

Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

Факультет педагогічної і мистецької освіти
Кафедра хореографії

Пригода Л.Б., Ткаченко А.С.

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ**

Методичні рекомендації

Полтава – 2024

УДК 793.3.071:793.34-053.5

*Рекомендовано до друку вченою радою
Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г. Короленка
(Протокол № 15 від 28.06.2024 р.)*

Рецензенти:

Андрощук Л.М. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Суласва Н.В. – доктор педагогічних наук, професор кафедри музики імені Григорія Левченка Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

Пригода Л.Б., Ткаченко А.С. Особливості роботи балетмейстера в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю. Методичні рекомендації. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2024. 67 с.

У методичних рекомендаціях здійснено комплексний аналіз особливостей роботи балетмейстера в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю. Розкрита роль балетмейстера, охарактеризовані етапи роботи та специфіка творчої діяльності балетмейстера-постановника.

Для студентів, викладачів педагогічних та мистецьких навчальних закладів різного рівня акредитації, керівників аматорських хореографічних колективів.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ.....	6
1.1. Специфіка сучасного танцю у хореографічній педагогіці.....	6
1.2. Роль і завдання балетмейстера у дитячому хореографічному колективі.....	11
1.3. Врахування вікових особливостей дітей хореографічного колективу.....	18
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ.....	24
2.1. Етапи роботи балетмейстера на основі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі.....	24
2.2. Музика – основа хореографічної композиції.....	30
2.3. Виразні засоби вирішення хореографічного образу.....	34
РОЗДІЛ 3. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ.....	40
3.1. Специфіка роботи в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю.....	40
3.2. Розробка програми роботи балетмейстера-постановника в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю.....	44
3.3. Аналіз результатів дослідження.....	48
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58
ДОДАТКИ.....	61

ВСТУП

Робота з дітьми – це емоційна віддача як зі сторони балетмейстера, так і зі сторони учнів. Є цілою наукою, яка потребує постійного творчого пошуку, натхнення та енергії. Також педагогу-балетмейстеру необхідно враховувати віковий рівень дітей, їх фізичні та творчі можливості, погляди й бажання. Усе це є обов'язковим у роботі з дитячим колективом, при створенні сучасних хореографічних композицій.

Балетмейстер приймає безпосередню участь у формуванні свідомості дитини, її смаку, почуття прекрасного, відповідальності та інших особистісних якостей. Тому, й існують рамки його діяльності, дотримання яких дозволяє захистити свідомість дитини від передчасного потрапляння у дорослий світ, та руйнування світу дитинства, в якому вона перебуває до юності. Особливо це важливо при постановці сучасного танцю.

Балетмейстерська творчість із врахуванням специфіки роботи з дітьми, є одією з головних аспектів реалізації потенціалу як самого постановника, так і учнів. Балетмейстер – є не лише автором танців, але й вихователем, який володіє знанням літератури, живопису, музики тощо. Він повинен мати фантазію, яка допомагає розкрити ідею танцю, висловити епоху, створити власний стиль. В рівній мірі балетмейстер має володіти основами режисури, та акторської майстерності. Усі ці правила застосовуються і до сучасного танцю, який стає все популярнішим.

Танцювальні композиції, поставлені на матеріалі сучасного танцю, постають перед глядацькою аудиторією у різних варіантах за формою, та змістом. Сучасний танець у дитячому хореографічному колективі – це феномен достовірного театру, в якому виконавці проживають своє сьогодення, та минуле відповідно до власного розуміння. Дитячі образи в танці також наповнені глибиною, що суперечить теорії сучасного танцю, але засоби висловлювання постійно змінюються. Зокрема, особливого підходу вимагає використання концепції натуралізму, коли танцювання надмірне, і навіть перебільшено демонструє певну дію. Діти схильні до достовірності, отже вони здатні легко зрозуміти, що вимагає від них балетмейстер. У завдання постановника входить ретельний підбір змістового змісту танцю, зрозумілого самим виконавцям.

Проблемі дослідження присвячено чимало наукових праць як вітчизняних, так і зарубіжних вчених, зокрема: Н. Александрова, Л. Байкова, Є. Борисенкової, А. Ваганова, Ю. Кондратенка, В. Лихвар, В. Сизоненко та інших. Однак, на практиці існує багато суперечностей між: а) бажанням дітей освоювати сучасний танець, і відсутністю у них сформованих хореографічних навичок; б) прагненням та бажанням балетмейстера розвинути здібності дітей через сучасний танець, та відсутністю методичної бази предмета; в) існуючими можливостями сучасного танцю у розвитку хореографічних навичок у дітей, і відсутністю теоретичного обґрунтування даної проблеми в хореографії. Отже, все вищевказане зумовило вибір теми магістерської роботи, та її актуальність.

Мета магістерської роботи полягає у вивченні особливостей роботи балетмейстера в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю.

Досягнення мети дослідження передбачає виконання таких основних завдань:

- з'ясувати специфіку сучасного танцю у хореографічній педагогіці;
- визначити роль і завдання балетмейстера у дитячому хореографічному колективі;
- обґрунтувати врахування вікових особливостей дітей хореографічного колектив;
- визначити етапи роботи балетмейстера на основі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі;
- розглянути музику – основу хореографічної композиції;
- дослідити виразні засоби вирішення хореографічного образу;
- обґрунтувати специфіку роботи в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю;
- розробити програму роботи балетмейстера-постановника в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю;
- проаналізувати результати дослідження.

Теоретичне та практичне значення методичних рекомендацій полягає у можливості використання отриманих матеріалів у подальших теоретичних дослідженнях мистецтвознавців, хореографів та керівників хореографічних колективів, а також в освітньому процесі педагогів-хореографів під час проведення уроків, майстер-класів, семінарів із сучасного танцю.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

1.1. Специфіка сучасного танцю у хореографічній педагогіці

Танець є давнім мистецтвом, унікальність якого полягає у відтворенні поведінки, яка закодована у рухах, і водночас, відновленні історичної, й культурної свідомості. Історія руху, який обтяжений семантичним значенням, переплетена з долями людських суспільств – джерела танцю науковці віднаходять у взаємозв'язку рухів людини, з її психікою.

Першочергово танець відіграв ритуальну роль, яка потім перетворилася на видовищну (розважальну). Основи нового танцю, який на даний час іменується «сучасним», були закладені у ХІХ ст. – на думку С. Діхона, його виникнення було спричинене сприятливою економічно, політичною, й культурною ситуацією країн Європи, які активно розвивалися [38, с. 34].

У І-й половині ХХ ст. становленню сучасного танцю у США посприяла творча діяльність Р. Сен-Дені, яка досліджувала східні танці, поділяла погляди Ф. Дельсарта, та прагнула звільнити танець від впливу академічної школи. У 1914 р. у Сан-Франциско вона заснувала хореографічну школу Денішоун, учнями якої стали Д. Хамфрі, Ч. Вайдман, та М. Грем (яка є засновницею танцювальної техніки – модерн) [3, с. 188].

В той же час активну творчу діяльність здійснює і М. Вігман, німецький попередник танцювального театру, яка створила нову концепцію танцю – «Ausdrucktanz'em» (нім. характерний, або виразний танець). Дана форма художнього танцю, у якій індивідуальне, та художнє уявлення, а часткового й обробка, почуттів є невід'ємною частиною, в теоретико-практичному дискурсі відома також як «сучасний танець», «вільний танець», «експресіоністський танець», чи «новий художній танець».

У Європі в ХХ ст., де процвітав сучасний танцювальний театр, розвивалися два напрями: перший був натхненний Ausdrucktanz; другий мав чіткі риси техніки А. Дункан і Ф. Дельсарта – ідеї якого на практиці сучасного танцю реалізувалися, передусім, в:

а) аспектах використання усього тіла, в функції вираження з акцентом на тулуб;

б) концепції, відповідно до якої через скорочення, та розслаблення м'язів досягається виразність;

в) ідея про те, що почуття передаються тілесно, а жести посилюють їх [36, с. 22].

У II-й половині ХХ ст. новий напрямок танцювального мистецтва формує власну техніку, композиційні правила, і естетичні критерії. Сучасний танець відображав схильність тіла, і психіки хореографа; відрізнявся пластичністю, чіткістю, та чуттєвістю. Однак, він досить швидко почав застарівати, на відміну від класичного балету, який після 3-х століть

існування зберігає свіжість та красу, в тому числі, завдяки використанню гармонії рухів, ліній, поз, тобто компонентів неминущої краси.

Збереженню «свіжості» сучасного танцю сприяли дивовижність рухів, із використанням нових хореографічних рішень. Сучасний танець є своєрідною реакцією на культурні, та цивілізаційні зміни; надзвичайно актуальне мистецтво, яке глибоко укорінилося в соціально-історичному контексті [3, с. 188].

Для нього характерне розмаїття композиційних прийомів, до яких належать: колаж, алеаторизм, неокласична танцювальна техніка, мінімалізм, акробати, та модерн. Постановки сучасного танцю, тематичне спрямування яких визначається зазвичай психологічно, філософською, і соціальною тематикою, демонструють тенденцію до фрагментації, перервності дії, фрагментації змісту, яка з'єднуються певною організаційною ідеєю (ідеологічний монтаж).

Одним із нагальних питань сучасного танцю є термінологія, яка прийнята для визначення сучасних танцювальних технік. Дискусії про вірне трактування сучасного танцю тривають протягом десятиліть. Так, на думку Ю. Башич, «стиль, який представлений сучасниками, слід називати модерн (в Німеччині – «Ausdrucktanz»)). Однак, дана аргументація є недостатньою для інших опонентів, які наполягають на понятті «контемпорарі».

Зауважимо, що існує думка, про правомірність визнання примату сучасності над модерном ще понад 50-т років тому. При цьому, М. Мікрут вказує, що «назва стилю (стиль означає властивості, форму, характер, спосіб вираження, або розробки рухів) залежить виключно від визначення, яке прийняті причіниками даного терміну». На її думку, джерелом термінологічного конфлікту є «географія проживання – представники однієї півкулі застосовують назву «контемпорарі», а представники іншої – «модерн». М. Мікрут акцентує на тому, що термін «танець модерн» існував до Другої світової війни, але пізніше його було замінено назвою «contemporary dance» – «сучасний танець» [43, с. 287].

К. Сан-Сан танець модерн визначає як «танець, який заснований на кодифікованій певній техніці, а сучасний танець – як колаж стилів, і технік, постійна революція руху [43, с. 39]. Для модерну характерне домінування істини перед красою, свободи перед дисципліною, освітою перед розвагою; стиль надає перевагу не традиціям, а новаціям, не точній техніці, а імпровізації. Натомість М. Мікрут [79] чітко розрізняє танець модерн, та сучасний танець, акцентуючи на тому, що модерн, творцями якого є М. Аллан, Г. Візенталь, А. Дункан, М. Морріс, Р. Лабан, О. Сахароф, Р. Сен-Деніс, Л. Фуллер, Т. Шон та С. Якко – «осмислена форма особистого самовираження, яка відображає історію й культуру виконавця», – зародився в 1890-ті рр., як небалетна форма руху, що представлена на театральній сцені, і характеризується творчою дією, артистизмом, самовираженням внаслідок творчого підходу до руху [43, с. 285].

Слід зазначити, що 60-ті рр. стали проривом у історії танцю модерн, бо домінантною тенденцією того часу був мінімалізм, а танцюристів, і

хореографів об'єднувала потреба задовольнити творчий інтерес, що викликаний грубим вираженням рухів. У 70-ті рр. ХХ ст. до репертуару жестів і рухів додані техніки хореографічної майстерності, які доповнені елементами фігурного катання, гімнастики, й циркових вистав.

Таким чином, танець модерн, попри багато відмінностей між окремими хореографами, такими, як Ч. Вайдман, М. Грем, Х. Холм, Д. Хамфрі має декілька сталих рис, які властиві усім на той час танцюристам: невід'ємною відмінною рисою танцю модерн є рух, який заснований на використанні ваги тіла, спрямованої у підлогу, тавиконується танцюристами босоніж [3, с. 189].

Між тим, сучасний танець, тобто танець контемпорарі, на думку вчених, є образом життя, а також філософською системою. Наприклад, Я. Луминський вважає, що «основним, та єдиним інструментом танцюриста є його тіло, яке у поєднанні з індивідуальною особистістю, а також взаємодії, що відбувається між ними, створюють необмежені можливості вираження».

Сучасний танець підкреслює імпровізацію, проте не менш важливими є техніки далекосхідної медитації, оскільки вони дозволяють танцюристу активувати кількість енергії, яка присутня у його тілі. На думку Я. Луминського, «фундаментальними особливостями сучасного танцю є: взаємодія з силою тяжіння; вільний потік енергії; призупинення руху (балансування між станом рівноваги та падінням), а також ізоляція руху, поліцентризм, та імпульс» [43, с. 286].

Сучасний танець створюється поєднанням елементів класичного балету, сучасного танцю з іншими «словниками рухів», які можна перевести як елемент, що прийшли з інших танцювальних технік. Після I-ї світової війни в країнах Європи, та після II-ї світової війни у США, надзвичайної популяризації отримує техніка складання різнорідних елементів, яку змінив період танцювального ренесансу, що характеризувався еkleктичністю, та поєднанням різних технік.

Нові стилі виникали масово і хореографи відразу розпочинали поєднувати їх з існуючими, створюючи нові комбінації. Наприклад, О. Ніжинська збагачувала свою техніку балетними елементами, як пізніше М. Вігман та М. Грем, однак їх хореографія ніколи не втрачала власної ідентичності у сучасному танці. В 50-60-ті рр. Дж. Батлер, та Г. Тетлі намагалися поєднати танцювальний стиль М. Грем із елементами психологічного балету, проте їх звинуватили у тому, що вони позбавляють сучасний танець його сили, а балет – вишуканості [3, с. 190].

Отже, кожен з відомих танцюристів сучасного танцю намагався створити власну техніку. Відповідно злиття (ф'южн) став методом, та метою створення індивідуальних цінностей рухів. Хореографи, які працюють в танцювальних колективах, поєднали найкращі елементи сучасного центрально-європейського, та американського танцю, лікувальної фізкультури, народного танцю, гімнастики, чи вправ, які засновані на ритуалах, створюючи індивідуальну палітру рухів, що стає їх візитівкою.

Важливим питанням нині залишається уточнення термінології, яка прийнята для визначення сучасних танцювальних технік. Наприклад, І. Дехл

та Ф. Ламперт зауважують, що «техніка сучасного танцю складається з багатьох стилів, та способів роботи, і кожен з різних типів навчання відіграє унікальну роль» [37, с. 10]. Поділяючи дану концепцію, Д. Сміт-Отар наводить власне узагальнення: «сучасний танцювальний стиль включає у себе рухи, які підкреслюють використання тулуба, та ступні паралельно, концентрацію уваги на дизайні тіла, та просторовому дизайні, рухах, чи окремих частинах тіла, а також у цілому, акценті на тазову область і цент, що ініціює та викликає імпульс, напругу між верхом та низом, роботу на підлозі та широкі варіації якостей і фраз» [45, с. 84]. На думку М. Жигіле, що «сучасний танець – це термін, який описує багато видів танцювальних технік: «сучасний танець – це не один стиль, а категорія танцювальних стилів, що зазвичай називається жанром танцю» [39, с. 2].

Не менш дискусійним питанням є різноманітні використання поняття «сучасний танець», згідно контексту, наприклад, концертний танцювальний світ, світ комерційного (конкурсного) танцю, та у контексті «світового танцю». На думку К. Сан-Сан, у «світі концертного танцю, тобто у контексті сучасного танцю, як мистецтва, термін «сучасний» використовується для означення періоду (означає практику нинішню, наприклад, сучасний джаз, сучасний балет), чи набору естетичних рішень (в даному випадку термін використовується без назви конкретного жанру)» [44, с. 307].

Водночас, єдиного визначення естетичних рішень на сьогодні не існує, оскільки відповідно до власного бачення теоретики і практики сучасного танцю відносять до них:

а) експериментальні елементи, концептуальну основу, включення імпровізації, текстові, чи мультимедійні елементи;

б) злиття стилів у існуючій практиці, включно з модерном, джазом, хіп-хопом, або акробатичними трюками;

в) гібридні форми рухів, які базується на основі декількох кодифікованих практик танцю модерн (наприклад, техніка Лімона, або Хортон).

У контексті комерційного танцю, сучасний зазвичай належить до змагальної категорії рухів, що включає атлетизм, акробатику та емоційне вираження тексту пісні; або ж, у випадку занять у танцювальній студії, може означати клас, що поєднує елементи балету, модерну, джазу та хіп-хопу. Натомість, у контексті світового танцю, сучасний також має чимало значень, які активно використовують для:

а) опису змішуння традиційних етнічних елементів, і західних технік;

б) визначення перформативних практик, у яких танцюристи із певної культури танцювальними, займаються сучасними західними практиками, але зміст постановки, або номеру пов'язаний з історією цієї культур, ритуалами й іншими етнічними ревалентними темами;

в) визначення застосування уяви, або експерименту спільно із традиційною формою танцю, наприклад, контемпорарі проти класичного фламенко [44, с. 308].

На думку К. Сан-Сан, «поняття «сучасний» також вказує на часове означення – це танець, який «йде в ногу з часом», відповідно пропонує узгоджувати «сучасне» із рядом естетичних принципів, та поглядів, одночасно вважаючи його танцем, що відбувається наразі» [44, с. 47]. При цьому А. Лепецький вказує, що «онтологічна природа самого танцю полягає у ефемерності, тілесності, ненадійності, оцінці перформативності» – надає йому внутрішню сучасність» [41, с. 15]. Це, за визначенням, завжди актуально.

У доповненні до часової ситуативності, яка означена в ідеї сучасності, тобто до того факту, що «сучасний танець – це танець, що відбувається в цей період», А. Лепецький додає онтологічне визначення танцю як «мистецтва, заснованого на часі». На думку вченого, це «визначальна якість танцю, яка поміщена у рамки образотворчого мистецтва, створює потенціал для естетичного, і політичного радикалізму». Тобто, коли він розміщений поруч із типово статичними образотворчими мистецтвами, чи коли обрамлений, наприклад, в інституційних структурах музею, танець «як практика сучасності» є радикальним [41, с. 16].

Л. Луппе зазначає думку, що «культурна гібридність, яку несе у собі сучасний танець, не належить до багатозначності, а скоріше, до особливих поглядів на різні несумісні, неспівставні тілесності, а іноді й суперечливі елементи, для створення великого художнього розмаїття, що виходить за межі уявлення навіть тих, хто знаходиться в центрі процесу його створення» [42, с. 31]. Сучасний танець відшукує шляхи художньої, й творчої ідентичності як основної мети, надаючи змогу іншим художнім аспектам розвиватися з цієї унікальності. Він поєднує вплив рухів контркультур, та постмодернізму, різноманітних досліджень рухів і одиничних моделей тіла, генеруючі новаторські техніки та рішення, і руйнуючи традиційні моделі.

У контексті сучасної естетики, суттєвою рисою якої є різноманіття, і можливість множинності, а художня потреба надати вихід творчій автономії закликає до міждисциплінарності, та трансдисциплінарності, серед інших концепцій змішування, та глобальності – те, що завжди буде присутнім в сучасності, бо вони відносно пов'язані із вибором, зануренням одного всесвіту у інший, із різноманіттям, та розширенням лексики з процесі відкриття.

Підсумовуючи зробимо висновок, що сучасний танець характеризується утворенням унікальної метафоричної «тілесності», і передбачає ізоляцію у менших одиницях сприйняття, елементах жесту, та тіла. Спостереження, дослідження, роздуми, враження, та експерименти науковців переходять із категорії ресурсів, для створення танцю, до категорії танцювальної мети, тобто сучасний танець тісно пов'язаний із швидкоплинністю, та різноманіттям пропозицій, які виникають в результаті ускладнення процесів осмислення, й створення танцю.

Підходи науковців до сучасного танцю засвідчують, що він не позиціюється як обмежена техніка, а як спосіб хореографічного мислення, роздумів про танець, з точки зору різних поетик. Виявлено, що у науковому

вимірі ХХІ ст. не існує єдиної концепції, яка могла б пояснити складність сучасного танцю, а питання визначення поняття даного феномену породжує дискусію.

Сучасний танець підтримує різноманіття, яке є формою стосунків, способом різнорідного співіснування. Це дає підставу розглядати його, як вид хореографічного мистецтва, головними аспектами якого є досвід, експеримент, прояв внутрішнього стану сучасної людини мовою тіла, та дослідження; як композицію, модус якої є подією. Отже, сенс сучасного танцю полягає не у характеристиці його кодів, а у дослідженні комплексності меж його можливостей, відношень його власних деформацій, та умов.

Пропонуємо під сучасним танцем розуміти такі явища:

а) соціальний сучасний танець, зазвичай має стихійний характер, поширюється зі зростанням популярності певного переважаючого напрямку сучасного побутового танцю;

б) сценічний сучасний танець – явище, виражене у професійному, та аматорському мистецтві, яке може бути представлене тільки в одному танцювальному стилі, або вибірковій єдності технік танцювального мистецтва;

в) сучасний танець, як навчальна дисципліна, яка включає в себе основні види, й техніки сучасного хореографічного сценічного мистецтва, для якого характерна адаптація під загальні цілі виховання учнів, де головна ознака – освітня складова, а саме знання, та практичне застосування основних видів сучасного сценічного танцю.

1.2. Роль і завдання балетмейстера у дитячому хореографічному колективі

Робота педагога-балетмейстера – творця та постановника балетних вистав, окремих танців, чи сьют є складною, та відповідальною. З цього приводу Ж. Ж. Новер зауважує, що «немає виснажливішої у фізичному, та розумовому відношенні професії, ніж професія балетмейстера». Особливо важкою є його робота у дитячому хореографічному колективі, в якому поряд з постановочними завданнями, найважливішого значення набувають навчально-виховні.

Слово «балетмейстер» з нім. *balletmeister* означає – «майстер, автор танцю, режисер-постановник концертних номерів, хореографічних сцен». Творчість балетмейстера – те саме, що творчість композитора, або поета, відмінність лише полягає у тому, що кожний з них створює задум, користуючись мовою свого мистецтва.

Видатні балетмейстери минулого у своїй теоретичній, і практичній діяльності надавали великого значення драматургії, пошукам шляхів органічнішого розкриття сюжету, образів дійових осіб. Вони прагнули пов'язати мистецтво хореографії з дійсністю, розповісти засобами хореографії про явища, та проблеми реального життя, зробити свої постановки актуальними, повчальними, насиченими діями, у процесі розвитку яких формувалися характери дійових осіб.

Балетмейстер у дитячому колективі – це, насамперед, розумний, досвідчений педагог, чуйний, та справедливий вихователь. Він має бути як душею колективу, так і його совістю. Той керівник, який віддає перевагу лише творчій роботі, і для досягнення зовнішнього ефекту нехтує виховними, та громадськими завданнями, втрачає авторитет у колективі, а за цим і колектив, свою працездатність. Ці завдання визначають специфіку роботи балетмейстера у дитячому хореографічному колективі.

Необхідно відзначити, що діяльність балетмейстера-педагога у дитячому хореографічному колективі характеризується багатоаспектністю, і визначає низку виконуваних ним функцій (рис. 1.1). Обґрунтування сутності діяльності балетмейстера у дитячому хореографічному колективі, дає змогу виділити її структурні компоненти: мотиваційно-вольовий, когнітивний, креативний, та операційний.



Рис. 1.1. Функції балетмейстера у дитячому хореографічному колективі

Обґрунтування сутності діяльності балетмейстера у дитячому хореографічному колективі, дає змогу виділити її структурні компоненти:

1. Мотиваційно-вольовий – відображає рівень особливих інтересів, зацікавлень, захоплень, й активну участь в творчій діяльності балетмейстера. Він включає [13, с. 39]:

- а) мотиви, мету, потреби у професійному навчанні, вдосконаленні, самовихованні, саморозвитку;
- б) ціннісні установки актуалізації в професійній діяльності;
- в) стимулює творчий вияв балетмейстера в фаховій практиці.

Мотиваційно-вольовий компонент припускає:

- а) наявність інтересу до балетмейстерської діяльності з дітьми, який характеризує потребу в знаннях, у оволодінні ефективними способами організації професійної діяльності;
- б) включає мотиви здійснення педагогічної діяльності, спрямованість на передачу необхідних знань, і розвиток особистості.

2. Когнітивний компонент забезпечує вільне володіння балетмейстером уміннями, опрацювання інформації, та роботи з інформаційними об'єктами, які впливають на вдосконалення професійних знань й умінь. Творча постать балетмейстера у роботі з дітьми, потребує ґрунтовних знань із суміжних дисциплін (сучасний танець, хореографічний ансамбль, мистецтво балетмейстера, історія костюма).

Особлива роль належить методичній підготовці балетмейстера, оскільки у процесі роботи з дітьми реалізуються його виховна, і розвивальна функції, як педагог-хореограф він повинен мати добру психолого-педагогічну підготовку, знати методику організації виховної роботи. Міцні знання з методики, психології та педагогіки є підґрунтям розвитку майстерності балетмейстера для роботи з дітьми. В удосконаленні цієї майстерності важливим є досвід роботи самого балетмейстера, який потребує постійного аналізу, узагальнення, використання в своїй діяльності найкращого та прогресивнішого. Рівень розвитку когнітивного компонента визначається повнотою, глибиною, системністю знань у предметній галузі балетмейстера.

3. Креативний компонент включає творчі здібності індивіда, що характеризуються здатністю до продукування принципово нових ідей, які входять до структури обдарованості, як незалежного чинника. Креативність – це здатність породжувати незвичні ідеї, відхилятися від традиційних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації. Погляд на креативність, як універсальну рису особистості балетмейстера, завданням якого є активізація творчого потенціалу, передбачає визначення категорії творчості.

Творчість розуміємо як процес створення чогось нового, причому процес непередбачуваний, незапрограмований, та спонтанний. Креативна здатність ґрунтується на творчій фантазії, яка є синтезом уяви, та емпатії (перевтілення). Завданням балетмейстера і є активізація творчої фантазії дітей-виконавців, що у свою чергу активізує креативність, та розвиває вроджені творчі здібності [13, с. 46].

4. Операційний компонент є одним із найскладніших аспектів роботи балетмейстера у роботі з дітьми, який вимагає від нього:

- а) образного мислення, творчої уяви, вербальної, та невербальної комунікативної діяльності;
- б) організаторських здібностей;

- в) виконавських, педагогічних та репетиційно-постановочних навичок;
- д) досконале володіння танцювальною технікою;
- е) знання режисури та акторської майстерності;
- ж) організації та проведення концертних виступів [16].

Необхідно відзначити, що домінуюче значення у роботі балетмейстера з дітьми має формування його індивідуального стилю, постановочна і репетиторська діяльність. Індивідуальний стиль діяльності балетмейстера вирізняється певними особливостями діяльності, зокрема поєднанням творчо-інтелектуальної роботи з фізичною. Саме тому, складовими є стиль взаємодії (рис. 1.2) та стиль спілкування (комунікативні особливості балетмейстера у професійній діяльності з дітьми).

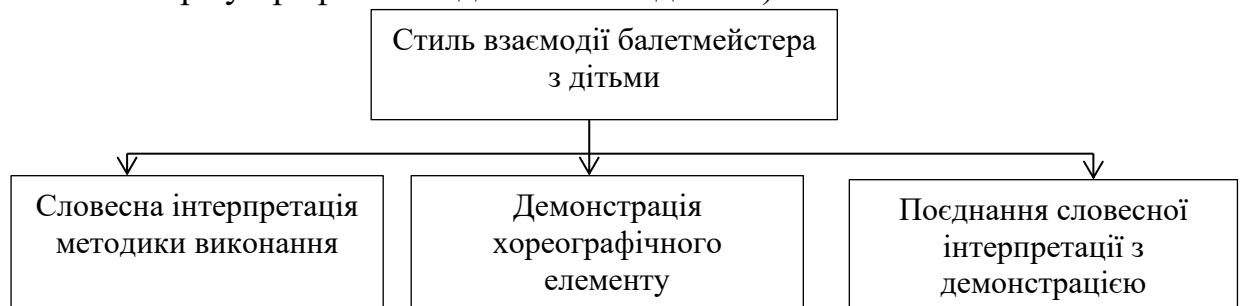


Рис. 1.2. Стиль взаємодії балетмейстера з дітьми

Ще однією стороною педагогічної діяльності балетмейстера є викликання у дітей непідробного інтересу до занять, запалення у них вогника творчого змагання, та ініціативи. Досягти цього можна, лише поставивши перед ними чіткі перспективні цілі. З цього приводу А. Макаренко зазначав, що «істинним стимулом життя є завтрашня Імідж. У педагогічній техніці вона є однією із найважливіших об'єктів роботи. Спочатку необхідно організувати сам імідж, викликати його до життя, та поставити як реальність. По-друге, необхідно наполегливо перетворювати простіші види радості на складніші, і значущі для людини. Тут проходить цікава лінія від простого, примітивного задоволення до почуття обов'язку. Невдачі багатьох дитячих установ, дитячих будинків, колоній залежать від слабкої, та нечіткої перспективи. Навіть добре обладнані дитячі установи, якщо вони цього не організують, не досягнуть гарної роботи». Отже, робота у дитячому хореографічному колективі повинна бути перспективною.

Балетмейстер як керівник дитячого колективу повинен здійснювати свою роботу відповідно до:

- а) хореографічного репертуару;
- б) особливостей роботи з дітьми дошкільного віку;
- в) з дітьми молодшого, середнього, старшого шкільного віку;
- д) положень про хореографічні фестивалі, конкурсу;
- е) орієнтуватися у проблемах сучасного розвитку аматорського хореографічного мистецтва, творчо підходити до здійснення своєї художньо-хореографічної діяльності [16].

Такі вимоги балетмейстера як до керівника дитячого хореографічного колективу повинні:

- а) забезпечити збереження здобутків виконавських традицій у різних напрямках як професійного, так і самодіяльного танцювального мистецтва;
- б) сприяти розвитку сучасних хореографічних напрямків;
- в) підвищувати рівень виконавської танцювальної культури учасників творчих колективів.

Важливим для керівника дитячого хореографічного колективу є узгодження цілей, форм та методів навчально-виховної роботи, з умовами загальноосвітнього навчального закладу, адже саме після нього діти продовжують навчання у школі мистецтв. Робота балетмейстера, як і будь-яка галузь мистецтва, вимагає від нього творчого ставлення не лише до спеціальних питань, але й вдумливого підходу до вивчення естетичного, та виховного впливу як на глядача, так і на виконавця (у даному випадку йдеться про дітей). Балетмейстер, який працює з дітьми, має проводити свої заняття на високому творчому піднесенні. Діти не виносять нудьги та сухості [35, с. 88].

Протягом всього уроку балетмейстер повинен перебувати у стані тієї зібраності та творчої активності, якої він хоче досягти від дітей-виконавців. Йому необхідно постійно перевтілюватися. Це, насамперед, стосується показу танцю. Діти-виконавці не зрозуміють цікавих за композицією постановок, показаних професійно грамотно, але без внутрішнього вогника. З іншої сторони, вони з великим захопленням сприймуть нехитрі рухи, які показані з підйомом, і зігрітим творчим натхненням. Ті педагоги-балетмейстери, які кожне заняття проводять яскраво і переконливо, повністю перевтілюючись в образ, представлений засобами танцю, досягнуть у роботі позитивних результатів. Їх учні відрізняються щирістю та артистизмом, до якої марно прагнуть професійно грамотні, але позбавлені творчої наснаги викладачі.

У процесі роботи необхідно розвивати у дітей свідоме ставлення до виконуваних завдань. Педагог-балетмейстер повинен досягти від учасників точного розуміння своїх дій, як суто сценічних, так і танцювальних. Дитина, яка отримала від балетмейстера точні вказівки і засвоїла їх, майже завжди (за наявності здібностей) гарно виконає завдання. Ставлячи перед виконавцем-дитиною певне сценічне завдання, необхідно намагатися порушити його фантазію, шляхом захоплюючого оповідання, яскравого показу, етюдної роботи, добиватися свідомої сценічної поведінки, та активного ставлення до своєї творчості [35, с. 93].

Діти люблять діяти. Будь-які, навіть неймовірні запропоновані обставини не викликають у них заперечення. Пробуджуючи в дитині активність, варто тонко з великим педагогічним тактом спрямовувати її в правильне русло. Активність слід розвивати як працюючи з дітьми над роллю, так і заохочуючи їх до ведення, та організації вистави (концерту), до вибору костюмів тощо. Згодом активність слід спрямовувати на виконання складніших суспільно-корисних завдань.

Торкаючись питання про тематику постановок у дитячому колективі, необхідно зупинитись на двох положеннях. Будь-яку постановку слід розглядати як розширення кругозору дитини, знайомства його з життям.

Потрібно тонко підходити до вибору сценічних героїв. Сценічний образ завжди викликає у дитини-актора прагнення наслідувати ті чи інші риси характеру героя, його дії, вчинки тощо. Вдалих вибір героя, точне акцентування характеристик його характеру, із врахуванням впливу їх у дітей – важкий і відповідальний момент у роботі з дітьми.

Особливу увагу слід приділяти музичному оформленню танцювального твору. Значення музики у роботі з дітьми дуже велике. Першою вимогою щодо «дитячої музики» є доступність та простота. Якщо музичний супровід уроку, чи музика танцювального твору складні для виконавців, діти швидко охолонуть до постановки та уроку. І навпаки, проста, доступна музика пробуджує їх фантазію, заволікає, допомагає подолати труднощі.

Танцювальність, образність, поняття мелодії, чіткий ритмічний малюнок, яскраві гармонії – необхідні якості музики для дітей. Також велике значення має склад виконавців танцювального твору. Не можна зловживати номерами, у якому зайняті лише дівчатка, чи тільки хлопчики.

Головними якостями майстерності балетмейстера у роботі з дитячим хореографічним колективом є [13, с. 80]:

1. Ерудиція. Знання відкривають горизонт культури. Широта знань має величезне значення для придбання авторитету. Дії балетмейстера вірні, якщо він осягає внутрішній світ дітей.

2. Здібності:

а) професійна пильність – вміння вгадати стан учнів за зовнішніми проявами, вчасно поставити діагноз; вимагає розвитку спостережливості;

б) оптимістичне прогнозування, або педагогічна уява, здатність планувати результати своєї роботи;

в) організаторські здібності – здатність набувати досвіду керівника;

д) мобільність, адекватність реакції;

е) педагогічна інтуїція – виробляється на базі знань, проявляється у важких випадках, у раптових здогадках, осяяннях.

3. Володіння педагогічною технікою. Педагогічна техніка включає прийоми впливу на учасників колективу. Потрібно вміти навчитися вільно управляти своїми емоціями, внутрішнім станом. Впливати на дітей за допомогою інтонації, міміки, жесту. Головний інструмент – голос, його тембр, стійкість, виразність. Він повинен не дратувати і не заколисувати. Низькі тони більше підходять, ніж високі (високі дратують).

Дії і міміка не менше виразні, ніж слова. Міміка може доповнювати, одухотворяти мову, але часто зустрічається неконтрольована міміка з незапланованим результатом (наприклад, хтось гнівається, а навколо всі сміються). Балетмейстеру слід уникати двох небезпечних крайнощів:

а) надмірної динамічності м'язів обличчя – бігаючі очі;

б) статичності м'язів - кам'яного обличчя.

Діти часто копіюють викладача і наслідують його, здатність наслідування – ідентифікація – може прискорювати, а може і сповільнювати навчальний процес, тому при роботі потрібна бокова концентрація. На заняттях хореографії головним тереном, на якому формується особистість, є спільна праця [16].

Основні методи виховного впливу у дитячому хореографічному колективі схематично відображено на рис. 1.3.

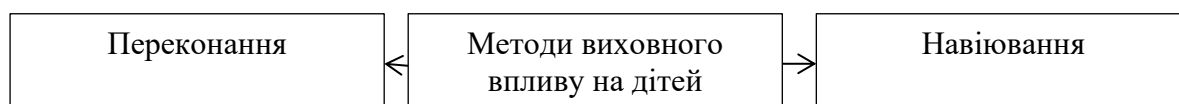


Рис. 1.3. Методи виховного впливу у дитячому хореографічному колективі

Зупинемось детальніше, на методах, які відображено на рис. 1.3.

1. Переконання. Довести істинність словесно – значить торкнутися розум і емоції у їх єдності, змінити неправильні погляди, зв'язки між поняттями та сформувані нові. При цьому, необхідно бути об'єктивним, усунути заперечення і сумніви.

2. Зміст і форма переконання повинні відповідати рівню розвитку дитини, враховувати її індивідуальні здібності. Переконання повинно бути емоційним, викликати різні переживання.

2. У якості додаткового можна використовувати метод навіювання, тобто вплив однієї особи на іншу, розраховане на некритичне сприйняття слів.

Тривалий контакт у дитячому колективі надає можливість для психологічного зближення і впливу. Який поступово формується і зміцнюється, що знаходиться у прямій залежності від духовного багатства, пов'язаного з авторитетом і волею. Атмосфера довіри в дитячому колективі дозволяє зіставити свої знання, вміння, кожному висловити своє ставлення до явищ життя.

Підсумовуючи зробимо висновок, що балетмейстер – майстер балетного спектаклю, який відрізняється здатністю мислити хореографічними образами. Це – людина, яка, використовуючи систему виразних засобів: музику, живопис, поезію, положення людського тіла, утворює органічні та багатогранні зв'язки, поєднуючи їх із художнім задумом, розкриває хореографічний образ.

Специфіка роботи балетмейстера у дитячому хореографічному колективі полягає у тому, щоб думки, почуття, переживання людини, передати зі сцени глядачу засобами хореографічного мистецтва [1]. Його завдання полягає у: а) вихованні культури високих суспільних почуттів; б) становленні духовного світу дитини, впливаючи на її внутрішній світ та самосвідомість, специфічними засобами хореографічного мистецтва, долаючи внутрішню дисгармонію, виховати та прищепити загальнолюдські цінності.

1.3. Врахування вікових особливостей дітей хореографічного колективу

Одним із найважливіших чинників ефективності освітнього процесу в дитячому хореографічному колективі, є досконале знання керівником їх вікових особливостей, і уміння враховувати це у практичній діяльності, тобто вміти моделювати, та вирішувати типові психолого-педагогічні ситуації. Розглянемо детальніше вікові особливості дітей при заняттях хореографією.

Дошкільний вік (3-6 років) – період інтенсивного зростання організму, розвитку усіх його систем та функцій, особливо рухової. Фізіологічний аспект полягає у середньому щорічному збільшенні зросту дошкільника, який становить близько 6 см, причому дівчатка трохи випереджають хлопчиків. Змінюються пропорції тіла – подовжуються тулуб і особливо ноги. Дошкільний вік ділиться на три етапи: а) молодший (3-4 роки); б) середній (4-5); в) старший (5-6). Для кісткової системи дитячого організму характерним є недостатнє окостеніння, хрящова будова її окремих ланок, значна гнучкість, та еластичність хребта. Тому, балетмейстеру доцільно не перевантажувати дитину стрибковими вправами, а приділяти увагу розвитку гнучкості. Ще недостатньо розвинені стопи, тому на заняттях не можна форсувати формування виворітності [35, с. 39].

Працездатність м'язів дітей дошкільного віку значно нижча, а стомлюваність швидша, ніж у школярів. Загальний розвиток опорно-рухового апарату дошкільника характеризується зростанням координації, вправності, й точності рухів. Але точність відтворювання м'язового напруження у дітей дошкільного віку досить мала, як і здатність нервової системи до тривалішої підтримки стану безперервного збудження нервових центрів при статичному напруженні. Тому, довгі навантаження під час вивчення танцю в одному, й тому ж ритмі балетмейстеру не слід давати, а потрібно чергувати їх з фазами переключення, відновлення, та стимуляції моторики, у вигляді більш легких м'язових зусиль. В цей період удосконалюється діяльність серцево-судинної системи, збільшуються розміри серця, змінюється ритм його роботи. У зв'язку з розвитком легенів, грудної клітини, та зміцненням дихальної мускулатури дихання стає глибшим і рідшим, життєвий об'єм легенів підвищується. Завдяки загальному фізичному розвитку дітей дошкільного віку удосконалюється структура, і функції головного мозку [35, с. 50].

Психологічний аспект полягає у тому, що в дошкільників процеси збудження переважають над процесами гальмування. Відчуття та сприйняття в них розвиваються інтенсивно, і випереджають розвиток мислення. У віці 5-6-ти років підвищується роль слів та словесних образів, підсилюється і значення усвідомленої дії. Основним видом діяльності є гра, у якій дітей дошкільного віку пізнають життя. Ігрові прийоми загострюють у них інтерес до об'єкта, посилюють увагу, розумову діяльність та емоційну сферу.

Для правильного формування вищої нервової діяльності дитини балетмейстеру необхідно підбирати такі ігрові танці, які відповідали б її віку. Спираючись на аналіз психофізіологічного аспекту розвитку дошкільників,

можна виділити вікові особливості, які слід враховувати під час організації та проведення хореографічних занять:

а) у дітей до 3-х років формується здатність сприймати та відтворювати рухи, які показують дорослі (плескати у долоні, притупувати ногою, напівприсідати, здійснювати повороти кистями рук);

б) діти 4-го року життя вчаться рухатися відповідно до характеру музики. У них покращується якість виконання танцювальних рухів, з'являється вміння рухатися під музику ритмічно, відповідно до темпу, й характеру музичного твору; вони намагаються починати рух з початком музики й закінчувати разом з нею;

в) на 5-му році формуються навички ритмічного руху відносно характеру музики, діти можуть самостійно змінювати рухи в залежності від музики. Удосконалюється вміння рухатися у парах по колу, в танцях, і хороводах, ритмічно плескати в долоні, виконувати найпростіші перебудови, підскоки;

д) на 6-му році життя дитина фізично зміцнюється, стає рухливішою. Успішно оволодіває основними рухами, координує їх під час ходьби, бігу, стрибків. Удосконалення процесів вищої нервової діяльності сприяє розвитку аналізу й узагальнення, покращує мимовільну пам'ять. З'являються елементи творчості. У дітей 5-6 років, окрім ігрового рефлексу, посилюється значення слова. Тому, мислення в дії пов'язане із словесним мисленням. Це також доцільно враховувати балетмейстеру при доборі, та використанні методичних прийомів у хореографічній роботі.

Розглянемо особливості методики проведення хореографічних занять з дітьми дошкільного віку (3-6 років): а) заняття повинні проводитися тільки із використанням ігрових методів навчання, та будуватися на основі сюжетної лінії; б) з метою виховання самостійності, активності, уяви, фантазії, творчої ініціативи у процесі виконання завдань, етюдів, танців дітям слід надавати більшої самостійності, ініціативи; в) створювати таку атмосферу, щоб вони повною мірою могли проявити свої бажання та вміння; д) допомагати дітям осягнути простір, орієнтуватися у ньому; е) навантаження повинні бути незначними, та помірної інтенсивності; ж) розвивати образне мислення, і пам'ять (рухову, зорову, слухову), а разом з цим, і усвідомлення рухів; к) послідовно розвивати гнучкість, враховуючи особистісні можливості дитини; л) використовувати комбінований вид занять; м) будувати заняття емоційно, різнопланово, постійно змінювати види завдань, та розміщення дітей; н) використовувати доступну музику образного характеру, надавати пріоритет роботі із акомпаніатором; п) не перебільшувати тривалість занять: 3-4 р. (15-20 хв.); 4-5 р. (20-25 хв.); 5-6 р. (30-35 хв.) [67].

Отже, у дошкільному віці формуються початкові хореографічні вміння, та навички. Природні задатки дитини виявляються, та розвиваються лише при правильно обраній, й обґрунтованій методиці. Їх фізичне навантаження повинно відповідати їх віковому нервово-психологічному розвитку, бо від цього залежить не лише успішне оволодіння основними хореографічними навичками, а збереження здоров'я, та позитивний вплив на нього.

Балетмейстер повинен дотримуватися послідовності у використанні методичних прийомів, які повинні відповідати дошкільному періоду. Коли педагог-хореограф дає завдання дітям, він має враховувати їх вікові особливості, визначити, на розвиток яких якостей спрямоване це завдання, як організувати дитяче сприйняття, залучити увагу, мислення. Відповідно до поставлених завдань необхідно обирати, й методичні прийоми.

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

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

1. Засвоєння, й активне використання мови, як засобу мислення.
2. З'єднання і взаємно збагачуючий вплив усіх видів мислення: наочно-дієвого, наочно-образного і словесно-логічного [32, с. 280].

В учнів 1 та 2 класів домінує наочно-діюче, і наочно-образне мислення, у той час як учні 3 і 4 класів здебільшого спираються на словесно-логічне мислення. У молодшому шкільному віці організм дитини інтенсивно росте, та розвивається. За рік довжина тіла зростає на 4-5 см, маса тіла – на 2-3 кг. До 10-ти років хлопчики, та дівчатка ростуть приблизно однаково. Але зріст хлопчиків із 7-ми років збільшується за рахунок довжини ніг, а у дівчаток – за рахунок довжини корпусу.

У молодшому шкільному віці продовжується розвиток скелету. Хребет зберігає дуже велику гнучкість, особливо в грудному відділі. Кістки тазу до 7-ми роківлише починають зростатися, тому різкі струси можуть призвести до їх зміщення. Виходячи з цього, дітям не слід давати вправи з різким струсом тіла, особливо високі стрибки. До 8-10-ти років розпочинається активний розвиток мускулатури. Однак, ріст м'язових волокон відбувається нерівномірно. М'язи ніг розвиваються швидше, ніж м'язи рук, а м'язи, які розгинаються, розвиваються пізніше, тому дітям важко вивчати точні рухи руками.

У віці 7-10-ти років відбувається прискорений розвиток рухового аналізатора в корі головного мозку. У той же час, вегетативна система відстає в розвитку від рухової функції організму. Коли дитина росте, відбувається економізація серцево-судинної, та дихальної систем. Серце дитини та органи дихання легко пристосовуються до навантажень, і швидко відновлюють свою працездатність. Однак, непосильні фізичні вправи можуть стати причиною порушення ритму серця, зміни кров'яного тиску. Тому, раціональні навантаження, їх чередування із відпочинком, постановка правильного ритмічного дихання обов'язкові у процесі проведення хореографічних занять. У дітей в цьому віці, ще недостатньо розвинені стопи. Розгортання стопи з віком поступово збільшується, що зумовлено

співвідношенням частин тіла, і центром ваги. Зважаючи на це, на заняттях не можна форсувати формування виворітності, а слід проводити заняття в невиворітних позиціях (1, 2 і 3-й). З віком у дитини розвивається і стрибок. Починаючи з 6-7-ти років, симетричні рухи ніг при повторних стрибках зберігають задане положення [13, с. 169].

До 6-ти років стрибки потрібно використовувати дуже обережно. Узагалі в дітей молодшого шкільного віку кістково-м'язовий і зв'язковий апарати ще дуже слабкі, та перебувають у стадії розвитку, тому не слід їх перевантажувати. Швидкість рухів залежить від швидкості протікання фізіологічних процесів у нервово-м'язовому апараті й центральних відділах нервової системи. Процеси збудження продовжують переважати над процесами гальмування. Точність відтворювання м'язового напруження в дітей 7-10-ти років ще не велика, як і здатність нервової системи до тривалішого підтримання стану безперервного збудження нервових центрів при статичному напруженні. Тому, не можна ставити дітей у позу на тривалий час, як, наприклад, заняття біля станка у формі, загальноприйнятій для класичного танцю (екзерсис на одну руку у виворітному положенні).

Тривалі навантаження у процесі вивчення танцю, в одному і тому ж ритмі також не слід давати, а треба чергувати їх з фазами переключення, відновлення та стимуляції моторики у вигляді більш легких м'язових зусиль. У віці 6-7-ти років відбуваються істотні зміни у вищій нервовій діяльності дитини: а) підвищується роль слів, та словесних образів; б) підсилюється значення усвідомленої дії. У 7-м років інтенсивно розвиваються основні властивості нервової системи: а) сила, рухливість, урівноваженість; б) чіткіше виявляються індукційні відносини, концентруються послідовні гальмування, що впливають на процеси збудження. У цей період для педагога відкриваються нові можливості в системі навчання, і виховання.

У дітей 6-7-ми років найкращим засобом у розвитку, тренуванні і діяльності всіх функцій нервової системи залишається гра, оскільки це період розвитку фантазії й уяви. Із 7-ми років (закінчення адаптації до шкільного навчання) доцільно віддавати пріоритет навчальній діяльності, і впроваджувати до змісту навчання екзерсис класичного танцю [30, с. 77].

Отже, важливе значення в організації хореографічної роботи для дітей молодшого шкільного віку повинно бути правильне планування, та розподіл матеріалу. Річний матеріал розподіляється за рівнем складності по кварталах; кварталний – по місяцях; матеріал кожного місяця – по тижнях; тижневий – поурочно. Кожне заняття повинно бути заздалегідь продумане, обґрунтоване і записане. Наступне повинне продовжувати попереднє, логічно розвиваючи, деталізуючи, й ускладнюючи його.

Фізичне навантаження дітей повинно відповідати їх віковому, й психологічному розвитку, бо від цього залежать успіхи в навчанні, та здоров'я. Ігри й танці повинні вимагати значних вольових зусиль. Важливою умовою успішного проведення заняття є його атмосфера, та організованість. Повага до особистості дитини лежить в основі формування правильних взаємин між педагогом і дітьми. Доброзичливість у ставленні до дітей, і

водночас, висока вимогливість створюють відповідну атмосферу, що сприяє успішному проведенню занять. Важливо виховувати художній смак, інтерес до музичного, та театрального мистецтва.

У середньому шкільному віці в організмі дитини відбуваються морфологічні, та функціональні зміни, які збігаються з початком періоду статевого розвитку хлопців (13-14 років) і дівчат (12-13 років). Дівчата випереджають хлопців у фізичному розвитку. Вік 11-14-ть років сприяє розвитку фізичних якостей. Рухова функція до 13-14-ти років досягає високого рівня розвитку, з'являються ознаки, характерні для дорослої людини. Значно збільшується маса, й сила м'язів. У хлопців сила, як абсолютна, так і відносна, збільшується швидше, ніж у дівчат. У дівчат близько 12-13-ти років сила м'язів по відношенню до маси знижується. У середньому шкільному віці ще не закінчене формування кісток [35, с. 118].

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

Віковий період 11-14-ть років характеризується розвитком вегетативних органів, та систем організму. Продовжує розвиватися серцево-судинна, та дихальна системи. Підлітки достатньо легко пристосовуються до освітнього процесу, але швидко втомлюються, особливо при монотонних комбінаціях. На великі навантаження реагують неадекватними реакціями. Відбувається подальший розвиток функцій нервової системи. Однак, урівноваженість процесів збудження, та гальмування далекі від ідеальних. У підлітків спостерігається домінування збуджувальних процесів над гальмуванням. Підліток легше переносить ритмічні навантаження, ніж постійну зміну темпу та ритму, які дуже шкідливі для діяльності серцево-судинної системи дітей цього віку. У підлітковому віці у дівчат та хлопців з'являється бажання відокремитися, спостерігається часте переоцінювання своїх можливостей. Дітей не цікавлять другорядні ролі [35, с. 121].

Балетмейстеру потрібно проявляти педагогічний такт, і багато терплячості, щоб не образити дитину та виконати поставлене завдання. Враховуючи підвищену чутливість, підлітки погано сприймають критику, й педагогу треба коректно вказувати на помилки.

Отже, у процесі проведення хореографічних занять з дітьми середнього віку необхідно ураховувати особливості нерівномірного фізичного розвитку дівчат, та хлопців. По можливості доцільно проводити як групові заняття (окремо для дівчат і хлопців), так і загальні.

Застосовувати різноманітний навчальний матеріал, який відповідав би хореографічним здібностям вихованців, та підтримував, чи підвищував зацікавлення їх мистецтвом танцю. До змісту хореографічних занять включати різні завдання, які спрямовані на розвиток творчої ініціативи, та самостійності мислення.

У процесі навчання: а) використовувати завдання для самостійної роботи вихованців (перегляд окремих танцювальних номерів, спектаклів з подальшим їх обговоренням, постановка танцю для учнів свого класу тощо); б) підвищувати рівень їх хореографічної майстерності шляхом відвідування майстер-класів; в) сприяти підтримці, та розвитку обдарованих дітей шляхом постановки для них сольних танцювальних номерів, й участі в конкурсах, і фестивалях різного рівня; д) залучати до участі в самоврядуванні колективу; е) доручати проведення окремих форм роботи.

Старший шкільний вік збігається з періодом навчання в 9-11-х класах загальноосвітньої школи. Розвиток організму в 15-17-ть років продовжується, але цей процес відбувається більш стримано, та рівномірно. У юнаків ріст відбувається швидше, ніж у дівчат. Статеве дозрівання закінчується. Формування скелету кісток майже завершено. Інтенсивно розвивається м'язова система. У юнаків за 2-3 роки м'язова маса збільшується на 10-12 %. Вони можуть виконувати силові вправи, які потребують значних м'язових зусиль. У дівчат ріст м'язової маси по відношенню до маси тіла, та збільшення силових показників виражені менше, ніж у юнаків.

Найбільше в дівчат розвинута мускулатура тазового поясу. За побудовою тіла, та пропорціями юнаків і дівчат майже не можна відокремити від дорослих. Продовжується розвиток серцево-судинної, та дихальної систем. Збільшуються розміри серця, хвилинний, і ударний об'єм кровообігу. Функціонування серцево-судинної системи відзначається великою раціональністю. Збільшується грудна клітина, сила дихальних м'язів.

Отже, для дітей старшого віку тривалість занять хореографією збільшується, а навчальний матеріал ускладнюється. Балетмейстер повинен використовувати та заохочувати самостійну роботу вихованців із підвищення рівня їх хореографічної майстерності.

У процесі занять балетмейстер повинен визначати вихованців, які планують продовжувати професійне хореографічне навчання в закладах освіти, та доручати їм виконання окремих завдань, які пов'язані з подальшою професійною діяльністю:

- а) вивчити з молодшими дітьми танцювальну комбінацію, поставити для малечі танок до шкільного свята тощо;
- б) зацікавлювати різноманітною тематикою танцювального репертуару;
- в) виховувати інтерес до самостійної постановки окремих фрагментів хореографічних постановок;
- д) виховувати інтерес до суміжних видів мистецтв.
- е) залучати до відвідування вистав, виставок, концертних програм.

Підсумовуючи зробимо висновок, що для успішної роботи балетмейстер повинен розбиратися у особливостях кожного віку дитини. Вміло, відповідно до їх вікових особливостей розподіляти фізичне навантаження. А при формуванні репертуару, і складанні плану виховної роботи неможливо обійтися без врахування психологічних особливостей кожного вікового періоду.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИКА РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

2.1. Етапи роботи балетмейстера на основі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі

Особливості роботи балетмейстера на основі сучасного танцю у дитячому хореографічному колективі є у всіх етапах його діяльності (рис. 2.1).

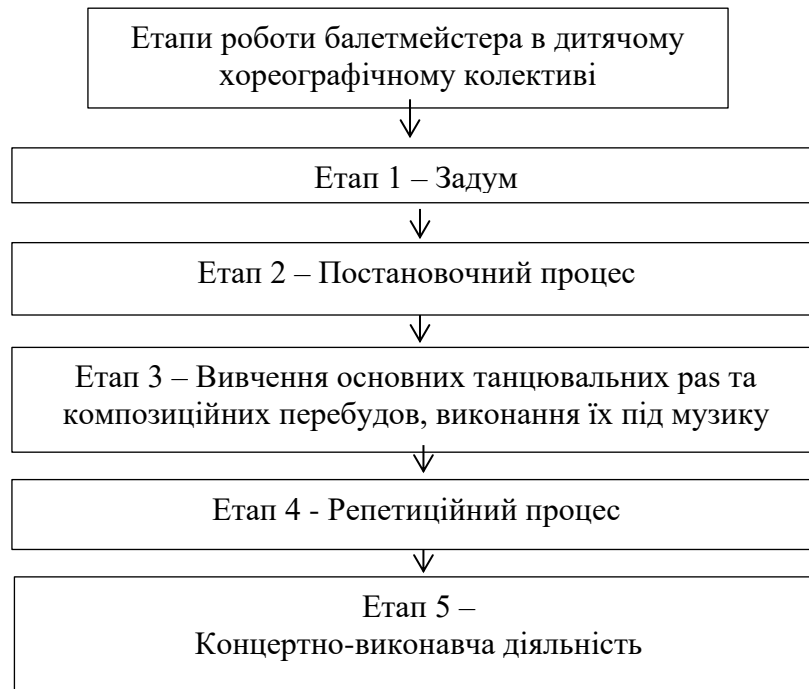


Рис. 2.1. Етапи роботи балетмейстера в дитячому хореографічному колективі

Розглянемо детальніше етапи, які вказані на рис. 2.1.

Перший етап діяльності балетмейстера полягає у роботі над задумом хореографічного твору. Перед початком цієї роботи хореограф конкретизує умови своєї діяльності, зіставлення власного бачення з матеріалом [2, 10, 6].

В даному випадку умови вже визначено:

- а) основа діяльності – дитячий хореографічний колектив;
- б) виразні засоби майбутньої композиції – сучасна хореографія;
- в) прийоми роботи – комплекс педагогічних впливів, що використовуються у процесі роботи з дітьми (практичний показ, ігрові технології, відео-тренінги, доступність матеріалу, що викладається тощо);
- д) систематичність – півторагодинні заняття 3-4 рази на тиждень (виявлені дані засновані на роботі більшості самодіяльних колективів);
- е) тривалість постановочного процесу – 1-2 місяці.

Далі слідує оцінка можливостей виконавців. Дана робота полягає у використанні аналітичного методу дослідження різних можливостей виконавців, до яких належать вікові особливості, фізичні дані, рівень

витривалості фізичних навантажень, можливості взаємодії всередині колективу, рівень підготовки у сфері сучасного танцю, рівень навичок імпровізації, та індивідуальні особливості характеру кожного виконавця. Усі ці дані враховуються у процесі балетмейстерської роботи.

На основі вищеописаної аналітичної роботи балетмейстер визначає основні аспекти майбутньої хореографічної композиції:

а) вибір найвигіднішої форми танцю (масовий танець, соло, дует, тріо, квартет тощо), яка краще увійде до репертуару колективу, і представить виконавців з найкращої сторони [5, с. 39];

б) визначення стилю танцювального твору – модерн, contemporary dance, jazz, авторська (експериментальна) хореографія, еkleктичний стиль;

в) підбір музичного матеріалу – прослуховування власної аудіотеки та пошук музики за різними джерелами (часто в мережі Інтернет) тощо;

д) аналіз музичного матеріалу – визначення форми, характеру та розміру твору, знайомство з текстом пісні, або його перекладом (при пісенному музичному матеріалі), розподіл музики на складові відповідно до законів драматургії, виявлення музичних акцентів;

е) вибір теми та ідеї – із врахуванням вікових особливостей, специфіки теорії сучасного танцю, та можливостей виконавців відбувається формування змістовної основи майбутнього хореографічного твору;

ж) визначення кількісного та гендерного складу виконавців;

к) попередній твір композиційно-лексичного матеріалу (цей пункт може бути відсутнім при високих навичках імпровізації балетмейстера).

У залежності від переваг роботи постановника пункт е) може передувати пункту в). Деякі балетмейстери, спостерігаючи життєву ситуацію в дитячому суспільстві, формують актуальну ідею танцю, і тому займаються пошуком відповідної музики.

Для балетмейстерів-постановників малих форм ближче поняття «композиційний план», як первинний «документ» при створенні хореографічного номеру. У композиційному плані повинні бути такі дані: а) час і місце дії танцю; б) обстановка, у якій він виникає; в) опис декорацій (при необхідності); д) докладний опис законів драматургії дії танцю; е) характеристика із обґрунтуванням вчинків дійових осіб; ж) послідовний опис експозиції, зав'язки, усіх шаблів розвитку дії, кульмінації та розв'язки; к) ймовірний характер форми танцю (монолог, ансамбль, дует, хоровод, кадрили, перепляс тощо); л) бажаний характер музики, її темп, розмір; м) точний хронометраж всього твору, та окремих його епізодів у хвилину й секундах, із зазначенням приблизної кількості тактів музики, характеру її звучання; н) опис музичних нюансів та відтінків; п) схеми, креслення хореографічного рішення.

Драматургічна композиція хореографічного мистецтва містить такі частини: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Вміння користуватися законами композиції, та правильно застосовувати їх – один із найважливіших, складніших етапів у творчості балетмейстера. Розглянемо

детальніше кожен із компонентів композиції, які органічно та нерозривно пов'язані між собою.

1. *Експозиція* – це введення в дію, «увертюра». Вона пояснює зміст та характер передбачуваної дії. Зазвичай експозиція короткочасна, але завдяки їй можна визначити жанр твору, його форму – дует, соло, ансамблевий, чи масовий танець. Глядачі знайомляться з героями, їх національною, та історичною приналежністю.

2. *Зав'язка* – це початок основного впливу на композиції. Автор налаштовує глядача на відтворення усього твору. В цій частині відбувається конфлікт між героями, який інтригує глядача своїм подальшим вирішенням.

3. *Розвиток дії* складається з декількох шаблів, причому воно не обов'язково має йти сходами вгору, щоб кожна наступна комбінація неодмінно перекривала попередню. Можуть бути й навмисні спади, які ніби повертають назад, з метою накопичення засобів для подальшого зльоту на вищий щабель. Розвиток танцю визначається задумом, та змістом хореографічного твору. Тут постановник розвиває конфлікт між героями, поступово підводячи до його вирішення.

4. *Кульмінація* – це емоційно-змістова вершина композиції. Вона виділяється складністю та видовищністю виконання, на допомогу якому приходять яскравість у музичному оформленні. Глядач чекає на вирішення конфлікту, і це може бути будь-яке несподіване рішення, задумане балетмейстером. Кульмінація, як найдієвіша частина композиції, у часі розміщується ближче до завершення твору, іноді може збігатися, і з кінцем танцю. Як, наприклад, фінальні завершальні пози танцюристів. Переміщення кульмінації ближче до початку композиції робить її млявою, та відволікає глядача від розвитку дії.

5. *Розв'язка* – завершення твору. За формою вона може бути окремим рухом, позою, живою скульптурною групою тощо. Іноді розв'язка повторює початок композиції, хіба що «закільцьовуючи» їх у єдине ціле. Між усіма частинами дії від експозиції до розв'язки має бути повна гармонія.

Отже, проєктуючи майбутній твір для дитячого хореографічного колективу, балетмейстер повинен враховувати особливості застільного періоду, знати закони побудови композиції танцю. Чим детальніше розроблено усі складові майбутнього дитячого хореографічного твору, тим повніше, та переконливіше буде донесено до глядача тему, та ідею задуму постановника. Ця діяльність балетмейстера суб'єктивна, попри його спілкування з композитором, декоратором, художником, сценаристом, виконавцями тощо. На цій стадії відбувається доопрацювання сценарної основи, та хореографічного втілення задуму. Від того, наскільки плідно протікатиме цей період, великою мірою залежить кінцевий результат.

Протягом усього етапу роботи над задумом танцювального твору хореографу необхідно мислити авангардно. Сучасний танець передбачає нестандартність, та оригінальність, що у дитячому танці використовується досить гармонійно у зв'язку з найбагатшим простором їх власного бачення, в якому фантазійні образи формуються найхімернішими образами. Природна

пластика сучасного танцю в даному випадку доречно виявляється засобом передачі образів дитячого світу.

Другий етап діяльності балетмейстера – постановочний процес, який є найтривалішим періодом, що передбачає розучування танцювальної композиції з дітьми. В даному випадку подача матеріалу здійснюється у ігровій формі. Балетмейстер вибудовує свою роботу, занурюючи дітей попередньо в атмосферу майбутнього танцю. Ситуацію, сюжет та атмосферу танцю необхідно «прожити», тому на цьому етапі відбувається розігрування змісту танцю. Хореограф створює деякі запропоновані, обставини та пропонує дітям програти конкретну ситуацію у супроводі обраного музичного матеріалу.

Дидактичні принципи навчання, що використовуються під час постановочної роботи в дитячому хореографічному колективі схематично відображені на рис. 2.2.



Рис. 2.2. Дидактичні принципи навчання, що використовуються під час постановочної роботи в дитячому хореографічному колективі

Після цього проводяться наступні напрями роботи:

а) розучування танцювальних комбінацій для цієї хореографічної композиції, не перериваючи обігрування змісту танцю, а вказуючи на ті конкретні моменти танцю, які протанцюватимуться тим чи іншим чином;

б) неодноразове обігрування змісту танцю (чи фрагмента), із поступовим використанням окремих танцювальних елементів.

На третьому етапі відбувається вивчення основних танцювальних рах та композиційних перебудов, після чого відбувається з'єднання музики та композиційно-лексичного матеріалу, тобто виконання його під музику. Дуже важливо, щоб кожен виконавець вносив власну індивідуальність у рамках образності танцю, тобто виконував даний матеріал так, як він відчуває, розуміє, усвідомлює.

За підсумками формування цілісної композиції танцю розпочинається четвертий етап роботи балетмейстера – репетиційний процес (відпрацювання та коригування номера). Хореограф завдяки професійному погляду розглядає створену роботу відсторонено. Це необхідно для виявлення недоліків композиції, вигідних з погляду глядацького сприйняття ракурсів руху, і навіть загальної оцінки впливу композиції.

П'ятий етап роботи балетмейстера є підсумковим і є виходом хореографічного твору на сценічний майданчик у рамках концертно-виконавчої діяльності. У дитячому хореографічному колективі це дуже важлива подія, яка є демонстрацією багаторазової праці учнів батькам, та іншим представникам глядацької аудиторії.

Сучасній хореографії притаманні різні форми показу танцювальних творів. Завдяки теорії свободи творчості, яка використовується в концепції сучасного танцю, балетмейстер може вибрати будь-яку концертну форму (рис. 2.3).

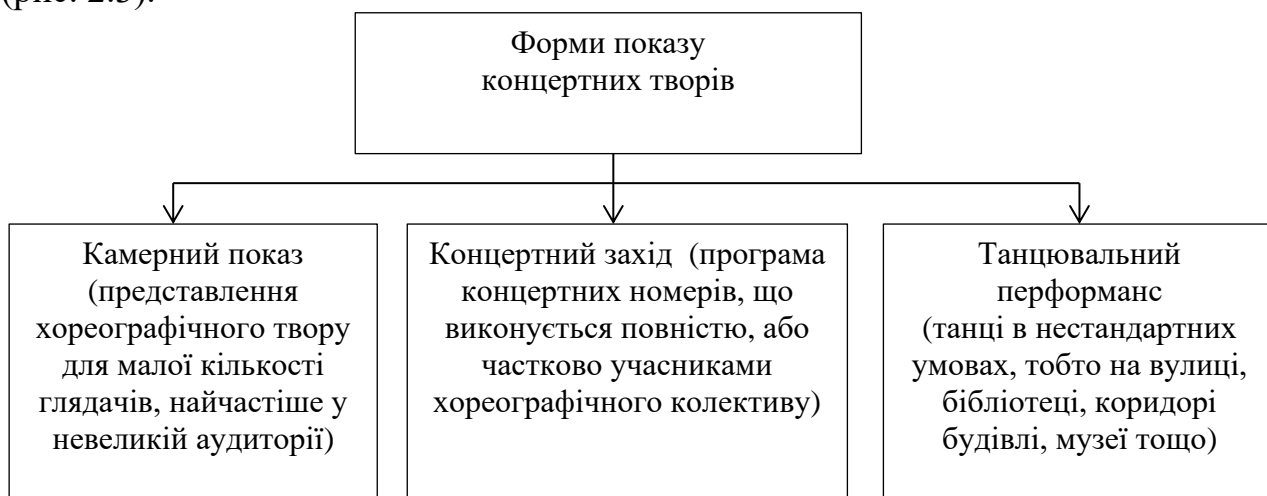


Рис. 2.3. Форми показу концертних творів

Зазначимо, про при наявності проблеми оренди приміщення для показу танцювального твору, перша та третя форма є найбільш прийнятними,

оскільки камерний показ і танцювальний перформанс надають можливість використання доступних аудиторій та просторів.

Як показує практика, композиція на матеріалі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі встановлюється із врахуванням принципів (рис. 2.4).



Рис. 2.4. Принципи композиції в дитячому хореографічному колективі [59]

Постановна практика балетмейстера на основі використання сучасної хореографії є трудомістким та складним процесом, що передбачає диференційований підхід до роботи. Це дає можливість на кожному етапі ретельно опрацювати кожну деталь майбутнього хореографічного твору. Особливо важливим це є при роботі у дитячому хореографічному колективі.

Вироблення індивідуального значення, характеру, лексичного матеріалу та образності кожного виконавця визначає точність усіх нюансів твору, та загострює увагу на відповідності ідеї, й теми вікового обмеження танцюристів. Маючи специфіку дозволеності різних режисерських прийомів, сучасна хореографія не обмежує балетмейстера. Проте, віковий показник виконавців вибудовує деякі межі діяльності, дотримання яких є незаперечним.

Отже, постановочна практика балетмейстерської роботи на матеріалі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі включає:

а) облік фізичних даних виконавців відповідно до віку, та індивідуальних можливостей;

- б) підбір доступного дитячому розумінню сучасного музичного матеріалу;
- в) вибір теми та ідеї хореографічного твору із врахуванням вікових особливостей дітей;
- д) визначення меж авангардності майбутнього танцювального твору;
- е) введення учасників у процес модерністської імпровізації;
- ж) викладення та освоєння принципів усвідомленого руху;
- к) проведення показу готового твору у нестандартних варіантах (камерний показ, танцювальний перформанс).

2.2. Музика – основа хореографічної композиції

Створення нового твору для дитячого хореографічного колективу є багатоступеневим процесом, що потребує спільних зусиль представників різних творчих професій. І першими в даному ланцюзі художніх контактів, які необхідні при створенні танцю, хореографічної сцени, спектаклю, можна назвати контакт композитора, та балетмейстера. Перш ніж розглядати форми творчого спілкування авторів музики, та танцювально-сценічної партитури, слід сказати про значення, та місце музики у хореографічному жанрі, про принципи, та методи її використання у постановочній роботі.

Танцювальне мистецтво, та музика, тісно між собою взаємопов'язані. Музика дає пластичі ритмічну основу, визначає її емоційний лад, характер, образну виразність. Про музику говорять, що вона є «душею танцю».

Значення музики у народженні хореографічного твору відзначало чимало видатних хореографів. Зокрема, Ж. Ж. Новер вказував, що «між музикою і танцем... існує найтісніший зв'язок, а тому балетмейстер безсумнівно матиме істотну користь, якщо буде знайомий з цим мистецтвом практично: це завжди дозволить йому ясніше висловити композитору свій задум... Гарна музика повинна живописати, говорити... Відгукуючись на неї, танець стає ніби луною, яка слухняно повторює за нею все те, що вона вимовляє». Музика і танець доповнюють один одного, створюють чутний, та зоровий образи. Якщо ці образи збігаються, то балетмейстер вірно зрозумів, і відчув музичний твір, отже, йому вдалося пластичними засобами, мовою танцю розкрити образи, які закладені у музиці.

Якщо балетмейстер знайомий із цим мистецтвом практично, то зможе ясніше висловити композитору свій задум. Саме тому, створення дитячих танцювальних номерів, постановка хореографічних програм, вистав завжди вимагають від балетмейстера точного, й тонкого відчуття образного ладу, стильової природи, національної характерності музичного письма у творі, який він задумав висловити мовою пластики, та мовою танцю.

Балетмейстер повинен уявляти собі характер, тембр звучання оркестрових інструментів, відмінність фарб у поєднанні голосів, їх чергування, коли, наприклад, співочій кантілені струнних протиставляються гуркіт барабана, дзвін тарілок тощо. Він також повинен вільно орієнтуватися в метроритмічних структурах, знати, як будуються музикою різні форми, варіації, рондо, сонатне алегро. Наприклад, у тричастинній формі третій

розділ (репризу) повторює за тематичним матеріалом перший, а рондо, багаторазове повернення до головної теми, перемежується епізодами різного змісту, й характеру.

Балетмейстеру необхідно враховувати те, що у сонатному алегро (складна тричастинна форма) перший розділ – експозиція – побудований на зіставленні двох контрастних тем, які у середньому розділі розробляються, розвиваються, а третьому – репризі – знову повертаються до первісного виду. Все це може підказати балетмейстеру цікаві хореографічні рішення, надасть можливість говорити з композитором однією мовою.

Не менш важливим є знання форм поліфонічного (багатоголосного) листа. Поліфонічні варіації, канони, фути, просто підголоски, характерні для народної музики – це багатий матеріал для фантазії балетмейстера. Усе це вимагає від нього знання як законів хореографії, так і обізнаності у сфері законів музичної драматургії, музичних жанрів, і форм.

Коли говорять, що «танець ґрунтується на музичному творі та розкриває музику», то, здавалося б, первинною є музика. Але якщо приймати за основу план-сценарій, у якому балетмейстер вже визначає певною мірою характер, і стиль майбутнього твору, можна зробити висновок, що задум танцювального номеру передують народженню музичних образів. Безперечним є те, що сила впливу художнього хореографічного твору полягає у єдності музики, й танцю.

Балетмейстер у своїй практиці використовує або готовий музичний твір, або твір композитора, написаний за задумом драматурга, лібретиста. Коли композитор складає музику на замовлену хореографом тему, важливо встановити єдність між трьома ланками – драматургією, музикою, хореографією, тобто домогтися узгодженості творчих задумів лібретиста, драматурга, хореографа (іноді це буває одна й та ж сама особа). Лише повне розуміння, творча узгодженість зусиль композитора, та балетмейстера, сприяють створенню хореографічного твору, цільного за художнім задумом, спрямованістю, музично-пластичною мовою, злитістю видимого, та чутного образів. Яскравим прикладом такої творчої спілки є співпраця П. Чайковського та М. Петіпі. Балетмейстер мав виняткову здатність чути у своїй уяві музику, якої ще немає.

Найкращі зразки балетного мистецтва – це приклади гармонійної рівноваги музичної та хореографічної драматургії, втілення їх єдності. Коли говоримо про необхідність вираження музики у танці, то вимагаємо схожості образного ладу, стилю музики і танцю, структури музичної мови, та пластичного малюнка, структури форми, відповідності темпу, метроритму [11, с. 64]. Однак, це не означає, що має бути «відтанцювана» кожна частка такту, кожна нота, що у пластиці необхідно точно повторити ритмічний малюнок мелодії. Але, коли хореограф всередині музичної фрази, або перед її кінцем розпочинає нову танцювальну фразу, це справляє враження певного дисонансу.

Зауважимо, що у хореографії є свої специфічні засоби художньої виразності, своя мова, та композиційні прийоми. Якщо музикантам,

диригентам – виконавцям симфонії, чи романсу необхідне точне дотримання тексту, природно відчутного, та продуманого інтерпретаторами, то пластичне прочитання музики надає балетмейстеру, і артисту більший простір фантазії.

Танцювальний вираз музики потребує, перш за все, образного бачення, осмислення характеру, стилю. Якщо критерії характеру і стилю музики у сприйнятті «на слух», як правило, точні та певні, то образне бачення – у всіх різне. Звідси, різне пластичне прочитання однієї й тієї ж музики, інтерпретація, сценічні рішення одного й того ж музичного твору. Наприклад, «Болеро» М. Равеля. У першій постановці Б. Ніжинської сцена була трактиром Барселони, на якій на столі танцювала жінка (І. Рубенштейн), а навколо згоряло від пристрасті чоловіче населення міста.

По-своєму трактували музику М. Фокін, М. Бежар, В. Чабукіані, В. Єлізар'єв, Б. Аюханов та інші. У більшості постановок «Болеро» вирішальну роль відігравала музика М. Равеля, що зачаровує танцюристів, і глядачів [12, с. 117]. Звичайно, така розбіжність припустима лише тоді, коли не спотворюється образний зміст, характер композиторського тексту, його стиль.

Балетмейстер, який працює у дитячому самодіяльному хореографічному колективі, на жаль, не часто має змогу звернутися до композитора для написання музики задуманого ним хореографічного твору. Найчастіше він використовує готовий музичний твір, або задовольняється підбором музичного матеріалу, чи опрацюванням мелодій. Він зупиняє свій вибір на цікавому музичному творі, внаслідок прослуховування якого, фантазія підказує йому певні хореографічні рішення. В його уяві народжуються образи, характери, драматургія, сюжет майбутнього номера.

В іншому випадку, у балетмейстера є певна тема, сюжет, тоді він відшукує музичний матеріал, що підходить до його задуму. Знайшовши його, він розроблятиме драматургію номера, уточнюватиме сюжет, розвиток образів.

Іноді балетмейстер бере цікаву музику, і намагається «підігнати» її під свій задум. З'являються невинувдані купюри, які ламають форму, і спотворюють сенс музичного твору. Подібне ставлення до музики неможливе, і може призвести до негативних результатів.

При використанні готового музичного твору особливо важливим є дбайливе ставлення до музичного тексту, до створеної композитором драматургії, образного ладу твору. Слід уникати довільного скорочення музичного тексту, перестановок епізодів, які ламають форму, тобто все, що може порушити цілісність, гармонію твору.

Важливо досягти найтіснішої єдності задуму, художнього плану твору, та музики на початковому етапі, тоді менше змін буде внесено до композиторського твору. Коли балетмейстер створює музичний текст (фонограму) для свого твору із окремих музичних уривків, він має врахувати такі правила [12, с. 117]:

а) при компонуванні не можна ламати, або скорочувати музичну фразу та форму;

б) всі уривки повинні відповідати, та належати одному музичному жанру;

в) різні уривки мають виконуватися у єдиному стилі;

д) частини, що komponуються, повинні належати одному композитору;

е) різні уривки можуть komponуватися, якщо вони звучать у єдиному оркестровому, чи сольному виконанні.

Таким чином, окремі уривки можна komponувати так, щоб виник цілісний, гармонійний твір.

Коли визначено музичний твір, і придумано сюжет, балетмейстер приступає до твору змісту танцю, який має підкорятися музиці, зливатися з нею, і одночасно наголошувати на яскравій виразності музичних фрагментів. У творчій роботі балетмейстер повинен познайомити дітей-виконавців із обраною музикою для майбутнього танцю, під яку вони не лише танцюватимуть, але й демонструватимуть свої почуття, емоції, настрої. Виконавці повинні багато слухати, сприймати, для відбиття характеру музичного тексту.

Музичний матеріал для постановки активно використовується у навчальній роботі дитячого хореографічного колективу. У тісному зв'язку керівника та концертмейстера визначається музична спрямованість роботи на заняттях. Підбираються музичні тексти для вправ біля верстата, та на середині зали. Велику роль відіграє розуміння концертмейстером особливостей хореографічного матеріалу.

За відсутності концертмейстера балетмейстер використовує запис, на якому спеціально підібрано у певному порядку музичний матеріал, для різних частин занять. На сьогодні з'явилося багато можливостей для експериментів із музичним матеріалом. Розроблено цілі комп'ютерні програми, які дозволяють змінювати темп виконання, динаміку звучання, наголошувати на окремих нюансах, робити скорочення. Але, головне, робити це має фахівець – музикант, щоб повністю зберігаючи зміст музичного твору, знайти таке трактування, яке б відповідало задуму танцю.

Завдяки комп'ютерним технологіям, стало можливим і написання музики у будь-якому стилі, характері, в будь-якому інструментальному аранжуванні. На нашу думку, такі нові засоби вираження, й форми, знайдені музикантами, йдуть лише на користь хореографічному мистецтву.

У процесі слухання музики:

а) формуються навички музичного мислення;

б) формується вміння емоційно та свідомо сприймати музичну лінію, яка увесь час перебуває в розвитку;

в) накопичується музично-слуховий досвід.

Отже, у процесі роботи балетмейстера над музичним матеріалом виділено такі методи (рис. 2.5).



Рис. 2.5. Методи роботи балетмейстера над музичним матеріалом

Підсумовуючи зробимо висновок, що поєднання хореографії та музики, їх відповідність, вираження одного в іншому, є одним із загальноприйнятих критеріїв художності танцювального мистецтва у дитячому хореографічному колективі.

2.3. Виразні засоби вирішення хореографічного образу

У дитячому танці, як і у кожному виді мистецтва, художня правда знаходить свій специфічно властивий лише йому, конкретно-чуттєвий образ, зумовлений своїми виразними засобами, до яких відносяться:

- а) пластика людського тіла (рухи, пози, жести, міміка);
- б) танцювальна лексика;
- в) малюнок танцю;
- д) музика, сценічне оформлення танцю (костюм, грим, світло, прикраси).

Усі ці виразні засоби, складаючи єдине ціле, називають композицією танцю.

Композиція (від лат. *compositio* означає складання, зв'язування) – це побудова художнього твору, з характером і призначенням, що визначає його сприйняття. На думку О. Голдріча, «композиція – це найважливіший, організуючий компонент художньої форми, що надає твору єдності та цілісності. Композиція танцю – це обдуманий художній твір, який складається з музики та хореографічної лексики, має певну побудову, об'єднаний однією темою і сюжетом, у які входять: експозиція, завязка, ступені розвитку дії, кульмінація і розвязка» [8, с.106]. Це поняття у рівній мірі відноситься як до цілого хореографічного твору, так і до певного танцювального етюдю, чи танцювальної комбінації.

Композиція визначає взаємодію мистецьких засобів, які використовуються у дитячому хореографічному творі. Поза єдністю композиції немає. Єдність – якість, необхідна композиції. Її завдання полягає у сприянні створенню гармонійних художніх творів. Композиція – це цілісна

художньо-виразна система. Спробуймо розібрати кожен компонент композиції дитячого танцю окремо.

Розпочнемо із малюнка танцю. Кожен малюнок складається з декількох, іноді з багатьох частин. Яка володіє якістю, що привертає увагу сильніше, чи слабше. Малюнок танцю є складовою композиції, і повинен розглядатися, перш за все, не як оригінальний, а як виразний засіб, що сприяє розкриттю змісту.

Композиція танцю розкривається як через драматургію номера, так і через малюнок танцю. Подальший розвиток малюнка танцю від простого до складного залежить, і безпосередньо пов'язаний з експозицією, зав'язкою, ступенями перед кульмінацією, кульмінацією, розв'язкою.

Малюнок танцю – це розміщення, та переміщення виконавців по сценічному майданчику у певній послідовності, й композиційній завершеності. Рухи для танців створює малюнок танцю, систематизуючи різні побудови, і перебудови, для найбільшого психічного впливу на глядача. Оскільки, завдання балетмейстера – домогтися, щоб малюнок танцю висловлював ту думку, яка закладена в номері. Вся композиція і малюнок танцю повинні бути побудовані на ідеї хореографічного твору, на емоціях, на стані героїв, які виражені у їх діях [23, с. 9].

Малюнок танцю і танцювальний текст нерозривно пов'язані, і це позначається на значенні малюнка танцю, у створенні дитячого хореографічного твору. Розвиток малюнка танцю має бути логічним, тісно пов'язаним із танцювальною лексикою. У залежності від завдання номера, яке ставить собі балетмейстер, малюнок танцю може будуватися симетрично, чи асиметрично. Рухи танців утворює малюнок танцю, узагальнюючи їх.

Всі види побудови, та перебудови справляють на глядача певний психологічний вплив, з цього можна з'ясувати завдання балетмейстера – домогтися, щоб якомога більше, малюнок танцю висловлював думку, настрій, і характер, які ставив перед собою балетмейстер.

Зв'язок попереднього малюнка з наступним, є логікою розвитку танцю, але головним завданням є те, що кожен наступний малюнок має бути розвиненішим за попередній. Для точного переконання правильної побудови малюнка танцю балетмейстер під час репетицій прагне перевірити малюнок танцю із залу для глядачів, а саме з різних точок. Не завжди логіка розвитку малюнка танцю залежить, насамперед, від завдання, яке поставив собі балетмейстер. Якщо у співвідношенні з драматургією номера потрібно показати на сцені будь-які емоційні стани героя, наприклад, тривогу, то балетмейстер може обривати один малюнок танцю, і переходити до іншого, і це рішення буде схваленим, оскільки воно буде безпосередньо пов'язане із завданням, яке поставив перед собою балетмейстер.

Ще один елемент, який пов'язаний із малюнком танцю – музичний матеріал. Через малюнок танцю можна зрозуміти стиль, образ музики, її характер, оскільки він відбиває усі ці компоненти у собі.

Танець, і малюнок танцю нерозривно пов'язані з музикою, вони розвиваються разом з нею, музика або сповільнюється, або стає швидшою, як

і малюнок танцю. Також важливою подібністю є й те, що у танці один малюнок повинен змінювати інший, і в музиці одна логічна фраза перетворюється на іншу.

Малюнок танцю повинен відповідати характеру музики, її темпу, динаміки. Темп – це лише те, що визначає швидкість руху, швидкість переміщення виконавців, а також він визначає характер твору. З цього випливає, що темп та динаміка є засобами виразності танцю.

Композиція танцю складається з малюнку танцю, та хореографічного тексту. Хореографічним текстом є танцювальні рухи, пози, міміка, жести. Коли балетмейстер торкається танцювального тексту, його вигадкування, то він повинен обов'язково звернути увагу на образи героїв, для повного їх розкриття. Адже образ надає можливість зрозуміти ідею, та сюжет твору. Таким чином, хореографічний текст є головною складовою у розкритті образу, характеру героїв, та ідеї твору.

Танець (польськ. *taniec*, від нього *Tanz*), вид мистецтва, в якому основний засіб створення художнього образу – рухи та положення тіла танцівника. Танцювальне мистецтво є одним із найдавніших проявів народної творчості. Також танець є складним художнім текстом, тобто висловлювання природною мовою.

Для хореографічного твору також важливою є танцювальна мова. Мову танцю називають «лексикою». Лексика – це словниковий склад певної мови. Танцювальною лексикою є танцювальна комбінація, яка поєднує в собі жести, рухи, пози, міміку в певній, періодично відновленій композиційній побудові, драматургійному розвитку, що має тимчасову тривалість.

Танцювальна комбінація є найважливішим виразним засобом хореографічного мистецтва. У її структурі повинен бути головний, домінуючий, другорядний, сполучний рух, та «завершальна точка», яка у відповідних умовах може бути початком наступної танцювальної фрази. Також до виразних засобів відносяться жест і міміка.

Жест – це лаконічний вагомий рух рук (інколи іншої частини тіла), в якому передається певний стан людини, його відношення до оточення, інформація, яку він повідомляє співрозмовнику. Зауважимо, що жест може супроводжувати мову, та відокремлювати її. Наприклад, розмовляючи, людина може ритмічно змахувати, сплескувати, розводити руками, інстинктивно, чи свідомо намагаючись сконцентрувати на зовнішньому русі власну думку, чи зосереджуючи собі усе, зокрема візуальну увагу співрозмовника.

Послідовність подібних допоміжних жестів рук, швидше за все, повинна називатися жестикуляцією. На відміну від жесту рух (і рух тіла) вона передбачає обов'язкове конкретне значення. Наприклад, па, у класичному танці *battement*, у якому нога відводиться вперед, убік чи назад, звісно, це рух, а не жест.

Умовно жести можна поділити на чотири групи. Існують жести, зрозумілі як усім людям, так і деяким видам тварин, – жести, викликані безпосередньою реакцією організму на явища дійсності. У всіх однакове

уявлення про велике і мале, про світло і темряву, однакова реакція на гаряче і холодне, на приємне і відразливе тощо. Жести цієї групи найстійкіші. Вони старші інших, оскільки розпочали складатися ще у період найбільшої близькості людини до природи, за часів первісно-общинного ладу. Проте, вони виникають аж до сьогодні.

Одним із прийомів може бути жест, який виражає поразку, коли переможений, який програв, піднімає руки вгору. Жест є не лише символічним: він позбавляє людину можливості зробити несподіваний для переможця удар чи постріл, сховати чи знищити щось таємне. Серед усієї різноманітності жестів даної групи, що відображає безпосередню реакцію людини, дуже мало таких, у яких виявлялося б суто емоційне самовираження людини. Дивуючись, вона може розвести руки, підняти плечі; нервуючи – постукувати рукою, сердячись – тупотіти ногами.

Сльози та сміх – це основні ознаки душевного стану людини, які надають одночасно і розрядку емоційної напруги. Паралелі їм, у сфері жесту немає. В пластиці можна, звичайно, зобразити і сльози, і сміх, але йдеться не про відображення цих процесів у мистецтві, а про відсутність аналогічних їм, серед побутових жестів. У людини безліч способів виявити свій емоційний стан: нервуючи, вона може ходити по кімнаті, радіючи – танцювати, кинутися в обійми. Але переважно це не жести, а рухи, в яких розряджається енергія, і які не мають конкретного значення.

Іншу групу жестів становлять ті, що склалися і складаються за умов певного життєвого укладу людей, пов'язані з їх звичаями, навичками, релігією, традиціями. Значення цих жестів зрозуміле народам, або тим, хто межує один з одним, чи близьким за рівнем культури, життєвими умовами, соціальним середовищем. Різні види привітань і прощань, жест хресного знамення, і піднята для клятви рука, реверанс та поклони, палець, піднятий вгору для загрози, тощо.

В особливу групу, слід виділити образотворчі жести. Вони широко поширені в побуті, без них не могла б існувати сценічна пантоміма. Стоячи біля закритого вікна вагону, людина імітує у повітрі процес листа, даючи зрозуміти співрозмовнику, що напише, або, навпаки, рекомендуючи писати; іноземець з образотворчими жестами може пояснити, що хоче пити, чи їсти.

У сценічній пантомімі образотворчий жест займає чи не найбільше місце. Адже практичні дії можуть там лише імітовані. Дана група жестів іноді передбачає наявність речей, предметів.

Зрештою, четверту групу складають жести, які називаються умовними. Серед них є досить поширені, наприклад, кивок, як знак затвердження, і повороти голови зі сторони в сторону, як знак заперечення. Однак, про умовність цих жестів говорить хоча б той факт, що відомі народи, у яких значення названих жестів прямопротилежне. Більшість жестів цієї групи існує у вузькому колі людей, які пов'язані територіально, професійно, або якими-небудь з інших причин. Шляхи виникнення умовних жестів іноді очевидні, а іноді приховані у пластах нашарувань.

Розподіл жестів на чотири групи – викликаний безпосередньою реакцією людини на явища дійсності, образотворчі, умовні та суто умовні – зрозуміло, вразливі. Але він вводиться у користування не вперше. В процесі побутування жести трансформуються. Найчастіше цей процес передбачає перетворення простих жестів на багатозначні [17, с.12].

Танець у житті людей завжди виникав, як виняткове явище – на святі, у ритуалі, чи на балу – у ньому не могло, і не мало бути елементів повсякденності. У пантомімі не може бути випадкових, чи нічого незначних жестів. Жест у пантомімі має бути найточнішим, найсучаснішим і найнеобхіднішим. Міміка – особливий дар. Без міміки відсутня акторська майстерність. Звернення до міміки й танцювальної пантоміми у сучасному танці дозволяє втілити на балетній сцені образи, які досі здавалися чужими для хореографічного театру. Зробити такий вибір від балету вимагало саме життя.

Балетмейстер, створюючи свою композицію, користується умовними рухами, які притаманні мистецтву танцю. Складаючи пантоміму, він користується усіма реалістичними рухами: жестами, позами, мімікою. Все це сприяє точному висловленню сенсу дії, яка відбувається, в дитячому хореографічному творі. Також жест – це одна із найстаріших форм передачі думки, яка іноді може замінити цілу фразу. Жест повинен не супроводжувати танець, а перетворюватися на нього.

Використання жесту в дитячому хореографічному творі допомагає балетмейстеру повніше розкрити образ, характер героя, його стосунки з партнером, настрій, вираження почуттів, переживання душі. Велику виразність рухам рук та жесту, надає міміка обличчя у різних ситуаціях, та обставинах.

Міміка та жест перебувають у тісному зв'язку між собою. Поряд з рухами ніг та рук, жестом та мімікою обличчя, не менш виразними засобами є голова, груди, плечі, корпус. Вони активно впливають при створенні танцювальної лексики, що відноситься як до образу танцю, так і до образу певної дійової особи. Виразність танцювальної пластики посилює музику, та надає їй емоційну й ритмічну основу [8, с.42].

При постановці танцювальних номерів виникає питання про співвідношення хореографії й музики. Їх єдність, відповідність, вираження одного в іншому є одним із загальноновизнаних критеріїв художності танцювального мистецтва. Танець не відтворює музику досконало. Він існує на її основі, виконується у синтезі з нею, висловлює її.

Сценічне оформлення дитячого хореографічного твору має специфічні особливості, які диктуються умовами жанру. У сценічному оформленні хореографічного твору також приймають участь декорації.

Декорація – це оформлення сцени митцем, загальний вигляд місця дії. У створенні декоративного оформлення приймають участь чимало видів мистецтв: архітектура, скульптура, живопис, художнє сценічне освітлення. Декорація «є художнім способом місця дії, і водночас, майданчиком, що представляє багаті можливості для здійснення на ній сценічної дії». Вона

створюється за допомогою різноманітних засобів вираження, живопису, графіки, архітектури, мистецтва планування місця дії, особливої фактури декорації, освітлення, сценічної техніки, проєкції, кіно тощо.

Основними системами декорації є:

- а) кулісна пересувна;
- б) кулісно-аркова підйомна;
- в) павільйонна;
- г) об'ємна;
- д) проєкційна.

Куліси є частиною декорації, які розташовані з усіх сторін сцени. Вони можуть бути жорсткі, або начіпні, мати фігурний контур, який може зображувати контури листя, або стовбура дерева. Вперше у 1908 р. в Нью-Йорку було використано проєкційну декорацію. До якої входили кольорові та чорно-білі зображення. За допомогою театральних проєктів створюється проєкція. Для екрану може стати місце задника, стіни та підлога.

Існує два види проєкції: на просвіт та пряма проєкція. У прямій проєкції проєктор знаходиться перед екраном, а у проєкції на просвіт, навпаки, за ним. Також проєкція буває статична – це пейзажні, архітектурні й інші мотиви, динамічні рухи снігу, хмар, дощу. Зазначимо, що проєкційні декорації є одним з перспективних видів декорацій, через простоту виготовлення, легкість, швидкість зміни картин, та довговічність.

При оформленні дитячого хореографічного твору можуть використовуватись елементи реквізиту та бутафорії. Бутафорія – це матеріальне оформлення, яким є підроблені вживані речі, замість справжніх. Реквізит – окремі речі, або сукупність справжніх чи бутафорських предметів та речей, які є матеріальним оформленням хореографічного твору (лавки, табуретки, гармошки, тріскачки тощо).

Світлове оформлення сцени в деяких випадках здатне замінити декорації, приймаючи на себе смислове навантаження. Воно надає можливість «вихоплювати» окремі персонажі, зробити композиційні акценти, розділити сценічний майданчик на окремі складові. Світло допомагає створити атмосферу дитячого хореографічного твору.

Слід також зазначити, що основою дитячого хореографічного твору, та яскравим виразним засобом є костюм. Його роль у танці є великою. Костюм може слугувати для характеристики героя, виявити риси індивідуальності, він повинен відповідати вимогам до одягу для танцю: бути зручним для виконання, не ускладнювати рухи, та намагатися їх підкреслити.

Підсумовуючи зробимо висновок, що сценічний образ – дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості. У танцювальному мистецтві вони повинні бути розкриті засобами хореографії. Балетмейстер використовує для цього малюнок танцю, танцювальну мову – пластику людського тіла, міміку, жест, драматургічний розвиток образу, і, звичайно, музику.

РОЗДІЛ 3

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

3.1. Специфіка роботи в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю

На сучасному етапі розвитку суспільства запорукою процвітання дитячого хореографічного колективу стає правильна організація навчально-виховної діяльності балетмейстером. Робота дитячого хореографічного колективу є багатогранною, та розподіляється на декілька етапів (рис. 3.1).

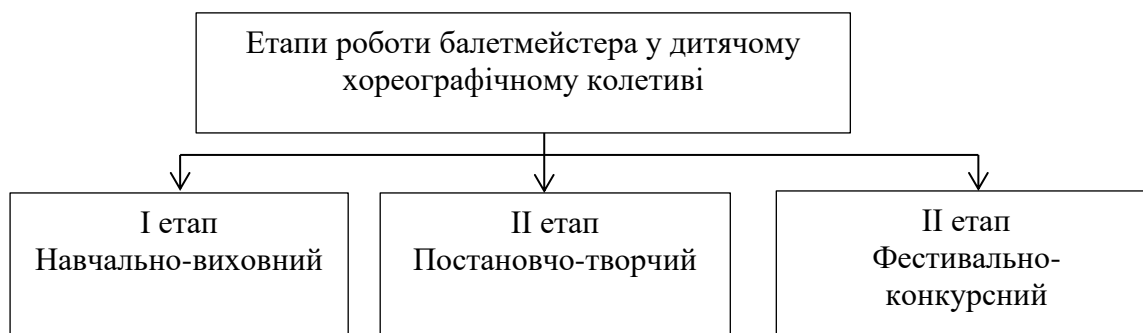


Рис. 3.1. Етапи роботи балетмейстера у дитячому хореографічному колективі [авторське узагальнення]

Важливе значення у дитячому хореографічному колективі повинне надаватися виховному процесу, для того, щоб діти мали здатність до творчої самореалізації. Виховання особистості повинно розпочинатися з дитинства, за допомогою систематичних хореографічних занять. У цьому процесі велику роль відіграє балетмейстер колективу, який планує свою діяльність спираючись на:

а) вивчення індивідуальних особливостей учасників, їх позитивних рис, прогалин в поведінці;

б) планування виховних заходів, які передбачають залучення дітей до різних видів діяльності;

в) спонукання учнів до самостійної хореографічної роботи.

Педагогічний процес у дитячому хореографічному колективі направлений на розвиток у дітей якостей, які пов'язані зі сферою почуттів:

а) моральних: доброзичливість, чуйність, емпатія, стриманість, справедливість;

б) естетичних: почуття краси (танцювальних рухів й музики);

в) художніх: відчуття композиційної довершеності хореографічних творів, художній смак.

О. Бурля зауважує, що «педагогічний процес у дитячому хореографічному колективі спирається на отримані хореографічних знань, вмінь і навичок. Вони є основою розвитку дитини, які визначають результат виховання через навчання» [6, с. 98].

Зупинемось детальніше на етапах роботи балетмейстера у дитячому хореографічному колективі,

I-й етап – навчально-виховний:

1.1. Організація навчального процесу. Організаційна діяльність дитячого хореографічного колективу реалізується цілеспрямовано, та поступово, і виокремлює: набір балетмейстером дітей; оформлення документації; визначення часу й днів занять; призначення старост; вибір батьківського активу.

Формування основ хореографічної підготовки здійснюється у процесі розучування вправ, які надаються в невеликому обсязі, тому необхідно вилучати першорядні, які сприяють чіткому, й виразному виконунанню сучасного танцю. Істотну роль при цьому відіграє підбір музичного супроводу. На думку Й. Т. Даниляк, «головне, щоб його елементи були досить виражені у відповідному музичному фрагменті, який складає основу вправ» [11, с. 94].

1.2. Репетиційна діяльність. Репетиційна діяльність будується на енергійній взаємодії балетмейстера зі своїми вихованцями. Після розгорнутого пояснення, й показу наступного доручення балетмейстер концентрує свою увагу на тому, як діти виконують поставлене завдання, як виявляється їх активність, як вони долають труднощі при вивченні нового матеріалу [16].

Робота у дитячому хореографічному колективі здійснюється за навчальними планами, програмами, які складаються на рік, півріччя та чверть. В них висвітлюється:

- а) мета, й завдання колективу;
- б) окреслюються вправи, і методика їх засвоєння;
- в) планується репетиційна робота над поточним матеріалом, і підготовкою нових танців;
- д) установлюється термін їх засвоєння.

1.3. Репертуарна діяльність. У дитячому хореографічному колективі репертуар в основному створюється балетмейстером, який є не лише викладачем і постановником, але й автором. Йому доводиться створювати хореографічний твір, тобто знаходити його ідею, драматичну побудову, малюнок, та хореографічну лексику. Навіть у тих випадках, коли балетмейстер-постановник користується сюжетом, який запозичений з літературного твору, він творчо підходить до роботи над постановкою, щоб кожна думка мала хореографічне втілення, знайти танцювальні рухи, які характеризують образ, встановлює їх порядок [29].

Репертуар дитячих хореографічних колективів складають постановки, які відповідають таким основним правилам:

- а) ідейності;
- б) високій художній цінності;
- в) доступності.

Дані правила є взаємопов'язаними між собою. При бракуванні принаймні однієї з них, танець не може вважатися повноцінним

II-й етап – постановочно-творчий розпочинається із розробки композиції. Балетмейстер, який створює хореографічний твір, чи концертний номер, підбирає музику, й чітко продумує драматургію майбутнього номеру після чого знайомить з ним дитячий колектив. Велику увагу потрібно приділяти танцювальному тексту, і роботі над акторською майстерністю дітей.

Робота балетмейстера полягає у тому, що він зобов'язаний не лише відпрацювати із вихованцями рухи, але й розкрити образи й характери, передати стиль твору. Наявність сюжетної лінії також дозволяє створювати у танцювальному номері як позитивні, так і негативні образи, тим самим розширюючи перспективи виховної роботи з дітьми.

III-й етап – фестивально-конкурсний:

- а) виступи із самостійними танцями у спільних концертах;
- б) незалежні виступи дитячого колективу при наявності програми;
- в) звіти колективу в кінці навчального року;
- д) участь колективу в конкурсах і фестивалях [29].

Цей етап роботи дитячого колективу надає можливість розкрити його злагожденість, культуру поведінки виконавців, та їх спільну танцювальну підготовленість.

Взірцем успішного поєднання усіх етапів роботи дитячого хореографічного колективу є Хореографічна студія «Імідж» загальноосвітньої школи I-III ступенів № 6 Горішньоплавнівської міської ради Кременчуцького району Полтавської області (надалі – ЗОШ I-III ступенів № 6). Керівником якої є Заслужений працівник освіти України Анастасія Ткаченко.

Створена у 2012 р. хореографічна студія «Імідж» поставила перед собою мету – розвиток творчості дітей засобами сучасного хореографічного мистецтва, збереження національної культури, виховання підростаючого покоління, залучення дітей до широкої розмаїтості сучасного танцю.

Навчально-виховний процес у хореографічній студії «Імідж» здійснюється із врахуванням здібностей, нахилів, та інтересів вихованців, що надає дітям можливість саморозвитку, і має значний вплив на допрофесійне самовизначення. Набутий вихованцями досвід у процесі занять в студії, підштовхує останніх до ініціативної творчої діяльності. Слід наголосити на тому, що, навіть, процес виготовлення костюмів хореографічної студії «Імідж», посилює зростання відповідальності у вихованців.

Виховний вплив діяльності хореографічної студії «Імідж» розкривається у змісті, формах навчання, та виховання, в правилах поведінки дітей, почерку існування колективу, його традиціях. Так, традицією студії стала організація та справляння керівником разом зі своїми вихованцями Дня народження «Іміджу» на природі, де проводяться власні змагання між учасниками колективу; створюються хореографічні номери загальними силами. Зазначимо, що в такому нетрадиційному виховному процесі діти не просто відновлюють те, що опановують, але і поглиблюють, поповнюють, та поліпшують свій соціальний досвід.

ЗОШ I-III ступенів № 6 забезпечує правові, організаційні та матеріальні умови, які необхідні для продуктивного функціонування студії «Імідж», який у своїй діяльності керується Законом України «Про позашкільну освіту», Конвенцією ООН про права дитини, та іншими нормативно-правовими документами. Свою діяльність хореографічний колектив студії організовує відповідно до стратегії розвитку ПДЮ, та програми роботи закладу.

Студія «Імідж» є сформованим хореографічним колективом із багаторічним досвідом концертної, та педагогічної практики. Колектив має у власному складі молодші, середні та старші групи. Програмою ансамблю передбачається навчання дітей віком від 4 до 18 років яке здійснюється згідно початкового, основного і вищого рівнів.

Програма навчання хореографічної студії «Імідж» складається з таких компонентів:

- а) музично-рухові вправи;
- б) музичні ігри, й танці;
- в) елементи гімнастики та акробатики;
- д) класичний танець;
- е) трюки;
- ж) сучасний танець;
- к) постановка концертних номерів.

Тривалість занять визначається у залежності від рівня навчання дітей.

У процесі постановочно-творчого процесу керівник студії передає власний досвід і знання своїм учням, але в свою чергу навчає їх бути сучасними, ні в якому разі не ущемлює бажання втілення нового, підказаним часом. Тому, саме діти допомагають відійти від звичного й традиційного, і зрозуміти те, що їх хвилює на сьогодні.

Створюючи певну постановку, керівник студії багаторазово слухає музику, безліч разів протанцює різну варіацію рухів, перш ніж приступає до втілення задуманого безпосередньо у своєї колективі. Показуючи різноманітні «па» виконавцям необхідно обов'язково притримуватися потрібного характеру, для того, щоб діти відразу розуміли поставлене перед ними завдання.

Теми для втілення у хореографічній постановці виникають по-різному. Випадково почута музика, прочитана книга, побачений фільм, чи мультфільм, звичайна ситуація на вулиці, на уроці, іноді жест дитини надає цілий багатогранний образ. Ідеальним варіантом є написання лібрето, та складання за ним музику, але, на жаль, таке можуть дозволити собі лише театри.

У своєму репертуарі «Імідж» має програми різного виду: сучасні танці; сценічні картинки з різних регіонів країни, які спираються на сучасність тощо. Колектив підготував також багато освітніх програм для шкільної молоді.

Хореографічна студія «Імідж» під керівництвом А. Ткаченко є постійним учасником заходів у місті та області, лауреатом і дипломантом всеукраїнських фестивалів. Починаючи з перших років свого існування

студія почала займати почесні місця у різноманітних конкурсах. «Імідж» нагороджений великою кількістю грамот, дипломами лауреата обласних фестивалів.

Чимало випускників студії обирають професію хореографа. Закінчивши училище культури, інститути культури, та вніверситети утілюють свою творчість по-різному, при цьому не забуваючи про те, що «Імідж» є будинком, у якому їх завжди чекають.

Таким чином, специфіка роботи дитячого хореографічного колективу полягає у:

- а) створенні сприятливих умов навчання;
- б) планомірному, й систематичному проведенні навчально-виховної роботи;
- в) своєчасному вирішенні конфліктних обставин завдяки ініціативній позиції керівника;
- д) урахуванні індивідуально-диференційного підходу до кожного учня;
- е) доцільності танцювального репертуару;
- ж) використанні цікавого, й зрозумілого матеріалу у постановчій роботі;
- к) активній участі дітей у фестивально-конкурсній роботі.

Отже, при органічному поєднанні усіх етапів роботи балетмейстера у дитячому хореографічному колективі, реалізується гармонійний розвиток особистості, формування її індивідуального творчого почерку, професійна підготовка до самостійної діяльності.

Підсумовуючи зробимо висновок, що до основних етапів роботи балетмейстера у дитячій хореографічній студії «Імідж» віднесено:

- а) навчально-виховний (організація навчального процесу, репетиційна й репертуарна діяльність);
- б) постановочно-творчий (розробка хореографічного твору, або концертного номеру);
- в) фестивально-конкурсний (участь колективу в концертах, конкурсах та фестивалях).

Метою роботи балетмейстера у студії «Імідж» є розвиток творчості дітей засобами сучасного хореографічного мистецтва, збереження їх культури, виховання підростаючого покоління, залучення дітей до широкої розмаїтості сучасного танцю.

3.2. Розробка програми роботи балетмейстера-постановника в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю

Для викладання сучасного танцю дітям середнього шкільного віку в хореографічній студії «Імідж» нами розроблено навчальну програму «Сучасний танець» (додаток А). Термін вивчення програми розрахований на 3 роки навчання, починаючи з 5-го класу, 4 рік – факультативний.

Розроблений курс спрямований на освоєння технік сучасного танцю: джаз-танець; модерн; техніки роботи імпровізації та композиції.

Метою програми «Сучасний танець» є ознайомлення й вивчення основ сучасної хореографії, адаптація існуючих методик сучасного танцю до освітнього процесу.

До основних завдань віднесено:

а) оволодіння основними рухами, і законами сучасних танцювальних систем;

б) формування необхідних якостей в учнів: координації, почуття ритму, свободи тіла, орієнтації у сценічному просторі;

в) розвиток творчого мислення учнів через пізнання кращих зразків, методик, й технік провідних сучасних напрямків танцю.

До результатів навчання програми «Сучасний танець» відносяться:

а) знання основ техніки виконання рухів джаз танцю, танцю модерн, сучасних молодіжних напрямків танцю;

б) практичне застосування сучасних форм, стилів, і технік танцю;

в) використання знань сучасного лексичного матеріалу в хореографічних творах колективу.

Проаналізуємо перший рік навчання сучасного танцю за пропонованою програмою. На першому році навчання, керівник ставить перед учнями такі завдання:

а) вдосконалення отриманих навичок, розвиток почуття ритму, вміння передавати емоції, формування танцювальної виразності, координації рухів;

б) оволодіння основними поняттями та елементами сучасного танцю.

Результат свого навчання учні демонструють в кінці року, на контрольному уроці. У програмі на першому році навчання розподіляємо заняття на декілька частин:

а) розігрів;

б) партер;

в) ізоляція;

д) робота у парах;

е) крос.

Вказуємо на те, що розігрів включає в себе неактивну розтяжку м'язів, в якому тіло налаштовується на подальшу активну роботу, але не описує самі вправи. Розігрів повинен складатися з 5-10 вправ на різні групи м'язів. Можливе поєднання декількох рухів в єдину комбінацію, яка обов'язково здійснюється з двох ніг та у всіх напрямках.

Розігрів є не тривалою частиною уроку, але однією з найважливіших, тому саме вона потребує особливої уваги. Основне завдання розігріву полягає у приведення рухового апарату в робочий стан.

Важливо, щоб перед кожним заняттям добре розігріти м'язи тіла, для найменшого ризику отримання травм. Особливо важливо приділяти увагу розігріву з учнями на першому році навчання, оскільки їх тіло, ще не зовсім готове до навантажень, зв'язки не настільки еластичні та розтягнуті, тому якщо розпочати заняття, не підготувавши заздалегідь своє тіло, дитина може отримати травму.

На відміну від розігріву в класичному танці, у якому чітко простежуються певна послідовність вправ, в сучасному танці існують різні способи розігріву: біля верстата, на середині залу та у партері. За функціональним завданням можна виділити такі групи вправ:

а) вправи стретч-характеру, тобто розтягнення, які пов'язані зі статичною напругою м'язів різних частин тіла;

б) друга група: нахили і повороти торса. Вони сприяють розігріву хребта;

в) розігрів ніг. Існує багато запозичень з класичного екзерсису: *plie*, *releve*, *battement tendu*, *battement jete* тощо;

д) розслаблення хребта: вправи свінгового характеру, або падіння (*drop*) торса у різних напрямках.

При поєднанні усіх вправ досягається необхідний розігрів різних груп м'язів. Виконавши такий комплекс, тіло дітей буде готове до подальшої роботи, зменшиться ризик отримання розтягнень та різних травм.

Далі у програмі вказані рухи для наступної частини уроку – це вправи у партері. Робота в партері складається з такого комплексу вправ: вправи *stretch* характеру – розтяжки в різних позиціях в положенні сидячи.

Способи розтягування: пульсуючі нахили, або тривала фіксація. Вивчення *contraction* і *relies* в положенні сидячи. На цьому етапі, недостатньо вправ, балетмейстером було додана робота на розвиток стоп. Також вправи на поліпшення гнучкості спини і ніг представлені в недостатній кількості. Наповнивши цей етап уроку великою кількістю вправ, учні досягнуть більшого результату.

Далі слід ізолювати окремі частини тіла. Ізоляції, як правило, піддаються усі центри – від голови до ніг:

а) голова (в напрямках: «хрест», «квадрат», «коло», «напівколо»);

б) плечовий пояс (в напрямках: коло, півколо, хрест, шейк);

в) грудна клітка (зміщення по сторонам, *Frust* вперед і назад, з одного боку в інший, підйом і опускання грудної клітки);

д) пелвіс (ривки вперед, назад, з одного боку в інший, «хрест», «квадрат», шіммі, *Hip lift*);

е) руки (ізолювані рухи, вивчення основних позицій рук, перекладення рук з одного положення в інше);

ж) ноги (ізолювані рухи, вивчення основних позицій ніг, різні варіанти рухів ніг).

Усі вправи даного розділу розроблені автором в правильній послідовності, починаючи з голови, та закінчуючи ізоляцією ніг. У процесі опрацювання даних вправ, діти знайомляться з різними способами напрямків в рухах, таких як «хрест», «квадрат», «коло», «напівколо» .

На першому році навчання, включаємо в заняття роботу в парах (вправи *stretch*-характеру). Це вірний етап для того, щоб кожен з учнів навчився працювати в парі, відчувати, та довіряти своєму партнеру. Основним принципом виконання рухів є вміння учнів орієнтуватися в просторі, координація, довіра партнеру.

Даний етап заняття може складатися не лише з вправ *strech*-характеру, але й містити у собі імпровізаційну роботу, в якій кожен учень зможе проявити себе творчо. Робота в парах допоможе дітям, у подальшому, танцювати в парних постановках, розкріпостить їх у роботі.

Розроблені кроси за тим же методом, що й ізоляція, тобто від простих кроків до технічно більш складним. В розділ кроків входять такі види кроків, як: прості з носка, на *plie*, на напівпальцях і схощувальні кроки. Окрім кроків, на першому році навчання включені нескладні види стрибків: *hop* – крок-підскок; *jump* – стрибок на двох ногах; *leap* – стрибок з однієї ноги на іншу.

Обертання: з підготовкою для вивчення їх в подальшому в більш складному вигляді. У подальшій роботі, ці вправи можна замінити на більш складні, продовживши, вивчення цього розділу уроку. До кроків можна додати *Grand battement* в різних напрямках, а також крок *pass de bourree* в «чистому» вигляді.

У кінці першого року навчання діти повинні продемонструвати отримані на уроках сучасного танцю знання, вміння і навички. Балетмейстер проводить контрольний урок, на якому якогокожен з учнів отримує оцінку своїх танцювальних навичок, які отримані у процесі вивчення предмета.

Процес заняття будується за основним принципом проведення уроку сучасного танцю. На першому році навчання будуть вивчені основи сучасного танцю, учні повністю готові продовжити вивчення нового матеріалу в наступному році.

У програмі «Сучасний танець», балетмейстер використовує прості вправи, ускладнюючи їх лише на наступному етапі навчання, до того ж пройшовши перший рік навчання, м'язи учнів будуть ще не зовсім міцні, та готові до більшого фізичного навантаження, через відсутність фізичних вправ.

Підсумовуючи зробимо висновок про те, що навчальна програма носить цілісний характер, у ній виділені підрозділи, за якими узгоджені цілі, завдання та способи їх досягнення. Програма складена із врахуванням фізичних можливостей дітей середнього, та старшого шкільного віку.

Зміст програми носить практичний характер. Виділено основні етапи змісту уроку, які необхідні для формування початкових хореографічних даних підлітків, та для створення умов, які сприяють розкриттю й розвитку природних задатків, творчого потенціалу дитини в процесі навчання сучасного танцю.

Урок не насичений вивченням великої кількості нових рухів, оскільки одним з найважливіших чинників роботи на початковому етапі навчання, є використання мінімуму танцювальних елементів, при максимумі можливості, їх поєднань між собою. Для досягнення поставлених цілей у програмі чітко визначені терміни, та етапи реалізації.

Представлені форми і методи проведення навчальних занять. Загальний навчально-тематичний план враховує основні вимоги до організації навчально-виховного процесу, він має усі складові для

продуктивної організації навчального процесу. Програма задовольняє усім вимогам і рекомендується до реалізації, можливий варіант проведення на її основі майстер-класу тощо.

3.3. Аналіз результатів дослідження

Апробація комплексу вправ на основі сучасного танцю проходила в у двох групах хореографічної студії «Імідж». У групі № 1 застосовувалася розроблена навчальна програма «Сучасний танець», а група № 2 проходила навчання за тією ж програмою, але з додатковим впровадженим комплексом вправ, який був розроблений спеціально для дітей середнього віку, першого року навчання, які не мають танцювальної підготовки.

Метою впровадження комплексу вправ є формування початкових хореографічних навичок у дітей середнього віку на заняттях сучасним танцем. Впроваджена програма апробується в студії «Імідж» з вересня 2021 р., колектив складається з двох груп, кількістю учнів – 10 осіб.

Робота з даними колективом ведеться різнопланова, у групі № 1 застосовувалася традиційна навчальна програма «Сучасний танець», а група № 2 працювала з додатково впровадженим комплексом вправ (додаток А).

На першому занятті в кожній групі за допомогою певних вправ, зазначених в табл. 3.1, було проведено вимірювання початкових хореографічних навичок кожного учня.

Таблиця 3.1

Вправи та критерії для контрольного уроку [авторська розробка]

Початкові хореографічні навички	Вправи	Оцінка оволодіння навичками
1	2	3
Виворотність	Встати обличчям до верстата, виконати grand plie за першою позицією.	При високому результаті обидва коліна повинні легко розкритися в сторони по лінії надпліч, а тазобедрена частина і стегна утворюють пряму лінію з колінами;
Виворотність		При середньому результаті коліна недостатньо розкриваються, але мають потенціал розкритися сильніше; При низькому результаті коліна під час виконання вправи широко не розкриваються, а йдуть вперед, і ні при яких зусиллях не можуть розкритися.
	Вправа – «жаба», виконується лежачи на спині підтягнувши стопи до сідниць, далі плавно в сторони розкриваються стегна.	При високому результаті дитина з легкістю кладе коліна на підлогу; За середнього результату коліна не дістають до підлоги, мають потенціал розкритися сильніше; При низькому результаті коліна під час виконання вправи на не розкриваються

Продовження табл. 3.1

	Встати боком до верстата, тримаючись за нього однією	При високому результаті нога піднімається вище за 90 градусів;
--	--	--

Балетний крок	рукою. З I-ї позиції ніг працюючи ногою у виворотному положенні, випрямлену в колінному суглобі і з витягнутим підйомом, піднімають убік до тієї висоти, до якої дозволяє це робити стегно.	За середнього результату нога піднімається на 90 градусів; При низькому результаті нога піднімається нижче 90 градусів.
Гнучкість	Учень встає так, щоб ноги були витягнуті, стопи зімкнуті, руки розведені убік. Потім дитина повільно перегинається назад до можливої межі. Далі перевірка гнучкості проводиться також нахилом корпусу вниз при витягнутих ногах стоячи, так і в положенні сидячи на підлозі. Дитина повинна повільно нахилити корпус вперед, намагаючись дістати корпусом (животом, грудьми та головою) ногою та одночасно обхопити руками щиколотки ніг.	За високого результату гнучкості корпус вільно нахиляється вперед; При середньому результаті корпус прогинається, або лягає не до кінця; При низькому результаті корпус важко прогинається назад, і не лягає на ноги, при нахилі вперед.
Стрибок	Висота стрибка перевіряється його виконанням при вільному положенні ніг із попереднім коротким присіданням. Стрибки виконуються декілька разів поспіль.	При високому результаті сильний поштовх, приземлення м'яке; За середнього результату сила поштовху середня, приземлення недостатньо м'яке; За низького результату сила поштовху дуже слабка.
Координація	Виконати декілька одночасних кругових рухів прямими руками так, щоб ліва рука рухалася назад, а права – вперед. Потім змінити напрямки руху рук: лівою вперед, правою назад. Далі обидві руки рухаються в одному напрямку.	За високого результату учень може легко скоординувати заданий напрямок руху рук; При середньому результаті учень трохи плутається; За низького результату учень не може скоординувати рухи рук.

Результати зафіксовані у табл. 3.2-3.3.

Таблиця 3.2

Результати групи № 1 [авторське узагальнення]

П.І.Б. учня	Початкові хореографічні навички					
	Виворітність	Балетний крок	Гнучкість тіла	Стрибок	Координація	Стійкість
Даша У.	Н	Н	Н	Н	Н	Н
Маша К.	Н	Н	Н	С	Н	Н
Христина Ш.	Н	Н	С	Н	С	С
Олена Н.	Н	Н	Н	Н	С	С
Маргарита Ц.	Н	С	В	Н	С	Н
Жанна С.	Н	С	Н	С	В	С
Анна Щ.	Н	Н	Н	Н	С	Н
Оксана Т.	Н	С	Н	С	Н	С
Яна Р.	Н	Н	С	Н	С	Н
Катя С.	Н	С	С	Н	С	С

Примітка: критерії підрахунку результатів:

В – високий;

С – середній;

Н – низький.

Результати групи № 2 відображено у табл. 3.3.

Таблиця 3.3

Результати групи № 2 [авторське узагальнення]

П.І.Б. учня	Початкові хореографічні навички					
	Виворітність	Балетний крок	Гнучкість тіла	Стрибок	Координація	Стійкість
Катя Б.	Н	Н	Н	С	С	С
Таня Л.	В	С	С	С	С	Н
Поліна С.	С	С	С	Н	С	С
Настя У.	С	Н	Н	Н	С	Н
Аня К.	Н	С	Н	Н	Н	Н
Ліза Р.	Н	Н	В	Н	Н	Н
Оля К.	Н	Н	Н	В	Н	Н
Оксана Р.	Н	С	Н	С	С	С
Кіра Н.	С	Н	Н	Н	Н	С
Аня С.	Н	С	Н	С	Н	Н

Примітка: критерії підрахунку результатів:

В – високий;

С – середній;

Н – низький.

Як бачимо з табл. 3.2-3.3, на час проведення контрольного уроку, всі учні перебували на початковому етапі розвитку. Вони показали наступні результати:

а) група № 1: В – 5 %; С – 34 %; Н – 61 %;

б) група № 2: В – 5 %; С – 41 %; Н – 54 %.

Далі проведемо аналіз розробленого комплексу вправ для дітей середнього шкільного віку. При підготовці уроку, матеріал був розділений на частини, і для кожної з них було визначено час. Заняття в групах проходило протягом 1,5 годин, і складалося з таких етапів:

1. Розігрів. У процесі цього етапу учні готували тіло до майбутнього фізичного навантаження, налаштовували себе на подальшу роботу. Вправи допомагають привести руховий апарат в робочий стан.

Розігрів м'язів учні виконували за допомогою невеликих навчальних комбінацій: *plie, releve, battement tendu* в напрямку «хрест» і «напівхрест», *rond de jambe par terre*. Даний етап був найкоротшим за тривалістю, він займав 5-7 хв. Багато балетмейстерів намагається максимально наситити цей розділ уроку, однак це не призводить до позитивних результатів: учні швидко втомлюються, а ефективність подальших вправ знижується.

У процесі систематичного виконання розігріву, який складається з вправ на основі класичного танцю, у підлітків зміцнилися м'язи ніг, вони стали сильнішими, а зв'язки еластичнішими – це сприятиме подальшому вивченню складніших елементів фізично.

2. Ізоляція. Дана частина уроку була насиченіша вправами, ніж попередня. І якщо у розігріві все тіло активізувалося, то при ізоляції відбувалася глибока робота з м'язами різних частин тіла, таких як: голова і шия, плечовий пояс, грудна клітка, пелвіс (стегна), руки, тулуб, ноги. Усі вправи виконувалися в різних напрямках: «хрест», «напівхрест», «квадрат», «коло».

На кожну частину тіла виконувалося декілька вправ з повтором, ізоляція усіх частин тіла займала від 15 до 20 хв. Основним завданням під час вивчення рухів ізольованих центрів є спостереження за тим, щоб рухи були дійсно ізольованими, коли у процесі руху одного центру не рухався інший. Це, на перший погляд, просте завдання викликає труднощі, оскільки анатомічно усі центри тісно пов'язані.

Пропрацювавши кожну з частин тіла, дитина формує такі навички як: координація рухів, вміння працювати лише заданою частиною тіла, формується точність, й чіткість виконання рухів.

3. Партер. При роботі у партері застосовувалися вправи на опрацювання положень стоп, так само використовувалися вправи *stretch*-характеру на розвиток еластичності м'язів спини, удосконалення розтяжки

ніг, як у положенні лежачи, так і в положенні сидячи, та різні акробатичні елементи: «місток», «рибка», «кошик», «човник», поперечний і поздовжній шпагат.

Виконання даного етапу уроку займало 10 хв. Представлені вправи допомогли поліпшити розтяжку всіх частин тіла, а так само розвинути стопи.

4. Кроси. Цей розділ уроку розвиває танцювальність, й дозволяє придбати манеру, та стиль сучасного танцю. До цього етапу входили різні комбінації кроків, для поліпшення координації руху, обертання – вправи на вестибулярний апарат, стрибки виконувалися з характерною особливістю виконання: з акцентом вгору та вниз, формуючи у дітей середнього та старшого шкільного віку навик зависання у повітрі (балона).

Надалі, після вивчення основних, технічно нескладних кроків, стрибків і обертань, кросові комбінації використовувалися у поєднанні декількох кроків, стрибків та обертань. Кроси виконувалися протягом 10-15 хв., по діагоналі класу з активним просуванням вперед. Підсумком вивчення даних вправ став розвиток музикальності, танцювальність, різкість виконання, сформувався навик зависання в повітрі (балон).

5. Комбінації та імпровізації. Комбінації склалися на основі вивчених кроків, стрибків, обертань, які пов'язані між собою переходами, перестроюванням, змінами рівнів та ракурсів. Комбінації вивчалися невеликі (32-64 такти), та були простими. Одна комбінація вивчалася, і відпрацьовувалася протягом 2-3 уроків.

Імпровізації склалися з вправ на: розкутість, музичність, концентрацію та увагу. В цьому розділі учні могли взаємодіяти один з одним, оскільки в імпровізацію були включені завдання у парах. Тривалість даного етапу заняття становила 20 хв.

У процесі вивчення комбінацій, та імпровізації, в учня формується вміння орієнтуватися на сценічному майданчику, працювати на різних рівнях, а також діти вчаться виражати емоції у танці, стать розкутішими, вчаться відчувати, та управляти своїм тілом.

6. Силкові вправи. Вивчаючи різні навчальні програми з сучасного танцю, останнім етапом роботи на заняттях у багатьох педагогів є етап комбінації, та імпровізації. На нашу думку, учень в кінці заняття повинен виконати ще й фізичні вправи на розвиток витривалості, та зміцнення м'язів. Виконуючи вправи з сильним фізичним навантаженням систематично, у дитини середнього та старшого шкільного віку сформується міцний м'язовий корсет, коригуються вже можливі у цьому віці недоліки у фігурі.

У розробленому комплексі вправ були використані різні види вправ на зміцнення м'язів спини, преса, ніг і рук. Часто на заняттях виконувалися вправи у змагальній формі, що дозволяло виконати вправи ефективніше для організму.

7. Розслаблення – це етап заняття на розслаблення м'язів після сильного навантаження. Релаксація під спокійну музику. Дихання учня відновлюється, м'язи відпочивають.

В результаті апробації комплексу вправ, на заняттях сучасним танцем у дітей середнього та старшого шкільного віку першого року навчання, були зроблені наступні висновки:

а) складений комплекс вправ допоміг сформувати початкові хореографічні дані у дітей середнього, та старшого шкільного віку;

б) за допомогою вправ розробленого комплексу, були виправлені вже сформовані у дітей середнього, та старшого шкільного віку фізіологічні недоліки тіла;

в) даний комплекс підходить для занять із підлітками;

д) комплекс вправ розвинув в учнів почуття ритму, зміцнив їх фізичні дані, і долучив їх до цінностей української, та світової художньої культури;

е) використання даного комплексу вправ викликало важкість у тому, що за одне заняття потрібно виконати великий обсяг роботи, не усі діти могли фізично витримати навантаження;

ж) використання нових тренувальних вправ викликало інтерес до занять.

У кінці року в кожній групі, на заключному занятті, всі діти середнього шкільного віку також як і на початку року, проходили контрольний урок, виконуючи, певні вправи. Дані кожного учня зафіксовані в табл. 3.4-3.5.

Таблиця 3.4

Результати групи № 1 [авторське узагальнення]

П.І.Б. учня	Початкові хореографічні навички					
	Виворітність	Балетний крок	Гнучкість тіла	Стрибок	Координація	Стійкість
Даша У.	Н	Н	Н	С	С	С
Маша К.	С	С	Н	С	С	С
Христина Ш.	Н	С	В	Н	С	С
Олена Н.	В	С	С	Н	С	С
Маргарита Ц.	В	С	В	Н	С	С
Жанна С.	С	С	С	С	В	С
Анна Щ.	Н	С	Н	С	С	Н
Оксана Т.	С	В	С	С	Н	С
Яна Р.	С	Н	С	Н	С	С
Катя С.	В	С	С	С	С	С

Примітка: критерії підрахунку результатів:

В – високий;

С – середній;

Н – низький.

Результати групи № 2 наведено у табл. 3.5.

Таблиця 3.5

Результати групи № 2 [авторське узагальнення]

П.І.Б. учня	Початкові хореографічні навички					
	Виворітність	Балетний крок	Гнучкість тіла	Стрибок	Координація	Стійкість
Катя Б.	С	С	С	С	В	С
Таня Л.	С	В	В	С	Н	В
Поліна С.	В	С	В	Н	С	С
Настя У.	В	С	С	С	В	С
Аня К.	Н	В	С	С	С	В
Ліза Р.	В	С	С	С	С	С
Оля К.	В	С	С	В	Н	С
Оксана Р.	В	С	С	В	С	В
Кіра Н.	С	В	С	С	В	С
Аня С.	Н	С	С	С	С	В

Примітка: критерії підрахунку результатів: В – високий; С – середній; Н – низький.

З даних у табл. 3.4-3.5 зробимо висновок, що на час проведення контрольного уроку, всі учні перебували приблизно на одному рівні розвитку. Виконуючи, задані вправи вони показали наступні результати:

- а) група № 1: В – 14 %; С – 60 %; Н – 26 %;
- б) група № 2: В – 33 %; С – 58 %; Н – 8 %.

Загальні результати формування початкових хореографічних навичок в кожній групі на початок і кінець року згруповано в табл. 3.6.

Таблиця 3.6

Загальні результати, % [авторське узагальнення]

Назва групи	Рівні	Початок року	Кінець року
Група № 1	В	7	16
	С	31	59
	Н	62	25
Група № 2	В	7	35
	С	42	55
	Н	51	10

Динаміка загальних результатів схематично показана на рис. 3.2.

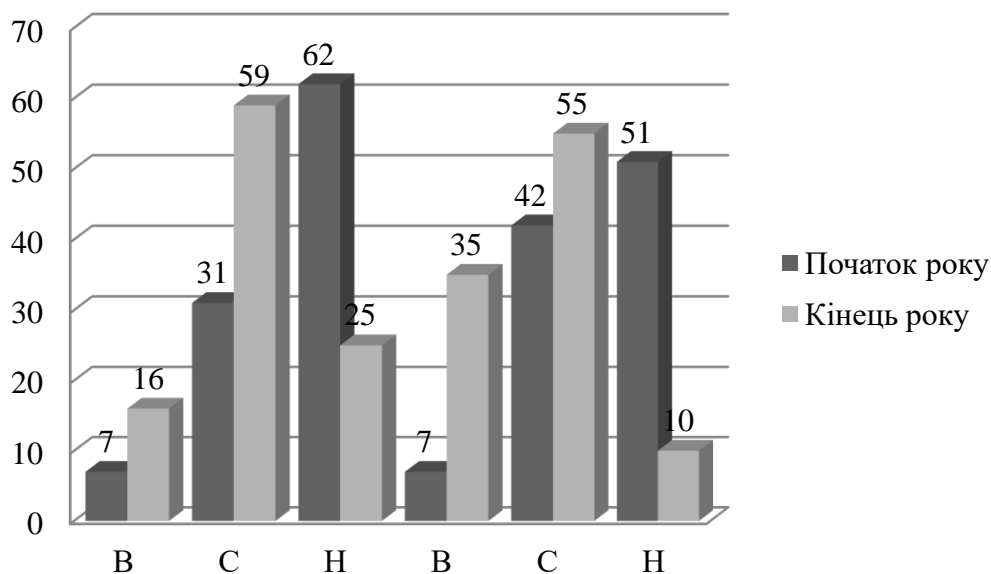


Рис. 3.2. Динаміка загальних результатів [авторське узагальнення]

Порівнюючи, результати проведеної роботи двох груп хореографічної студії «Імідж» (табл. 3.6, рис. 3.2), зробимо висновок, що початкові хореографічні навички в групі № 2, яка навчається за навчальною програмою, та запровадженого комплексу вправ були розвинені значно краще, їх показники вищі, порівняно з результатами групи № 1.

Підсумовуючи зробимо висновок, що пропонуваній комплекс вправ підходить для занять з дітьми середнього та старшого шкільного віку, він здатний сформувані початкові хореографічні дані учнів значно краще, ніж заняття за навчальною програмою.

Впроваджений комплекс вправ, сформує як початкові хореографічні навички у дітей середнього та старшого шкільного віку, так і зміцнить їх м'язовий апарат, який дозволить в подальшому вивченні різних трюків, та силових елементів в сучасному танці; допоможе виправити фізіологічні недоліки в уже сформованому тілі.

Вправи, які входять у комплекс зацікавили дітей, вони їх виконували з настроєм, та великим бажанням працювати далі. Незважаючи на те, що діти середнього та старшого шкільного віку займаються з даного комплексу перший рік, вони вже досягли позитивних результатів у навчанні.

ВИСНОВКИ

Сучасний танець характеризується утворенням унікальної метафоричної «тілесності», і передбачає ізоляцію у менших одиницях сприйняття, елементах жесту, та тіла. Спостереження, дослідження, роздуми, враження, та експерименти науковців переходять із категорії ресурсів, для створення танцю, до категорії танцювальної мети, тобто сучасний танець тісно пов'язаний із швидкоплинністю, та різноманіттям пропозицій, які виникають в результаті ускладнення процесів осмислення, й створення танцю.

Балетмейстер – майстер балетного спектаклю, який відрізняється здатністю мислити хореографічними образами. Це – людина, яка, використовуючи систему виразних засобів: музику, живопис, поезію, положення людського тіла, утворює органічні та багатогранні зв'язки, поєднуючи їх із художнім задумом, розкриває хореографічний образ.

Специфіка роботи балетмейстера у дитячому хореографічному колективі полягає у тому, щоб думки, почуття, переживання людини, передати зі сцени глядачу засобами хореографічного мистецтва. Його завдання полягає у: а) вихованні культури високих суспільних почуттів; б) становленні духовного світу дитини, впливаючи на її внутрішній світ та самосвідомість, специфічними засобами хореографічного мистецтва, долаючи внутрішню дисгармонію, виховати та прищепити загальнолюдські цінності.

Для успішної роботи балетмейстер повинен розбиратися у особливостях кожного віку дитини. Вміло, відповідно до їх вікових особливостей розподіляти фізичне навантаження. А при формуванні репертуару, і складанні плану виховної роботи неможливо обійтися без врахування психологічних особливостей кожного вікового періоду.

Постановочна практика балетмейстерської роботи на матеріалі сучасного танцю в дитячому хореографічному колективі включає: а) облік фізичних даних виконавців відповідно до віку, та індивідуальних можливостей; б) підбір доступного дитячому розумінню сучасного музичного матеріалу; в) вибір теми та ідеї хореографічного твору із врахуванням вікових особливостей дітей; д) визначення меж авангардності майбутнього танцювального твору; е) введення учасників у процес модерністської імпровізації; ж) викладення та освоєння принципів усвідомленого руху; к) проведення показу готового твору у нестандартних варіантах (камерний показ, танцювальний перформанс).

Поєднання хореографії та музики, їх відповідність, вираження одного в іншому, є одним із загальноприйнятих критеріїв художності танцювального мистецтва у дитячому хореографічному колективі.

Сценічний образ – дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості. У танцювальному мистецтві вони повинні бути розкриті засобами хореографії. Балетмейстер використовує для цього

малюнок танцю, танцювальну мову – пластику людського тіла, міміку, жест, драматургічний розвиток образу, і, звичайно, музику.

Основними етапами роботи балетмейстера у дитячій хореографічній студії «Імідж» є: а) навчально-виховний (організація навчального процесу, репетиційна й репертуарна діяльність); б) постановчо-творчий (розробка хореографічного твору, або концертного номеру); в) фестивально-конкурсний (участь колективу в концертах, конкурсах та фестивалях).

Розроблено програму роботи балетмейстера-постановника в дитячому хореографічному колективі сучасного танцю. Яка носить цілісний характер, у ній виділені підрозділи, за якими узгоджені цілі, завдання та способи їх досягнення. Програма складена із врахуванням фізичних можливостей дітей середнього, та старшого шкільного віку.

Зміст програми носить практичний характер. Виділено основні етапи змісту уроку, які необхідні для формування початкових хореографічних даних підлітків, та для створення умов, які сприяють розкриттю й розвитку природних задатків, творчого потенціалу дитини в процесі навчання сучасного танцю. Урок не насичений вивченням великої кількості нових рухів, оскільки одним з найважливіших чинників роботи на початковому етапі навчання, є використання мінімуму танцювальних елементів, при максимумі можливості, їх поєднань між собою. Для досягнення поставлених цілей у програмі чітко визначені терміни, та етапи реалізації.

Представлені форми і методи проведення навчальних занять. Загальний навчально-тематичний план враховує основні вимоги до організації навчально-виховного процесу, він має усі складові для продуктивної організації навчального процесу. Програма задовольняє усім вимогам і рекомендується до реалізації, можливий варіант проведення на її основі майстер-класу тощо.

Пропонований комплекс вправ підходить для занять з дітьми середнього та старшого шкільного віку, він здатний сформувати початкові хореографічні дані учнів значно краще, ніж заняття за навчальною програмою. Впроваджений комплекс вправ, сформує як початкові хореографічні навички у дітей середнього та старшого шкільного віку, так і зміцнить їх м'язовий апарат, який дозволить в подальшому вивченні різних трюків, та силових елементів в сучасному танці; допоможе виправити фізіологічні недоліки в уже сформованому тілі. Вправи, які входять у комплекс зацікавили дітей, вони їх виконували з настроєм, та великим бажанням працювати далі. Незважаючи на те, що діти середнього та старшого шкільного віку займаються з даного комплексу перший рік, вони вже досягли позитивних результатів у навчанні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров Н. А. Балет. Танець. Хореографія: короткий словник танцювальних термінів і понять. Київ: Лань; Планета музики, 2008. 416 с.
2. Башич Ю. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. Філософія та політологія в контексті сучасної культури. 2014. № 7. С. 26–31.
3. Бігус О. О. Дефініція поняття «сучасний танець» у науковому дискурсі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2021. № 2. С. 188–193.
4. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. Київ: Муз. Україна, 1990. 256 с.
5. Булага К. М. Робота балетмейстера над композиційною побудовою твору. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Формальна і неформальна освіта у вимірах педагогіки добра Івана Зязюна», 5-6 березня 2018 року. Полтава: АСМІ, 2018. С. 32–33.
6. Бурля О. А. Формування професійних якостей хореографа як соціальний попит суспільства. Наукові праці: збірник. Миколаїв: Вид-во МФ НаУКМА. 2011. Т. 13: Педагогіка. С. 98–101.
7. Герц І. І. Мистецтво Марти Грем у контексті становлення сучасного європейського танцю. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 75–79.
8. Голдрич О. С. Хореографія: посібник. Львів: СПОЛОМ, 2016. 176 с.
9. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 374 с.
10. Данилов К. К. Рухи в сучасному танці. Київ: Либідь, 2011. 113 с.
11. Даниляк Й. Т. Завдання музичної підготовки вчителів початкових класів і хореографії та можливостей їх реалізації в навчальному процесі педагогічного факультету. Збірник наукових праць НДПУ. Київ, 2018. Т. XXI: Україна – освіта. С. 94–97.
12. Дужич-Ніколайчук В. І. Музика в композиції хореографічного твору. Актуальні питання сьогодення. Том 2. С. 2018. С. 116-119. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15504/3/duzhych.pdf>.
13. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.
14. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом: навч. посіб. Київ: НАКККіМ, 2011. 188 с.
15. Каміна Л. І. Формування особистості балетмейстера – автора хореографічних творів: метод. посіб. Київ: Б. в., 2017. 309 с.
16. Климчук Л. М. Інтегральний підхід до викладання хореографічних дисциплін у дитячих навчальних дошкільних закладах. URL: <http://cdpo.ipro.kubg.edu.ua/?p=532>
17. Мистецтво балетмейстера: Навч.-метод. матеріали з курсу. / укл. Б. М. Колногузенко. Харків: ХДАК, 2007. 86 с.

18. Кравчук О. Г. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв. Міжнародний Слов'янський університет. Вибр. матеріали. Київ, 2007. 58 с.
19. Лозова В. І. Лекції з педагогіки вищої школи: навч. посіб. Харків: Освіта. Виховання. Спорт, 2016. 496 с.
20. Маншилін О. О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Dance studies*. 2018. № 1. С. 38-47. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394>
21. Мартиненко О. В. Формування професійної компетентності майбутніх учителів хореографії в умовах вищого навчального закладу. Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань: ВПЦ Візаві, 2015. Випуск 12. С. 165–173.
22. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: автореф. дис... канд. мист. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2015. 20 с.
23. Пархоменко О. М. Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки: автореф. дис ... канд. пед. наук: 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ, 2016. 20 с.
24. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2009. 319 с.
25. Про освіту: Закон України № 1060-ХІІ від 23.05. 1991. Відомості Верховної Ради (ВВР). 1991. № 34.
26. Ростовська Ю. О. До проблеми впровадження інноваційних технологій у фахову підготовку майбутніх учителів хореографії. Проблеми мистецької освіти: зб. наук.-метод. ст. Вип. 3. Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2008. С. 160–165.
27. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посіб. Київ: ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.
28. Сизоненко В. А. Теорія і методика сучасного бального танцю : навч.-метод. посіб. Умань : АЛІМІ 2017. 200 с.
29. Специфіка роботи балетмейстера в різних танцювальних колективах. URL : http://www.tanec-wiki.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2771:specifika-roboti-baletmeystera-v-riznih-tansuvalnih-kolektivah&catid=114:drugie-raboti&Itemid=170.
30. Станішевський І. Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. шк., 1969. 328 с.
31. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах: навч.-метод. посіб. Київ: ІЗМН, 1996. 284 с.
32. Тригуб І. В., Тригуб С. В. Специфіка роботи дитячого хореографічного колективу. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2015. Вип. 1-2. С. 281–290. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2015_1-2_29.

33. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики. *Культура України: зб. наук. пр. Вип. 14: Мистецтвознавство. Філософія.* Харків: ХДАК, 2014. С. 109–126.
34. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття : автор. дис.. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства 26.00.01. 2008. 19 с.
35. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. посіб. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.
36. Bourcier P. *História da Dança no Ocidente.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 339 p.
37. Diehl I., Lampert, F. (Eds.). *Dance Techniques 2010: Tanzplan Germany.* Berlin: Henschel, 2011. 304 p.
38. Dixon S. *Digital performance. A history of New Media in Theatre, Dance, performance Art and Installation.* London 2007. 249 p.
39. Giguere M. *Beginning modern dance.* United Kingdom: Human Kinetics, 2014. 176 p.
40. *International dictionary of modern dance.* Taryn Benlow-Pfalzgraf. Detroit, 1998. 891 p.
41. Lepecki A. Introduction: Dance as a Practice of Contemporaneity. In *Dance*, edited by André Lepecki. Cambridge, MA: MIT Press, 2012. pp. 14–23.
42. Louppe L. *Corpos híbridos.* IN: Soter S., Pereira R. (Orgs). *Lições de Dança 2.* Rio de Janeiro : UniverCidade Editora, 2010. pp. 27–40.
43. Mikrut M. Transformacja współczesnego tańca. Analiza zjawiska na przykładzie dokonań "Śląskiego Teatru Tańca" w latach 1991-2011. *Transformacje. Transformations.* 2011. Issue 3-4 (70- 71). pp. 282–308.
44. SanSan K. When Is Contemporary Dance? *Dance Research Journal.* 2017. Vol.49. Issue 3. pp. 38- 52. URL: 10.1017/S0149767717000341.
45. Smith-Autard J. *Dance Composition.* London : Methuen Drama, 2010. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 23 с.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Комплекс вправ з дисципліни «Сучасний танець»

Основними цілями і завданнями навчання з даного комплексу є:

- ознайомлення і вивчення основ сучасної хореографії;
- оволодіння основними рухами і законами сучасного танцю;
- формування необхідних якостей учнів: координації, почуття ритму, свободи тіла, орієнтації в сценічному просторі;
- розвиток творчого мислення учнів.

В результаті вивчення дисципліни «Сучасний танець» учні повинні знати:

- основи техніки виконання рухів джаз танцю, танцю модерн, сучасних молодіжних напрямків танцю;
- сучасні форми, стилі та техніки танцю.

Після першого року навчання, учень повинен вміти:

- використовувати знання сучасного лексичного матеріалу;

Комплекс вправ розроблений для підлітків 1 року навчання, в системі додаткової освіти дітей. Заняття з даного комплексу проходять 2 рази на тиждень, по 1,5 години.

1. Розігрів, неактивна розтяжка м'язів загального впливу.

- легкий біг по залу (2 хв.);
- нахили голови «хрестом»;
- перегини корпусу;
- plie;
- releve;
- battement tendu.

2. Ізоляція - основний прийом техніки джаз-танцю. Ізольовані центри та ареали центрів (частини центрів). Положення колапсу (вільне тримання тіла) під час ізоляції.

Ізоляція голови і шиї:

Початкове положення (і.п.) - ноги на ширині плечей, руки на талії.

- різкий нахил голови до лівого плеча, до правого плеча;
- різкий поворот голови вліво, вправо;
- нахил голови вниз вперед-назад;
- свингове розгойдування;
- повне коло головою;
- Zunday (зундарі) - зміщення шийних хребців вперед-назад, з одного боку в інший.

Ізоляція плечового пояса:

В. П.: ноги на ширині плечей.

- підйом і опускання одночасно двох плечей. Із зупинкою в центрі і без зупинки;
- опозиційний рух плечей (одне вгору, інше вниз);

• Twist (твіст) вигин плечей. Одне вперед, інше назад. З акцентом вперед і назад.

Ізоляція грудної клітини: В. П.: ноги на ширині плечей.

• рух з боку в бік.

Ізоляція Пелвіс (стегон):

В. П.: ноги на ширині плечей.

- злитий рух Пелвіс вперед - назад, з одного боку в інший;
- півкола справа - наліво через передню дугу. Те ж через задню дугу;
- Hip lift - підйом вгору одного стегна;
- «вісімка».

Ізоляція рук: Ізольовані рухи ареалами руки, кистю, передпліччям.

В. П.: ноги на ширині плечей, руки в сторони.

- положення flex (флекс) - скорочена долоня;
- кола пензлем в паралельних напрямках;
- кругові рухи випрямленою рукою;
- хвилеподібні рухи обома руками.

Ізоляція тулуба:

В. П.: ноги на ширині плечей, руки на стегнах.

- нахили корпусу вліво, вправо, вперед, назад;
- кругові рухи тулубом;
- перекручування корпусу;
- «вісімка» тулубом, стегна.

Ізоляція ніг:

В. П.: ноги на ширині плечей, руки на стегнах.

- присідання з одночасним підйомом на напівпальці (п / п), потім В. П.;
- підйом на п / п на одній нозі;
- переكاتи з однієї стопи на іншу;
- кола голеностопом у вільному положенні, нога в повітрі, коліно

зігнуто;

• нахили до правої ноги, по центру, до лівої ноги (ноги на ширині плечей, потім ноги разом).

3. Партер:

- опрацювання на підлозі положень ніг - flex, point;
- кругові обертання стоп всередину, назовні по п'ятій, шостій позиціях;
- почергова робота стоп зі зміною положення (flex, point): П.Н - flex,

Л.Н. - point і навпаки;

- опрацювання на підлозі положень корпусу: contraction, release;
- фіксуються нахили торсу до ніг в положенні сидячи;
- вправи stretch-характеру в положенні лежачи;
- вправи stretch-характеру в положенні сидячи.

Елементи акробатики:

- місток;
- рибка;
- кошик;
- човник;

- поперечний і поздовжній шпагат.
4. Кроси - комбінації кроків, обертань і стрибків.

Кроки:

- Grand battement (в різних напрямках);
- крок pas de bourree;
- кроки з використанням падінь і перекатів на підлозі.

Стрибки:

- hop - крок-підскок;
- jump - стрибок на двох ногах;
- leap - стрибок з однієї ноги на іншу.

Обертання:

- на двох ногах;
- з ковзанням по II позиції.

5. Далі викладач показує комбінації на основі вивченого матеріалу.

Головна вимога - це танцювальність, використання певного малюнка руху, різних напрямків і ракурсів, чергування сильних і слабких рухів, тобто використання всіх засобів танцювальної виразності, які розкривають індивідуальність виконавця.

Комбінації повинні бути розгорнуті. Основна відмінність комбінацій від постановочного номера в тому, що в ній немає ніякої ідеї, тільки технічне вдосконалення. Комбінація може виконуватися під будь-яку «квадратну» музику і не вимагає спеціального підбору музичного матеріалу, крім дотримання жанрового відповідності.

6. Імпровізація:

- вправи з тренінгу акторської майстерності на звільнення від м'язової напруги і тілесного затиску («ртуть», «вогонь-лід», «пластилінові ляльки», «маріонетки», «спагеті»);

- образи тварин - їх образи в природі, зображення засобами хореографії.

- імпровізація в парах

7. Силові вправи:

- різні вправи на прес;
- «куточок»;
- віджимання;
- різні види присідань;
- «планка».

8. Розслаблення.

- вправи на релаксацію.

Фото світлини фрагментів занять з дисципліни «Сучасний танець»



Рис. Б1. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Розігрів.



Рис. Б2. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Партер.



Рис. Б3. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Партер.



Рис. Б4. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Партер.



Рис. Б5. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Партер.



Рис. Б6. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Робота в парі.



Рис. Б7. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Кроси.



Рис. Б8. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Кроси.



Рис. Б9. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Силлові вправи.



Рис. Б10. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Силлові вправи.



Рис. Б11. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Робота в парі.



Рис. Б12. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Робота в парі.



Рис. Б13. Фрагмент заняття з дисципліни «Сучасний танець». Імпровізація.