


Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства


Мирська Олександра Володимирівна

**ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ КЛАСИЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ХХ
СТОЛІТТІ**

Спеціальність: 024 Хореографія
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
 Г. П. Голяка,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-
інструментального виконавства
« 10 » зрудня 2020 року

Виконавець
 О. В. Мирська,
« 10 » зрудня 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ	6
1.1. Класична хореографія та історичні аспекти її формування	6
1.2. Соціально-культурні чинники становлення класичного танцю в Україні	17
Висновки до РОЗДІЛУ 1	29
РОЗДІЛ 2. КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	30
2.1. Методичні наративи опанування класичного танцю	30
2.2. Природні задатки у формуванні виконавського апарату танцівника ...	38
Висновки до РОЗДІЛУ 2	48
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми. Хореографічне мистецтво завжди було і залишається однією з важливих складових духовного формування людини. Впродовж століть танцювальне мистецтво піддавалось трансформаціям, відповідало тогочасним баченням світу, було цінним засобом пізнання та формування свідомості людей. Класичний танець передавав усю складність взаємин між людиною та навколишнім світом. Сучасна класична хореографія є основою всіх сценічних танців, а система підготовки танцюристів передбачає формування комплексу пластичної виразності і наряду з багатьма різновидів хореографії, такими, як: народна, бальна, сучасна, класичний танець посідає одне з чільних місць в структурі довузівської та вузівської підготовки танцівників в Україні та світі. Осмисленню цієї проблематики приділяли значну увагу видатні методисти та балетмейстерами, а саме: Агріпіна Ваганова, Олександр Бочаров, Маргарита Васильєва-Рождественська, Ростислав Захаров, Костровицька, Лопухов, Нікітін, Писарєв, Тарасов, Грациозо Чеккетті, Олександр Ширяєв і багато інших. Проте наукове осмислення хореографічного мистецтва ще не набуло належного стану і потребує висвітлення численних питань. Саме тому вивчення та узагальнення різних аспектів класичного мистецтва сьогодні є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Недостатність історико-педагогічних досліджень, присвячених проблемам хореографічної підготовки фахівців в Україні на різних історичних етапах її розвитку, зумовлює актуальність наукового осмислення проблем класичної хореографії. Зокрема питання історія та теорії хореографічного класичного мистецтва та освіти викладені в працях: Н. Горбатової, О. Жирова, Р. Захарова, Л. Івлевої, С. Легкої та ін.; загальнотеоретичні основи професійної підготовки педагога-хореографа розглядається в роботах Є. Валукіна, С. Забрєдовського, Л. Цветкової та інших.

Мета дослідження полягає в тому, щоб виявити історичні та методичні аспекти функціонування класичної хореографії в європейському вимірі ХХ століття.

Метою обумовлені основні *завдання* магістерської роботи:

- виявити особливості становлення європейського хореографічного мистецтва;
- проаналізувати соціально-культурні чинники розвитку класичного танцю в Україні у ХХ столітті;
- розкрити методичні основи опанування класичного танцю;
- з'ясувати роль природних задатків в аспекті формування виконавського апарату класичного танцівника.

Об'єкт дослідження – класичне хореографічне мистецтво.

Предмет дослідження – виконавські аспекти класичного танцю ХХ століття.

Методи дослідження: аналітичний метод, аналіз наукової літератури, систематизація наукової думки; емпіричний метод, педагогічні спостереження; проектні методи, композиція та постановка класичного танцю.

Елементи наукової новизни роботи полягають в узагальненні історичних та методичних аспектів функціонування європейського та українського класичного хореографічного мистецтва та виявленні їх спадкових рис.

Практичне значення одержаних результатів: матеріали дослідження можуть мати практичне застосування у діяльності викладачів вищих навчальних закладів педагогічної та мистецької освіти, при розробці навчальних програм, викладанні дисциплін «Мистецтво балетмейстера», «Класичний танець»; написанні навчально-методичних посібників.

Апробація результатів та публікації: робота обговорювалась на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Її положення отримали апробацію на VI Міжнародній науково-практичній онлайн конференції «Корекційно-реабілітаційна діяльність: стратегії розвитку у національному та світовому вимірі» (Суми, СумДПУ ім. А. С. Макаренка 25 листопада 2020) та на IV Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Ювелірна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, СумДПУ ім. А. С. Макаренка 4 – 5 грудня 2020).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура і обсяг дипломної роботи: робота складається зі Вступу, Двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 51 сторінка. Список використаних джерел налічує 50 позицій.

РОЗДІЛ 1. КЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ

1.1. Класична хореографія та історичні аспекти її формування.

Класичний танець – це система рухів, покликана зробити тіло дисциплінованим, рухливим і прекрасним, перетворює його в чуйний інструмент, слухняний волі балетмейстера і самого виконавця. Вона вироблялася з тих пір, як балет став рівноправним жанром музичного театру, який формувався шляхом довгого та ретельного відбору, відшліфовування різноманітних виразних рухів і положень людського тіла. Він вбирав в себе досягнення різних, починаючи з глибокої давнини, народних танців, пантомімних дій-мистецтва мімів та жонглерів, рухів трудових та побутових. «Його основа і головний виражальний засіб, животворний ґрунт для становлення і професійного вдосконалення виконавського та балетмейстерського мистецтва, виховання майбутніх артистів. Це також пластична мова, в якій відображено безліч захоплюючих, зворушливих, поетичних історій, казок, героїчних та ліричних легенд, новел, поем» [4, с. 10].

Танець, як складний культурний і багатофункціональний феномен, привертав увагу багатьох дослідників із різних наукових галузей. Проблематика методології хореографічної освіти висвітлювалася у працях Н. Базарової, Г. Березової, А. Бочарова, А. Ваганової, Є. Валукіна, Ю. Громова, Р. Захарова, А. Мессерера, В. Костровицької, А. Лопухова, О. Писарева, М. Тарасова, Т. Устинової, А. Ширяєва та ін. Теоретико-методологічні аспекти становлення й розвитку народної хореографії в Україні розглядалися у межах культурологічних і мистецтвознавчих досліджень і відображені у працях В. Авраменка, П. Білаша, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, М. Загайкевич, Є. Зайцева, М. Коця, В. Купленника, С. Легкої, А. Нагачевського, В. Пастух, В. Пасютинської, А. Підлипської, М. Соболя, Ю. Станішевського, Т. Ткаченко, В. Уральської, В. Шкоріненка, ін. Практичний досвід діяльності видатних українських митців-хореографів, розвиток сценічної

національної хореографії розкрито Г. Боримською, Н. Дем'янко, О. Жировим, І. Книш, Б. Кокуленком, О. Колоском, Л. Косаківською та ін.

Танець, є високим естетичним мистецтвом і впливає на дитину комплексно, через музичні образи і їх пластичне втілення. Саме тут слід звернути увагу на підготовку відповідних фахівців-хореографів, які володіють не тільки методикою розучування танців, а й технологією активізації сприймання художнього образу твору.

В Україні історія становлення хореографічної освіти недостатньо досліджена. Тільки нещодавно почали з'являтися праці, опосередковано пов'язані із розвитком хореографічної освіти в нашій країні. Це дисертаційні дослідження С. Забрєдовського «Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури» та робота «Розвиток музичної освіти в навчальних закладах Києва» (друга пол., XIX – поч., XX ст., та ін.) О. Цвігун .

Загалом література з питань історії хореографічної освіти в Україні є здебільшого навчальною і в більшій мірі, як правило, не містить науково-пізнавальних даних. На даний час практично відсутнє цілісне, узагальнююче наукове дослідження вітчизняної хореографічної освіти, її виникнення, еволюції, становлення тощо.

Питання підготовки професійної хореографічної освіти та вчителів хореографії знайшли відображення в дослідженнях: Л. Андрощук, О. Бойко, О. Бурля, О. Таранцевої. Історико-педагогічний аналіз особливостей хореографічної підготовки вчителів у системі вищої педагогічної освіти в Україні у період 20-х рр. XX ст., її специфіки, нормативно-правового забезпечення, основних завдань, форм організації розкрила у своїй роботі Т. Благова «Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. XX ст.». Дослідниця зазначає, що впровадження у навчальні плани шкільної освіти дисциплін хореографічного

спрямування (гімнастики, ритмопластики, рухливих ігор, танців) визначало необхідність відповідної підготовки вчителів у цій сфері. Важливість хореографічної підготовки у змісті педагогічної освіти зумовлювалась також гостра потреба у високоосвічених фахівцях, «працівниках соціального виховання», готових виконувати багатoproфільну педагогічну роботу в установах соціального виховання. Крім того, як класична, так і інші види, хореографія була представлена в системі поза-аудиторної, студійної роботи в інститутах народної освіти, з метою підвищення професійного рівня майбутніх учителів, формування їх загально-педагогічних та прикладних умінь, педагогічної майстерності, креативних здібностей. Поява гімнастики, ритмопластики, танців у навчальних планах шкільної освіти визначила необхідність професійної хореографічної підготовки вчителів

В роботі В. Шеремета «Підготовка вчителів хореографів у повоєнний період» аналізується процес становлення та стан вищої хореографічної освіти в Україні у повоєнний період. В роботі серед інших розглядаються питання дослідження процесу підготовки спеціалістів-хореографів у повоєнний період; проаналізовано стан вищої хореографічної освіти у досліджуваний період; з'ясовано ряд питань становлення та розвитку закладів освіти з підготовки фахівців-хореографів. Проаналізувавши роботу В. Шеремета можна зробити висновок, що у повоєнний період в Україні повільно набула розвитку підготовка хореографічних кадрів. Також, окремої уваги вартує не лише кількісний, а й якісний показник даного процесу.

Багато науковців працювали над проблемами пов'язаними з хореографічною освітою і присвячували свої праці класичному танцю, який є невід'ємною складовою професійної підготовки майбутніх вчителів хореографії. Відтоді, як класичний танець отримав статус самостійного навчального предмету хореографічного циклу, український класичний танець потребує більш ретельного та досконалого вивчення.

Догматичність у виборі стильових пріоритетів – є особливою проблемою навчання хореографів у класичному сучасному танці. Водночас історично склалося, що в професійній системі вітчизняної підготовки стоять в пріоритеті класичний та народний танець. Це має величезний вплив на весь зміст навчання. Західна методика професійного навчання ґрунтується на системі «авторських шкіл», «танцювальному плюралізмі», який дає основу і професійні навички в різних напрямках танцювальних технік, стилів і шкіл.

Основою професійного виховання в західних школах є свобода вибору хореографом стилю, школи, техніки, напрямку танцю, досліджуваних для створення індивідуальної манери творчості. І нам здається, що найбільш оптимальним шляхом створення творчої моделі професійної підготовки балетмейстерів в сучасній хореографії є аналіз досягнень західних шкіл, які розвивають сучасні методики хореографічної освіти [34, с. 192].

Багато відомих особистостей в сучасному світі танцю пропонують власну хореографічну методику, творчий процес та прийоми його реалізації. Мали свій особистісний підхід до танцю такі хореографи: Дж. Баланчин, М. Грем, М. Кеннінгхем, П. Бауш, а зараз У. Форсайт. Вони своєчасно переосмислили танцювальну культуру свого часу та вплинули на сучасне мистецтво. Перш за все це стосується її наукової складової, що є головною проблемою, а саме методології наукових досліджень в галузі хореографії та становлення сучасної науки «хореології». По-друге, розвиток сучасного танцю дуже змінює не тільки арсенал виражальних засобів, розширюючи їх пошук за рахунок нетанцювальних елементів і синтезу традиційно існуючих рухів різних видів хореографічного мистецтва, але й прийоми постановочної роботи, принципи сценічного існування хореографічного твору, створюючи умови для формування нових, іноді парадоксальних форм хореографії.

До цієї ж точки зору приєднується більшість дослідників пострадянського простору (Н. Саргсян, В. Ромм, О. Чепалов та ін.), розглядаючи її як теорію

танцю, пропонують опанування наукової та естетичної системи перш за все через розгляд багатогранності та розмаїття форм людського руху.

Загалом, термін «хореологія» був застосований вперше дослідниками танцю Рудольфом і Джоан Бенешами. Цим терміном в середині 1960-х років подружжя дало назву винайдену ними систему запису танцю. Проте, згодом термін «хореологія» набув ширшої інтерпретації та сьогодні трактується як дослідження хореографії (за аналогією з musicology (музикознавство) choreology – хореознавство. Відповідно musicologist – музикознавець, choreologist – хореолог, хореознавець). «Великий словник іноземних слів» (2003) трактує «хореологію» як теорію танцю.

Хореологія (від грец. χόρεο – танець, λόγος – вивчати) – це наука про теорію, історію хореографічної культури (танець, види хореографії, балет, хореографічну критику, інноваційні технології в теорії та практиці хореографії). Хореографія (від давньогрецької χόρειά – нога, γράφος – пишу) – писати ногами або запис танцю. В 1701 Рауль Фельйо ввів термін «хореографія» - мистецтво запису танцю чи нотацію танцю. З 1910–1990 цей термін став означати танцювальне та балетне мистецтво в цілому – танцювальні школи (класичного танцю, народно-сценічного і характерного танцю, бально-спортивного танцю, модерн джаз танцю, контемпорарі данс, хіп-хоп дансу, імпровізації), сценічний танець (академічний балетний танець, неокласичний, модерний та джазовий, стилізований фольклорний, бальний конкурсний), постановка балету (закони хореографічної композиції, архітектоніка балетного дійства та хореографічної мініатюри, принципи танцесимфонії чи хореодрами, художнє оформлення балетної вистави і сценографія).

Хореографія має два визначення – широке й вузьке. У широкому значенні – хореографія в балеті як синтез танцювальних технік (класичний, народний, сучасний танець, дуетний, танцювальна пантоміма). У вузькому – це

танцювальні техніки (естетичні канони, позиції ніг та рук, положення корпусу, голови) [2].

Серед танцювальних технік вирізняємо: класичний танець (екзерсис біля станка та на середині залу, стрибки й оберти), істрико-побутовий танець (екзерсис на середині, реверанси і етюди танців XV–XIX ст., та різномітні форми па шассе), народно-сценічний танець і характерний (екзерсис біля станка, етюди на середині українського, молдавського, польського, російського, угорського, іспанського, східного, грецького, грузинського танців), дуєтно-сценічний танець (підтримки партерні, середні, повітряні та обводи), бально-спортивний танець (бейзик і танцювання конкурсної програми ST, LA), сучасний танець (екзерсис біля станка, екзерсис на середині залу, стрибки й оберти, партерний і стрейтч тренажі, вправи на ізоляцію, сольна та парна імпровізація і комбінації).

Балетознавство – ця дисципліна не має наукового представлення серед мистецтвознавчих. Балетознавство, знаходиться поруч з хореологією як дисципліна, що вивчає комплекс знань окремих різновидів танцювальних і балетних форм (на відміну від хореології, де узагальнюється вся хореографічна культура в цілому, з усіма її методами, видами й комплексами знань). Також, цікавим фактом є те, що балетознавство вивчає балетну критику.

Хореологія та балетознавство – мистецтвознавчі науки, які вивчають теорію, історію та практику хореографічної культури, танцювальне і балетне мистецтво. Хореологія досліджує хореографічну культуру в цілому та висвітлює такі вузькі напрями: етнохореологія – сукупність знань про вивчення народного танцю; хоротікс – вивчення просторових форм танцю; еукінетікс – вивчення ритмодинамічного змісту; хореософія – комплекс знань про філософію і культурний зміст танцю й балету; хореотермінологія – сукупність знань про понятійно-категоріальний апарат видів хореографії; бенешнотація – система запису танцю, яку запровадив Рудольф Бенеш; лабанотація – система

запису танцю за Рудольфом фон Лабаном; хореогенезис – вивчення витоків і розвитку, та структурування, узагальнення й систематизація видів хореографічного мистецтва відповідно за напрямками, стилями, формами, різновидами, видами, жанрами, техніками (народної, класичної, бальної, сучасної хореографії); хореометодологія – комплекс знань з вивчення хореографії та її методики викладання, методики проведення та оформлення експериментів і наукових досліджень в галузі хореографії, методики побудови навчального процесу з хореографії у початковій, середній і вищій школі [7].

Хореографічне мистецтво: дійсно має довгий процес розвитку, починаючи з первісних часів і до сьогодні; а з 1554 має академічну танцювальну систему; є видом мистецтва у художній культурі; має безліч інших академічних і сучасних танцювальних технік; у розвитку композиції балету, окрім найважливіших художніх принципів, сягнуло у сферу психології і філософії людини та сучасного світу; навіть синтезується з іншими видами суспільного життя – наукою, технікою і спортом; створює методи (головний принцип в науці), і систематизує свій вид у художньо-практичній і теоретично-дослідницькій сферах. Хореографічне мистецтво абсолютно має повне право зайняти гідне місце серед інших мистецтвознавчих наук. Наприклад: телебачення, кіно, дизайн, у сфері розвитку художньої культури мають набагато менший науково-освітній проміжок часу. Проте вони мають своє представлення серед мистецтвознавчих наук у вітчизняному переліку затвердженому ВАК України.

Слово «балет» утворюється від французького слова «ballet», від італійського «balletto» та від пізньолатинського «ballo» – танцюю. Похідне від «ballo та balletto» і створило назву вищої форми професійного танцювального мистецтва, зміст якого виражається у хореографічних образах.

Балет як синтетичний жанр має багато стильових виявів: він може бути багатоактним і одноактним, балетом-п'єсою з розгорнутим сюжетом на 2-3

акти, балетом-симфонією – безсюжетним твором або хореографічною мініатюрою.

Термін «класичний танець» вперше застосовувався у Росії в кінці ХІХ ст., з відособленням окремих видів танцю, розподілення танцівників на «класичних» та «характерних». Дійовий танець втілює розвиток дії балетного спектаклю. У балеті «Лілея» використовувався дійовий танець, виражальним засобом якого була пантоміма (pantomimos – все що відтворюється наслідуванням) – це вид сценічного мистецтва, в якому для створення художнього образу, передання змісту використовується міміка, жести, виразні рухи тіла.

Паралельно у сценічній практиці розвивається *характерний* танець. Головною особистістю якого – є розкриття настрою і колориту, необхідного для розвитку сюжету спектаклю. Зразком характерного танцю є, зокрема, грузинський танець у балеті «Серце гір» В. Чебукіані, український гопак в опері «Запорожець за Дунаєм», автором якої був С. Гулак-Артемовський.

Розглянемо українські наукові дослідження хореографії для порівняльного аналізу, розуміння і визначення напрямків вітчизняної мистецтвознавчої думки.

Витоки деяких форм класичного танцю сягають доби античності, в часи Стародавньої Еллади – період класики й еллінізму 500–30 до н. е. П'ять позицій рук і ніг (positions des bras et des pied), правильні переводи рук і нахили корпусу (cambre et port de bras), стрибки й оберти (sauté, pas echappé, pas assamblé, pas jeté et grand jeté, cabriole, pirouette, tour en l'air).

Як професійна академічна танцювальна система формувалась у період італійського ренесансу 1430–1610, також у період французького бароко, класицизму та романтизму 1660–1880, і завершила своє формування у період російського академізму 1860–1910 [46].

Танець завжди відігравав ключову роль в більшості яскравих та відомих святах італійської знаті. У класичній хореографії, переважна більшість назв визначає характер та цими назвами позначаються більшість рухів у танці. Заняття класичним танцем є вкрай складною, трудомісткою, кропіткою роботою. Класична хореографія включає в себе систему виразних засобів, створену виходячи з багаторічних традицій. Незважаючи на єдину основу системи класичного танцю, кожен хореограф має свій характерний почерк.

Більшість із занять класичним танцем наповнені незліченними повтореннями раніше пройдених, а також нових елементів виконавчої техніки. Мистецтво класичного танцю нерозривно пов'язане з щоденною, кропіткою працею хореографа. Щоб досягти успіхів в цьому напрямку, необхідна фантастична працездатність і дисципліна. За довгі роки існування класичного танцю, була відпрацьована система підготовки, а також термінологія, яка з внесенням невеликих змін, використовується в інших стилях танцю.

Навіть досвідчені танцюристи інших напрямків, не припиняють заняття класичним танцем протягом всієї своєї кар'єри професійних хореографів, так як основи класичного танцю – універсальні. Класичний танець вийшов з історико-побутового танцю, як його академічна форма. Фундаментом балетної техніки є і завжди будуть його академічні школи класичного танцю – італійська (1554), французька (1661) і російська (1738).

Італійська академічна школа класичного танцю певні етапи і виділяють такі періоди розвитку: раньоіталійський (1554–1661) – професійна техніка і термінологія виконання танців і рухів Чезаре Негрі, Фабріціо Каррозо; староіталійський (1730–1780) – трюкачність і акробатизм Рінальда Фузано, Гаetano Вестріса; новоіталійський (1820–1930) – віртуозність і геометричність Карла Блазіса, Енеріко Чеккетті, Джованні Лепрі. Ця школа танцю, відрізняється швидкістю, динамічністю та віртуозністю.

Французька академічна школа класичного танцю також має певні періоди розвитку: раньофранцузький (1661–1780) – академізація теорії, термінології, методики виконання танцювальних рухів, танців, запис танцю, методика побудови композиції танцю П'єр Бошан, Луї Дюпре, Луї Пекур; старофранцузький (1780–1880): ампірність (1780–1840) – геометричність і віртуозна техніка – Максиміліан і П'єр Гарделі; тальонізм (1830–1880) – пастельність, сильний апломб, граціозні *port de bras sombre*, великі та легкі стрибки, довгі затримки в позі на одній нозі, танець на півпальцях, домінування жіночого танцю над чоловічим – Марія і Філіпо Тальоні; шляхетність (1780–1880) – міцний чоловічий шляхетний танець – є домінуючим, віртуозна техніка стрибків та обертів, академічність у позиціях рух і ніг, вільне володіння *port de bras* – Огюст Вестріс, Жіль Перро, Август Бурнонвіль, Маріус Петіпа, Христіан Йогансон). Саме французька школа танцю відрізняється в першу чергу – шляхетністю, а потім вже апломбом, широкою амплітудою, легкістю.

В російська академічній школі класичного танцю можна виділити три періоди розвитку: ранньоросійська перша (1738–1810) – трюкачність і акробатизм – Жан Батист Ланде, Рінальдо Фузано, Франц Гельфердінг, Гаспаро Анджоліні; ранньоросійська друга (1810–1870) – віртуозна техніка і геометричність, тальонізм – Марія і Філіпо Тальоні, Шарль Дідло, Олена Андріянова); староросійська (1870–1930) – шляхетність, уміле володіння корпусом і руками, геометричність і віртуозна техніка – Христіан Йогансон, Микола Легат, Енеріко Чеккетті, Михайло Фокін, Ольга Преображенська. Відмінною рисою російської академічної школи класичного танцю відрізняється гармонійним поєднанням італійської та французької шкіл [46].

П. Білаш проаналізував проблеми розвитку балетмейстерського мистецтва й утвердження українського класичного танцю в контексті поступу європейської художньої культури першої третини ХХ ст. Визначив процеси розвитку європейської хореографії та становлення українського танцювального

мистецтва та балетного театру в естетико-філософському, культурологічному й історичному аспектах, відобразив вплив на них таких напрямків художньої культури межі XIX–XX століття, як імпресіонізм та експресіонізм. Розглянув основні естетичні категорії хореографічного мистецтва – «зображальне» та «виражальне», які зумовили розвиток світового хореографічного мистецтва та українського сценічного танцю даного періоду. Виявив внутрішні стилеутворювальні елементи національного народного танцю – його системи знакових абстракцій 1910–1930-х [15].

О. Бойко вперше провела системне дослідження хореографічної образотворчості в українському народному класичному танці як прояву національної художньої культури. Вона висвітлила суть понять «образ», «художній образ», «танцювальний образ», «народно-сценічний танець». Також, проаналізувала природу й ознаки художнього образу як категорії естетики та розкрила специфіку його прояву в танцювальному мистецтві; визначила основну номенклатуру сценічних образів, створених засобами української народної класичної хореографії; проаналізувала особливості українського хореографічного образотворення і виклала сучасні тенденції його розвитку. Дослідила етнонаціональне походження й національне становлення української класичної хореографічної образності. А також, зробила висновок, що проблема невідповідності між зовнішнім і внутрішнім образом, змістом і формою народного класичного танцю набула в хореографічному мистецтві особливої гостроти у зв'язку із загрозою як «малоросійщини» в наслідок минулого, так і постійної беззмістовної та бездуховної модернізації народного танцю в сучасний період [16].

К. Василенко проаналізував поетичну мову класичного танцю в Україні, його лексику, морфологічну структуру, історичний розвиток, еволюцію, шляхи збагачення. Уперше у вітчизняній, але й у світовій науці систематизував повну уніфікацію та класифікацію національної лексики класичного українського танцю [34].

Отже, проаналізувавши специфіку та особливості розвитку змісту хореографічної підготовки у закладах вищої педагогічної освіти України 20-х рр. ХХ ст., можна зробити висновок, що посилення уваги до мистецтва класичної хореографії – це найефективніший метод залучення майбутніх учителів до хореографічної діяльності в системі педагогічної освіти. В Україні в даний час модернізуються вища освіта, в тому числі мистецька, педагоги-науковці намагаються повернути класичному танцю його важливий статус у підготовці вчителів-хореографів. В сучасну добу цивілізаційної глобалізації фундаментація освіти лежить в основі формування основ культурології і переходу до нової концепції освіти. Найбільшої ваги набувають скоріше внутрішні культурно-людські проблеми, ніж зовнішні, пов'язані з навколишньої природою. Наслідком сучасної трансформації базових культурних парадигм стає кардинальна зміна соціального самоствердження індивіда, зміщується акцент з розвитку технічних можливостей та навичок індивіда до підвищення його власне «людської якості» [48].

1.2. Соціально-культурні чинники становлення класичного танцю в Україні.

Традиції класичної балетної культури своїм корінням сягають українського кріпацького театру. Вперше у 1801 балетна вистава відбулася у виконанні театральної трупи поміщика Д. Ширая, до склад якої входили підготовленні танцюристи і кріпацький оркестр [19]. Для керівника театр був комерційною справою, тому для постановки балетних вистав він запрошував відомих іноземних хореографів-педагогів, балетмейстерів і художників-декораторів з імперських театрів Москви і Санкт-Петербурга, також найкращим кріпосним артистам він надавав фахову освіту.

Для утвердження балетного мистецтва й піднесенню музичної і театральної культури України, в творчості вихованих іноземними хореографами артистів-кріпаків широко побутував класичний танець. У кріпацьких театрах, які знаходилися на території України, часто ставилися класичні балетні спектаклі. Їх репертуар складався переважно з танцювальної пантоміми на міфологічні сюжети, (зокрема «Амур і Психея», «Венера і Адоніс», «Павел і Вірґінія» та багато інших), а також дивертисменти, в яких виконувалися українські народні танці з віртуозними стрибками й обертаннями.

Класичний танець, як самостійне мистецтво, на українських сценах з'являється не лише у виставах кріпацьких труп, але й у міських театрах. Зокрема, в Міському театрі у Харкові, який відкрився у 1780, давалися уривки з балетів, що були в репертуарі петербурзького Маріїнського театру, постановку яких здійснював Іваницький. Останній у 1778 заснував у Харкові балетну студію, де майбутні танцівниці «усі з харківців» опановували основи класичного танцю.

З першої половини ХІХ ст., коли на зміну кріпацькому театру прийшов «вільний», театральні трупи, які працювали на Україні (О. Ленкавського, І. Штейна, Л. Млотковського) та заїжджі (московські, петербурзькі) продовжують ставити на сцені різні за своїми жанрами класичні балети, тематика і хореографія яких були близькі до поширеного балетного репертуару в той час в Західній Європі. Про існування в Києві професійної балетної трупи, що показувала класичні дивертисменти, вперше згадується у 1823 року. З цього часу періодично виступали музично-драматичні театральні трупи приватних антреприз І. Штейна і Л. Млотковського (1834–1838), Богданових (1848), М. Піона (1853), І. Сетова (1870), Ф. Ніжинського (90-і рр.) та інші. Великим культурним досягненням стало відкриття постійного Київського оперного театру 27 жовтня 1867, де з 1893–1909 працювала балетна трупа під керівництвом польських балетмейстерів С. Ленчевського та М. Ланге. Вони

поставили балети «Жнива в Малороссії», «Приморське свято» (1893), «Фея ляльок», «Коппелія» (1903), де вперше застосували прийоми еклектики - поєднали елементи класичного і українського народного танцю. Періодично приїжджали на гастролі видатні майстри класичного балету, артисти Великого і Маріїнського театрів Е. Гельцер, Л. Єгорова, М. Мордкін та ін. До 1915 балетмейстерами театру були – випускники Варшавської театральної школи С. Ленчевський, Ф. Віттіг, Н. Новаковський, А. Романовський. В 1915 маленьку балетну трупу Київської опери очолив А. Кочетовський (з Москви), Б. Ніжинська (з Петербургу). Загалом, незважаючи на те, що в українській музично-драматичній літературі ХІХ–початку ХХ ст. немає самостійних та завершених балетних творів, чіткий музичний профіль українського музично-драматичного театру певною мірою компенсував відсутність національної оперно-балетної сцени – так необхідної бази для розвитку професіонального хореографічного мистецтва.

Формування характерних рис національної балетної музики і класичної хореографії виразно простежується у численних дивертисментах та окремо взятих танцювальних номерах, що стали прикрасою української класичної опери, оперети і водевілі. Намагання українських композиторів і хореографів театралізувати різні жанри і види танцювального фольклору принесли свої плоди та зробили великий внесок у класичну танцювальну культуру України. Народний танець і танцювальна музика влилися живильним струменем у музично-драматичне мистецтво та збагатила його образно-виражальні засоби, набуваючи, в свою чергу, у відповідності з вимогами театральної сцени і традиціями класичного балету, нових форм і якостей.

Витоки танцювального мистецтва закладені в глибокій давнині. Слідством того служать наскальні малюнки з зображенням танцюючих фігур, створені припустимо в період неоліту (8-5 тис. років до н.е.). До нині не існує єдиної думки про першість народження танцю, пісні чи музики, однак, не

підлягає сумніву одне – поява танцю тісно пов'язано з усвідомленням ритму в якості супроводу певної послідовності рухів тіла. Такі ритмічні рухи тіла могли нести в собі різноманітний зміст, що стало в подальшому поштовхом для створення великої кількості теорій про виникнення танцю (що тільки не називали його попередниками: гру, магичні та релігійні ритуали, еротичні інстинкти тощо). Будь-яка з цих теорій має право на існування, так само як і не виявили єдиною вірною. Їх уважне вивчення підтверджує висновок – в усі часи танець мав дуже важливе значення в суспільному житті людини, а також брав активну участь в його гармонійному естетичному та фізичному розвитку.

Вже на першому етапі свого існування танець намагався в узагальненій формі відображати дійсність, відбирати найбільш типові її риси, надавати їм визначений образ. Звуки барабанів, шум браслетів та амулетів були першою музикою для танцюючих, першим гримом служило розмальоване обличчя, імітуючи кров, а першим досвідом акторської виразності – наслідування поведінки різноманітних тварин. Все це побачили дослідники на початку ХХ століття у індіанців Бразилії та в деяких індіанських племенах Північної Америки. Крім наслідувальної функції, танець ніс і виховну. Американський дослідник виділив приклад виконання войовничого танцю 33 шеренги по 33 чоловіка в кожній. Ця велика маса танцюючих людей, діючи на диво загально, відображало силу та міць війська і була спрямована на погрозу ворогу.

Величезний досвід російського балетного театру, кращих зразків зарубіжних майстрів був критично осмислений і систематизований в ХХ столітті. Цю грандіозну роботу зробила А. Ваганова, яка була першим професором хореографії, педагогом Ленінградського державного хореографічного училища, що носить зараз саме її ім'я. Система Ваганової – «закономірне продовження і розвиток традицій французької, італійської та російської шкіл балету» [36, с. 17–18].

Можна виокремити серед мистецтвознавчих дисциплін, таку спеціальність, як: “Мистецтвознавство”, “Хореологія та балетознавство” – мистецтвознавство; або “Культурологія” ,“Хореологія та балетознавство” – мистецтвознавство. А саме дослідження науки з історії, теорії та практики хореографічної культури, балетного мистецтва у галузі мистецтвознавства. Ця мистецтвознавча дисципліна, досі не має окремої спеціалізації серед художніх наук.

Практично всі сучасні стилі танців засновані на одній з найстаріших різновидів – класичної. Це основа всіх інших танців, без цього базового знання не можна повною мірою оволодіти майстерністю цього мистецтва. Класика чарує своїм шармом, стилем і витонченістю , які ґрунтуються на вивірених і відточених руках. Саме це і робить ці танці такими популярними. Основними завданнями класичного танцю є розвиток точних рухів, почуття ритму і музики. Людина стає зібраною, дисциплінованою і чутливо реагує на зміну темпу.

Розвиток класичного танцю почалося приблизно в XVII столітті. Саме тоді балет почав відокремлюватися від інших музичних жанрів. Цей вид танцю спочатку був частиною музично-придворних спектаклів, після чого перейшов в пальцові зали і тільки потім пішов на професійну сцену. Незабаром балет відокремився від опери і перетворився в самостійний театральний жанр. Саме після цього в цьому жанрі з'явилися риси класичного танцю. Різні балетні "па" замінялися рухами з народного театру і елементами незвичної техніки акробатів. В епоху романтизму західний канкан почав впливати на академічні російські рухи, що і послужило початком розвитку класичного танцю в Росії.

У XIX столітті класичний танець став повноправним видом мистецтва, окремим від інших жанрів. У цей період вже були повністю сформовані правила, руху і термінологія, прийнята в класиці.

Сучасних людей в класичному танці залучає його історія та досконалість. Дівчата під час рухів представляють себе герцогинями і принцесами, а молоді

люди - аристократами і джентльменами. Класика чарує своєю розкішшю і інтелігентністю минулих часів. Класичним танцем можуть займатися і діти. Це одна з причин, чому цей жанр так популярний останнім часом. Діти, виконуючи танцювальні рухи, розвиваються не тільки фізично, але й психологічно: вони вчаться дисципліні і терпінню, не бояться невдач.

До історії танцю можна застосувати слова Дюме-Ріля про історію середньовічного театру; "Події слідуєть одне за іншим, але не послідовні". Професійний танець можна знайти ще в ті століття, коли мистецтва ще зливалися з ремеслами, коли живописець почитав себе таким же ремісником як золотих справ майстер, архітектор був незмінним будівельником, а музикант навіть сам міг виготовити свій інструмент. Професійна праця лежить в основі класичного танцю, але чомусь ми мало звертаєм увагу, як зростала і міцнішала ця своя, професійна, цехова техніка, як вироблявся усе більш і більш широкий матеріал виразних засобів.

На становлення мистецтва класичного танцю в Україні мали великий вплив два аспекти - зарубіжний досвід розвитку класичного танцю, і соціально-політичні зміни в Росії цього періоду. Революція 1917, а з нею піднесення українського національно-визвольного руху стали тим історично-вирішальним етапом, що позначив собою початок нової доби в історії культури українського народу. В цих умовах гострої політичної та військової боротьби, економічної розрухи спостерігаються бурхливе зростання інтересу до наукового і культурного життя, викликане бажанням українського національного відродження. Тільки за один 1918 було засновано Український державний театр, державну драматичну школу, Національний музей, Національну галерею, Український державний архів. 14 листопада цього ж року відбулося урочисте відкриття Української Академії Наук, президентом якої став видатний вчений Володимир Вернадський. Були зроблені перші визначні кроки до створення

національної бібліотеки України та Головної книжкової палати в Києві, а також її філіалів в інших містах. Почали відкриватися українські школи і гімназії.

Щодо розвитку театрального мистецтва в Україні в 20—30-ті роки, у важких умовах громадянської війни, інтервенції та розрухи треба було зберігати балет, а для цього висунули нових керівників та почали виховання нових артистів балету. Ціною величезних зусиль це таки удалося зробити. Це заслуга, таких діячів балету, як А. Горський, В. Тихомиров, Е. Гельцер і ін. – у Москві, А. Ширяєв, Ф. Лопухов, Л. Леонтьєв, В. Семенов, А. Ваганова, Е. Люком, Е. Гедт та ін. – у Петербурзі. Відкрили свої двері для нових учнів школи, студії, інститути ритму, творчості майстерні тощо.

Функціонування в ньому яскравих режисерських індивідуальностей зумовило розвиток мистецьких напрямків, течій і їх розгалужень. Несталість організаційних форм в театрі та інші чинники обумовили можливість творчої самореалізації кожного актора та надали змогу знайти врешті – решт "свого" режисера, "свій" колектив, а отже визначити своє власне місце в складній системі української культури.

Мистецькі шукання 20—30-х років в усі їх різноманітності тяжіли до двох полюсів - традиціоналізм і новаторство. Також, необхідно звернути увагу, що формуючись у контексті світових культурних процесів та враховуючи нові віяння в сценічному мистецтві, український класичний балет 20—30-х років ХХ ст. йшов шляхом нововведень: вносився новий зміст і переглядалися традиційні балетні форми, образи та техніка ("Коппелія", Л. Деліба, "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, "Червоний мак" Р. Глієра, "Блазень" С. Прокоф'єва, "Футболіст" В. Оранського тощо.) Закономірним і необхідним етапом став злам старих форм, тимчасова відмова від виворітності, пальцевої техніки, використання танцювальної техніки на балетній сцені.

Ідея масового театру, сповненого героїко-революційного пафосу, наклала помітний відбиток на розвиток радянської драматургії 20—30-х років. На

характер такого роду осучаснення та різноманіття хореографічної лексики великий вплив мала естетика урбанізму, яка була покликана наблизити мистецтво до сучасного життя великого міста. З тих часів і збереглися тенденції насичення балетів джазовою музикою, акробатикою, спроби творення хореографічних спектаклів на зразок естрадних оглядів – ревію та програми мюзик-холів (постановки М. Дисковського "Ніч на Лисій горі" (1925), "Лебедине озеро" (1925), опера "Джонні" (1930). Однак, це не означає що класичний танець був витіснений, а навпаки, він вбирав у себе знахідки нових художніх систем, що виявляли суперництво, збагачував і розвивав свої виразні можливості.

На підставі аналізу етапних вистав балетних колективів України, які народились у 30-х роках ХХ ст., та постановок українських народно-сценічних дивертисментів, здійснених П. Вірським, В. Верховинцем, М. Болотовимі М. Сободем, що органічно увійшли в національні класичні опери "Наталка – Полтавка" і "Тарас Бульба" М. Лисенка та "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, можна зробити висновок про багатогранність і плідність процесів збагачення лексики класичного танцю.

Вперше зіткнулися зі складним процесом поєднання лексики класичного танцю і самобутніх форм українського хореографічного фольклору на основі структур традиційної балетної вистави з канонічними па-де-де, по-де-труа, варіаціями, кордебалетними ансамблями розпочав В. Литвиненко (відомий і віртуозний танцівник і балетмейстер) і досвідчений хореограф-фольклорист В. Верховинець у героїко-романтичному балеті "Пан Коньовський" М. Вериківського, який побачив світ у квітні 1931.

Дослідження історії створення цього першого українського національного балету доводить, що механічне поєднання класичних форм і фольклорних зразків не давало позитивних результатів. «Спроби перенесення на театральну сцену точних копій народних танців, записаних В. Верховинцем, не дало

результатів. У майбутній балетній виставі на етапі репетицій виявлялися суперечливими, неузгодженими і мали два різні інтонаційно-контрастні виражальні засоби: класичного танцю і автентичних зразків українського хореографічного фольклору» [18, с. 30].

З метою гармонійного поєднання в лексичі та структурних формах національного балету класичного і народного танців, балетмейстери-постановники намагалися театралізувати фольклорні зразки, ускладнювали їх віртуозними елементами класичного танцю. Ці пошуки виявилися ефективними: вперше в історії балетного театру класична та українська народно-сценічна хореографія стали одним цілим, ставши плідним ґрунтом для створення своєрідної і особливої танцювальної лексики національних балетних вистав.

Вивчення архівних матеріалів, деяких балетознавчих досліджень дає підстави стверджувати про появу своєрідних за виразовими засобами дуетів, сольних варіацій, сольних та кордебалетних ансамблів, також трансформацію традиційних канонів балетної вистави на професійній сцені та затвердження нових форм і оригінальної хореографічної лексики. Аналіз пластичних образів головних героїв балету Любини Бондарівни та козака Ярока Ярмулочка підтверджує, що у процесі роботи над втіленням "Пана Кановського" були створенні зразки жіночого, чоловічого і дуетного танців національного класичного балету, а також кордебалетних танцювальних композицій і структур, які були яскравим приміром синтезу елементи класичної та української народно-сценічної хореографії.

Чоловічий танець, сповнений стрімкими обертаннями і високими стрибками, гармонійно переплітався з різноманітними формами класичних чоловічих варіацій. А жіночі танці, характерною лексикою яких – є легкі й високими стрибки, доповнилися вишуканою пластикою рук. Для танцювального дуету були характерні своєрідно переінтоновані класичні пози,

оригінальне поєднання елементів традиційного па-де-де з основними структурними особливостями народного парного танцю.

Завдяки взаємозбагаченню класичного та народного танців хореографічні твори в українських операх "Наталка Полтавка" та "Запорожець за Дунаєм" (обидві в 1936), не перетворилися на вставні ілюстративні дивертисменти, а стали емоційно кульмінацією розвитку дії.

"Лілея" національний класичний балет К. Данькевича і балетмейстера Г. Березової, прем'єра якого відбулася на сцені Київського оперного театру імені Т. Шевченка в серпні 1940, «став не лише закономірним продовженням національних класичних музично-театральних традицій, а й якісно новим етапом у розвитку балетного театру в Україні» [18, с. 35].

Пластична мова київської "Лілеї" має остову з трьох поєднаних образно-виражальних засобів – класичного, українського народного танців та ритмізованої пантоміми. Танцювальні варіації будувалися на дрібних партерних рухах на пальцях – сюїві, своєрідно перероблених українських дрібушечках, піднятих на пуанти; на коротеньких па-де-ша, які переходили в сіссонни; та на грандіозних обертаннях, позичених з народного танцю.

Український балет славиться не тільки оригінальними виставами, талановитими балетмейстерами і композиторами, художниками і диригентами, але й видатними артистами, які своїми поетичним мистецтвом вдихнули життя в музичні та хореографічні образи. Продовжуючи і розвиваючи передові тенденції класичної хореографії, черпаючи нові художні засоби в танцювальному фольклорі рідного народу, в реалістичних творах національного музичного театру, постійно збагачуючись досвідом майстрів багатонаціонального балету, українські танцівники створили свої виконавські традиції.

У жовтні 2005 українському балетному театрові минуло вісімдесят років. За цей час український балет створив свій національний сучасний репертуар, отримав світове визнання і досяг мистецьких вершин. "Піднесенні шевченківські образи, покладені в основу сценарію "Лілеї", особливості музичної натури, вщерть наповненої ароматами народних мелодій, знайшли свій еквівалент і в сценічно-хореографічному вирішенні. Уже перший постановник театру – балетмейстер Г. Березова – зуміла знайти відповідний "ключ" до вирішення проблеми хореографічного стилю цього драматизованого, глибоконаціонального і водночас овіяного романтикою високої поезії спектаклю.

Вона принесла в свою постановку глибоке розуміння принципів академічного мистецтва як основи хореографічної лексики. «Разом з цим Г. Березова прагнула до широкого залучення в образну систему твору народних форм танцю, необхідних для реалістичної конкретизації сценічної дії та портретних характеристик героїв. Саме такий синтез класичних і фольклорних елементів якнайкраще відповідав стилеві музичної партитури, давав можливість відтворити специфіку поезики Шевченка» [36, с. 144].

У балетній виставі Г. Березової на прикладі життя Лілеї відтворена еволюція жіночого образу в творчості Т. Шевченка: покірنا, боязна дівчина поступово перетворюється в рішучу й мужню, яка мстить князю за свою зневажену честь. "У пошуках цілісного лексичного сплаву Г. Березова широко використовувала стилістичну спорідненість між окремими основними рухами класичної і української народної хореографії: скажімо, широкими стрибками і кружляннями в чоловічому танці, дрібними "піцикатним" кроками у жіночому тощо. Ось як характеризує Ю. Станішевський хореографічну лексику одного із сольних танцювальних номерів у третій картині "Лілеї": "Балетмейстер" і А. Васильєва створювали варіацію героїні на дрібних партерних руках на пальцях- сюїті, своєрідно переінтонованих українських дрібушечках, піднятих

на пуанти, на коротеньких па-де-ша, що переходили в сесіони, на граціозних обертаннях, відтворених народним танцем" [17, с. 11].

Українська народна пісня, яка є рідною сестрою поезії великого Кобзаря, стала для композитора К. Данькевича своєрідним ключем до розкриття характерів героїв і всіх напружених драматичних ситуацій балету. Наприклад, лейтмотив Лілеї був створений на задушевній мелодії однієї з найулюбленіших пісень поета "Ой зйди, зйди ти, зіронько та вечірня". Композитор не просто цитував данну пісню, він симфонічно її перетворив, розвинув і забезпечив народну мелодію, яка в оркестровому обрамленні передала настрої дівчини. Г. Березова, створюючи хореографічну характеристику Лілеї та Степана, відштовхувалась від танцювального фольклору. Вона об'єднала український та класичний танці в класичному балеті завдяки яскравому національному колориту.

Постановка балету "Лілея" композитора К. Данькевича на лібрето В. Чаговця відбулася 26 серпня 1940 і стала самою значною подією в художньому житті України. Після "Пана Каньовського", це була друга вдала спроба створення української драматичної балетної вистави. Постановником балету стала Г. Березова, диригент Я. Розенштейн, автори оформлення були М. Уманський та О. Бобровніков, Лілею виконувала А. Васильєва, Степана – О. Соболю, Маріулу – А. Пірадова, Русалку – Н. Скорульська, Париса – В. Преображенський, а Венеру – Л. Герасимчук.

Балетна труппа Національної опери України – її слава й гордість українського мистецтва, одне з визначних художніх явищ сучасної європейської світової хореографічної культури. Легендарний французький балетмейстер і танцівник, артистичний директор "Гранд Опера", українець за походженням Серж Лифар назвав київський балет "надзвичайним і поважним послом України, який відкрив світові душевну щедрість і високу мистецьку красу нашого талановитого народу". Так він висловився восени 1964 зі сцени

паризького театру "Шан Елізе" під час завершення Другого Міжнародного фестивалю танцю, коли як голова журі вручав киянам найвищу нагороду – "Золоту зірку", що присуджувалася найкращій балетній трупі світу [38].

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

Отже, класичний танець – стійка система виражальних засобів хореографічного мистецтва на основі поетично-узагальненого бачення сценічного образу. Класичний танець – це єдина «пластична мова» і головний виражальний засіб балету. Розвиваючись та набуваючи чітких форм, класичний танець став стрункою системою, що має в своїй основі елементи народних танців різних епох. Класичний танець (від латинської *classicus* – зразковий, також має назви *academique danse* – академічний танець, *danse e'cole* – шкільний танець, *ballet* – професійна балетна техніка і хореографічний тренаж) – хореографічна танцювальна система, яка була сформована в європейському балетному театрі в 1554–1934, вже майже чотириста років тому. Класична хореографія включає в себе систему виразних засобів, створену виходячи з багаторічних традицій. Незважаючи на єдину основу системи класичного танцю, кожен хореограф має свій характерний почерк. Професійний танець можна знайти ще в ті століття, коли мистецтва ще зливалися з ремеслами, коли живописець почитав себе таким же ремісником як золотих справ майстер, архітектор був незмінним будівельником, а музикант навіть сам міг виготовити свій інструмент. Професійна праця лежить в основі класичного танцю, але чомусь ми мало звертаєм увагу, як зростала і міцнішала ця своя, професійна, цехова техніка, як вироблявся усе більш і більш широкий матеріал виразних засобів.

РОЗДІЛ 2. КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

2.1. Методичні наративи опанування класичного танцю.

Методика класичного танцю – це наука, яка охоплює великий чотирьохсотрічний етап і всю логіку еволюції рухів класичного танцю від найпростіших його форм до самих віртуозних поєднань в процесі підготовки та виховання майбутнього артиста балету. Основне значення методики класичного танцю для інших видів танцювального мистецтва обумовлюється насамперед тим, що лексика класичного танцю є чітко розробленою системою рухів з багатим, накопиченим століттями традиціями виконання і вивчення. Причому основа цієї лексики надзвичайно життєва, органічна - це природні рухи людини, його емоційна природа. Класичний танець витримав випробування часом і продовжує розвиватися.

Дисципліна «Класичний танець» має в структурі хореографічної освіти єдину методику, яка була обґрунтована цілою низкою майстрів-педагогів (починаючи з А. Ваганової) і перевірена позитивними результатами практичної діяльності декількох поколінь вітчизняних педагогів. Наявність єдиної методології викладання в структурі хореографічної освіти має багато позитивних аспектів і дозволяє різнобічно і послідовно вдосконалювати її як в теорії, так і на практиці, використовуючи найрізноманітніші форми навчання, засоби і прийоми подачі матеріалу.

Ключовими методами навчання танцю є: усний виклад: коментування, інструктування, коректування помилок; форми усного викладу: інформація, розповідь, бесіда, лекція; практичні: метод вправ і завдань, метод танцювально-практичних дій, метод індивідуальних і групових завдань, ілюстративно-пояснювальний метод, репродуктивний метод, проблемний, частково-пошуковий та дослідницький. Досвідчені педагоги-хореографи комплексно використовують методи навчання в своїй практиці, це робить навчальний процес більш ефективним, а, отже, і творчим. Єдність цих методів

забезпечує рішення навчальних і творчих завдань у формуванні танцювальної культури учнів. Значною є роль словесних методів в реалізації педагогічних завдань в процесі викладання класичного танцю. При розгляді проблеми викладання класичного танцю необхідно відзначити ряд завдань, які безпосередньо примикають до методики і підкреслюють її своєрідність.

Перерахуємо завдання, що характеризують особливості ведення уроку класичного танцю, а також словесні методи навчання, застосовувані для їх виконання: особливості індивідуального та особистісного підходу в процесі навчання; створення творчої атмосфери заняття; вироблення професійної розмовної лексики; раціональне використання простору залу в ході уроку; розвиток гострої уваги і професійної пам'яті; вміння точно і конкретно помічати недоліки, вказувати. Для виправлення, або уточнення рухів класичного танцю застосовують метод-бесіду, словесне заохочення; словесно-образне порівняння; гумор; пояснення правила виконання; розповідь з елементами бесіди; пояснення; пояснення з показом; зауваження-рекомендації; бесіда з поясненнями та інші методи.

Педагог повинен мати здатність використовувати вербальні засоби як спосіб впливу. Мова педагога на уроці класичного танцю повинна бути достатньо гучною. Необхідно давати чіткий опис пропонованої вправи. Педагог не повинен відволікатися на тривалі міркування, намагаючись витримувати діловий ритм. Завдання даються спокійно, але захоплено. Пропонуються короткі рекомендації до виправлення помилок. Необхідно вміло застосовувати в мові образні порівняння. Інтонація мови незмінно доброзичлива та спокійна. У промові педагога має вловлювати різноманіття динамічних відтінків голосу і його звучання. Слова повинні мобілізувати зусилля учня на подолання складнощів завдання. Користуючись словесними методами, педагогу необхідно створювати на уроці класичного танцю особливу атмосферу.

Атмосфера уроку є його контекстом, тобто необхідною умовою для його проведення. Приклад такої атмосфери на заняттях з класичного танцю можна побачити в педагогічному досвіді Н. Легата. Робота в театрі і підказала Н. Легату, що атмосфера уроку впливає на сприйнятливність учнів, тому він прагнув «висвітлювати веселощами тягар напруженого екзерсису» [11, с. 54]. Тут допомагали природній гумор, вміння гостро і смішно шаржувати невдалу комбінацію. Йому була важлива радість учнів від подолання складнощів навчальних завдань. У цьому прийомі «від супротивного», артистично пародіюючи невдалу комбінацію, Н. Легат розкривав художній сенс правильно виконаної комбінації. Так, коректуючи ситуаційні умови невірної установки, педагог формував з потреб у звичайному тренажі потребу в художній творчості і не потім, коли-небудь, на підмостках сцени, а тут, зараз, на звичайному уроці.

Н. Легат поділяв радість своїх учнів при виконанні складних хореографічних елементів, був наповнений глибоким педагогічним змістом. По-перше, тут Н. Легат виявляв себе як творча особистість, по-друге, завдяки цьому ілюстрував на власному прикладі, що з себе представляє творча особистість, по-третє, вдале виконання того чи іншого елемента, тій чи іншій комбінації учнем він допомагав сприйняти як його особисте, нехай невелике, художнє відкриття, тим самим відточував вдале виконання технічного елемента своїм учнем на рівень загальнозначущого результату, тобто художньої образності, на рівень мистецтва.

Використовуючи словесні методи, педагог на уроках класичного танцю повинен також виховувати свідому дисципліну. Видатний педагог-хореограф Н. Тарасов писав: «наведу приклад виховання свідомої дисципліни. Припустимо, учень недостатньо уважний на уроці, він помиляється, плутає порядок рухів або порушує правила виконання цих рухів. Педагог повинен негайно з'ясувати причину такої поведінки.

Можливо, що учню зле, можливо, у нього щось болить, і це заважає йому належно виконувати завдання, а можливо, в нього трапилась якась неприємність. Все це педагог повинен досконально з'ясувати, «проявивши при цьому всю тонкість своєї педагогічної майстерності. Якщо з'ясується, що учень цілком здоровий, і у нього немає поважних причин, необхідно такому учневі роз'яснити в найсуворішій і вимогливій формі, що він чинить не правильно, не сумлінно, що прояви розбещеність, нехлюйство та нерозуміння творчих завдань» [11, с. 35].

Роль методу наочності в процесі викладання класичного танцю. Наочність у навчанні - дидактичний принцип, згідно якому навчання будується на конкретних образах, які безпосередньо сприймаються учнями. Наочність збагачує коло уявлення учнів, робить навчання для них доступнішим, розвиває спостережливість і мислення, допомагає більш глибокому і міцному засвоєнню навчального матеріалу. Наочний приклад найкращий спосіб виховання виконавської пам'яті і культури поведінки учня. У молодших класах всі нові рухи показуються детально, уповільнено. Демонстрація комбінованих завдань в молодших класах також необхідний, але проводиться вона вже в звичайному темпі, без попередніх повторень і запам'ятовуватися повинна з першого разу. Це обов'язкове правило, воно складне, але дуже добре розвиває зорову, вірніше, хореографічну пам'ять учня. Винятки, звичайно, можуть бути, але дво- і тим паче триразова попередня демонстрація позбавляє учня самостійності і активності в запам'ятовуванні комбінованого завдання.

Формування творчої індивідуальності. Творча індивідуальність учня починає знаходити свою самостійність з перших кроків навчання. Її зростання йде поряд з розвитком техніки руху, в нерозривній єдності з нею. Щоденні заняття долучають дітей до художньої природи танцю. Підсвідомо учень засвоює перші канони руху, переймається законами ритму, динаміки, пластики, жесту та вивчає основи музичності. Звідси природне прагнення учня ввести в

виконавську техніку власне почуття пластики руху, пози і музики, що є вже творчим процесом, а не механічним. Якщо це дійсно так, значить, дотримання найсуворіших правил руху має стати для учня початком виховання його творчої індивідуальності, її вільного виявлення в навчальному процесі.

Показ викладача повинен допомогти учневі зрозуміти і освоїти однакові для всіх виконавські правила техніки певного руху, а не пригнічувати його творчу індивідуальність. У завданнях екзерсису слід показувати лише основну ланку, основний малюнок їх побудови, без подальшого повторення. *Adagio* краще демонструвати повністю. Стрибки прості показуються так само, як руху екзерсису, складні цілком. Показ після виконання навчального завдання теж необхідний. В цьому випадку допущені помилки слід особливо підкреслити, щоб наочніше допомогти учневі зрозуміти їх і швидше виправити.

Всякий показ в молодших класах повинен відповідати 9–11-річного віку учня, а не дорослого танцівника. Інакше користь такої демонстрації перетвориться на свою протилежність, і учні, наслідуючи викладачеві, затвердять у своїй пам'яті настільки неприємну і невластиву їм манеру руху дорослого «артиста-карлика». У середніх класах показ також необхідний, але вже в меншому ступені. Вік, свідомість і технічна підготовка дозволяють учням швидше запам'ятовувати і освоювати нові рухи, хоча програма в цих класах досить велика і важка. Слід згадати ще раз, що повторна демонстрація педагогом у всіх випадках повинна відбуватися лише тоді, коли це дійсно необхідно.

У старших класах значення демонстрації таке ж велике, але використовувати його слід економніше, так як надмірність його по відношенню до слова свідчить про невміння педагога викликати в учня внутрішній посыл до дії. Не можна зводити показ до мови глухонімих. Мислення, а отже, і пам'ять учнів повинні виховуватися насамперед на основі самостійного і активного

усвідомлення навчального завдання, в міру підкріпленої наочністю показу, а не навпаки.

Демонстрація як ефективний метод навчання виправдовує себе в тому випадку, якщо використовувати його в поєднанні з вказівками і зауваженнями, а також з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей учнів. Показ не повинен замінити собою всі ті вказівки і зауваження, котрі педагог зможе зробити значно коротшими та змістовнішими в усній формі.

За допомогою наочних методів в хореографії педагог не тільки пояснює, як саме виконується рух, а й показує його. Наочність необхідно враховувати на всіх етапах навчання, оскільки вона підвищує його якість і швидкість. На початку йде показ руху, потім в тому вигляді, як його виконують на уроці, після виявлення і виправлення помилок.

Метод наочного сприйняття в хореографії це показ повністю або частково, музична розкладка, демонстрація репродукції, відеоматеріалу, репетиції і т. п. Завдяки методам наочного сприйняття швидко, глибоко і міцно учень засвоює програми курсу навчання в хореографічних колективах, підвищують інтерес до вивчених рухів. До цих методів можна віднести: показ вправ, демонстрацію роздрукованих плакатів, малюнків, перегляд відеозаписів, прослуховування ритму і темпу рухів, музики, яке допомагає закріплювати м'язове почуття і запам'ятовувати руху в симбіозі зі звучанням музичних уривків. Все це сприяє вихованню музичної пам'яті та формуванню рухового досвіду учня, також закріплює звичку рухатися ритмічно. Н. Тарасов вважає наочний приклад найкращим способом виховання виконавської пам'яті, культури поведінки, сенс показу полягає в тому, щоб всебічно розкрити і вдосконалювати індивідуальну творчі можливості [11, с. 69]. А. Чекригін ніколи не показував комбінації, а розповідав їх, пропонуючи самим учням втілити музику в русі [11, с. 91]. О. Лепешинська всі комбінації показувала в

повну ногу, прагнучі своїм показом надати красу їх позам і вселити сміливість обертань, артистизм.

До практичних методів в хореографії відносяться вивчення рухів, комбінацій, етюдів, обробка вивченого матеріалу, метод гри, імпровізації і т. п. Практичні методи засновані на практичній діяльності учнів. Одним з найважливіших в хореографії є метод вправ - повторне (багаторазове) виконання розумової і практичної дії з метою вивчення та виконання танцювальних рухів.

Метод цілісного освоєння вправ і рухів пояснюється їх відносною доступністю. Проте використання даного методу передбачає наявність рухової бази, яку учень отримав раніше. До цієї бази входять рухові елементи та зв'язки, що дозволяють на їх основі освоювати в подальшому більш складні рухи. Немало значущим фактором є наявність не тільки зорового і слухового сприйняття, а ще й відчуття руху. Консультація викладача при виконанні руху допомагає відчувати роботу м'язів; зробити вправу в уповільненому темпі; зафіксувати положення тіла і його частин у окремі моменти руху.

Моторна пам'ять учня відпрацьовується і розвивається на основі точної виконавської техніки. Моторна пам'ять закріплюється важко, шляхом багаторазових повторень протягом усього курсу навчання. Без добре розвиненою моторної пам'яті у майбутнього танцівника не може бути хорошою стійкості, гнучкості, легкості, м'якості, простоти і свободи руху; для усвідомленого тренування учням важливо пояснювати роботу м'язів (групи м'язів).

При використанні метода вправ учні доводять до автоматизму виконання безліч рухових навичок, які забезпечують роботу опорно-рухового апарату для виконання рухів тієї чи іншої складності. Тут розглядається не тільки гармонійне фізичне виховання тіла, але і вдосконалення морально-вольових якостей. Ступінчастий метод навчання танцю широко використовується для

освоєння самих різних вправ і танцювальних рухів. Практично кожен вправу можна призупинити для уточнення окремої частини руху, поліпшення виразності руху і т. п. Цей метод також застосовується при вивченні складних рухів.

Виділимо також метод танцювального показу – спосіб навчання, при якому педагог демонструє танцювальну композицію, окремі фігури і елементи і відповідно аналізує їх. Наглядно-образні уявлення, одержані учнями, є основою для подальшого вивчення схеми руху, поворотів, обертів і т. п. При демонстрації хореографічного матеріалу педагог не обмежується тільки його показом, а також детально аналізує і пояснює, як правильно виконати дані елементи і фігури.

Метод показу танцю органічно поєднується з методом усного викладу навчального матеріалу. Завдяки даному методу педагог несе учням знання про історію та сучасний стан хореографії, розповідає про окремі танці і танцювальну музику. Метод танцювально-практичних дій. Розглянуті методи і прийоми наочного навчання і усного викладу матеріалу органічно поєднуються з методом танцювально-практичних дій. Як уже зазначалося, урок танцю найчастіше будується як практичне заняття і складається з: розучування танців і закріпленню навичок. Тренувальні вправи – це планомірне повторюване виконання танцювальних рухів, здійснюване учнями під керівництвом педагога кожен урок. Танцювальні завдання - це завдання, за допомогою яких учні відтворюють танцювальну лексику з метою подальшого її закріплення, або багаторазові повторення, що сприяють відпрацювання танцювальних умінь і навичок.

Метод пізнавальної діяльності. Розрізняють ілюстративно-пояснювальний, репродуктивний, проблемний, частково-пошуковий і дослідний методи, які взаємопов'язані та зазвичай нероздільно застосовується. Вони відрізняються один від одного за характером пізнавальної діяльності

учнів. Використання педагогом цих методів сприяє більш глибокому і міцному засвоєнню танцювального матеріалу.

Методи навчання класичного танцю вибираються в наслідок від навчальної програми, цілей і завдань уроку, а також вікових та індивідуальних особливостей учнів. При освоєнні танцювальної техніки важливо подолання складнощів, пов'язаних з великими фізичними навантаженнями, вихованням волі, витривалості, самовладання тощо., тому дуже значущим для педагога-хореографа є володіння методами стимулювання і мотивації інтересу дітей до навчання хореографії.

Для розвитку стійкої учбової мотивації і пізнавальної активності учнів в процесі навчальної танцювальної діяльності застосовуються різноманітні методи виховання: заохочення, створення ситуацій успіху, проблемних ситуацій, ситуацій взаємодопомоги, спонукання до пошуку альтернативних рішень, виконання творчих завдань, прогнозування майбутньої діяльності, формування рефлексивності (певного настрою на танцювальну діяльність), бажання бути корисним, розвиток емпатії, тобто співпереживання, пошук контактів і співпраці, зацікавленість результатами колективної роботи, організація само- і взаємоперевірки. Для розвитку виразності, артистичності необхідна систематична робота над створенням музично-пластичних образів. Основу хореографічного образу складає рух, який безпосередньо пов'язаний з ритмом.

2.2. Природні задатки у формуванні виконавського апарату танцівника.

Рівень духовного життя людини зростає, культура підвищується, підвищуються і вимоги до ідейно-художнього рівня вистав, і концертів. Тому сьогодні перед хореографічним мистецтвом стоять відповідальні завдання

підготовки висококваліфікованих професійних кадрів, як виконавських, так і викладацьких. Вирішення цих завдань має ґрунтуватися на досконалій методиці викладання, більш ретельному відборі педагогічних кадрів, диференційованому розподілі педагогів по роках навчання (педагоги молодших класів, середніх, старших і педагоги класів удосконалення), а також на більш ретельному відборі учнів, перегляд програм і планів (відповідно до сучасних вимог хореографії та культури в цілому), строгому плануванні практики для кожного учня, приділяти увагу збереженню і вивченню класичної спадщини.

Відбір учнів або танцівників для навчання в хореографічній школі, училищі, професійному або аматорському танцювальному колективі слід проводити ретельний. Наприклад, для прийому в хореографічне училище слід пройти комісію, яка складається з педагогів фахівців, ортопедів і терапевтів. Для цього в різних училищах використовують різні форми анкетування, які зводяться в кінцевому рахунку приблизно до однієї класифікації:

1. Сценічність.
2. Пропорційність статури.
3. Правильна форма ніг.
4. Виворітність.
5. Амплітуда розтягування сухожилля (пліє).
6. Крок (граничний підйом ноги на висоту)
7. Форма стопи (підйом, рухливість і форма пальців).
8. Гнучкість.
9. Стрибучість.
10. Здатність до обертання (перевірка вестибулярного апарату).
11. Музичність і ритмічність.
12. Танцювальність (координація).
13. Жвавість сприйняття (емоційність, інтелект, успішність з загальноосвітніх предметів).
14. Здоров'я.
15. Закоханість у майбутню професію, бажання вчитися.
16. Сценічність. Зовнішні сценічні дані визначаються візуально, естетично. Бути сценічним – це означає мати гарну зовнішність, пропорційну статуру, певним чарівність, привабливість. Від зовнішнього вигляду залежить і сценічність майбутнього артиста балету. Пропорційність статури, правильні, красиві форми – це одна з головних умов прийому в хореографічне училище. Естетичне сприйняття – перше почуття, що виникає у глядача, який приходить в театр насолодитися красою і гармонією світу мистецтва.

Існують два основних типи статури – доліхоморфний і брахоморфний. Доліхоморфний – це астеничний тип (зріст високий або вище середнього, тулуб короткий, мала окружність грудної клітини, середні або вузькі плечі, довгі нижні кінцівки, малий кут нахилу таза, хода з розгорнутими стопами – носки нарізно). Брахоморфний тип – зріст середній або нижче середнього, тулуб довгий, велика окружність грудної клітини, широкі плечі, нижні кінцівки короткі, великий кут нахилу таза, хода носками всередину.

Для досягнення вищих результатів в хореографії краще доліхоморфний тип складання, але сумлінною та щоденною працею можна все виправити. Антропометричні вимірювання допомагають більш точно визначити пропорційність статури вступника. «При відборі майбутніх учнів в професійне хореографічне училище слід надавати перевагу астеничному типу фігури, а не атлетичному або пікнічному, тобто пухкому, повному» [40, с. 50]. Особлива увага приділяється пропорціям різних частин тіла. Диктується це як естетичними міркуваннями, так і чисто фізіологічними, або пропорційно складена людина легше переносить навантаження і перевантаження, які неминучі в майбутній професії танцівника.

«Еталоном ідеальних пропорцій людського тіла служать грецькі скульптури. Згідно класичним уявленням відстань від верхньої частини голови до тазостегнового суглоба має дорівнювати довжині нижньої частини тіла, відстань від нього до нижнього полюса надколінка довжині від нижнього його краю до підлоги. Такі пропорції створюють ілюзію довгоногих і відповідають естетичним вимогам. Плечі чоловіків повинні бути ширше стегон, а у жінок навпаки» [33, с. 291].

Правильна форма ніг. «До форми нижніх кінцівок пред'являються великі вимоги: м'язи не повинні бути сильно розвинені, підйом стопи повинен бути вираженим, бажана пряма лінія ніг, рівна лінія стоп. Протипоказаннями до прийому в училищі є Х- і О-образні ноги, «шаблеподібний» деформація їх.

Постава повинна бути правильною» [33, с. 292]. Поняття постава зазвичай відносять до вертикальної пози людини в положенні стоячі. Вимоги правильної постави відносяться головним чином до конфігурації хребетного стовпа. На положення хребта впливають всі ланки людського тіла: нахил голови, форма і довжина шиї, плечовий пояс, форма лопаток, розміри і форма кінцівок, таза, ступень і пальців ніг. Наприклад, при сильному згинанні або нахилі шиї вперед під вагою голови рефлекторно збільшується кіфоз (грудної вигин всередину). «Вигини хребетного стовпа істотно залежать від ваги розташованих вище відділів тулуба, а також голови і верхніх кінцівок. М'язи своєю напругою протидіють силі тяжіння, зменшують вигини. Вони залежать також і від нижче розташованих ланок тіла. Таз, спираючись на тазостегнові суглоби, в залежності від тяги м'язів (згиначів і розгиначів цих суглобів) може більше або менше нахилитися, повертаючись навколо поперечної осі; при тому відповідно збільшуються або зменшуються вигини хребетного стовпа. Нарешті, на поставу впливає і нахил гомілок, розгинання в гомілковостопних суглобах: при великому нахилі гомілок таз виводиться вперед і зменшує свій нахил, при меншому – навпаки. Надмірні старання ліквідувати недоліки постави можуть привести до її порушення в бік іншої крайності. Через велику кількість факторів, що визначають поставу, зустрічається багато варіантів відхилень від нормальної постави. Порушення постави зазвичай пов'язані з обмеженнями рухливості в суглобах. Одні м'язи виявляються ослабленими і занадто розтягнутими, інші (їх антагоністи) – укороченими, що обмежують рухи» [20, с. 162].

Виворотність – це вроджена здатність до вільного розгортання ніг назовні від стегна до стопи, що залежить від будови тазостегнових суглобів. Виворотність сприяє більш швидкому освоєнню програми. Існує безліч висловлювань діячів науки про виворотність, ось декілька з них: «виворотність, тобто здатність обертатися назовні верхню частину стегна (в тазостегновому суглобі) разом з коліном, гомілкою і стопою» [33, с. 292]. «Однією з основ

класичного танцю і суттєвою його особливістю є виворітне положення ніг. Наявність, розвиток і збереження виворітності обов'язкові для артиста балету. Виворітність залежить, по-перше, від величини супінації стегна. На неї впливають глибина і спрямованість отворів вертлюжних западин – увігнута поверхня тазу. Природна виворітність є в тому випадку, коли вертлюжні западини неглибокі і їх отвори спрямовані назовні (трішки назад). Глибокі і спрямовані вперед вертлюжні западини створюють «закритий таз», тобто повна відсутність виворітності. По-друге, від супінації гомілки в колінному суглобі. До 10–12 років стегнова кістка скручується навколо поздовжньої осі всередину, а велика гомілкова – назовні. Скручування великої гомілкової кістки виражено більшою мірою, ніж стегнової. Цей процес призводить до розвороту носків стоп назовні і створює можливість супінації гомілки. По-третє, від розвитку м'язів супінаторів стегна і здатності розслабити його пронатори (м'язи, котрі які відповідають за розгортання стопи всередину). Чим сильніше розвинені м'язи, супінації стегна, тим більше виворітність «в стегнах». Але при скороченні супінаторів м'язи-пронатори напружуються і заважають тримати стегно у виворотному положенні. Тому, вміння, скорочуючи супінатори стегна, одночасно розслабити пронатори збільшує виворітність. Розвиток і збереження виворітності досягаються повсякденною хореографічною практикою. Вона розвиває супінатори стегна, гомілки і стопи, збільшує еластичність зв'язкового апарату і рухливість всіх суглобів тіла. Уміння розслабляти пронатори стегна пов'язано з виробленням умовного гальмування і вимагає вольових зусиль. Виворітне положення ніг у балеті зумовлено анатомічними і естетичними причинами. Лише при виворотному положенні ніг створюється лінія і малюнок класичного танцю, що відповідають законам естетики» [32, с. 85].

У обдарованих танцювальними здібностями від природи ахіллове сухожилля дуже пластичне і нога легко утворює гострий кут зі ступнею. В інших же ледве-ледве гнеться» [9, с. 24]. Здатність присідати м'яко, без зусиль і напруги відзначається особливо, навіть із середньою здатністю до розтягування

ахіллового сухожилля учні будуть відставати в засвоєнні програми від більш здатних однолітків.

Здатність легко і високо піднімати ноги в виворотному положенні визначає крок. Чим більше кут розкриття ніг, тим з більшим успіхом зможе учень освоювати програму того чи іншого класу, тим більше у нього можливостей для досягнення технічних висот в хореографічному мистецтві. «Великий, невиворітний крок не удосконалює техніку руху ніг і не збагачує пластику. Крок і виворітність в класичному танці – єдине ціле. Тому прагнення учня підняти невиворітну ногу якомога вище завжди порушує пластичну стрункість і стійкість руху, особливо пози класичного танцю» [41, с. 29]. «Крок залежить від рухливості в тазостегновому суглобі, від еластичності задньої групи м'язів стегна (крок вперед), еластичності повздошно-стегнової м'язи (крок назад), від величини виворітності стегна в суглобі і опору м'язів стегна (крок в сторону). Критерієм величини кроку є кут піднятої ноги не нижче 90 градусів» [41, с. 32].

У хореографії цінними є стопи з високим природним підйомом. Високий підйом залежить від ступеню розвитку поздовжнього склепіння стопи. «Розрізняють поздовжню і поперечну плоскостопість. При поздовжньому виду плоскостопості опускається ресорна частина або весь поздовжній звід. При поперечному опускаються головки плеснових кісток, великий палець зсувається в бік і викликає деформацію інших пальців і всієї стопи. Будь-який вид плоскостопості викликає біль і значно знижує рухливість великого пальця і всієї стопи» [32, с. 126]. Тому при відборі професійних танцівників на форму стопи звертають увагу і з естетичної точки зору, і з анатомічної тому, що фундаментом всіх рухів є саме стопа.

Здатність гнутися з широкою амплітудою вперед, назад, в сторони – це і є гнучкість. При відборі перевіряється не тільки гнучкість хребетного стовпа, а й здатність до рухливості всього кістково-м'язового апарату. «У хореографічне

училище треба приймати дітей з досить хорошою гнучкістю тіла, тоді не доведеться вдаватися до насильницького розтягування їх суглобно-зв'язкового апарату» [40, с. 28]. «Відомо, що опорою тіла є скелет і його суглобний-зв'язковий апарат, за допомогою якого людина рухається в просторі. Якщо цей апарат виявиться не досить гнучкий, тіло танцівника в його русі буде обмеженим, маловиразним. Важко і обмежено гнучка спина не може дати глибокого, пружно-еластичного перегину корпусу, наприклад, при виконанні деяких форм пордебра, арабесків, ранверсе і т. п. Не достатньо вільні в своєму русі плече, лікоть, зап'ясті і пальці вносять в танець скутість. Недостатньо відкрите стегно позбавляє рух вільного, виворотного і високого кроку. Мала гнучкість коліна і стопи також ускладнює рух ніг, наприклад, при виконанні пліє і особливо стрибків. Таким чином, обмежена і невільна гнучкість тіла танцівника принесе в танець елементи жорсткості і кострубатості, що не гармоніюють з поняттям «класичний».

Стрибок – це природна здатність силою м'язів ніг виштовхнути тіло над опорою. Чим вище амплітуда стрибка, тим легшим, невагомим здається тіло, тим «легше» будуть стрибки виконавця. При відборі обов'язково треба перевіряти здатність до стрибучості. «Величина стрибка залежить від рухливості суглобів кінцівок (тазостегнового, колінного, гомілковостопного і суглобів стопи), а також від функціональних особливостей м'язів і узгодженості їх роботи. Спочатку перевіряється трамплін стрибок, коли в основному працюють суглоби стопи і пальців, потім стрибок в напівприсід, коли при приземленні потрібно робити, гранично низький напівприсід, не відриваючи п'яти від підлоги. Слід звертати увагу на м'якість приземлення, що характеризує еластичність ахіллового сухожилля» [33, с. 292].

Вестибулярний апарат інформує центральну нервову систему про положення тіла в просторі під час руху і в нерухомому стані, про рівновагу і

його порушеннях. При порушенні діяльності вестибулярного апарату навчання хореографії протипоказано.

Мистецтво хореографії синтезує театральне, музичне, танцювальне мистецтво, мистецтво пантоміми, пов'язане з культурою сприйняття живопису, скульптури, архітектури. Тому для підготовки майбутнього професійного танцівника необхідно заздалегідь знати, чи є в учня почуття ритму, музичні і танцювальні здібності. Розвиток цих здібностей залежить від темпераменту, інтелекту, природній обдарованості, таланту. Для виявлення цих даних, наприклад в балетному училищі абітурієнтам пропонують різні тести. Танцювальність: вступникам пропонують або станцювати танець, підготовлений ними заздалегідь, або показують їм невелику композицію під музику і тим самим виявляють здатності швидко відтворювати показане, або пропонують зімпровізувати танець на ту чи іншу музику. Така перевірка допомагає виявити танцювальність і музикальність, координацію, емоційність і почуття стилю. Жвавість сприйняття необхідна майбутньому артистові балету для успішного розуміння найскладніших законів і таємниць мистецтва. Сприйняття завжди пов'язане з поняттям темпераменту, емоційності, інтелекту. Розрізняють сангвінічний, флегматичний, холеричний і меланхолійний темпераменти: сангвінік – це живий, рухливий, вразливий, швидко реагує на події; флегматик – ця людина повільна, незворушна, зі слабкими зовнішніми проявами душевних станів; холерик – людина, що відрізняється імпульсивністю, пристрасністю, неврівноваженістю, схильністю до бурхливих емоційних спалахів, різких змін настрою; меланхолік – легко ранимий, схильний переживати навіть незначні події, але зовні мляво реагує на них. Риси темпераменту пов'язані з властивостями нервових процесів – збудження і гальмування. Однак темперамент ніколи не зустрічається в чистому вигляді. При яскравому переважанні ознак одного темпераменту у більшості людей можна бачити ознаки інших темпераментів. Прояви темпераменту багато в чому залежать від умов життя і діяльності людини. Темперамент учня багато в

чому впливає на культуру уваги. «Культура уваги – це сильна зброя сучасного актора-танцівника. Вона окрилює думку, спонукає до творчості, удосконалює і облагороджує виконавську техніку» [40, с. 55].

Потенційний учень повинен володіти хорошим здоров'ям, витривалістю і достатньою силою. Майбутньому артисту балету доводиться фізично працювати мінімум 5–6 годин на день. Без здоров'я організм не витримає тих навантажень, які потрібні за програмою навчання. Тому ... «проводиться обстеження абітурієнтів по органам і системам. Детально вивчається медична карта дитини з дитячої поліклініки і школи. Враховуються перенесені захворювання і їх вплив на фізичний розвиток зростаючого організму. Такі хвороби внутрішніх органів, як інфекційний гепатит (хвороба Боткіна), захворювання органів дихання (хронічний тонзиліт, аденоїди, поліпи, специфічний процес в легенях, хронічна пневмонія, емфізема легень, бронхіальна астма), захворювання серця (перенесений інфекційний міокардит, ревматичний процес, гіпертонія), захворювання шлунково–кишкового тракту (виразкова хвороба, хронічні коліти, випадання прямої кишки та ін.) служать абсолютним протипоказанням до прийому в хореографічне училище» [33, с. 295].

Професія артиста балету пов'язана з постійним фізичною працею. Обирати хореографію своєю професією, кожен виконавець повинен свідомо, бажаючи присвятити своє життя улюбленому мистецтву. І багатьом цей інтерес і цілеспрямованість вдається пронести через все життя, залишаючись вірними йому до кінця. Без закоханості в майбутню професію, без сили волі, що допомагає йти невпинно вперед, в мистецтві хореографії не можна сподіватися на успіх. Класична школа хореографії – це не тільки система освоєння програмних рухів, це система естетичного виховання тіла і духу майбутніх артистів. З роками учні досягають таємниці художнього бачення і сприйняття світу, у них розвивається смак до витонченого. Педагог розкриває секрети

професії перед учнем, а учень осягає їх. Процес взаємодії, взаємопроникнення стає більш плідним, якщо обидві сторони яскраві, обдаровані, талановиті, розумні і наполегливі. Який би досвідчений, здібний, розумний не був педагог, він не зможе навчити свого підопічного, якщо той сам не буде переймати досвід свого наставника. А, з іншого боку, якщо педагог безталанний, то йому не дано навчити навіть дуже здібного учня. «Адже іноді і здібні учні на все життя залишаються тільки з хорошими даними, так і не переступивши поріг справжнього професіоналізму і майстерності» [14, с. 54].

Є природні якості, які поки ще важко передбачити навіть за допомогою наукових досліджень. Ці якості виявляються тільки з часом в процесі навчання. До таких суто професійними якостями відносяться і здатність мислити категоріями хореографії, і здатність м'язового відчуття руху, і здатність через рух передавати думку, образ, стиль, манеру, і здатність до складної координації, обертанням, стійкості, це, нарешті, розвиток професійної хореографічної пам'яті, необхідної майбутньому артистові балету. Відсутність хоча б одного з цих якостей може стати причиною профнепридатності для майбутнього артисту балету. Ось що говорила про це А. Ваганова: «До завдань хореографічної освіти входить підготовка таких кадрів, з якими можна було б будувати репертуар балетного спектаклю ... Першим обов'язком треба ретельно відбирати дітей при прийомі в школу. Завдання це важке, рідкісна дитина не здається милою, залучають тоненькі ніжки, хороші як ніби форми. Діти завжди в більшості своїй здаються чарівними. Досвідчене наше око нерідко обманює. Найдивніше, коли дитяче маскування потроху зникає і дитина починає деформуватися, виявляється ряд дефектів. Медичні вимірювання, зроблені при прийомі, мало допомагають. Вся структура сильно змінюється, юнаки і дівчата часом стають майже не прийнятними для сцени. Ще страшніше при цьому, коли виявляється, що учень не має даних для сприйняття все більших і більших складних рухів, що вивчаються в старших класах. Виявивши це, треба не вести далі учня по хибному шляху, а скоріше переключити на іншу роботу. Тільки

так можна довести балетну трупку до досконалості в сенсі підбору фігур виконавиць. Це і візуально необхідно в окремо взятому мистецтві. Ми не схильні залишати в школі учнів з деформованими фігурами. В результаті такі учениці потрапляють на сцену, де рік від року ці старіючі особи починають пред'являти вимоги, котрі не варті їх» [10, с. 86].

Класичний танець – значить зразковий, а зразковим його робить висока майстерність і художність. У кожній професії є свої висоти майстерності і художності: у виконавській майстерності – одні, в балетмейстерському – інші, у педагогів – своя майстерність, а у репетиторів – свій особливий дар. І про те, що це різні професії, що вимагають кожна свого обдарування, зараз вже ніхто не сперечається. Це доведено усією історією балету. Ваганова писала: «Нерідко артистки балету, не можуть більше виступати на сцені, або ж просто втратили працездатність, спрямовуються в педагогіку. Невже вони думають, що це так просто? Вони помиляються: вчаться всі, але вивчаються не одиниці» [14, с. 46]. Вона не мала сумнівів в тому, що для педагогічної діяльності в мистецтві «божий дар» необхідний так само, як і виконавцям. Обдарованість педагога зустрічається в мистецтві набагато рідше, ніж обдарованість виконавця, або навіть автора» [10, с. 260].

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

В процесі мого дослідження було визначено, що на якість засвоєння матеріалу однаковий вплив мають, як висока кваліфікація педагога та впевненість в своїх знаннях, так і природні задатки учня та сумлінна, щоденна праця. Дисципліна «Класичний танець» має в структурі хореографічної освіти єдину методикку і водночас дозволяє різнобічно і послідовно вдосконалювати її як в теорії, так і на практиці, використовуючи найрізноманітніші форми навчання, засоби і прийоми подачі матеріалу.

Рівень духовного життя людини зростає, культура підвищується, підвищуються і вимоги до ідейно–художнього рівня вистав, і концертів. Тому сьогодні перед хореографічним мистецтвом стоять відповідальні завдання підготовки висококваліфікованих професійних кадрів, як виконавських, так і викладацьких. Отже, можна зробити висновок, що «божий дар» в мистецтві однаково необхідний, як виконавцям, так і в педагогічній діяльності.

ВИСНОВКИ

Класичне хореографічне мистецтво охоплює понад чотирьохсотрічну історію становлення. В цей період відбулося становлення та еволюція рухів класичного танцю від найпростіших його форм до створення високохудожніх та віртуозних взірців. У класичній хореографії ХХ століття сформувалася система виразних засобів, яка увібрала багатовікову європейську традицію. Проте незважаючи на єдину основу системи класичного танцю, кожен хореограф має свій особливий, неповторний характерний почерк. Професійна європейська академічна танцювальна система формувалась у період італійського ренесансу 1430–1610, у період французького бароко, класицизму та романтизму 1660–1880, а також у період російського академізму 1860–1910 тощо.

Колосальний вплив на становлення мистецтва класичного танцю в Україні ХХ століття мав як зарубіжний досвід розвитку класичного танцю, так і соціально-політичні зміни в державі цього періоду. В умовах політичних, військових катаклізмів, економічних перетворень та розрухи відбувалися прагнення розвитку українського хореографічного мистецтва. Засновано ряд Національних хореографічних закладів, створена система підготовки танцівників, ряд колективів та окремих виконавців стали відомими в усьому світі.

Який би досвідчений, здібний, розумний не був педагог, він не зможе навчити свого підопічного, якщо той сам не буде переймати досвід у вчителя. Велике значення мають природні якості танцівника, які виявляються тільки з часом, в процесі навчання. До таких суто професійних якостей відносять окрім специфічного Хореографічне мислення, здатність м'язового відчуття руху, здатність через рух передавати думку, образ, стиль, манеру, здатність до складної координації, обертання, стійкості, це, нарешті, розвиток професійної

хореографічної пам'яті складають необхідний арсенал виконавських навичок, необхідних майбутньому класичному танцівнику. Відсутність хоча б однієї з цих складових може стати причиною професійної непридатності виконавця.

Функціонування класичної хореографії в європейському вимірі ХХ століття довершила багатовікове формування головних стилістичних рис цього виду мистецтва і набула своїх довершених форм існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антропова Л., Заикина Н. Классический танец: вопросы теории: учебно-методическое пособие. Орёл: ОГИИК, 2007. 70 с.
2. Ахемян Т. Методика викладання класичного танцю у підготовчих групах. – Київ: Мистецтво, 2003. 115 с.
3. Базарова Н. Классический танец. Ленинград: Искусство, 1975. 184 с.
4. Балет: Енциклопедія /гол. ред. Ю. Григорович. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
5. Балет. Уроки: Иллюстрированное руководство по официальной балетной программе / пер. с англ. С. Бардиной. Москва: ООО «Издательство АСТ», ООО «Издательство Астрель», 2003. 64 с.
6. Блок Л. Классический танец: история и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.
7. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 136 с.
8. Барышникова Т. Азбука хореографии. СПб: Люкси, Респекс, 1996. 256 с.
9. Ваганова А. Основы классического танца. Москва–Ленинград: Искусство, 1963. 179 с.
10. Ваганова А. Статьи, воспоминания, материалы. Ленинград–Москва: Искусство, 1958. 344 с.
11. Валукин М. Становление балетного мастерства: одухотворение традиций // Балет: Литерат.-критический, историко-теоретич. иллюстрир. журн. Москва, 2015. № 6. С. 34–35.
12. Васильева Т. Тем, кто хочет учиться балету. Москва: Гитис, 1994.

13. Васірук С. Класичний танець: навч.-метод. посібник для студ. вищ. навч. закл. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2009. 260 с.
14. Вечеслова Т. – балерина. Москва–Ленинград: Искусство, 1964. 272 с.
15. Володько В. Методика викладання народно-сценічного танцю: навч.-метод. посібник. Київ: Мистецтво, 2003. Ч. 2. 122 с.
16. Гойзеловский К. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 368 с.
17. Горбатова Н. Розвиток хореографічної освіти України в Україні (к. XIX – поч. XX ст.) // Питання культурології: міжнародний зб. наук. ст. Київ: КНУКіМ, 2002. Вип. 17. С. 6 – 12.
18. Горбатова Н. Трансформація форм класичного балету на українській сцені // Питання культурології: міжнародний зб. наук. ст. Київ: КНУКіМ, 2002. Вип. 3. С. 28 – 37.
19. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Москва: Искусство, 1975. 128 с.
20. Донской Д. Зациорский В. Биомеханика: учеб. пособие. Москва: Физкультура и спорт, 1979. 264 с.
21. Есаулов И. Устойчивость и координация в хореографии. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 136 с.
22. Забрёдовский С. Деякі аспекти розвитку народної хореографії /Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 1994. С. 72 – 74.
23. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 257 с.
24. Захаров Р. Искусство балетмейстера. Москва: Искусство, 2016. 432 с.

25. Зихлинская Л., Мей В. Первые шаги. Примеры уроков для молодых педагогов профессиональных хореографических училищ: практ. пособие по методике преподавания классич. танца в мл. классах (первый год обучения). Киев: Логос, 2003. 360 с.
26. Калугина О. Методика преподавания хореографических дисциплин: учебно-методическое пособие. Киров: КИПК и ПРО, 2010. 123 с.
27. Костровицкая В. Классический танец: Слитные движения. Москва: Советская Россия, 1961. 56 с.
28. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Москва: Искусство, 1976. 266 с.
29. Лопухов Ф. Хореографические откровения. Москва: Искусство, 1972. 215 с.
30. Мессерер А. Танец, мысль, время. Москва: Искусство, 1979. 265 с.
31. Мессерер А. Уроки классического танца. Москва: Искусство, 1967. 376 с.
32. Миловзорова М. Анатомия и физиология человека. Москва: Медицина, 1972. 215 с.
33. Миронова З., Баднин И. Повреждения и заболевания опорно-двигательного аппарата у артистов балета. Москва: Медицина, 1976. 320 с.
34. Никитин В. Современный танец в России: тенденции и перспективы. / В. Никитин. // Материалы II Международной научно-практической конференции «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13–15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Вагановой): Сборник статей. – СПб: Академия Русского балета имени А. Вагановой, 2014. С. 183 – 193.
35. Новер Ж. Письма о танце. Москва – Ленинград: Искусство, 1965. 375 с.

36. Павлюк Т. Українське балетмейстерське мистецтво (II половини XX ст.). Київ: вид. центр КНУКіМ, 2017. 230 с.
37. Станиславский К. Этика и дисциплина в сб. «К.С. Станиславский об искусстве театра». Москва, 1982. С. 243.
38. Станішевський Ю. Українець Серж Лифар – зірка світового балету: монографія. Київ: Видавнича група «Сучасність», 2009. 92 с.
39. Тарасов Н. Основные принципы преподавания классического танца в сб. «Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра...» Москва, 1996. С. 12.
40. Тарасов Н. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
41. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1971. 494 с.
42. Тейдер В. Александр Лапаури. Москва: Искусство, 1980. 220 с.
43. Фриз П. Хореографічна культура в контексті теорії і практики сучасного суспільства // Молодь і ринок. Дрогобич, 2012. №8. С. 46-50.
44. Цветкова Л. Методика класичного танцю: Підручник. Київ: Альтерпрес, 2005. 324 с.
45. Чекетти Г. Полный ученик классического танца/ Грациозо Чекетти : Пер. с итал. Е. Лысовой. Москва: АСТ: Астрель, 2007. 504 с.
46. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії. : монографія. Київ: КиМУ, 2013. Частина III. 90 с.
47. Шелест А. Академия танца. СПб: Нева. 1982. 128с.

48. Шейко В., Богуцький Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (др. полов. XIX – початок XXI ст.). Монографія/ гол. ред. О. Удод. Київ: Генеза, 2005. 592 с.
49. Эльяш Н. Образы танца Москва: Знание, 1971. 207 с.
50. Яковлева Ю. Азбука балета. 2-е изд. доп. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. 214 с.