

SUMMARY

Oliinyk Nataliia. Training of agricultural specialists in Ukraine and the USA: comparative aspect.

The main problems of personnel training in Ukraine and the USA are considered in the article. It is noted that considerable attention is paid to the scientific staff of the agricultural universities.

The purpose of this article is to identify the main components of training future professionals in the US agrarian industry. The objectives are to identify the main factors influencing the identification of the major components of training of future specialists in the agrarian industry in the United States, and to identify key areas for improving the research training of future farmers.

It is noted that research activities play an important place in American education institutions; they are aimed at improving the work of agribusiness and gaining a leading position in the world market of production and sale of agricultural products. Students can independently pursue a scientific specialization and obtain a certificate of the right to engage in scientific activities after graduation from the US agricultural institutions. The program of training future specialists in agriculture provides studying of mandatory disciplines and additional ones, special scientific courses. The main requirements for a young specialist include the ability to work both independently and in a team, communication skills; knowledge of management and economics; free computer skills to process materials and control biological and chemical processes in their projects.

The main areas of work contributing to the development of the US agricultural sector and highlighting the main pressing issues of scientific development of Ukraine are support for universities and their projects at the state level, updating the material and technical base of universities, international cooperation between universities, research and development funding and support for young scientists.

Key words: agrarian institutions, students, educational environment, agriculture, US education institutions.

УДК [371.134 : 793.3(07)]

Леся Сало

Канівський коледж культури і мистецтв,

Уманський державний педагогічний

університет ім. Павла Тичини

ORCID ID 0000-0003-0146-7924

DOI 10.24139/2312-5993/2020.07/273-285

ПІДГОТОВКА ХОРЕОГРАФІВ У США: ЦІННОСТІ Й ПЕРЕКОНАННЯ

У статті розглядається підготовка фахівців із хореографії в університетах США. Визначено цінності й переконання, якими керується вища хореографічна освіта США, а саме: уособлення, креативне і критичне дослідження, емпатія, рефлексивна практика, колаборація і взаємозв'язок, комунікація й поширення ідей, здоров'я і

збереження. Детально проаналізована кожна з цінностей. Визначено, що під час підготовки фахівців із хореографії у США реалізують діяльнісний підхід. Описана програма «Здоров'я фахівців із хореографії» та скрінінг, який дає змогу зібрати інформацію й оцінити стан здоров'я майбутніх фахівців у галузі хореографії.

Ключові слова: підготовка фахівців із хореографії у США, цінності й переконання, уособлення, креативне і критичне дослідження, емпатія, рефлексивна практика, колаборація та взаємозв'язок, комунікація й поширення ідей, здоров'я і збереження.

Постановка проблеми. На сучасному етапі в науковому просторі актуалізуються проблеми розвитку хореографічної освіти та вдосконалення професійної підготовки майбутніх фахівців-танцівників. Щодо підготовки фахівців із хореографії США є країною, яка відповідає світовим стандартам, зважаючи на визнання низки хореографічних шкіл у цій країні.

Аналіз актуальних досліджень. Зазначимо, що питання хореографічної підготовки у США висвітлено в працях Д. Блуменфельд-Джонс (Blumenfeld-Jones, 1995), Р. Ріммер (Rimmer, 2015) та ін. Організації хореографічно-педагогічної освіти у США присвячено дослідження А. МакКормак (McCormack, 2001), М. Райян (Ryan, 2015) та Д. Ріснер (Risner, 2017). Окремі цінності й переконання, що визначають особливості вищої хореографічної освіти у США, стали предметом дослідження Р. Альбер (Alber, 2012), Б. Блок та Дж. Кісселл (Block & Kissell, 2001), Д. Федерман (Federman, 2011), М. Кардинал (Cardinal, 2014) та ін.

Проте аналіз української науково-методичної, спеціальної літератури дозволяє стверджувати, що питання підготовки майбутніх фахівців із хореографії в університетах США потребує додаткового вивчення.

Тому **метою** статті є аналіз цінностей і переконань під час підготовки фахівців із хореографії в університетах США.

Методи дослідження. Методологічну основу дослідження становлять системно-комплексний принцип науково-педагогічного пошуку, а саме аналіз джерел із проблеми дослідження та нормативних документів, структурно-логічний аналіз, узагальнення й систематизація результатів дослідження.

Виклад основного матеріалу. До основ підготовки фахівців із хореографії в університетах США відносимо цінності й переконання, які її регулюють та принципи, якими вона керується. Цінності, переконання і принципи перебувають на концептуальному рівні – в основі системи університетської освіти фахівців, оскільки вони визначають особливості

їхньої загальноосвітньої та фахової підготовки, її зміст, форми й методи та ключові підходи, що застосовуються в освітньому процесі (див. рис. 1).



Рис. 1. Визначення особливостей підготовки фахівців із хореографії в університетах США

Безсумнівно, що у процесі розвитку хореографічної освіти відбувалася зміна цінностей і переконань. Орієнтуючись на сучасний стан та перспективи вищої хореографічної освіти у США, під час визначення її основ керуватимемося джерелом «Перспективи танцю до 2050 року: майбутнє танцю у вищій освіті» (NDEO, 2014). За цим концептуальним документом, вища хореографічна освіта США керується такими цінностями й переконаннями: уособлення, креативне і критичне дослідження, емпатія, рефлексивна практика, колаборація та взаємозв'язок, комунікація й поширення ідей, здоров'я і збереження (див. рис. 2).



Рис. 2. Цінності й переконання, що визначають особливості вищої хореографічної освіти у США

Уособлення як цінність полягає в тому, що інтеграція тіла й думки є ключовою в танці та освітньому процесі, є засобом вираження індивідуальності в культурі. Фахівці з хореографії навчаються через внутрішні відчуття, дотик, міжособистісний обмін і вербальний зворотний зв'язок з боку інших у середовищі, яке визнає й цінує фізичні витoki пізнання (NDEO, 2014, с. 6; Block & Kissell, 2001; Lakoff & Joohnson, 1999).

Креативне і критичне дослідження пов'язане з тим, що вища хореографічна освіта вимагає поєднання аналітичного й образного мислення в науковому, навчальному і художньому контекстах. Обидві форми сприйняття доповнюють одна одну і впливають на розвиток креативності, тому під час підготовки фахівців із хореографії у США реалізують діяльнісний підхід, що активізує виношування ідей, їхнє оформлення, удосконалення й поширення. Майбутні фахівці проводять дослідження, використовуючи традиційні та інноваційні методи (NDEO, 2014, с. 7). Як зазначила М. Шітс-Джонстон, учениця основоположниці американської вищої хореографічної освіти М. Ейч'Даблер, «відкриття постійно відіграє основну роль – дослідження й експериментування є скоріше правилом, аніж винятком» (Sheets-Johnstone, 2006, с. 276).

Емпатія є важливою цінністю, на якій ґрунтується американська вища хореографічна освіта, оскільки саме в процесі рухової взаємодії утворюються фізичні, інтелектуальні й емоційні зв'язки, що підтримують пізнання себе та розуміння інших (Federman, 2011). Емпатія – це відчуття, яке трансформує форму в почуття й виражається як словами, так і через кінетичну здатність, тобто свідоме сприйняття руху і тіла (Stillman, 2002). Рух має здатність передавати емоційний стан того, хто його здійснює (Graham, 1991). Тіло допомагає людям знайти зв'язок із собою і з фізичним та соціальним середовищем. Зв'язок із самим собою через рух сприяє самопізнанню, розвитку відчуттів і візуалізації, які, у свою чергу, допомагають відповідно налаштуватися на стосунки з іншою людиною. Крім того, він сприяє відчуттю безпеки і комфорту у власному тілі. Поняття «кінестетична емпатія» було введено М. Роскін (Federman, 2011, с. 138), а згодом розвинено Досамантесом-Альперсоном, який охарактеризував його як «відтворення рухів тіла пацієнтів у тілі лікаря, яке дає йому змогу відчути їхній емоційний стан і відповідно відреагувати» (Dosamantes, 1992, с. 360). Варто зазначити, що нейронаукою було відкрито так звані «дзеркальні нейрони» (Gallese, 2001), функціонування яких підводить нейрологічну основу для тілесних виявів емпатії, доводячи правильність інтуїтивних припущень однієї з засновниць танцювальної терапії в США М. Чейс (Shelly, 1993).

Рефлексивна практика як цінність визначається тим, що підготовка фахівців із хореографії базується на розвиткові як стані і процесі водночас. Як наслідок, хореографи уважно прислухаються до власних відчуттів і до точки зору інших, беруть відповідальність за свої дії і керуються критичним мисленням, зворотним зв'язком від інших і метапізнанням (NDEO, 2014, с. 7). На думку редактора журналу Національної асоціації танцювальної (хореографічної) освіти (National Dance Education Organization) «Журнал хореографічної освіти» (Journal of Dance Education) Д. Ріснера, «у вищій хореографічній освіті все активніше використовують процес рефлексії, змінюючи педагогічні моделі в намаганні досягнути холистичних результатів навчання студентів. У цих освітніх інноваціях простежується ціль, що полягає в розвиткові у студентів уміння застосовувати рефлексивні практики» (Risner, 2017, с. 90), однак аналіз праць доводить, що лише незначна кількість публікацій із теми застосування рефлексивної практики в хореографічній освіті має емпіричне підґрунтя (Risner, 2017, с. 89). У іншій публікації автор визначає рефлексивного практика як людину, «яка усвідомлює, що не лише дії важливіші, ніж слова, а й увага до власних дій у щоденних мирських подіях життя, яке на перший погляд здається рутинним, вона може: 1) дійти до кращого розуміння себе й інших; 2) усвідомити власну роль у складних ситуація, із яких ми намагаємося вийти; 3) розгледіти власний потенціал для особистих і колективних дій, спрямованих на те, щоб змінити світ на краще» (Risner, 2002, с. 23). Різні стратегії розвитку рефлексивної практики використовуються як у навчанні постановників і виконавців (Rimmer, 2015; Ryan, 2015), так і під час підготовки вчителів танцю (McCormack, 2001).

Колаборація і взаємозв'язок полягають у відкритості до різних культур, дисциплін, методик та виражаються через гнучкість, уміння адаптуватися й відчувати контекст (NDEO, 2014, с. 7). Співпраця є важливим елементом хореографічної освіти і практики. Та й у більш широкому контексті співпраця є важливою компетентністю XXI століття, тому міждисциплінарні і трансдисциплінарні проєкти, частиною яких є танець, і які розвивають уміння співпрацювати, є запорукою успіху на ринку праці (Alber, 2012; Amulya, 2011). Майбутні фахівці з хореографії апіорі залучені до колаборації, коли вони вчаться створювати, виконувати і критично аналізувати танець. Як стверджує К. Шупп, «привернення уваги студентів до окремих і інколи прихованих елементів колаборації надає значні можливості для покращення вміння співпрацювати... Створення паралельних завдань, деконструкція процесу колаборації й допомога студентам краще зрозуміти й озвучити, що вони

відчувають у процесі спільної діяльності, дає їм змогу здобути цю цінну компетентність, необхідну не лише в хореографії, а й усіх інших сферах» (Schupp, 2015, с. 157).

Комунікація і поширення ідей, які відбуваються через творчі артефакти, і мають на меті підтримати танець як освітній напрям, взаємодіяти зі світом і висвітлювати соціально значимі теми (NDEO, 2014, с. 7). Комунікація виражається через функціонування знаків у еволюції думки, яка за природою своєю має бути діалогічною, оскільки діалогічна орієнтація явища притаманна будь-якому дискурсу (Bakhtin, 1981; Todorov, 1984). Діалогічна модель комунікації є важливою для розуміння танцю, оскільки навіть у сольному номері міститься діалог між двома полюсами особистості, і дуальність цих полюсів виражається через рух, що демонструє внутрішню напругу (Laban, 1994). Як зазначила М. Грахам (Graham), «танець – це комунікація» і її «найбільше бажання – уміти говорити мовою танцю з точністю, красою і красномовством» (цитовано за: Robinson, 1981, с. 33). Тілесне самовираження в американській вищій хореографічній освіті передають дуже подібно до вербального: прості рухи, як окремі склади слова, нічого не виражають; послідовність таких рухів утворює хореографічну фразу, яка несе початковий фрагмент значення (Blanariu, 2015, с. 2). Комунікативна функція танцю прямо пов'язує його зі здатністю поширювати знання й ідеї, проте дослідники почали надавати увагу його використанню з цією метою лише в останні десятиліття (McCaw, 2013, с. 23). Наприклад, Н. Тонсі описав танець як «інструмент вираження і передачі емоцій» (Toncy, 2008, с. 270), а М. Канцієн і К. Сноубер переконливо стверджували, що «мистецтво танцю складає систему значимих рухів тіла, яка передає значимі елементи знання» (Cancienne & Snowber, 2003, с. 250). Д. Блуменфельд-Джонс визначив танець як «унікальне мистецтво руху, яке представляє нові виміри явищ глядачам ... представляє ідею, тему або абстрактний символічний наратив, який може сприйматися як важлива дія або текст» (Blumenfeld-Jones, 1995, с. 394). Автор стверджував, що «глядачі зливаються з танцем настільки сильно, наскільки вони бажають взяти участь в інтерпретації руху» (Blumenfeld-Jones, 1995, с. 395). На північноамериканському континенті існує досить багато прикладів того, як танець служив поширенню інформації про результати досліджень. К. Фрейзер і Ф. Сайя зазначили, що «в той час як результати досліджень оприлюднюються переважно в академічних журналах і на конференціях, вони не є такими доступними широкій громадськості, як танець... Крім того, важливим є той факт, що суб'єктивний досвід, як правило не входить в опис результатів досліджень» (Fraser & Sayah, 2008). Натомість

його можна виразити через танець, як, наприклад, зробила К. Бойделл під час поширення результатів власного дослідження про ранній психоз, ознайомивши людей із його особливостями в такий креативний спосіб (Boydell, 2011). Дослідники і хореографи об'єднували зусилля для поширення результатів досліджень із різної тематики. Так, науковці наводять такі приклади: перформанс «Почути звуки» (Hearing Voices) (McCaw, 2013, с. 24), перформанс із поширення результатів феміністичних досліджень (Markula, 2006), перформанс «Жахливий геном» (Ferocious Genome) про результати генетичних досліджень (Jasny & Zahn, 2011), перформанс «Привид жорстокості» (Ghosts of Violence) на основі результатів досліджень про жорстокість у родині (Citron, 2011) та ін.

Здоров'я як цінність визначається через усвідомлення фізичного й емоційного впливу танцю і ґрунтується на знанні анатомічних і психологічних потреб людини й на практичному застосуванні цього знання в навчально-виховному процесі (NDEO, 2014, с. 7). У вищій хореографічній освіті США надають значної ваги різним вимірам здоров'я фахівців: соціальному, фізичному, інтелектуальному, кар'єрному, емоційному, довкіллевому та духовному. У науковій літературі на позначення цих вимірів використовують акронім SPICE²S (social, physical, intellectual, career, emotional, environmental, spiritual). На основі досліджень американські вчені визначають унікальні потреби фахівців із хореографії і розробляють рекомендації щодо того, як програми їхньої університетської підготовки можуть сприяти збереженню й покращенню здоров'я в усіх вимірах (Cardinal, 2014). У США діє програма «Здоров'я фахівців із хореографії» (Dance Wellness Program), яка, з-поміж інших форм роботи, передбачає їхній специфічний скрінінг, що складається з тестів та завдань, які дають змогу зібрати інформацію та оцінити стан здоров'я майбутніх фахівців у галузі хореографії. Крім того, скрінінг може передбачати фізичні заміри і опитування з метою отримання інформації про, наприклад, харчові звички або психологічне здоров'я респондентів.

Мета скрінінгу полягає в тому, щоб отримати важливу інформацію про стан здоров'я (у його різних вимірах) майбутніх фахівців із хореографії, яка допоможе самому фахівцеві, викладачеві, лікарю або іншому професіоналу зі сфери збереження здоров'я виробити індивідуальну програму дій, спрямовану на покращення стану здоров'я. За результатами скрінінгу розробляють індивідуальні навчальні програми, позанавчальні види діяльності, розробляють стратегії попередження травм, зниження стресу або тривожності тощо.

Специфіка проведення скрінінгу визначається такими цілями:

- розробка індивідуального профілю фахівця з хореографії – сильні і слабкі сторони (ця інформація є корисною як для самого фахівця, так і представників професорсько-викладацького складу університету, і допомагає обрати техніки для занять, визначити цілі, розробити індивідуальні програми підготовки);
- розробка ефективного курикулуму і планування занять (дані використовуються для допомоги адміністраторам у впровадженні здоров'язбережувальних програм підготовки фахівців, які найбільше відповідають їхнім потребам);
- оцінювання прогресу (в ідеалі скрінінгові програми є регулярними як під час навчання в університеті, так і під час усієї професійної діяльності, відтак вони сприяють моніторингу змін у стані здоров'я фахівців із хореографії);
- установлення норм (отримані дані сприяють створенню певного обсягу наукових знань про стан здоров'я фахівців із хореографії на різних етапах навчання і кар'єри) (Cardinal & Hilsendager, 1997, с. 70).

Збереження як цінність ґрунтується на усвідомленні важливості внеску особистостей і груп в історичний розвиток танцю і суспільства, а також складності в тому, щоб не втратити їхній доробок із часом (NDEO, 2014, с. 7). Цій проблемі присвячено низку досліджень, серед яких є й магістерські дисертації (Dusell, 2016). К. Дасел стверджує, що «низка хореографічних організацій не враховують необхідності архівування відповідної документації для використання у майбутньому. Інші ж вважають, що збереження танцю для майбутніх поколінь є важливим для історії танцю і для статусу хореографії як академічної дисципліни, оскільки використання архівних матеріалів сприяє вищій якості креативного процесу й підготовки фахівців із хореографії» (Dusell, 2016, с. 9).

В останні десятиліття у США було пророблено значну роботу зі збереження доробку хореографів і хореографічних компаній, яка ускладнювалася низкою проблем, серед яких – забезпечення відповідного підходу до права інтелектуальної власності, розвиток технологій і доступ до архівних матеріалів. Як зазначають Джонсон і Фуллер, «хореографічна спільнота потребує доступу до архівних матеріалів для постановки нових танців, навчання історії танцю й подальших наукових досліджень» (Johnson & Fuller, 1999, с. 16). Сама природа танцю пов'язана з проблемним збереженням матеріалу у традиційний спосіб, оскільки «танець передається мовою хореографа, провідником якої є виконавець» (*Beyond*

Memory, 1994, с. 1), «перформанси мають багатовимірний формат, тому зберегти їх у традиційному двовимірному форматі фотографій чи відео, не втративши якості постановки, дуже складно» (Yeoh, 2012, с. 224). Таке бачення певною мірою перешкоджає збереженню танцю, оскільки низка хореографів вважає, що «повторні постановки під керівництвом інших фахівців знижують якість і те, завдяки чому постановка має свою неповторність і авторський стиль» (Dusell, 2016, с. 11).

Значна складність у відповідному дотриманні цієї цінності пов'язана з тим, що більшість досліджень виконані науковцями, які вивчають це питання як зовнішні спостерігачі, а не безпосередньо фахівцями з хореографії (Saaze & Dekker, 2013, с. 106). На Чиказькому форумі танцю, документації і досліджень, фахівці з хореографії відзначали, що «опис досліджень, проведених теоретиками-«аутсайдерами» не завжди їм зрозумілий» (Moore, 2002, с. 127), а з іншого боку – не так багато є досліджень та наукових праць, проведених практиками-«інсайдерами» (Dusell, 2016, с. 13).

У Сполучених Штатах, як, напевне, і в інших країнах, наукові дослідження у сфері хореографії – це справа останніх десятиліть, тому навіть і книг про танець є відносно небагато. Це, на думку Джонсона і Фуллера, справляє враження, що «танець немає історії, що накладає на нього «клеймо», адже це суперечить уявленню культури про те, що минуле творить сьогодення (Johnson & Fuller, 1999, с. 1). Крім того, проблема пов'язана ще і з тим, що танець накладається на інші бібліографічні категорії, зокрема музику, антропологію, мистецтво, унаслідок чого з'являється так звана «прихована документація з танцю й хореографії під іншими категоріями» (Johnson & Fuller, 1999, с. 3). Проблеми комплексного характеру пов'язані і з відсутністю сформованого поняттєво-термінологічного апарату, що, у свою чергу, створює перешкоди для проведення подальших наукових досліджень (Moore, 2002, с. 125).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Отже, схарактеризовані вище цінності й переконання, а саме: уособлення, креативне і критичне дослідження, емпатія, рефлексивна практика, колаборація і взаємозв'язок, комунікація і поширення ідей, здоров'я і збереження – визначають особливості вищої хореографічної освіти США і принципи, якими вона керується.

ЛІТЕРАТУРА

Alber, R. (2012). *Deeper learning: A collaborative classroom is key*. Edutopia. Retrieved from: <http://www.edutopia.org/blog/deeper-learningcollaboration-key-rebecca-alber> (accessed September 8, 2014). (Accessed May 19, 2019)

- Amulya, J. (2011). *What is reflective practice?* Retrieved from: <http://www.communityscience.com/images/file/What%20is%20Reflective%20Practice.pdf> (accessed May 19, 2019)
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Beyond Memory: Preserving the Documents of Our Dance Heritage* (1994). Pelham, NY: Dance Heritage Coalition.
- Blanariu, N. P. (2015). Paradigms of Communication in Performance and Dance Studies. *Comparative Literature and Culture*, 17.2. Retrieved from: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol17/iss2/1/>.
- Block, B., Kissell, J. L. (2001). The Dance: Essence of Embodiment. *Theoretical Medicine and Bioethics*, 22, 5-15. Retrieved from: <https://doi.org/10.1023/A:1009928504969>
- Blumenfeld-Jones, D. S. (1995). Dance as a mode of research representation. *Qualitative Inquiry*, 1 (4), 391-401.
- Boydell, K. M. (2011). Using performative art to communicate research: dancing experiences of psychosis research-based dance as a knowledge translation strategy. *Canadian Theatre Review*, 146, 12-17. doi: 10.1353/ctr.2011.0042
- Cancienne, M. B., & Snowber, C. N. (2003). Writing rhythm: Movement as method. *Qualitative Inquiry*, 9 (2), 237-253. Retrieved from: <http://qix.sagepub.com/content/9/2/237>.
- Cardinal, M. K. (2014). SPICE2S: Wellness Dimensions Applied to Dance with Advice for Teachers, *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 85:3, 3-7. DOI: 10.1080/07303084.2014.876877.
- Cardinal, M, Hilsendager, S. (1997). A curricular model for dance wellness education in higher education dance programs. *Journal of Dance Medicine and Science*, 1(2), 67-72.
- Citron, P. (2011). New Atlantic Ballet Theatre work about Domestic Violence is on Point. *The Globe and Mail*. Retrieved from: <http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-andperformance/new-atlantic-ballet-theatre-work-about-domestic-violence-is-onpoint/article556025/>.
- Dosamantes, I. (1992). The intersubjective relationship between therapist and patient: A key to understanding denied and denigrated aspects of the patient's self. *The Arts in Psychotherapy*, 19:5, 359-365.
- Dusell, K. (2016). *Dance Preservation Archives: Relationships, Access, and Technology*. A Thesis Submitted to the Faculty of Drexel University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science in Arts Administration.
- Federman, D. (2011). Kinesthetic ability and the development of empathy in Dance Movement. *Therapy Journal of Applied Arts and Health*, 2 (2), 137-154.
- Fraser, K. D., Sayah, F. (2011). Arts-based methods in health research: A systematic review of the literature. *Arts & Health*, 3 (2), 110-145. Retrieved from: <http://dx.doi.org/10.1080/17533015.2011.561357>
- Gallese, V. (2001). The "shared manifold" hypothesis from mirror neurons to empathy. *Journal of Consciousness Studies*, 8:5, 33-50.
- Graham, M. (1991). *Blood Memory*, New York: Doubleday.
- Jasny, B. R., & Zahn, L. M. (2011). A celebration of the genome, part IV. *Science*, 331, 1024-1027. Retrieved from: www.sciencemag.org.

- Johnson, C. & Fuller, (1999). *Securing Our Dance Heritage: Issues on the Documentation and Preservation of Dance*. Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources.
- Laban, R. (1994). *La Maîtrise du mouvement*. Paris: Actes Sud.
- Lakoff, G. & Joohnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Markula, P. (2006). The dancing body without organs deleuze, femininity, and performative research. *Qualitative Inquiry*, 12 (1), 3-27. DOI: 10.1177/1077800405282793
- McCaw, K. (2013). *Disseminating Knowledge with Dance* (Master's Thesis, University of Saskatchewan Saskatoon). Retrieved from: <https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/ETD-2013-12-1325/MCCAW-THESIS.pdf?sequence%3D5>.
- McCormack, A. C. (2001). Using Reflective Practice in Teaching Dance to Preservice Physical Education Teachers. *European Journal of Physical Education*, 6:1, 5-15. DOI: 10.1080/1740898010060102.
- Moore, N. G. (2002). Chicago Forum on Performance Ephemeral Evidence: A Conversation on Dance, Documentation and Research. *Dance Research Journal*, 34, no. 2 (Winter), 125-127. Accessed May 19, 2016. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1478471>.
- NDEO (2014). *Vision Document for Dance 2050: the Future of Dance in Higher Education*. Retrieved from: https://www.ndeo.org/content.aspx?page_id=22&club_id=893257&module_id=172476&sl=1572467513.
- Rimmer, R. S. (2015). Reimagining reflective practice in the dance technique class. *Innovative Practice in Higher Education*, Vol. 2 (2), 1-13.
- Risner, D. (2002). Motion and marking in reflective practice: Artifacts, Autobiographical Narrative and Sexuality. *Reflective Practice*, 3 (1), 20-33. DOI: 10.1080/15290824.2017.1355183
- Risner, D. (2017). New Reflective Practice Research in Dance Education. *Journal of Dance Education*, 17:3, 89-90.
- Robinson, J. (1981). *Eléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot.
- Ryan, M. (2015) *Teaching Reflective Learning in Higher Education: A Systematic Approach Using Pedagogic Patterns*. London: Springer.
- Saaze, V. V. & Dekker, A. (2013). Surprising Usages of a Documentation Model: On the Notion of Boundary Objects and beyond. *International Journal of Performance Arts & Digital Media* 9, no. 1, 99-113. Accessed May 20, 2019. doi:10.1386/padm.9.1.99_1.
- Schupp, K. (2015). Teaching Collaborative Skills through Dance: Isolating the Parts to Strengthen the Whole. *Journal of Dance Education*, 15:4, 152-158. DOI: 10.1080/15290824.2015.1039643
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of dance*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Shelly, S. (1993). Marian Chace: Her later years. In S. Sandel, S. Chaiklin and A. Lohn (Eds.), *Foundations of Dance/Movement Therapy: The Life and Work of Marian Chace*, (pp. 20-43). Columbia, MD: The Marian Chace Memorial Fund of the American Dance Therapy Association.

- Stillman, B. C. (2002). Making sense of proprioception: The meaning of proprioception, kinaesthesia and related terms. *Physiotherapy*, 88:11, 667-676.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Manchester: Manchester University Press.
- Toncy, N. (2008). Behind the veil: An in-depth exploration of Egyptian muslim women's lives through dance. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 21 (3), 269-280. Retrieved from: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09518390801998320>
- Tembrioti, L. & Tsangaridou, N. (2014). Reflective practice in dance: a review of the literature. *Research in Dance Education*, 15:1, 4-22. DOI: 10.1080/14647893.2013.809521
- Yeoh, F. (2012). The Choreographic Trust: Preserving Dance Legacies. *Dance Chronicle* 35, no. 2, 224-249. Accessed May 21, 2019. doi:10.1080/01472526.2011.615211.

РЕЗЮМЕ

Сало Леся. Подготовка хореографов в США: ценности и убеждения.

В статье рассматривается подготовка специалистов по хореографии в университетах США. Определены ценности и убеждения, которыми руководствуется высшее хореографическое образование в США, а именно: олицетворение, креативное и критическое исследование, эмпатия, рефлексивная практика, коллаборация и взаимосвязь, коммуникация и распространение идей, здоровье и сохранение. Детально проанализирована каждая из ценностей. Определено, что при подготовке специалистов по хореографии в США реализуются деятельностный подход. Описана программа «Здоровье специалистов по хореографии» и скрининг, который дает возможность собрать информацию и оценить состояние будущих специалистов в сфере хореографии.

Ключевые слова: подготовка специалистов по хореографии в США, ценности и убеждения, олицетворение, креативное и критическое исследование, эмпатия, рефлексивная практика, коллаборация и взаимосвязь, коммуникация и распространение идей, здоровье и сохранение.

SUMMARY

Salo Lesia. Choreographers' training in the USA: values and educational beliefs.

The article considers the choreography specialists' training in the US universities. Values and educational beliefs which guide the higher choreographic education in the USA, are defined, namely: embodiment, creative and critical inquiry, empathy, reflective practice, collaboration and interconnection, communication and dissemination, wellness and preservation. Each of these values and beliefs is analyzed in detail.

Embodiment as value lies in the fact that body/mind integration is central to dance and educational practices, the agency of the individual. Creative and critical inquiry is related to the fact that higher choreographic education requires the interplay of analytical and imaginative thinking in scholarly, artistic, and pedagogical endeavors. It is defined that while training choreography specialists in the USA the activity approach is realized. Empathy is a vital value as through moving and working together, significant physical, intellectual, and emotional connections are formed that provide support for an ever-expanding understanding of self and others. Reflective practice is defined by the fact that development is

acknowledged as both a state of being and a process. Collaboration and interconnection are exhibited through adaptability, flexibility of perspectives, and appreciation of context. Communication and dissemination aim to sustain the development of dance as a discipline, engage with the world, and offer commentary on topics of academic and social relevance. Wellness is defined by the acknowledgement of physical and emotional impact of dance and is based on the knowledge of anatomical and psychological demands and its practical appliance into practices of teaching, learning and engagement in creative processes. In higher choreographic education different dimensions of wellness are valued: social, physical, intellectual, career, emotional, environmental and spiritual. The Dance Wellness Program and screening which enables to get the information and evaluate the state of health of future specialists in the field of choreography, are described. Preservation as value is based on the acknowledgement of efforts, talent, and contributions of individuals and groups along a historical continuum.

Key words: *Choreography specialists' training in the USA, values and beliefs, embodiment, creative and critical inquiry, empathy, reflective practice, collaboration and interconnection, communication and dissemination, wellness and preservation.*