують на ту чи іншу подію. Одні мовчки переживають, інші активно висловлюють своє ставлення. Один переживає все в собі, інший виявляє свої почуття емоційно і яскраво. Герой може бути показаний у різних проявах свого характеру, але глядач повинен зрозуміти, що гнів його викликаний певними обставинами (причинами), а ніжність проявляється під впливом конкретних почуттів. Відтак, це повинен бути цільний образ, який розкривається при конкретних обставинах. Балетмейстеру необхідно знайти у творі такі ситуації, поставити перед артистами такі завдання, під час вирішення яких образи дійових осіб розкривались би найбільш повно і яскраво. Лінія поведінки героя допомагає виявленню образу, розвитку сюжету, розкриттю теми твору [9].

Спіраючись на психологічну логіку, пантоміма висловлює зовнішню характерність образу. Балетмейстер для надання конкретики рухам, змісту танцю звертається до образної

пантоміми як основи, що дозволяє створити *хореографічну фразу*, найбільш зрозумілу для глядацького сприйняття. Таким чином, психологічна логіка намагається яскравіше розкрити зміст, а принципи хореографічної логіки розкриває танцювальна дія. Отже, основними виражальними засобами двох логічних сфер є експресія рухів і *зображальні та виражальні постави* людського тіла (пози), які відображають дію, характери, почуття, наміри і взаємовідносини.

Балетмейстер повинен розуміти, відчувати й відтворювати рухи, жести, пози, притаманні найрізноманітнішим характерним персонажам.

Класифікація хореографічних (художніх) образів:

метафоричні:

1. Образи природи в танці (весна, хвиля, сніжинки, квіти, зірки, берізки, вогонь, північне сяйво тощо).

2. Образи тваринного світу:

- а) комахи (метелик, павук, джміль);
- б) мешканці водного світу (риба, восьминіг, рак);
- в) птахи (лебідь, чайка, лелека, курча);
- г) звірі (заєць, ведмідь, лисиця, кішка, собака).

Важливим є вивчення зовнішніх ознак і особливостей їх поведінки для визначення характерних танцювальних рухів (*пластичний мотив, лейтмотив*).

Реальні:

Образ людини:

1. Мати, дівчина, юнак, старий, старенька (наречена, моряк, солдат, студент, робітник, учений, льотчик-космонавт, бюрократ, підлабузник, хуліган, дармоїд, стиляга, хвалько, п'яниця, герой, боягуз, скромний, боязкий та інші);

Казкові образи:

2. Дід Мороз, Снігуронька, Попелюшка, Бармалей, Баба-яга, Буратіно, Незнайко, принц, цариця.

Правда *художнього образу* в хореографічному творі посилається на правду народного танцю, правду життя та взаємин. У тому випадку, якщо балетмейстер зуміє правдиво відобразити все це в заявлених образах, твір буде зрозумілим глядачеві й репрезентуватиме певну художню цінність [4].

Поняття «метафора»

Якщо говорити про найбільш загальне і спільне, що об'єднує усі засоби образного вираження, то слід насамперед вказати на певну суміжність явищ і предметів, здатних утворити той зв'язок між собою, який називається асоціативністю. У своїй генетичній основі зародження концепту «художній образ» здійснюється саме за законом асоціативності. Від відчуття до контурності образу, що виникає в пам'яті, досить складний шлях асоціативного відбору – витискання другорядного і підсилення найхарактернішого. Певний асоціативний ряд утворює цілісну систему знаків, здатних нести в собі узагальнюючі властивості, відновлення в пам'яті образу за законом асоціативної суміжності, уподібнення, контрасту.

До загальних ознак найважливіших складових образної структури входить порівняння, що також діє за законом асоціативності. За рахунок однієї ознаки предмета в зіставленнях підсилюється інша. Отже, порівняння – це образне вираження, побудоване на зіставленні предметів, понять, станів, які мають певні спільні ознаки, завдяки чому включаються механізми художнього сприймання [11, с. 52–53].

Взаємозв'язок музики і художнього образу

Створення нового хореографічного твору – це процес багатоступеневий, який вимагає спільних зусиль представників різних творчих професій. І першою ланкою у цьому ланцюзі творчих зв'язків є взаєморозуміння балетмейстера з композитором, музичним керівником або концертмейстером. Музика є основою для створення танцю, дає пластиці ритмічну основу, визначає її емоційний лад, характер, образну виразність. Балетмейстер використовує або окремо існуючий музичний твір певного автора, або твір композитора, написаний за задумом балетмейстера (драматурга, лібретиста). На сьогоднішній день балетмейстери, котрі працюють у хореографічних колективах, на жаль, практично не мають змоги звернутися до композитора для написання музичного твору за задумом балетмейстера. Найчастіше вони використовують готові музичні твори або задовольняються підбором музичного матеріалу, обробкою мелодій.

Пластична мова виразна, багатозначна, і не випадково з давніх часів танець відображав життя людини – працю і відпочинок,

військові сутички і перемоги, радість зустрічей і печаль розлуки. Вираження музики у танці вимагає збігу образного руху, стилю музики, темпу, структури музичної мови і пластичного малюнка, структури форми, відповідність метро-ритму. Природно, що в музиці вже закладений відповідний задум, образ і завдання. Балетмейстер на основі цього музичного матеріалу, використовуючи виразні засоби танцю, створює єдиний сценічно-хореографічний танцювальний образ [11 с. 56].

З яких же компонентів складається *хореографічний образ*? Які виражальні засоби використовує балетмейстер для створення сценічного образу в хореографічному мистецтві? Чи не основне значення має *танцювальна мова* (хореографічний текст), а саме: пластика (рух), *міміка*, *жести*, *пози*. Завдяки хореографічному тексту глядач сприймає задум балетмейстера. Але важливі не тільки самі рухи, а й інтонація *пластичної мови* персонажа. Для деталізації таких інтонацій використовують зображально-виражальні постави людського тіла (пози).

Постава людського тіла (поза) є складовою частиною кожного руху. Поза – це положення, яке приймається людським тілом. У хореографії поза – це зупинка в русі, його вихідні або кінцеві моменти, поза – невід’ємна частина руху. Коли знайдений яскравий характер, поза є ключем до розкриття образу.

Зображальна постава (поза) – скульптурна композиція, в якій чітко окреслюються контури того, що зображають: людина, тварина, предмет. Акцент на зовнішньому фактурному рельєфі без емоційного навантаження.

Виразальна постава (поза) – в основі закладені емоції, настрої, переживання. Це фіксація емоційного прояву та думок за допомогою можливостей людського тіла [14, с. 24].

Танець абстрагує, пантоміма конкретизує. Досліджуючи співвідношення зображувально-виражальної основи в хореографічній образності, саме танець є найпершим носієм танцювальної образності, тоді як пантоміма лише вірний помічник танцю у створенні розгорнутого пластичного полотна.

Міміка і жести дають можливість людям розуміти один одного, часто спільно займатися складною діяльністю. Деякі професії

припускають віртуозне володіння своїм тілом і мовою жестів, наприклад, професія актора, артиста балету. Все зрозуміло без слів. Гра різними акторами однієї і тієї ж ролі – приклад того, як при одному і тому ж тексті створюються такі різні образи. Цьому служить мова жестів – система знаків – умовних рухів, що використовуються для мовного спілкування поряд зі звуковою мовою або замість неї [14, с. 26].

Таким чином, працюючи над створенням *художнього образу* і його *хореографічною мовою* в сюжетному танці, балетмейстеру необхідно чітко визначити психологічний портрет персонажа в рамках зазначеної ситуації. Детально підійти до підбору жестів і зображально-виражальних постав (поз) при створенні *лейтмотива*. Оскільки *жест* виник унаслідок «мовної недосконалості» у стосунках між людьми та є інстинктивною, емоційною дією, то й злиття воедино з механічним рухом «народжує» змістовну *хореографічну фразу*.

Тому, детально формуючи уявлення про особливості героя та їх метафоричне підґрунтя, балетмейстер шляхом комбінування створює хореографічний текст для героя. При дотриманні належної деталізації виникає чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла з багатогранними зв'язками між рухами, жестами, які підпорядковуються музичному матеріалові й відповідають художньому замислу балетмейстера. Відображення життєвих ситуацій в сюжетній формі продукує передумови для трансформації рухів, які відносяться до категорії «*пластичний мотив*» у художньо-узагальнені хореографічні «па» [11, с. 58].

Тезаурус

Сенситивність – характерологічна особливість людини, яка проявляється в підвищеній чутливості до подій, що відбуваються з нею, емоційна чутливість, емоційність. Також проявляється чутливість до психічних станів інших, їх прагнень, цінностей та цілей. Сенситивність передбачає наявність емпатії – здатності до відчуження, емоційного резонансу та переживання інших [великий сучасний словник...]. Розвивається в дитинстві: починає формуватися особистість, базові соціальні установки, закладаються основи світогляду, звички, розвиваються пізнавальні здібності, емоційно-вольова сфера, складаються різноманітні відносини з

навколишнім світом. Психолог Л. С. Виготський ввів поняття сенситивних періодів розвитку. Згідно нього кожний віковий період розвитку дитини сенситивний до певних видів навчання і спирається на психічні функції, що перебувають у процесі визрівання. Також прийнято і таке визначення даного поняття: сенситивний період це період підвищеної сприйнятливості психічних функцій до зовнішнього впливу, особливо до впливу виховання і навчання [6].

Сенситивний розвиток у молодшому шкільному віці характеризується розвитком важливих психічних процесів: сприйняття, мислення, розвитку і формування мови, уваги, пам'яті, які починають набувати опосередкований характер, стають усвідомленими та вільними. Юнацький вік є сенситивним для становлення і розвитку життєвого шляху. Для нього характерна соціальна сторона розвитку, яка передбачає навчання у закладах освіти (середніх і вищих), отримання професії, а також провідний вид діяльності. Набуває якісних змін емоційно-вольова сфера, для якої характерна більша диференціація емоційних реакцій і способів вираження емоційних станів. Розширення сфер життєдіяльності, зміна соціального стану вимагають більшого самоконтролю та саморегуляції з боку юнаків [16].

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Ананьев Б.Г. Онтогенетическая эволюция и продолжительность жизни человека. Избранные сочинения : в 2 т. / Ананьев Б.Г. Москва ; Наука, 1980. Т. 1. С. 31–153.
2. Безклубенко С.Д. Мистецтво: терміни та поняття: в 2 т. / Сергій Безклубенко. Київ : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. Т. 2. 239 с.
3. Бодалев А.А. Психология о личности. Москва : Изд-во МГУ, 1988. 188 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1990. 224 с.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250 000 / уклад. і гол. ред. Бусел В.Т. Київ : Перун, 2009. Т. 8, 1719 с.
6. Выготский Л.С. История развития высших психических функций / Л.С. Выготский // Психология развития человека :

- монографія / Лев Семенович Выготский. Москва : Смысл ; Изд-во «Эксмо», 2005. – С. 208–547.
7. Дарвиш О.Б. Возрастная психология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / О.Б. Дарвиш. Москва : Владос-Пресс, 2003. – 264 с.
 8. Дуткевич Т.В. Дитяча психологія. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 424 с.
 9. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Р. Захаров. Москва: Искусство, 1954. 337 с.
 10. Крайг Г. Психология развития / Грэйс Крайг; [пер. с англ. Н. Мальгиной и др.]. СПб. : Питер, 2000. 992 с.
 11. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. посіб. для студентів спеціальності 024 Хореографія освітнього ступеня Бакалавр / Маркевич Л.А.; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.
 12. Мануйлов Б.Б. Развитие нравственных и эстетических ценностей личности ребенка в процессе хореографического творчества: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 Москва, 2001. – 21 с.
 13. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика: підручник для здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальності 024 Хореографія, 014 Середня освіта (Хореографія). Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.
 14. Мелехов А. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: Учеб. пособие / Мелехов А.В., Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2015. 128 с.
 15. Токарева Н.М. Основи вікової психології : навчально-методичний посібник / Токарева Н.М., Шамне А.В. Кривий Ріг, 2013. 283 с.
 16. Шевчук. А.С. Дитяча хореографія : навч.-метод. посібник / Шевчук А.С. 3-тє вид., зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.
 17. Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6 т. : Т. 4. Детская психология [Электронный ресурс] / Режим доступа : http://elib.gnpbu.ru/text/vygotsky_ss-v-6tt_t4_1984/go,6;fs,1/

18. Електронна бібліотека Культура України [Електронний ресурс] / Режим доступу :
<https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2969>
19. Нова педагогіка. Засоби музичної виразності в творах шкільного репертуару на уроках музики [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.edudirect.net/sopid-1.html>
20. Навчальні матеріали онлайн [Електронний ресурс] / Режим доступу :
https://pidruchniki.com/15950907/psihologiya/rozvitok_pamyat_i_molodshogo_shkolyara
21. Павелків Р.В., Цигипало О.П. Дитяча психологія [Електронний ресурс] / Режим доступу :
https://pidruchniki.com/18271207/psihologiya/dityacha_psihologiya
22. У світі психології [Електронний ресурс] / Режим доступу :
<https://alyona-psicholog.jimdofree.com/>
23. Чекаленко Я., Портяник Л. Наукові конференції. Хореографія у системі дошкільного виховання [Електронний ресурс] / Режим доступу :
<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2858>
24. SciCenter.online. Онтогенетическая концепция Х. Вернера [Електронний ресурс] / Режим доступу :
<https://scicenter.online/vozrastnaya-psihologiya-scicenter/ontogeneticheskaya-kontseptsiya-hvernera-126794.html>

Навчальне видання

**ХОРЕОГРАФІЧНІ НАРИСИ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПОЛІАСПЕКТНИЙ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ
АБРИС**

НАВЧАЛЬНИЙ-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Автори:

*Маркевич Л.А., Волошина Л.П., Горбачук Р.Л., Гордєєв В.А.,
Гордєєва О.Ю., Зань Л.А., Завалін А.А., Легка І.П., Лобан Т.Й.,
Манелюк Д.І., Манелюк Е.В., Пуйова В.В., Рабченюк С.В.,
Самохвалова А.В., Шингер В.В.*

Відповідальна за випуск:

Маркевич Л.А.

Комп'ютерна верстка та макет:

Федорук Л.М.

Підп. до др. 30.06.2021 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 25,5. Наклад 300 прим. Зам. № 631/2

Видавець: О. Зень

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.
вул. Кн.Романа, 9/24, м. Рівне, 33022,
068 025 067 4, olegzen@ukr.net

Друк: VPM-ПОЛІГРАФ

вул. Буковинська, 3, м. Рівне, 35304;
тел.0-362-64-21-34; 0-98-327-24-00
642134@ukr.net