

**Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Навчально-науковий інститут мистецтв
імені Олександра Ростовського
Кафедра музичної педагогіки та хореографії**

ОП Хореографія
зі спеціальності 024 Хореографія

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістр

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Гузь Оксани Анатоліївни

Науковий керівник:

ПАРХОМЕНКО Олександр Миколайович,
кандидат педагогічних наук, доцент

Рецензенти:

РОСТОВСЬКА Юлія Олександрівна, кандидат
педагогічних наук, доцент

СПІЛОТІ Олена Володимирівна, кандидат педагогічних
наук, доцент

Допущено до захисту 15.12.2020 р.

В.о. завідувач кафедри музичної педагогіки та хореографії,
кандидат педагогічних наук, доцент

_____ **КОВАЛЬ Олена Віталіївна**

Ніжин – 2020 рік

	2
ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ	
СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ.....	7
1.1 Шляхи розвитку сучасного танцю та його структура.....	7
1.2 Сучасний танець як форма комунікації в просторі хореографічної культури	30
Висновки до першого розділу.....	39
РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ СТИЛІВ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У КОНТЕКСТІ	
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ.....	42
2.1 Вплив сучасного танцю на хореографічне мистецтво України на межі XX – XXI століття	42
2.2 Сучасний танець у системі хореографічної освіти України.....	55
Висновки до другого розділу.....	67
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасний стан хореографічного мистецтва в Незалежній Україні пов'язаний із ґрунтовними змінами, які формують нову соціокультурну реальність сьогодення. Над вітчизняною хореографічною культурою вже не тяжіють догмати соцреалізму, зростає інтерес до національних та зарубіжних художньо-мистецьких тенденцій.

Швидкі зміни, що відбулися в українському танцювальному мистецтві на межі ХХ–ХХІ століть, не могли позначитись на вітчизняних дослідниках сучасного танцю, які на основі власного бачення, започаткували новий принцип існування танцю та балетного мистецтва, вдосконалюючи вже існуючі форми класичного, народно-сценічного, спортивно-бального, естрадного танцю і водночас утверджуючи мову сучасного.

Нові явища в сучасній хореографії під впливом певної художньої стилістики викликають інтерес фахівців до нових стилів і напрямів у танцювальному мистецтві, набуваючи самостійності та завершеності танцювальних форм у *модерні, неокласиці, постмодерному балеті, джаз танці, контемпорарі, хіп-хопі* та інших.

Визначальний внесок у розробку проблеми, що до становлення сучасного танцю стали праці, присвячені окремим танцювальним формам *модерну та постмодерну* (Д. Бернадська, Л. Васильєва, М. Шкарабан, В. Романко), сучасному балетмейстерському мистецтву (П. Білаш, Р. Поклітару, А. Рубіна та ін.), до проблеми оновлення балетної лексики новими формами експресіонізму, абстракціонізму зверталися К. Голейзовский, Ф. Лопухов, М. Фокін; мистецтвознавчого дослідження (Т. Медвідь, М. Погребняк, О. Плахотнюк, О. Чепалов, О. Шабаліна, Д. Шариков та ін.). Частково проблема розвитку сучасного танцю висвітлюється у працях педагогів-хореографів В. Грека, Т. Вінокурової, О. Маншиліна, Л. Пацунової, Р. Савченко та ін.

Однак, через все ще недостатню теоретичну базу, виникають проблеми із визначенням характерних ознак, напрямів, стилів, видів сучасної хореографії, ускладнюючи класифікацію й характеристику особливостей нерегламентованих художніх форм танцю.

Актуальність, розробленість теоретичних і практичних аспектів окресленої проблеми зумовили доцільність вибору теми дослідження: ***«Стильові особливості сучасного танцю в контексті хореографічної культури України».***

Мета дослідження полягає в теоретичному аналізі процесу трансформації стильових особливостей сучасного танцю в загальнокультурному вимірі та його вплив на розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва.

Для досягнення мети визначено такі **завдання дослідження**:

- Розкрити історичні передумови становлення та розвитку стильових особливостей сучасного танцю.
- Дослідити сучасний танець, як комунікаційний феномен у хореографічному просторі.
- Розкрити роль та вплив сучасного танцю на хореографічне мистецтво України на межі XX–XXI століть.
- Проаналізувати стан сучасного танцю у контексті хореографічної освіти України.

Об’єкт дослідження – процес розвитку сучасного хореографічного мистецтва.

Предмет дослідження – стильові особливості сучасного танцю у контексті хореографічної культури України.

Методи дослідження. Досягнення мети і розв’язання поставлених завдань передбачало використання таких методів:

- *теоретичні*: аналіз філософської, мистецтвознавчої, психолого-педагогічної літератури, історичних документів з проблеми

дослідження, узагальнення і систематизація джерел з метою виявлення стану розробленості проблеми, визначення її понятійного апарату, теоретичних основ, вивчення досвіду роботи фахівців у царині сучасної хореографії;

- *аналітичний*: визначення стильової типології та формотворчих чинників розвитку сучасного танцю;
- *описово-узагальнений*: характеристика процесу еволюції сучасного танцю, його потенційних можливостей, збіжних і відмінних ознак; узагальнення лексичних, стилістичних і жанрових особливостей сучасного танцю на межі XX-XXI століть у хореографічному просторі України.

Наукова новизна дослідження обумовлена метою, завданнями та проблематикою роботи й полягає в тому, що на основі вивчення різнопланових джерел:

- *узагальнено* процес розвитку та становлення сучасного танцю в Україні на межі XX – XXI століття;
- *уточнено* сутність поняття «сучасний танець»;
- *подальшого розвитку набув* жанрово-стильовий аналіз сучасного танцю та його трансформація у загальнокультурному просторі;
- *виявлено* ефективність впровадження сучасного танцю у систему хореографічної освіти України

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дослідження можуть мати практичне застосування у діяльності викладачів навчальних закладів мистецької освіти, керівників дитячих колективів, при написанні курсових робіт, навчально-методичних посібників, викладанні дисциплін «Сучасний танець», «Історія хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», «Ансамбль», «Підготовка концертних номерів».

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати та висновки магістерського дослідження обговорювалися на *міжнародних конференціях*: IV Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених та студентів (Одеса, 12-13 жовтня 2018 р.). *На всеукраїнських науково-практичних конференціях*: Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта України у сучасних вимірах» (Ніжин, 13-15 квітня 2018 р.), Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима майбутнього вчителя» (Ніжин, листопад 2018р.).

Публікації. Основні теоретичні положення й результати дослідження знайшли відображення у 3-х одноосібних публікаціях.

1. *Гузь О. А.* До проблеми розвитку стилю «модерн» у контексті сучасного хореографічного мистецтва. Квітневі викрутаси. Мистецька освіта України у сучасних вимірах: зб. тез за матеріалами Всеукраїнській науково-практичної конференції (Ніжин, 13-15 квітня 2018р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. С. 71–74.

2. *Гузь О. А.* Становлення сучасного танцю як нового стилю в хореографічному мистецтві. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези IV Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 12-13 жовтня 2018 р.). Т 2 Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2018. С.20–22.

3. *Гузь О. А.* Сучасний танець як форма комунікації в хореографічному просторі України. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. -метод. статей / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. Вип. 3. С. 182–186.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (101). Повний обсяг складає 82 сторінки, з них 70 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

1.1. Шляхи розвитку сучасного танцю та його структура

Сучасна індустрія розваг, зокрема танцювальне мистецтво, стало потужною психологічною зброєю. Люди думають про танці як про шире спілкування на базовому рівні. Деякі їх форми, види, стилі можна знайти в кожній культурі, незалежно від їх місця розташування або стадії розвитку. Всі види танців виникли з одного кореня, а потім змінювалися відповідно до часу і обставин відображаючи суспільство, в якому він існує.

Відповідно до класифікації, запропонованої М. Каганом, танець відноситься до музичних мистецтв [39].

У мистецтвознавчій літературі, *танець* описується як вид мистецтва, де художні образи створюються засобами пластичних рухів людського тіла, поетично осмисленні, організовані в часі та просторі; пов'язаний з музикою створює музично-хореографічні образи [76].

Відома французька танцівниця К. Сапорта вважала, що танець має увібрати в себе все, що не є танцем, відкидаючи неналежне. не піддаючись правилам. Танцю відмовили в можливості розповідати про всі аспекти життя. А він може повідомити про все, як живопис, поезія, показати те, що є поза межами. Звідси думка про те, що хореограф не творець, а ремісник [100, с. 148].

Сучасний танець – це танцювальний напрямок, що синтезує у собі різноманітні стилі. У ньому репрезентовані елементи класичного танцю, модерн-балету, джаз-танцю, хіп-хопу, фанку тощо [14, с. 28].

Сучасний танець, дає можливість відтворювати ідеї, образи, теми актуальні для сьогодення, при цьому використовуючи основні хореографічні системи та прийоми, які притаманні та використовуються в даний період часу.

На думку Н. Курюмової, саме сучасний танець, досліджує «тілесність сучасної людини; від тіла, що розуміється функціонально, як інструмент створення ідеального художнього образу, до тіла як субстанції, як самодостатнього джерела значень і сенсів» [88, с. 6].

Сучасний танець виник на початку XX століття у США та Німеччині, згодом хвиля Нової танцювальної епохи охопила весь світ, розвиваючись через ідеали як, демократія, соціальний протест та індивідуальність, це змінило танцювальну мову й спосіб його розвитку.

Представники сучасного танцю, почали справжню революцію у хореографічному світі. Замість того, щоб кидати виклик гравітації, як в балеті, танцівники, супротив земному тяжінню, підкреслювали власну вагу високими стрибками, розтяжками, безліччю рухів, що виконувалися над підлогою або на підлозі. Його сучасна танцювальна мова залучає до себе такі елементи – постава, вага тіла, характер рухів (звивистих, кутових та інших), також своєрідність рухів голови, тулуба, рук, ніг.

Згідно традиційної мови балету, танцівниця підтримує пряму поставу та випрямлену позицію, тобто ноги рухаються назовні від стегон, а навпаки сучасні виконавці, не завжди залишаються у вертикальному положенні, а їх свідомі ламані рухи є звичайними. При цьому, танцівники використовують багатовимірну орієнтацію сценічного простору, знаходячись у стороні або повертаючись спиною до аудиторії створюючи сучасну мову рухів експериментуючи зі своїм тілом, демонструючи глядачу як вони ним можуть маніпулювати.

«Хореографічне мистецтво і музичне тісно пов'язані одне з одним. Про музику справедливо говорять, що вона душа танцю» - так у своєму дослідженні стверджує О. Пархоменко Музика надає танцю ритмічну основу, емоційний характер, образну виразність [58, с. 16].

Ж. Ж. Новер писав, що музика повинна говорити. Танець стає ніби відлунням, живописної музики, доречно повторюючи за нею все те, що вона проговорює [58, с. 18].

Представники сучасного танцю, ламають всі відомі канони, вони можуть рухатись як в ритм музики так і повністю ігнорувати її або ж взагалі відмовитись від його супроводу і танцювати на тихій сцені.

Сучасний стиль XX століття не тільки звільнився від обмежень традиційних форм танцю, а й надав важливий соціальний коментар до найбільших змін століття.

Простежуючи історію сучасного танцю нами окреслено три періоди його становлення.

Перший період почався на межі століть приблизно з 1890 року по 1923 рік, друга фаза виникла у міжвоєнний період з 1923 року по 1946 рік, третій вкоренився після Другої світової війни – з 1946 року і до сьогодення.

Перший період пов'язаний із розвитком такого напрямку, як Джаз (анг. Jazz), спочатку він виник, як жанр музики серед племен Африки, з відповідними ритмами для кожної події чи ритуалу, у супроводі барабанів, струнних інструментів.

Як танцювальний напрямок, історія джазу, починається в африканській культурі, серед рабів завезених до Америки. Танці супроводжували абсолютно усі життєві події – весілля, смерть, народження, статеве дозрівання, зміна циклів, погодних умов тощо. Раби продовжували трактувати життя через танець, і потрібно зазначити, якщо в Африці у кожного племені були свої автентичні танці, але в Америці вони змішались воєдино. Однак, із часом, під впливом європейської культури, їхні танці, які все ще зберігали традиції африканської культури, почали змінюватись.

М. Погребняк стверджує, що приблизно, у кінці XVIII ст. почали виникати музикальні шоу, в яких білошкірі артисти надягали маски

темношкірих, одягали костюми племен та імітували їхні танці, ритуали, така екзотичність та часткова гротесковість, приваблювала білу публіку [62, с. 45].

Темношкірих артистів почали допускати до сцени, лише після 1865 року, коли закінчилась громадянська війна у США. Проте, досить складно було темношкірим танцівникам, завоювати симпатію європейської публіки, тому вони були вимушені, брати участь у комедійних виступах, де висміювалась їхня зовнішність та походження. Ось так танець джаз і розвивався паралельно із такими жанрами сценічного мистецтва, як водевіль, комедія, скетч.

Починаючи з 90-х років, джазовий танець, переходить на наступний етап свого розвитку. Чим сильніша була взаємодія «білого» та «чорного» танцю, тим менш помітним ставало фольклорне походження. З'являється, такий напрям танцювального мистецтва, як джазовий танець зі своєю системою рухів.

Для танцю джаз, характерна імпровізаційність та повна свобода рухів, у першу чергу, увага приділяється емоціям танцівника, а лише потім формам та ідеям. Справжній вибух «чорних» танців припадає, орієнтовно, на період між ХХ та першої половини ХХІ століттями [89].

Джазовий напрям швидко розвивався на основі побутового танцю «Чарльстон», «Ту степ», «Шіммі», «Конго», і ще досить багато інших видів, і з неймовірною швидкістю, змінювали один одного. На цей період, також припадає створення самого терміну «джаз» та «джазовий танець» [54, с. 6].

У своїй праці М. Погребняк, опирається на висловлення Б. Штейнпреса та І. Ямпольського, джаз – це музичний вид для розваг, який має здебільшого танцювальний характер. Він виник у США у 1915-му році ХХ століття попередником якого був регтайм, на кшталт танцювально-побутової музики афроамериканців кінця ХІХ століття. Його типові форми: блюз, бугі-вугі, рок-н-рол та інші [62, с. 46].

Іще одна гіпотеза походження назви, що слово «Джаз» серед темношкірих рабів означало «Екстаз», «Захоплювати», «Хвилювати».

Джазовий танець, вносить свої корективи, не лише в побут людей, але і в театральний та балетний світ. Важливе ім'я в історії розвитку джазового напряму належить Кетрін Данхем, її вважають піонером у відновленні культурної спадщини темношкірих, та впровадження у сучасний танець.

Відома темношкіра танцівниця, хореограф, антрополог, актриса Кетрін Данхем зуміла інтегрувати класичну балетну основу із рухами та ритмами танцю африканського народу. Вона створила свою танцювальну трупу і у 1940 році презентувала свою першу джазову постановку «Тропіки і гарячий джаз».

Жодна американська танцювальна трупа, не вражала європейців, особливо британців та французів, як постановка трупи Кетрін Данхем, яка гастролювала за кордон після 1948 року. Її танці, завжди представляли собою видовищну суміш шоу-бізнеса та мистецтва [32].

Також важливий внесок у розвиток джазового танцю зробив Луїджі (Юджин Луї). Його називають «Послом джазу», «Королем джаз танцю» і просто «Новатор».

Неймовірно талановитий танцівник, хореограф, людина яку можна охарактеризувати, як «незламний духом», перший опрацював закінчену техніку для вивчення джаз танцю, цьому посприяла жахлива аварія у котру потрапив Луїджі. Перебуваючи в глибокій комі, як уже говорив потім сам танцівник, внутрішній голос йому прошепотів: « Ніколи не переставай рухатись, хлопче, якщо зупинишся, ти помреш...» [28, с. 187]. Він вразив усіх своїм бажанням жити, але «жити» для нього, означало танцювати і попри діагноз лікарів, що він не буде навіть ходити, Луїджі почав активно досліджувати власне тіло «із середини».

Система вправ, яку танцівник розробив для своєї реабілітації, перетворилася на техніку, сьогодні відому як «Джаз Луїджі». Він створив вправи на розтяжку, які допомогли йому відновити контроль над тілом , також

за допомогою вправ зумів повернути рівновагу і уже згодом танцівник повернувся на сцену [28, с. 189].

Юджин Луї став зіркою голлівудських фільмів, мюзиклів як танцівник і актор. Його запрошували навчати найкращих американських танцівників, за власною системою. Для Луїджі головною концепцією, було ніколи не переставати рухатись, навіть коли утримуєте позу, рух повинен продовжуватись через кінчики пальців, витікаючи далеко за межі самої пози [28, с. 189].

Джазовий метод Луїджі став першим у світі стандартним методом навчання. Розігрів розроблений хореографом для джаз танцю, переведений на багато мов. «Король джаз танцю», першим розробив рахунок «...5,6,7,8», який повсюди використовується на початку танцювальних комбінацій. Джазовий стиль Луїджі характеризують, як оснований на сучасному танці, елегантний як балет, з чітко вираженими ритмічними рухами, які дозволяють практикуючим танцівникам освоювати, будь-які витвори хореографії із легкістю і грацією [28, с. 189].

Хореограф дотримувався думки, що для танцівника головне музикальність. «Танцівник повинен чути, відчувати і бачити музику. Щоб танцювати поклади руку на серце і послухай звук своєї душі.» [96].

Як ми бачимо, Юджин Луї зробив важливий внесок, у розвиток джазу, як танцювального напрямку. Його техніка завоювала прихильників у всьому світі. Як говорив відомий викладач джазового танцю, Френсіс Роуч: «...Метод Луїджі, потужний, елегантний і природний» [97].

Якщо говорити про сьогодні, то ми можемо спостерігати, як багато уже створено різних джазових течій у хореографічному просторі. «Степ», «Класичний джаз», «Афро-джаз», «Ліричний джаз», «Бродвей джаз», «Джаз модерн» і це далеко не увесь список, тому що майже всі сучасні вуличні стилі, беруть своє походження від танців темношкірих рабів об'єднаних із побутовими танцями.

Паралельно із джазовим танцем, розвивався танець модерн (Modern dance). У широкому розумінні, термін Модерн (франц. *moderne*, лат. *modernus* – новий, сучасний) – це декадентський напрямок у буржуазному мистецтві кінця XIX початку XX ст. [28, с. 776].

Спочатку напрям модерн зайняв своє місце в архітектурному мистецтві, а вже згодом, сприяв виникненню нового хореографічного напрямку.

На думку Ю. Бабуніча, основними відмінностями модернізму можна назвати відмову від прямих ліній і кутів, на користь більш природніх ліній, більше уваги приділяється до внутрішніх проблем особистості, проголошення самоцінності людини та мистецтва, прагнення до відокремлення часу й простору, осмислення загальних тенденцій духовного буття, зацікавленість у нових технологіях, зокрема на цей період припадає розквіт прикладного мистецтва [9, с. 134]. Науковці стверджують, що художній модернізм у широкому сенсі передбачає всю розмаїтість нереалістичних напрямків то у вузькому розумінні він становить художню систему, що характеризується певною єдністю, цілісністю, узагальненістю художніх прийомів [28, с. 225].

Зародження модернізму позначило важливу межу в розвитку художньої свідомості людства, глобальний розрив з попередніми, реалістичними тенденціями мистецтва.

У хореографії, напрям модернізм, знайшов свій прояв через *Modern dance* у перекладі з англ. – танець модерн (сучасний танець).

На відміну від танцю джаз, модерн у своїй основі має творчі доробки тієї чи іншої конкретної особи, а не опирається на фольклорні мотиви. Як напрям у хореографії танець модерн, виник у кінці XIX початок XX століття у Європі та Америці. З однієї сторони він мав ознаки елітарної культури, а з іншої революційний дух суспільства, що панував у той період.

Танець модерн виник в результаті прагнення людини, вийти за рамки написаних канонів, віднайти зв'язок між формою танцю та свої внутрішнім станом, знайти нові засоби самовираження через рух.

Саме бажання заявити про себе спонукало хореографів до нових експериментів та постійних пошуків. Танець модерн, це практично відмова від традиційних форм класичного танцю та руйнування еталонів класичного балету.

У кінці XIX початок XX століття, настала криза балетного мистецтва, оскільки змінювались часи, світогляд людини та її цінності, сформована система класичного танцю, уже не могла вирішувати нові завдання, поставлені часом [39]. Ось так і почалась нова епоха – пошуку нових форм та засобів для самовираження.

Засновником танцю модерн прийнято вважати Айседору Дункан (Isadora Duncan). Вона народилася 27 травня 1877 року в Сан-Франциско. Дівчина із раннього дитинства виявляла зацікавленість у музиці та танцях. Коли Айседорі виповнилось 18 років, вона вирушила підкорювати Чикаго і вже тоді танцівниця вирізнялась з поміж інших, своєрідним баченням світу, та мистецтва танцю загалом [100].

Своїми незвичними танцями для місцевої аудиторії в Америці, а згодом у всій Європі, дівчина визвала справжній фурор і зацікавленість до своєї персони. Айседора Дункан, шокувала і водночас радувала публіку, а її манеру виконання назвали «вільним танцем».

Танцівниця відійшла далеко від канонів класичного балету, адже на її думку він був сухим, мертвим. Вона хотіла повернути в танець емоційну свободу, дати можливість внутрішнім переживанням створювати форми, а не навпаки. Балерина вела боротьбу із класичним балетом, вона всіляко хотіла довести, що суспільству давно потрібні нові форми для самовираження [7, с.251].

У своїх спогадах відомий історик мистецтва О. Бенуа писав: «Танці Айседори справили на мене глибоке враження і скажу відразу, що якщо моє захоплення традиційним або «класичним» балетом, проти якого Айседора вела справжню війну, і не було розхитане, то все ж я й досі зберігаю пам'ять про те захоплення, яке викликала в мені американська «босоніжка» [15].

А ось як про танцівницю, згадує відомий письменник, драматург А. Луначарський : «У пору розквіту таланту і значення великої танцівниці я особисто її не знав і мені навіть не довелося особливо часто її бачити. Один або два рази бачив я її в Парижі, Трокадеро, де вона вразила мене незвичайною легкістю руху, стрибків, – легкістю, яка здавалася справжньою перемогою над силами тяжіння» [94].

Дослідники сучасного танцю, описують танець Айседори, як справжню боротьбу із силою тяжіння, її своєрідна пластика та ритміка, зачаровували глядача і не відпускали до самого кінця. Саме вона, вперше з'явилась на публіці, одягнута в легенькій туніці та босоніж, що неабияк здивувало публіку, таким чином танцівниця ніби оголила не тільки тіло, але й душу.

М. Волошин, у своїх спогадах про танцівницю згадував, що Айседора танцює все, що інші говорять, співають, пишуть, грають і малюють, вона танцює сьому симфонію Бетховена «Місячну сонату», вона танцює «Весну» Боттічеллі та вірші Горація [7].

Айседора Дункан, була прихильницею свободи у всьому, вона пропагувала повернення тіла до природного стану, вважала, що саме із прекрасних, досконалих природних форм потрібно черпати натхнення, а потім шукати рух, який би міг відобразити душу через ці форми. Шелестіння листя, швидкоплинність хмар, бурхливість хвиль – усе, що оточувало танцівницю, ставало її натхненням. Її естетичні принципи визначалися поняттями свободи та чистоти тіла. Особливу увагу Айседора Дункан приділяла розкутості жіночого тіла.

Не можна назвати техніку виконання Айседори складною, як ми вже говорили, її манеру добре охарактеризує термін «вільний танець». Проте, балерина, через порівняно обмежений набір рухів, могла передати різні відтінки емоції, наповнюючи примітивні рухи, глибоким, поетичним змістом.

Для поширення хореографічної ідеї, Айседора Дункан заснувала свою школу танцю, куди приймали обдарованих дітей, і їй був абсолютно не важливий соціальний статус їхніх батьків. Завдяки, їй було зрощене, не одне покоління талановитих танцівниць. Вона так і не змогла остаточно всіх переконати, що танець модерн – це ковток свіжого повітря для хореографічного мистецтва, все ж таки нею захоплювались, її наслідували.

Айседора Дункан, це феномен у хореографічному просторі, вона зробила величезний внесок напрямку модерн, почала справжню війну проти застарілих форм, кинула виклик Старому танцювальному світу, почала справжню революції у хореографічному мистецтві і частково їй вдалось досягти свого.

Другий період охоплює таке явище, як «модернізм», що поступово розповсюджувалось по всіх куточках світу. Коли ми говоримо про митців нового танцювального стилю модерн, то безумно першість займає Марта Грем (Martha Graham). Танцівниця народилася 11 травня 1894 року в Пітзбурзі, штат Пенсільванія, коли їй виповнилось 14 років, родина переїхала до Каліфорнії, де Марта і почала свою творчу кар'єру. Досить важливий вплив на встановлення Марти Грем, як особистості, мав батько, який за освітою був психотерапевтом, і в більшій мірі він досліджував здатність людського організму виражати емоції, цей досвід прослідковується у творчих роботах танцівниці.

Родина Грем, була досить релігійною і тому таке явище як «танець» вважали справою грішною. Але Марта, була інша, вона відрізнялася своїм світоглядом, а пізніше згадувала, яке для неї було жахіття ходити до похмурої церкви і відсиджувати нудні служіння. Але не дивлячись на все це, одного разу коли відома танцівниця Рут Сен-Дені давала концерт, батьки дозволили Марті

відвідати його і саме після цього, у дівчини виникло нестримне бажання поєднати життя з танцями.

У 1913 році Марта вступає до танцювальної школи в Лос-Анджелесі, а згодом переходить на навчання до Каліфорнії у школу «Денишоун» (Denishawn), засновниками якої були Сен-Дені та Тед Шоун. В той період, коли Марта була ще ученицею, єдиним свідченням напрямком танцювального мистецтва, був класичний балет.

На той час, у американських танцювальних школах, до мистецтва танцю, ставились як до розваг, складової частини світських раундів, водевілів, костюмованих вистав. Тому американських танцівниць готували для участі в розважальних шоу та кабаре. Але Марта Грем, була амбіційною і хотіла отримати статус справжньої «артистки», а не просто «дівчина з кабаре».

На протязі наступних років навчання у «Денишоун» танцівниця добре освоїла грецьку філософію, розширила свої знання народного танцю, займалась створенням костюмів, музикою та сценічним макіяжем – у майбутньому, Грем знайшла застосування усім цим навичкам, у власній танцювальній школі.

Після закінчення школи «Денишоун», у 1923 році, Грем переїздить до Нью-Йорку вона починає працювати у розважальних шоу, але паралельно працює над створенням власних постановок. Цей період був досить складним у творчості танцівниці, адже на той час у суспільстві існували жорстокі стереотипи чоловічого і жіночого танцювання.

Наприклад, вважали що у танці чоловічу сутність потрібно відображати за допомогою прямолінійних, сильних рухів, а жіночу – через плавні лінії, що лише жінки піддаються емоціям. Грем, не влаштовував такий порядок речей, вона прагнула змінити стандартні погляди на жіночність, хотіла своїх персонажів зробити безособовими, на її думку глядач, у тілі танцівника повинен бачити просто «людину» без поділу чоловік чи жінка.

Марта Грем не була феміністкою, а лише просто хотіла зламати стереотип, що жінка – слабке створіння, у статті «Нью-Йорк Таймс» про неї написали так: «Найбільш войовнича і найбільш талановита феміністка, Марта Грем звільнила і жінку, і танець!» [28,с.150].

Марта Грем, володіла природнім артистизмом а її креативу можна було лише позаздрити. З часом збільшувалась аудиторія людей, які захоплювались мистецтвом Грем, її творчість почали поважати. Вона віднайшла власний стиль, та метод навчання, який удосконалювала протягом всієї творчої кар'єри, а головне вона створила техніку танцю модерн. Скільки б не змінювався стиль Грем, він завжди обертався навколо концепції *contraction i release* (скорочення і розширення) [99, с.120].

Contraction i realese – це базові поняття, що закладені в техніці Грем, а згодом запозичені й іншими системами. Танцівниця стверджувала, що скорочення починається у середині тазу, а потім розповсюджується у напрямку вгору, захоплюючи весь поперек і останньою в рух приводиться голова. За аналогічним принципом, але знизу вгору виконується розширення.

В. Нікітін стверджував, що коли в балеті все заокруглено – положення рук, м'які переходи з пози, то в танці Грем на перше місце висунуті кутові різкі рухи, у даній техніці все різко, чітко, напружено. Погляд постійно контактує з навколишнім світом [54].

Марта Грем створює власну трупку «Martha Graham Dance Company», яка абсолютно не схожа на інші. Завдяки її сміливим експериментам, прагненню віднаходити складні завдання та вирішувати їх у танці, постійно відшукуючи чогось глибинного, що притаманне людині на підсвідомому рівні, і відобразити це у первісній формі через танець, позбавляючи його лукавості.

Грем захопилась ритуальними і обрядовими індіанськими танцями, вважаючи їх корінням танцювальної американської культури. Вона стала

першою, хто почала співпрацювати з художниками, скульпторами, дизайнерами.

Безсумнівно, усі компоненти у постановках Марти Грем гармонійно поєднанні і відіграють свою важливу роль. Скульптурні пози, танець, костюми, їхній рух та поєднання кольорів, все важливо так само як і музика, світло, оформлення.

У своїх записках Марта Грем писала: «Танець розкриває дух країни, з якої він походить. Якщо він не може зробити цього, він втрачає свою цілісність і значущість», для неї було важливо донести своє послання до американського глядача і не тільки [98, с. 376].

Стиль Марти Грем, індивідуальний зі своїм неповторним шармом, захоплює її бачення світу і вміння відобразити його в танці, через незвичні форми та рухи, які ніхто раніше не використовував. Вона зуміла зробити класичний балет ближчим та зрозумілим для простого глядача. Марта Грем, своїми творчими доробками змусила танцювальний світ змінитися, а її техніка танцю модерн набула численних послідовників і затребувана сьогодні.

Третій період охоплює післявоєнний період другої світової війни коли перед молодими виконавцями та хореографами повстало завдання пошуку нових шляхів для розвитку танцювального мистецтва.

Одні хореографи, цілком відмовились від застарілих правил, котрі були започатковані попереднім поколінням і почали створювати нову танцювальну епоху, котра базувалась на експериментах. Інші переносили свої хореографічні композиції на вулиці, у парки, заперечуючи форму «хореографічна вистава» занурюючи глядача у театральне дійство (хеппенінг).

Змінилося відношення до костюмів, музики та інших компонентів театральної дії. Деякі хореографи цілком відмовилися від музичного супроводу і застосовували у своїх композиціях тільки ударні чи шумові інструменти.

Композитори стали співавторами балетмейстера, створюючи музику за танцювальними рухами.

У 50-ті роки ХХ ст. танець модерн вводять у навчальний план мистецьких коледжів і університетів США, як фахову дисципліну. Хореографи почали використовувати елементи лексики й техніки модерну в класичному тренажі та власних хореографічних творах [38, с. 87].

Найбільш місткою і логічною виявилася теорія А. Соколової, учениці М. Грехем, вона стверджувала, що тільки взаємопроникнення різних шкіл і напрямків може дати хореографу художні засоби, необхідні для повного розкриття тієї чи іншої теми. Імпровізуючи, пластино виразити ті ідеї й емоції, які вони хотіли втілити у своїх постановках [77].

Одним із тих, хто продовжив традиції попереднього покоління, був Хосе Лимон (1908-1972). Він справедливо займає своє почесне місце, серед видатних постатей танцювального мистецтва ХХ століття.

Хосе Лимон, був талановитим виконавцем, постановником, він є творцем нового художньо-стилістичного напрямку в хореографії, розробивши абсолютно нову систему технічних прийомів тілесного руху в танці. Хосе Лимон зростав серед творчої атмосфери, адже його батько, був диригентом симфонічного оркестру. У 1910 році через громадянську війну, Хосе разом з родиною іммігрували до Сполучених Штатів Америки. Довгий час вони проживали у Лос-Анджелесі, саме там, була сформована велика мексиканська діаспора, де юний Хосе, більш детально вивчав та оцінював історію, традиції та культуру свого народу [57, с. 14].

У двадцять років, Хосе Лимон переїздить до Нью-Йорку, де активно розвивається нова танцювальна концепція, котра привернула увагу молодого танцівника.

Хосе Лимон, у своїх згадках про першу зустріч з сучасним танцем, як початок його нового життя описує: «На вулицях Нью-Йорку, моїми батьками були Айседора Дункан та Гаральд Крейтцберг» [101, с. 1].

Маючи прекрасні природні дані, він почав професійно займатись балетом і йому знадобилось, всього лише декілька тижнів занять у хореографів-новаторів Доріс Хамфрі та Чарльза Вейдмана, щоб стати не лише провідним солістом танцювальної трупи, а й першим «третього покоління» американського танцювального мистецтва.

Протягом дев'ятнадцяти років спільної роботи із Хамфрі та Вейдманом, Хосе Лимоном було виконано понад тридцять балетних партій у виставах. У цей період Хосе створює хореографічні вистави у яких відтворює культурну спадщину народів світу – це «Танцювальні сюїти про Мексику» або «Мексиканські танці», «Танго» (Аргентина), «Мазурка» (Польща), «Танці смерті» (Іспанія) та інші [57, с. 15].

У 1949 році Хосе Лимон організовує власну трупу – «*Teatr Хосе Лимона*». Він ставить перед собою завдання – створити колектив, який допоможе йому реалізувати власні художні пошуки.

Сконцентрувавши діяльність колективу, у трьох напрямках – виконавський, навчально-методичний та хореографічний, Хосе Лимон перебуває у постійному пошуку абсолютно нових, художніх засобів виразності. Він експериментує з власним тілом, щоб відшукати нові засоби для

відображення людських емоцій, відхиляючи традиційні вчення про танцювальне мистецтво, розробляє нові технічні прийоми, що в результаті призвело до створення «Техніки Лимона».

Критики того часу, одноголосно, означають оригінальність стилю Лимона, котрий характеризується в першу чергу як суто чоловічий, енергійний і навіть атлетичний [57, с. 15]

Визначальною відмінністю техніки Хосе Лимона від канонічної техніки класичного балету, є те що тіло танцівника, прагне не до легкості й невагомості, а втілюючи енергію та силу, виражає емоції. Він у своїй діяльності дотримувався такої думки, що танцівник повинен взаємодіяти із силою тяжіння, а не навпаки, протистояти їй.

Методична концепція Лимона, яка названа «Тіло, як оркестр» базується на вченні про людське тіло, як інструмент. Даніель Люїс, учень Лимона та продовжувач його справи, ключовим моментом методики свого вчителя вважає, гармонійну роботу всіх частин тіла. [57, с. 110]

Для того щоб методика працювала на практиці, танцівник мав оволодіти технікою «ізоляції» кожної частини тіла, навчитись змінювати центр ваги власного тіла, відходити від вертикального положення.

Хосе Лимон хотів віднайти свій власний «фірмовий» стиль, нову художню концепцію і все це втілити у своїх постановках. Тож першою роботою у новому колективі, став балет «La Malinche» (прем'єра м. Бостон, 1949 р.).

За ідеєю для вистави, майстер звертається до історії своєї країни – Мексики. Це була, лише, перша сходинка до створення широкого репертуару, безумовно, талановитих робіт Лимона.

Подальші роботи майстра і до сьогодні вважаються на американській сцені одними із найвидатніших балетів ХХ століття, зокрема балет «Павану Мавра», за основу якого, хореограф взяв трагедію В. Шекспіра «Отелло». Потрібно зазначити, що цей балет особливий, не лише завдяки дивовижній техніці танцюристів, але і тим, що Хосе Лимон, надав глядачам, теж своєрідну роль – сторонніх. Артисти протягом усього дійства, мають лише зоровий контакт між собою, абсолютно не дивлячись у глядацький зал, ніби заперечуючи існування зовнішнього світу, цим самим підсилюючи трагедійний пафос балету. Саме ця робота, допомогла Лимону отримати статус найталановитішого хореографа-постановника, на театральній сцені США.

У 1950 році Хосе Лимон разом зі своїм колективом вирушили на гастролі до Мексики, де хореограф знайшов натхнення для створення власних чотирьох балетів які увійшли у «Мексиканський цикл» – «Чотири Сонця», «Тонанцинтла», «Діалоги» та «Крик». Також «Відступник» (1959 р.), «Мойри» (1961 р.), «Демон», «Я, Одісей» (1963 р.), «Мій син, мій ворог» (1965 р.). Останньою роботою, яку Хосе Лимон створив для себе, як для виконавця, став балет «Крилаті» (1966 р.) де балетмейстер зумів втілити свої новаторські ідеї [101].

У своїх балетних виставах Хосе Лимон за допомогою мови танцю прагнув, втілити свої погляди на життя та мистецтво, в усіх його проявах та конфліктах.

Ідеї для своїх шедеврів, майстер знаходив серед культурної спадщини мексиканського народу, звертався до біблійних сюжетів, міфології, літератури та історичних мотивів. Його хореографія – це складний синтез американського танцю модерн та іспано-мексиканських традицій з різкими контрастами ліричних і драматичних початків [57].

Хосе Лимон виховав ціле покоління молодих талантів, серед його учнів такі відомі танцівники, як Дженіфер Мюллер, Люй Фалько, Даніель Льюс та інші.

Звичайно, якщо говорити про розвиток сучасного танцю, не обійтись без імені Мерса Каннінгема (1919–2009 рр.). Саме його вважають «духовним батьком» хореографічного авангарду.

Народився Мерс у Централії штат Вашингтон, у родині юриста. З малечку займався степом, це допомогло йому розвинути хорошу ритмічність та відчуття музики. Також він займався народними танцями, бальними, відвідував університет Джорджа Вашингтона та Школу Мистецтв у Сіетлі [1]. У свої двадцять років, Каннінгем почав уже більш професійно займатись сучасним танцем. У 1939 році, відома на той час Марта Грехем, запросила юнака до своєї

трупі, де він дебютував у таких виставах, як «Весна на Аппалачівських горах», «Всяка душа – цирк», «Покаївшисься».

Мерс Кеннінгем чудово освоїв не лише техніку Марти Грехем, але й техніку класичного танцю у школі американського балету Джорджа Баланчина, що в подальшому вплинуло на створення його власного бачення танцю модерн.

У 1952 році Мерс Каннінгем організовує власну танцювальну трупу, для якої у подальшому, створює понад сотню постановок [39]. Він вважав, що саме глядач повинен приносити емоційний початок у хореографію, а не сам танцівник чи балетмейстер.

Постановки Каннінгема ніколи не відбувалися однаково: кожна створена ним комбінація мала порядковий номер, навіть було так, що перед виступом артист, як екзаменаційний білет, витягав певний номер – це означало, що саме він буде виконувати дану зв'язку [1, с. 63].

У своїх композиціях, Каннінгем активно застосовує прийом «контрастів», виконавці не змінюючи ритм, продовжують рухатись, незалежно від того чи грає музика, і навпаки, завмирають в одному положенні, якщо музика на емоційному підйомі.

У постановці *«Кризис»*, хореограф використовує прийом, коли один танцівник, абсолютно не рухомий, або ж рухається повільно, протистоїть групі танцівників, які рухаються досить енергійно. Його манера виконання, наближена до театру абсурда, Каннінгем віддає перевагу усьому випадковому та ненавмисному, він свідомо відкидає усі загальноприйняті норми хореографічного мистецтва [12].

У постановках Каннінгема, танець не залежить від музики, він живе сам по собі, а танцівники на сцені можуть виконувати абсолютно різні партії у різному темпі, з різним емоційним станом і все це одночасно. Балетмейстер не притримувався конкретного сюжету, він вважав, що єдине про що може розповідати танець, це про тіло танцівника, а композицію танцю повинна

створювати випадковість. Проте, він ніколи не відмовлявся від техніки танцю, зокрема, класичного балету, всі його танцівники були віртуозними виконавцями.

Мерс Каннінгем створив власну техніку яка має назву «дрібна техніка», основна ідея якої полягає в тому, щоб виконувати рух у максимально швидкому темпі і зміна між рухами відбувається теж максимально швидко [1]. Такі прийоми можна віднести, до особливої технології дослідження власного тіла.

За свою творчу діяльність майстер створив понад дві сотні хореографічних творів, а деякі з них, зокрема «SUMMER SPACE» (1958 р.), і на сьогодні залишаються у репертуарі відомих міжнародних танцювальних колективів.

Танцювальні експерименти зумовлюють балетмейстерів до формування авангардистських ультрамодних хореографічних прийомів, які отримують відповідну назву – танець *постмодерн* (*postmodern dance*).

Термін *танець постмодерн*, часто зустрічається у дослідницькій літературі і критиці, широко вживається хореографами, але до сих пір немає загальноприйнятого, чіткого визначення [38, с.98].

У своїх працях дослідники Р. Берт, С. Меннінг, Д. Мак Донах характеризують *postmodern dance*, як продовження *танцю модерн* і реакцію на експериментаторські устремління модернізму [38, с. 90]. Іншими словами, *танець модерн* продовжує існувати, але у трансформованому вигляді.

Г. Ільїна стверджує, що танець стилю постмодерн, уже на ранніх стадіях свого існування прагнув до взаємодії із масовою культурою. Виконавці Т. Браун, П. Бауш, Б. Джонса неодноразово демонстрували свої вистави на відкритих майданчиках у міських оточеннях, наближуючись до радикальних суспільних течій – фемінізм, екологічний рух та інші. Дослідниця вважає, що з часом танцювальна мова, яку створює *постмодерн*, знищує загальновікові, соціальні, гендерні відмінності [38, с. 93].

Хореографи постмодерністи, закликали кожного приєднуватись до світу мистецтва, головним гаслом була фраза «Це може зробити кожен!». Всі хто прагнув танцювати, так міг заявити про себе. У хореографію прийшли люди, які не вміли танцювати, і стало складно відрізнити оригінал від підробки, талант від бездарності [75].

Поняття *postmodern dance* використовували у своїх композиціях відомі танцівники і хореографи такі як І. Райнер, А. Ейлі, Д. Мак-Кейл, П. Тейлор, Т. Браун, кожен із них мав власну філософію і бачення, що стосувалось магії танцю.

Майже одночасно з розвитком модерн, відбувається зародження нового напрямку сучасного хореографічного мистецтва – «вуличні танці».

Розглянути цей напрям можна через основні течії – «диско», «хип-хоп», «брейк-денс», хоча вони не єдині та найбільш яскраві і вже мають певний історичний розвиток.

Термін «Disco» – походить від французького слова «*discotheque*» і означає – *дискотека*. Це один із жанрів танцювальної музики, який виник у Франції в 60-х роках ХХ століття, саме тоді й почали відкриватись перші дискотеки. Молодь танцювала не під живий оркестр, як то було раніше, а під улюблену музику, що була записана на грамплатівках і відтворювалась завдяки музичному програвачу [8,с.250].

Жанрові особливості такої музики полягали у різноманітті ритму, визначеним четвертними нотами і підтримані ударом в барабан; домінуванням вокалу, клавішних, струнних, електронних інструментів. Найбільш популярними були мотиви рок-н-ролу, а згодом ритмічна латино-американська музика – «сальса» [8,с.255]. Першими виконавцями, які стали відомими, завдяки створенню музики «диско» були співачки Донна Саммер та Глорія Гейнор, а також гурти «Village People», «Chic», «АББА», «Боні Ем», «Баккара» тощо.

На Заході «дискотечні» або як їх називали «індивідуальні» танці, виникли через засудження зі сторони старшого покоління, саме за виконання стилю рок-н-рол. Найпершим «індивідуальним» танцем, можна назвати «Твіст», який об'єднав у собі елементи різноманітних хореографій, заповнивши танцювальні майданчики [10,с.300].

Танцювальні вечірки, досить швидко набули популярності та заповнили простори Європи та Америки. Такі дійства стали, своєрідним місцем відпочинку для душі і тіла, тому танцювали всі. А коли на екрани вийшли фільми «Лихоманка суботнього вечора» у головній ролі Д. Траволта, «Танцівник диско» (Мітхун Чакраборті), цей напрям став популярним і в країнах Радянського Союзу [77].

Танцювальний напрям «диско», не мав жодних обмежень та правил у застосуванні хореографічної лексики, це могли бути різноманітні повороти, скачки, кидки ногами, піруети, ковзання, переступання, пружинисті згинання колін, швидка зміна напрямку виконання рухів [80]. Велике значення мала робота рук та корпусу, під час танцю вони не залишались статичними, виконувалися нахили, хвилеподібні рухи.

У танцях із чітко визначеним ритмом, виконувались акцентовані та енергійні рухи руками, оплески, але у будь-якому випадку, єдиною вимогою до всіх рухів, було дотримання відповідного стилю, бо саме цей критерій визначав стиль «диско».

Згодом почали з'являтися різноманітні течії цього стилю, наприклад у другій половині 1970-х роках ХХ століття, став популярним «Бамп» – це парний танець, який складався із різних стрибків, та торкань один одного різними частинами тіла [80,с.52]. Також потрібно виокремити, що для «диско» важливим елементом стала *імпровізація* (довільне виконання рухів), яка відображала характер музичного супроводу.

Протягом багатьох років «диско» удосконалювався та розвивався і сьогодні ми можемо спостерігати, як проводять чемпіонати серед найкращих танцівників в стилі «диско». Безумовно, рухи стали більш складними, стали застосовуватися акробатичні елементи, і взагалі, стиль «диско» набув категорії спортивний танець, але незважаючи на всі ці зміни, одне залишилось незмінним – це танець для душі і тіла [80,с.54].

Якщо говорити про хіп-хоп, то він зародився, приблизно у першій половині 70-х років ХХ століття, серед афроамериканської та латиноамериканської спільноти Бронкса, район Нью-Йорка.

Про хіп-хоп, можна говорити скоріше, як про музичний напрям ніж танцювальний, але він, безумно, є важливим елементом у розвитку «вуличних танців». Диск-жокеї (або, як зараз нам відомі «Діджеї») за допомогою примітивної, на той час, техніки семплірування, створювали танцювальну музику [30].

Та, справжній переворот, зробив діджей Кул Херк, він змінив уявлення про диск-жокеїв, тому що раніше, вони були просто, як наймані робітники у великих клубах, щоб змінювати пластинки, та ставити ту музику, яку замовляли більш поважні персони і часто це була, досить, не танцювальна, одноманітна музика, як зараз прийнято називати – «попса» [66].

Кул Херк, став королем вуличних вечірок, він влаштовував дійства, даючи мікрофон у руки вуличним поетам, які зачитували свої вірші, під ритмічний супровід, створений діджеєм на саунд-системі і хіп-хоп почав перетворюватись у цілу субкультуру [43]. Звичайно, де є музика, з'являється і танець. У 1969 році диск-жокей Кул Херк, дав назву хлопцям, які танцювали під музику хіп-хопу, «b-boys», що пішло від слова «break boys» (танцюючі хлопці у брейках), але як завжди кожен по-своєму розшифровував, це значення і від цього дискотечну молодь називали «bad boys» (хулігани) що і вплинуло на манеру майбутнього танцювального стилю.

Як, часто буває, молодь швидко прийняла нові клички, за почесний статус і почалась ера хіп-хопу, тому що кожен хотів називатись «b-boy» та «b-girl». Для того, щоб танцівникам було зручніше спіймати ритм, діджей Кул Херк, починає використовувати прийом із повторенням інструментальних перерв (з анг. Break) між куплетами, і кожен брейк грати по десять хвилин, у цей час публіка розходилась, звільнявши місце серед танцювального майданчика, де по черзі найкрутіші танцівники показували свої вміння, саме їх і називали «b-boys» [43]. Ось так зароджувався новий танцювальний стиль «Брейк данс».

Про *Брейк-данс* (break-dance) або брейкінг, можна говорити як про прогресивний розвиток попередніх форм танцю. *Брейк* (анг. break ламити, «розривати») дійсно, багато рухів в цьому танці, здаються ламаними, незакінченими. Вважають, що як окремий танцювальний напрям, брейк данс сформувався у 1973 році XX століття. Довгий час було прийнято розрізняти «верхній» та «нижній» брейк, і справді, у цьому танцювальному напрямку, поєднуються елементи, які виконуються на різних рівнях, але все ж таки, цей напрям має одну цілісну форму – Брейкінг [28].

Розрізняють категорії «Footwork» (робота ніг) куди належать танцювальні елементи, які виконуються на підлозі; «Top rock», хоча це й досить відносна категорія, оскільки сюди прийнято віднести елементи, які виконуються верхньою частиною тіла, але є рухи які включають роботу з підлогою; «FREEZES» – це скоріше, можна назвати танцювальним прийомом, коли танцівник завмирає на декілька секунд в одній позиції; «Powermoves» (силові елементи) в основному сюди належать різноманітні оберти та стрибки, акробатичні елементи [66]. Ми не можемо назвати точну кількість елементів які входять у напрям брейк дансу, тому що можливості людського тіла безмежні, а отже і сам танець безмежний.

Брейк денс, дав початок такому явищу, як «танцювальні батли». Танцівники змагались на вуличних майданчиках, щоб визначити хто краще, але

не силою, а за допомогою мистецтва, їхньою головною зброєю були фантазія та можливості власного тіла [66].

Отже, сьогодні ми бачимо, як брейк данс, зайняв своє почесне місце серед найпопулярніших танцювальних напрямів, а танцювальні батли вийшли на масштабний рівень. Сучасні танцівники, дивують своє технікою, майстерністю та тим, наскільки безмежна людська уява

1.2. Сучасний танець як форма комунікації в просторі хореографічної культури

Мистецтво танцю завжди займало важливе місце у житті людини. Ще до того, як наші предки навчились спілкуватись між собою за допомогою мови, їхнім помічником у цій складній справі слугувало власне тіло. У давнину люди використовували танець як форму комунікації, для них – це засіб змінення круговиду про світ, завдяки танцю вони лікували недугу, знімали напругу, розуміли один одного без слів, що надавало їм згуртованість й гармонію. Тобто цілющий потенціал танцю, впливав на індивідуальну й групову свідомість людей.

Хореографія – мистецтво комунікативне, адже недаремно науковці різних історичних періодів підкреслюють комунікативну перевагу мистецтва над іншими формами суспільної свідомості. Танець є засобом передачі інформації по невербальним каналам спілкування і вивчення цього феномену актуально, так як танцювальна індустрія виходить на новий щабель.

Г. Почепцова розглядає комунікацію, як важливий чинник існування суспільства, оскільки суспільства без спілкування немає. Це процес, який і забезпечує утворення суспільства. Вона має декілька означень: а) повідомлення; б) форма зв'язку між двома чи більше індивідами; в) оповіщення інформації за

допомогою технічних засобів масової комунікації (газети, радіо, кінематограф, телебачення та ін.) [64, с.7].

На думку Н. Бутенко, комунікація – це не спілкування в усьому його комплексі та багатогранності, а лише складова спілкування, яка охарактеризується, як взаємний обмін суб'єктивним досвідом людей, що знаходяться в просторовій близькості, що мають можливість бачити, чути, торкатися один одного, легко здійснювати зворотний зв'язок. Жодна людина чи група людей не може існувати без комунікації, саме вона забезпечує передачу інформації та ідей [23, с.7].

У словнику іншомовних слів, термін «комунікація» означає – шлях повідомлення, спілкування, передача інформації; напрямок єднання, лінія зв'язку [70].

На думку Ф. Хміль, у практиці, вся людська діяльність ґрунтується на комунікації за допомогою мови, символіки (писемності), рухів (жестів), спонтанних виявів (міміки, голосу), засобом якої є різноманітні посилення або сигнали [83,с.28].

Мистецтво танцю не є винятком, він безпосередньо пов'язаний із комунікацією, за допомогою жестів. Відомий композитор Б. Асаф'єв, називав жести «німими інтонаціями тіла», а сам танець «мовою тіла» найбільш раннім серед складних форм невербального спілкування [8, с.354].

Мова танцю, як, будь-яка інша, має свою структуру та системність. Для того щоб передавати інформацію в танці, потрібно мати уявлення про його *граматику* – закони, правила вживання жестів, рухів, позування; володіти *лексикою* – розуміти значення цих жестів, рухів, мізансцен; вибудовуючи *синтаксис*, поєднуючи окремі частини в одне ціле, дотримуватись закономірності у побудові танцювального малюнку.[56, с.240].

Комунікація в хореографічному мистецтві тлумачиться як особливий прояв мистецьких творів, що виникають у результаті співтворчості

балетмейстера з композитором (концертмейстером), драматургом, художником, виконавцями сприймаючи і проявляючи свою художньо-естетичну значущість створеного продукту.

І. Герц вважає, що танець – комунікативний процес – це особисте спілкування в парі, групі, своєрідна розмова із соціумом з іншими культурами. Це в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. У танцях розвивається динамічна сторона спілкування – ініціативність, готовність до спілкування. Вони також розвивають емпатію і співчуття до партнера, сприяють емоційності і виразності невербальних засобів спілкування [30, с.67].

Танцівниця Мері Вігман (Wigman) розвинула бачення про танець, як про комунікацію, вона стверджувала, що «Танець – це жива мова, якою говорить людина... Танець потребує безпосереднього спілкування, адже його носієм і посередником є сама людина, а інструментом вираження – людське тіло» [21, с. 14].

За допомогою сучасного танцю людині набагато легше виявити свої почуття, вільно розказати про все, що не описати словами, адже жодних умовностей і перешкод, самостійність та імпровізація – це основні особливості сучасного танцю. На сьогоднішній день ми маємо великий вибір серед видів та напрямів танцю. Наприклад, якщо комусь до вподоби щире спілкування і тілесний контакт – хастл, контактна імпровізація; хто хоче стати активнішим і впевнінішим – сальса, латинські танці; виплеснути весь негатив – крамп.

Від майстерності виконання залежить правильне сприймання глядача і він зрозуміє те, про що говорить танцівник. Краще порозумітись з глядачем танцівникові допомагає музика, сценічний костюм, і якщо все це гармонійно поєднано, то велика ймовірність на «щирі розмову» виконавця з аудиторією.

Вивченням проблеми, що до комунікації сучасного танцю в сьогоденному просторі займаються вітчизняні та зарубіжні науковці: М. Жиленко у своєму дослідженні наголошує на проблему комунікативної природи танцю в хореографічній та культурологічній свідомості особистості; невербальні форми комунікації, що знаходиться за межами словесної виразності; лексику танцю, що представляє собою зразок комунікативних рухів, виступаючи еталоном глибинної спрямованості до світу й оточуючих людей [36, с. 6].

О. Ермакова акцентує на загальне визнання, якого заслуговує сучасний танець – необхідність зміцнення взаємоповаги й порозуміння між різними виконавськими стилями; поваги до традицій, збереження та розвиток сучасного танцю на сучасному етапі; процес оновлення, відвагу хореографів та виконавців до експерименту і пошук нового в галузі мистецтва сучасного танцю. Науковець наголошує, що для цього потрібні нові знання в історії, естетиці, філософії в ім'я досягнення рівноваги між сценічною практикою і формами інтелектуального самовираження митців [35, с. 10].

Л. Климчук рекомендує вступати в комунікативні зв'язки одне з одним, орієнтуватись у просторі світової хореографічної культури – це вирішує проблему зрозуміння, ефективності діалогу між культурними епохами, між різними танцювальними стилями та напрямками, що співіснують в одному часовому вимірі [41].

Хореографічна діяльність не відбувається без комунікативної дії, формуються й розвиваються нові зв'язки та стосунки між учасниками.

Зміст контакту в танці полягає у взаємодії двох або більше осіб: партнер – партнерка, хореограф – виконавці, танцівник – глядач – це масова взаємодія у спільній практиці. Взаємозв'язок комунікації й танцю полягає саме в тому, що завдяки спілкуванню він створюється. Таким чином відбувається збагачення танцювальної діяльності.

З розвитком цивілізації, танець перетворився на вид мистецтва, а відповідно і рухи стали, більше схожі на штучні, і аж ніяк не відображали внутрішній стан людини у повній мірі. Якщо знову говорити про життя первісних людей, то у їхній спільноті саме внутрішні переживання та емоції породжували рух в танці, що не можна сказати, наприклад, про балет де кожна поза відповідала за вираження конкретної емоції [86]. Танець, можна було охарактеризувати, як набір добре заучених рухів під музику, але все змінилось із розвитком сучасного танцю.

На початку XX-го століття, коли Айседора Дункан здійснила переворот у танцювальній індустрії, відійшовши від канонів класичного балету і почала експериментувати із можливостями власного тіла, до танцю знову повернулася експресія.

Багато хореографів продовжували поєднувати танець із самопізнанням, і ось так виникла танцювальна терапія. Через рух у танці, матеріалізуються різні сторони особистості, які сховані глибоко у підсвідомості. Іноді, складно виразити всі свої переживання словами, тому ці недосказані емоції ніби застряють глибоко всередині і ведуть за собою напругу у конкретній групі м'язів.

Танець допомагає звільнитись від зажимів, зняти емоційні і м'язові блоки, і висказати все, на що не вистачило слів. Ще на початку 30-х років XX століття, було доведено ефективність такої танцювальної терапії [43].

Із появою сучасного танцю, більшу увагу звертали на те, що танцівник відчуває, як не як він рухається. Тому, можливо, саме це є причиною, чому молодь надає перевагу сучасному танцювальному мистецтву, адже велика кількість різних течій котрі має сучасний танець, дає можливість знайти себе, і своїх однодумців [76]. Сучасний танець – це синтез класичного танцю, елементів акробатики, пластики, міміки, народних тенденцій, нових ритмів,

психологічного настрою та індивідуальності виконання, усе це притаманне новітнім напрямкам танцювального мистецтва.

Якщо говорити про ситуацію в Україні, то розвиток сучасного танцю міцно пов'язаний із західноєвропейським мистецтвом, шляхами свого формування і метою [41]. Сучасний танець через політичне положення українського народу дещо запізнився в своєму розвитку, але зараз вже має все те, що потрібно було для його подальшої еволюції.

Сучасний танець в Україні виник відносно недавно, шлях його становлення досить складний. У нашій державі уже склалися певні традиції побутової хореографії котрі зараз наповнюються новим змістом і розвивються у ногу з часом, цим самим все більше приваблюючи молодь [76]. Підтвердженням цьому є створення більшої кількості хореографічних колективів різної форми організації, спрямування й виконавського рівня.

У більшості випадках вивчення сучасних напрямків починають з дітьми які мають певну танцювальну підготовку (зокрема після занять класикою). Загалом урок складається з розігріву, ізоляції, адажіо, кросу, комбінації або імпровізації. Увага зосереджується на вихованні творчої особистості, котра мислить рухами, говорить тілом, і головне, не боїться висловлювати свою думку [81].

Н. Баранова відзначає, що у дітей у процесі танцювальної творчості, розвиваються певні комунікативні вміння, необхідні для спілкування один з одним, керівником, батьками. Тому в методиці музично-ритмічного виховання дітей з'явився термін *«комунікативний танець»*, який, на думку В. А. Жиліна спрямований на встановлення спілкування між дітьми, включає комплекс певних танцювальних вправ, загальних невербальних сигналів та знаків, які встановлюють й регулюють взаємовідносини [13].

На думку Г. Березової, у процесі залучення дитини до занять з хореографії, найефективніше використовувати метод, що спирається на

розвиток комунікативного зв'язку дітей один з одним; педагога та дитини [17, с.65].

А. Шевчук вважає, щоб встановити контакт між педагогом та дітьми потрібно використовувати на заняттях ігровий метод. Лише ритмічно проведені ігри мають педагогічну цінність, бо саме вони об'єднують дітей між собою, така вже особливість *«ритму»* перетворюючи гру на серйозну, згуртовану працю. [93, с. 166]

Як для прикладу, можемо розглянути гру *«Хвиля дружби»* мета якої, сформувати у дітей навички художньої взаємодії та спілкування один з одним через найпростіші виражальні рухи; розвинути почуття ритму, координації.

Вихідне положення – педагог та учні утворюють коло.

Музичний розмір 3/4 помірного темпу.

На 1-й такт учитель привітно подає праву руку (долонею догори) учневі, який стоїть праворуч.

На 2-й такт дитина виразним жестом відповідає на запрошення вчителя, і вкладає свою ліву руку в його долоню.

На 3-й такт ця дитина так само, привітно, подає праву руку іншому учневі – хто стоїть праворуч від неї.

Такт за тактом, *хвиля дружби* прокочується по усьому колу і з'єднує дітей, Після об'єднання усіх, педагог разом із учнями виконують танець дружби в ритм музики.

На 1–4-й такти звузити коло (крокуючи в кожен такт), поступово піднімаючи руки вгору;

На 5–6-й такти опустити руки донизу, виконуючи плавне присідання;

На 7–8-й такти підняти руки вгору, випростати ноги у колінах;

На 9–12-й такти розширити коло, відступаючи назад та опускаючи руки.

На 13–14-й такти, вклонитися [33].

Гра «Акваріум». Вона спрямована на розвиток комунікативних навичок, та дружньої взаємодопомоги. Дітей просять уявити, що танцювальний клас, це великий акваріум, а вони – різнокольорові рибки, при цьому у кожного учня на голові знаходиться кольорова серветка. Завдання полягає в тому, щоб рухатись повільно, плавно (в ритм музики) і втримати серветку на голові. Та «рибка» у якої серветка впаде, зупиняється і не може рухатись, доки інша «рибка» не припливе їй на допомогу, та не дістане серветку з дна акваріума [29].

Загалом, комунікативний танець не потребує спеціальної хореографічної підготовки, і доступний будь-якій дитині. Він розвиває динаміку спілкування – легкість вступу в контакт, ініціативність, готовність до порозуміння. Також активізує емпатію й співчуття до партнера, сприяє емоційності й виразності невербальних засобів спілкування, допомагає чітко виконати танцювальні рухи [23].

В Україні сучасний танець це співіснування різних танцювальних культур у часі і просторі він виступає засобом для вираження внутрішніх емоційних станів. Мова руху є універсальною формою осмислення буття, яка дає змогу людям вступати в комунікативні зв'язки одне з одним, орієнтуватись у просторі світової хореографічної культури. Проте у сучасному хореографічному просторі України існує проблема ефективності діалогу між культурними епохами, між танцювальними напрямками, стилями, що співіснують в одному часовому вимірі [30].

Нова інформація поєднується шляхом співставленням з тим, що вже відоме, новий досвід поєднуються з набутиим. Чим більше людина дізнається про мистецтво руху, тим ширше стає її розуміння світу. Через поліфонізм руху нам відкривається поліфонізм буття, оскільки рухи різних напрямів танцювального мистецтва багатьох країн, різних культур народів світу являють відмінні світогляди та сприйняття всесвіту.

Все-таки у наш час існує те, що ми називаєм «соціальним танцем» один із видів сучасного танцю, хоча більшість і думає що танцюючи ці рухи, люди лише веселяться, а насправді ж, ми несвідомо передаємо повідомлення аудиторії за межами нашої свідомості, тобто можна сказати що ми постійно говоримо, кожен наш рух – це слово, фрази. Танець – комунікативний процес: це і спілкування в парі, групі або із самим собою, і своєрідна розмова із соціумом і з іншими культурами.

Таким чином, сучасний танець є формою комунікації в хореографічному просторі і позначається, як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні настанови та погляди.

Висновки до першого розділу

Мистецтво танцю завжди займало важливе місце у житті людини. Всі танцювальні течії виникли з одного кореня і змінювалися відповідно до часу та обставин відображаючи суспільство, в якому існували. Танцювальне мистецтво, у сучасному світі, стало потужною психологічною зброєю, адже, люди думають, про танець як засіб щирого спілкування.

Спираючись на доробки Н. Курюмової, М. Погребняк, Г. Ільїна, В. Нікітіна, Н. Чикіліної та інших науковців в галузі сучасної хореографії, ми дослідили шлях розвитку та структуру сучасного танцю.

Сучасний танець – це танцювальний напрямок, що виник на початку ХХ століття у США та Німеччині, а згодом охопив увесь світ, розвиваючись через ідеали демократії, соціального протесту та індивідуальності. У ньому репрезентовані елементи різних танцювальних стилів, зокрема класичного, народного, побутового танцю, модерн-балету тощо.

Хореографів сучасного танцю, називають «*новаторами*», адже вони кинули виклик танцювальним канонам того часу, прагнули зламати стереотипне мислення суспільства та експериментували, прагнучи віднайти нові форми для самовираження. Простежуючи історію сучасного танцю нами окреслено три періоди його розвитку, і для кожного характерні імена «*хореографів новаторів*» які зробили свій внесок у становленні сучасного танцю, таким як ми бачимо сьогодні.

Перший період пов'язаний з іменами К. Данхем, Луїджі, Айседори Дункан та їхніми інноваціями у хореографічному просторі. В цей період відбувається становлення явища *модернізм* у танцювальному мистецтві зокрема, більше уваги приділяється до внутрішніх проблем особистості, проголошується самоцінність людини та мистецтва, відбувається осмислення загальних тенденцій духовного буття, перевага надається використанню більш природніх

ліній, та використанню нових технологій. Відбувається розвиток танцювальних напрямів *джаз* та *модерн танець*

У *другому періоді* ми зосередили увагу на діяльності Марти Грем, та її внесок у становленні *модерн танцю*.

Третій період, можна, охарактеризувати, як нова танцювальна епоха, що почалась у післявоєнний час. Цей етап пов'язаний з іменами Мерса Каннінгема та Хосе Лимон, їхня роль у подальшому розвитку танцю *модерн*. Також, на цей період припадає створення танцювального напрямку *постмодерн* та розвиток вуличних танців зокрема, *диско*, *хіп-хоп*, *брейк данс*.

Сучасний стиль XX століття не тільки звільнився від обмежень традиційних форм танцю, а й надав важливий соціальний коментар до найбільших змін століття. Проаналізувавши наукові праці Н. Бутенко Ф. Хміль, І. Герц, Л. Климчук, М. Жиленко та інших науковців, дійшли висновку що хореографія – мистецтво комунікативне.

Танець є засобом передачі інформації по невербальним каналам спілкування. Ще до того, як наші предки навчились спілкуватись між собою за допомогою мови, їхнім помічником у цій складній справі слугувало власне тіло. З розвитком цивілізації, танець перетворився на вид мистецтва, а відповідно і рухи стали, більше схожі на штучні, і аж ніяк не відображали внутрішній стан людини у повній мірі.

Танець, розглядали як набір добре заучених рухів під музику, але все змінилось із розвитком сучасного танцю. Увагу почали звертати, на внутрішні відчуття танцівника, а не як він рухається. Тому, можливо, саме, це є причиною, чому молодь надає перевагу сучасному танцювальному мистецтву, велика кількість різних течій котрі має сучасний танець, дає можливість знайти себе, і своїх однодумців.

Дослідивши роботи Н. Баранової, А. Жиліна, Г. Березової, А. Шевчук, ми окреслили поняття «*комунікативний танець*» та його роль у вихованні творчої

особистості. Навели приклад, як використовувати ігровий метод під час занять із дітьми, з метою розвитку комунікативних навичок дітей в процесі танцювальної творчості.

Загалом, танець – комунікативний процес: це і спілкування в парі, групі або із самим собою, і своєрідна розмова із соціумом і з іншими культурами. Комунікативний танець не потребує спеціальної хореографічної підготовки, і доступний будь-якій дитині. Він розвиває динаміку спілкування – легкість вступу в контакт, ініціативність, готовність до порозуміння.

У наш час існує те, що ми називаємо «соціальним танцем» один із видів сучасного танцю, хоча більшість і вважає, що танцюючи ці рухи, люди лише веселяться, насправді ж, ми несвідомо передаємо повідомлення аудиторії за межами нашої свідомості, ми постійно говоримо, кожен наш рух – це слово, фрази і через поліфонізм руху нам відкривається поліфонізм буття.

Таким чином, сучасний танець є формою комунікації в хореографічному просторі і позначається, як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні настанови та погляди, і це явище вже зараз набирає обертів та має все те, що потрібно для подальшої еволюції.

РОЗДІЛ 2

СИНТЕЗ СТИЛІВ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

2.1. Вплив сучасного танцю на хореографічне мистецтво України на межі XX – XXI століття

Мистецтво кожної епохи, багатогранне, неповторне, зі своєрідними засобами вираження, їх не можна прирівнювати між собою. Те що в Середньовіччя, називали шедевром мистецтва, у наступні роки, ставало причиною насмішок, а те що було не прийнято, для епохи класицизму, знайшло своє місце у часи модернізму. Що називали за часів Тальоні *верхом танцювальної майстерності* уже не вражає глядача сьогодні.

Сучасне мистецтво – явище, що розвивається у конкретний час і притаманне кожному періоду. Можна, будь-який, танець назвати сучасним, але таким він буде, лише для свого часу [43].

На період XX початок XXI століття, припадає розквіт мистецьких течій *модернізму* та *постмодернізму*. В хореографії широкого застосування набуває танець джаз, модерн, розвиваються вуличні танцювальні напрями [41]. Танцівники прагнуть відійти від загальноприйнятих канонів, знайти нові способи самовираження і постає питання «Чи зуміє класичний балет втримати своє місце у хореографічному просторі?».

Шлях та розвиток класичного танцю, від початку свого існування, був досить тернистим. *Класичний танець* – це складна канонізована система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка заснована на принципі поетично-узагальненого, довершеного трактування сценічного образу; розкриття емоцій, думок та почуттів засобами пластики [16, с. 4].

На думку Л. Блок *класичний танець* – це аналогічний продукт багатовікової творчості: з точки зору првинних танцювальних спонукань, у

ньому все неприродне і все закономірне, якщо підійти до побудови тіла з абстрактної точки зору, наша мета – знайти усі його танцювальні можливості [20, с. 29].

Мистецтвознавець Ю. Станішевський стверджував, що *класичний танець* – це основа балетного театру та хореографічної освіти загалом. Без дотримання канонів класичного танцю, не можна досягнути високої майстерності виконання у балетному, модерному, джазовому, народно-сценічному, і навіть бальному танці [85, с.4].

У своєму дослідженні Д. Шаріков стверджує, що класична хореографія, як академічний вид хореографічного мистецтва, сформувався під впливом чинників художньої культури (*класики, ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, еллінізму*). Науковець також говорить, що деякі виражальні засоби і форми народного та історичного танцю XV–XIX століття, обумовили в танці «класичний канон і естетичний зразок, виражальних форм і техніки» [92, с.27].

У епоху Відродження, танець існував, як складова частина придворних церемоній, масових видовищ. У ті часи, вперше з'явилося поняття *балет* (від лат. Ballo – «танцюю») [11, с. 5].

За визначенням енциклопедії, *балет* (франц. – ballet; итал. – balletto) – вид музично-театрального мистецтва, зміст якого інтерпретують через хореографічні образи [12].

Термін виник наприкінці XVI століття в Італії. Спочатку його використовували, для визначення танцювального епізоду в опері, лише згодом відбулося виокремлення *балету* у самостійний вид мистецтва, а точніше, у 1661 році, коли в Парижі заснували Королівську Академію танцю, за наказом Людовика XIV, а очолив її вчитель королівських танців П'єр Бошан. Тоді балет вийшов із придворних залів на професійну сцену, і відокремившись від опери, став самостійним театральним жанром [11, с.5]. Приблизно в цей період

починає кристалізуватись *класичний танець*, в такий вигляд як знаємо його зараз.

Класичний танець, мав складні етапи розвитку, адже завдання було зробити танець, який міг би, так само як і музика, втілювати різні емоційні стани, думки, почуття людини і її взаємовідносини з оточуючим світом, для цього впершу чергу, потрібно було прибрати відголоси придворних побутових танців та наповнити елементами віртуозної техніки [11, с. 5].

Певний набір базових ознак, які ідентифікують класичний танець як такий, був сформований ще у XVI столітті, а саме: виворітність, положення корпусу, позиції ніг, рук, пуанти. У своїй праці «Основи класичного танцю» А. Я. Ваганова, зазначає, що для вільного руху, виворітність збагачує виразність тіла новою фронтальною площиною. Без неї здійснима лише незначна частина рухів». Педагог з'ясовує наявність п'яти виворітних позицій: «Їх п'ять, тому що при всьому бажанні ви не знайдете шостого положення для виворотних ніг, з якого б було зручно і легко рухатися далі» [24].

У класичному танці існує велика кількість положень рук, але всього лише три основні позиції, які у своїй фундаментальній праці широко описала А. Я. Ваганова: «Всі пальці згруповані абсолютно вільно та м'які у суглобах, великий палець стикається із середнім; кисть не зламана в зап'ястку, але продовжує загальну округлу лінію всієї руки від плеча» [24].

Як ми вже знаємо, класичний танець вийшов із історико-побутового танцю, як його академічна форма, а от фундаментом балетної техніки, стали академічні школи класичного танцю, прийнято вважати, три – *італійська, французька та російська*.

Італійська академічна школа класичного танцю, має певні етапи свого становлення, які пов'язані з творчістю конкретних хореографів: 1554–1661 роки – Фабріціо Каррозо, Чезаре Негрі, котрі виводять техніку виконання, на новий, професійний рівень; 1730–1780 роки – Рінальда Фузано, Гастано Вестріса

додають до балетної техніки елементи акробатики; 1820–1930 роки – Карл Блазіс, додає віртуозності, Джованні Лепрі та Енеріко Чеккетті, геометричності [68]. Італійська класична школа, вирізняється своєю швидкістю, віртуозною технікою, використанням чітких ліній та поривчастою манерою виконання, динамічністю.

Для французької школи класичного танцю, притаманна висока виконавська майстерність, використання плавних ліній, всі рухи виконуються у манері вишуканого стилю – м'яко, із широкою амплітудою, легкістю [67]. Становлення Французької класичної школи, можна розділити на періоди: Раньофранцузький (1661–1780 рр.) – створення термінології класичного танцю та його запису, методика побудови танцювальних композицій. Яскраві представники цього періоду Луї Дюпре, та Луї Пекур [68].

Старофранцузький (1780–1880 рр) – техніка набуває віртуозності та геометричності, стають відомими імена Максиміліана та П'єр Гарделі, Марії Тальоні та Маріуса Петіпа, Августа Бурнонвіля та інших. Відбувається поділ на жіночий танець, якому притаманні граціозні *port de bras*, затримки в одній позі на одній нозі, танець на півпальцях, сильний апломб, легкі стрибки, та чоловічий– шляхетний, з віртуозною технікою стрибків, обертів, дотримання академічності у позиціях рук та ніг [69].

Для Російської Академічної школи класичного танцю, характерна м'якість, манера рухів стримана та проста, танцівники володіють досконалою технікою, стиль якої суто академічний [69]. Російська класична школа, гармонійно поєднує в собі елементи італійської та французької школи.

Велику роль у становленні Російської класичної школи, відіграв Шарль Луї Дідло. Видатний танцівник та хореограф приїхавши до Росії у 1800 році, на запрошення керівництва Петербурзької балетної трупи, зумів здійснити переворот у танцювальному мистецтві. Дідло у створенні своїх вистав дотримувався принципу гармонійного поєднання музики, дій і танцю, не

визнаючи «віртуозності заради віртуозності» [68]. За три десятиліття життя, що Дідло присвятив російському театру й викладанню, сформувався той вид танцю, що Л.Д. Блок називає «першою російською школою» класичного танцю [20].

Танець «першої російської школи» легкий, закінчений, вмілий, але не розривається із м'якою пластикою російської жінки й повен «почуття і благородства» [20]. Проте першопроходьцем, хто на практиці поєднав все найкраще від Італійської та Французької школи, прийнято вважати А. Я. Ваганову.

Професійна балерина, хореограф, педагог, фундатор хореографічної освіти А. Ваганова, у своїй праці «Основи класичного танцю» 1964 року, зібрала технічні прийоми усіх видатних хореографів, спіймавши і точно відповівши на запити балетного театру того часу [25, с. 217]. Завдяки її праці було збережено та систематизовано багатовікові традиції імператорського російського балету.

Мистецтвознавець Л. Блок стверджувала, що А. Ваганова у своєму методі спирається на елементи італійські та французькі, але її манеру виконання, не можна віднести до жодної із шкіл, загальна сукупність усіх елементів створює новий етап російської школи [19].

Зі слів науковця можна зробити висновок, що «російська школа класичного танцю» та «школа Ваганової» – це поняття тотожні.

За словами балетознавця М. Франгопуло, на уроках класичного танцю, що проводила сама А. Ваганова, учні отримували знання, які в подальшому допомагали розвиватись не лише видатним класичним, але й характерним танцівникам [25, с. 219].

Новим в методиці навчання А. Ваганової, був свідомий підхід до виконання кожного руху. Головним принципом у своїй педагогічній практиці, вважала «боротьбу за чистоту виконання рухів класичного танцю, прагнення досягнути виразності малими засобами» [40, с. 179]. На сьогоднішній день системою А. Ваганової користується увесь балетний світ.

Безумовно, класичний танець – це чітко розроблена система сценічних рухів, яка користується найбагатшими прийомами втілення драматургії в танці і має необмежений діапазон виконавської техніки, але мистецтво танцю постійно розвивається.

Нові танцювальні течії, стилі, нова драматургія яка потребує від танцюриста виразної акторської майстерності, музичності, а не лише віртуозної техніки, розвиток модерну та декаденства, все це вплинуло на подальшу трансформацію класичного танцю [46]. Навіть у часи натиску зі сторони хореографів модерністів, для яких мова класичного танцю, здавалась застарілою, і вже не могла виразити новий стиль життя, класичне хореографічне мистецтво, зуміло витримати цей іспит часом і далі продовжує розвиватись, набуваючи нових рис та більш ідейного змісту.

Шукачі нових форм для самовираження, пропонували замінити класичний танець театралізованою акробатикою, вільною ритмопластикою й імітацією побутових рухів, як писав режисер М. Фореггер: «наше життя створює танці тротуарів, швидких авто, віддає належне чіткій роботі машин, динаміці людських натовпів, грандіозності хмарочосів», кличе на сцену сучасний «урбаністичний» танець [89,с.16].

Період XX–XXI століть став часом, глобальних змін. Хореографи намагаються, на основі свого власного бачення, знайти нові форми хореографічного мистецтва, спираючись на вже існуючі, зокрема класичні [46].

Протягом XX століття класичний і сучасний танець, не були ізольовані один від одного «залізною завісою». На сцені з'являються вистави, де окрім класичного танцю з його «пальцевою технікою» хореографи використовують пантоміму, вільну пластику, елементи акробатики, техніки танцю модерн, джаз» [4, с. 64]. Таким чином, класичний танець, набуває нової форми та ознак, виокремлюючись у напрям – *неокласику*

Неокласицизм (від *нео* – новий) – термін, що означає різні художні напрями, які своїми формами наближені до традицій античного мистецтва, наприклад, стилістики бароко у музиці та живописі, архаїки у архітектурі [91, с. 50]. У широкому розумінні *неокласицизм* прагне до відродження ідеалів мистецтва минулих епох [18, с. 77].

На думку Р. Левенкова *неокласицизм* – принцип відношення мистецтва ХХ століття до класичної спадщини (розширення класичних меж до більш архаїчних епох VII–VI століть до н.е) переосмислення мистецьких стилів, які не входили до канону класики на початку ХХ століття [61, с. 129].

Починаючи від кінця 50-х початок 60-х років ХХ століття, хореографи почали поєднувати техніки сучасних танцювальних форм, із класичним, етнічним та народним танцем, у результаті чого почали з'являтися новітні універсальні стилі хореографічного мистецтва [18, с. 78].

Стилістичними ознаками неокласики у сучасній хореографії є побудова ускладненої форми балету, оновлення класичної техніки більш віртуозними рухами та позиціями. Фундатором неокласичного напрямку вважають Джорджа Баланчіна, випускника Петроградського театального училища, який переїхавши до Америки створив новий напрям у хореографічному мистецтві – симфонічний безсюжетний балет неокласичного стилю [75].

М. Погребняк у своїй праці наголошує, що до головних естетичних ознак хореографічного театру Баланчіна варто віднести: нові форми вираження змісту, співзвучного сучасності; безсюжетна танцювальна форма; застосування новітніх композиційних рішень (нові положення рук, ніг, використання незвичних ракурсів, контраст темпів); поєднання техніки класичного танцю з фольклором [46, с. 70].

На думку Дж. Баланчіна, згідно задуму балетмейстера, кожна постановка має бути повним відображенням музичного твору, разом з усіма його штрихами

та нюансами хореограф не може вигадувати ритми, він лише переводить їх у рух [59, с. 90].

На прикладі творчості Дж. Баланчіна *неокласичний танець* – це стильовий напрям, який трансформує класичну танцювальну лексику в бік більшої пластичної свободи й символічності. Одержуючи натхнення від класичних елементів балету та додаючи сучасні прийоми джазу та інших танцювальних форм, сучасний балет зосереджується більше на атлетизмі та на більш швидких темпах, додає акторської гри та складних сюжетів для танцю.

Якщо Дж. Баланчіна вважають засновником неокласичного танцю, то пізнім неокласиком вважають Іржі Кіліана. Він віднайшов власний хореографічний стиль, трансформувавши канони класичного танцю. Для неокласика, в пріоритеті духовна суть музичного твору, яка диктує йому шляхи хореографічного втілення [46, с. 70].

Як зазначає Д. Бернадська, особливість балетів Кіліана – це неокласична манера виконання класичних рухів, парні акробатичні трюки, використання стилізації, символіки, прийоми ілюзії та абстрактна асоціація при передачі сюжетної лінії балету [18].

Наприкінці ХХ початку ХХІ століття популярними стали вільна пластика, контактна імпровізація та інші течії, які спрямовані на виявлення нових можливостей людського тіла, усвідомлення простору та себе в ньому. ХХІ століття руйнує будь-які обмеження у виборі художніх засобів, для балетмейстера зокрема. Яскравими прикладами створення новітньої хореографії на основі класичного танцю є роботи таких митців як Джон Ноймайєр, Вільям Форсайт, Олексій Ратманський, Крістофер Вілдон, Борис Ейфман, Юрій Посохов, Олексій Мірошніченко [5, с. 64].

Д. Шариков охарактеризував *імпровізацію* та *синтез*, як головну особливість сучасної хореографії ХХ століття. Синтез балетної техніки кінця ХІХ століття з хореографічними інноваціями першої половини ХХ століття. А

саме поєднання класичного танцю з модерн, джаз танцем, імпровізацією, показом потворного, еротичного, перформансем та інше [46, с. 70].

Явище трансформації класичного танцю і балетної вистави сьогодні не має чітких визначень, оскільки індивідуальність хореографа стає самостійним шляхом трансформації танцю в контексті конкретної вистави [5, с. 64].

Яскравим представником театру сучасної хореографії на теренах України є Академічний театр «Київ Модерн-балет» заснований у 2006 році відомим хореографом Радю Поклітару, вихідцем із Молдови. У своїх виставах Радю використовує сміливі експерименти, оригінальні прочитання всесвітньо відомих театральних сюжетів, збачує і оновлює форми та лексику сучасного танцю [3].

Сам Радю Поклітару, у своєму інтерв'ю говорить, що сучасний театр цікавий тим, що «ми не ілюстратори, а інтерпретатори!.. Моя хореографія все одно заснована на класичному танці, хоча, можливо, глядачу це і не дуже видно». Далі хореограф зазначає, що його постановки, це «мега-сучасний танець, але всередині його тіла живе скелет класичного танцю. Це єдина система координат, якою я вільно володію і на основі чого створюю свою мову, який багатьом здається межею авангарду [84].

Глобальним змінам в хореографічному просторі XX-XXI століття сприяло переосмислення цінностей, естетичних в тому числі, які подекуди заперечують існуючі мистецькі канони.

Створення нових танцювальних течій, це новий шлях самовираження внутрішньої філософії сучасної людини. Парадокси розвитку хореографічного мистецтва, заключається в паралельних пошуках нових форм і виразних засобів та їх суміщення із відтворенням старовинних зразків у межах нових жанрово-стилістичних структур.

Сьогодні з'являються нові завдання, для сучасного хореографічного мистецтва, а саме знайти модернізовані підходи до сценічних зразків, та відтворення їх на новому, інноваційному рівні. Одним з таких підходів є

звернення до фольклору того чи іншого народу, що стимулює використання досвіду, його адаптацію до конкретних умов сучасного суспільства задля підвищення інтересу до хореографічної культури в цілому [63, с. 282].

Зі змінами соціального устрою, змінилися тематика та характер танцювального мистецтва. Народні, ритуальні, придворні танці мають свої етнокультурні особливості та відмінності, і кожен відомий нині танець в процесі історичного розвитку певним чином трансформувався, видозмінювався, тому в чистому вигляді до нас дійшли лише основоположні танці [63, с. 283].

На тлі нових напрямів, що належать до сучасної хореографії, танцювальне мистецтво народного танцю стало не цікавим, це дало підставу для переосмислення форм традиційних танців, їх осучаснення та стилізація, при цьому важливо зберегти традиції, не порушити істину народного танцю, осучаснити хореографію, зберігаючи при цьому культуру століть.

Народне хореографічне мистецтво супроводжувало людство протягом століть. У своїй скарбниці, воно зберігає великий досвід, покликаний виховувати в людині найвищі цінності. *Народний танець* – один із найдавніших видів мистецтва, що формувався і розвивався під впливом географічно-історичних та соціальних умов життя [12, с. 363].

Т. Ткаченко наголошує, що *народний танець* – це «основа нашого професійного мистецтва. Однак лексика, техніка, і композиція можуть розвиватися, ускладнюватися, збагачуватися за однієї головної умови, що всі ці прийоми слугуватимуть постановнику засобом розкриття змісту танцю, його образів» [44, с. 172].

Народний танець – своєрідний літопис життя народу [72, с. 152]. В. Баглай у своєму дослідженні танцювального мистецтва народів світу, стверджує, що однією із визначних рис є *народність* [10, с. 13].

Народність – це естетичне поняття, що визначає зв'язок мистецтва з народом [12, с. 362].

У процесі становлення та вдосконалення народного танцювального мистецтва з метою відтворення національних хореографічних зразків на показ глядачам, народний танець перейшов на наступний етап і отримав статус сценічного, який, зберігаючи основу попереднього, був створений для демонстрації на сцені [45].

Народно-сценічний танець вважається своєрідним різновидом народного танцю з ускладненою лексикою і досить складною композиційною побудовою. За своїм походженням народно-сценічний танець, може бути як витоком *фольклорного* танцю, так і новоствореним твором, за ідеями балетмейстера.

На думку В. Уральської, створення *народно-сценічного* танцю – це процес відтворення сучасної атмосфери життя танцю [80, с. 118].

О. Помпа стверджує, що народно-сценічний танець у сучасному світі представлений у двох варіантах. У першому варіанті, посиляючись на доробки відомих митців Є. Зайцева та К. Василенка, розглядаємо його у контексті творчість народу зі збереженням національних особливостей, опрацьований технічним виконанням, виразністю, удосконалений віртуозністю за допомогою балетмейстера. У другому варіанті, представлений, як збереження творчості народу та поєднання з новими сучасними танцювальними стилями, власним баченням балетмейстера, тобто стилізований танець [63, с. 284].

У літературному енциклопедичному словнику термін «*стилізація*» пояснюється, як «відчуження від власного стилю автора, внаслідок чого відтворений стиль сам стає об'єктом художнього зображення» [47, с. 419].

На сьогоднішній час, стилізований та осучаснений народно-сценічний танець набуває популярності, що більш підходить модернізованому суспільству і подальшому розвитку цих напрямів, сприятиме збереження традиційності та певного національного характеру танцю того чи іншого народу; поєднання сучасної модерної пластики з традиційною танцювальною лексикою; застосування нових зразків музики, фрагментів декорацій та костюмів

сучасного бачення балетмейстера. Але варто пам'ятати, що саме народний танець, становить основу, того, що виникає в інноваційному суспільстві за допомогою хореографів [63, с. 286].

Сучасне танцювальне мистецтво початку ХХІ століття, розвивалось під впливом науково-технічного прогресу, почали створювати нові сценічно-технічні засоби (світло, звук, різноманітні спец ефекти, лазерні проекції тощо). Завдяки цьому з'явилися нові можливості інтерпретувати танець для широкого загалу, на великому просторі. Найбільш яскравою формою прояву сучасного танцювального мистецтва є створення великої кількості фестивалів, конкурсів, телевізійних шоу.

О. Чепалов вважає, що нині концепції танцю розвиваються за двома базовими напрямками — неокласичним і постмодерним. У першому простежується орієнтація на стилі художньої культури ХХ ст. (імпресіонізм, модерн, неокласицизм, кубізм, абстракціонізм тощо) [86, с. 120].

У межах постмодерного напрямку пропонується цілковито нова модель сприйняття танцю і його репрезентації, а також відповідних формально-технічних засобів, тем й образів. Саме тому, намагаючись знайти оригінальні форми чіткого відображення людського життя, сучасний балетмейстер повинен здійснювати еклектичне поєднання різних стилів [95].

О. Наконечна, у своїй праці наголошує, що сучасному світі, танець для кожного може стати, як засіб самовираження й самоідентифікації, так і комерційним медіапродуктом, у цьому випадку відчувається тенденція до втрати ідеального змісту й підриву духовних основ танцю. Наразі не варто заперечувати, що танцювальні шоу-програми є важливою складовою сучасного мистецтва нашої країни, які задовольняють потреби масового глядача. Сучасні театралізовані танцювальні шоу характеризуються масштабністю події, масовістю, образністю, видовищністю, а глядач не лише переглядає шоу, а стає його співучасником [49, с. 160-161].

Одним із прикладів танцювального шоу на теренах України, яке сприяє популяризації танцю у всіх його варіаціях, стилях і техніках, та робить більш масовим продуктом, можна назвати проект «*Танцюють всі!*» який є аналогом популярного американського шоу «*So You Think You Can Dance?*». Уперше проект «*Танцюють всі!*» стартував в Україні навесні 2008 року.

Проект проходив у чотири етапи. Спочатку на пошуки талантів відправлялися продюсери, які переглядали учасників в обласних центрах України. Згодом відбувався телевізійний кастинг у містах України, де танцюристів оцінювало професійне журі. На третьому етапі учасників очікував тиждень у Ялті (100 кращих обраних), де з ними працювали професійні хореографи [49, с. 160-161]. Там визначали двадцять кращих танцюристів країни. Надалі був фінал у прямому ефірі, за правилами якого щотижня два учасники, за оцінками журі і телеглядачів, вибували із конкурсу.

Слід відзначити, що таланти, відкриті на шоу «*Танцюють усі!*» упродовж функціонування цього проекту, в подальшому стали драйверами формування нових танцювальних шоу як загальнонаціонального, так і регіонального масштабу в Україні [49, с. 160-161]. Останній сезон цього шоу був відзнятий у 2016 році.

Отже, сучасний танець у майбутньому буде ще в більшій мірі орієнтованим на медіа середовище, у тому числі на те, щоб бути більш видовищним, цікавим у візуальному аспекті, тому в танцювальних шоу з'являтиметься усе, що може вразити глядача, зацікавити й «прикувати» до екранів.

2.2. Сучасний танець у системі хореографічної освіти України

Розвиток вітчизняної системи освіти у галузі хореографічного мистецтва, можна охарактеризувати тенденцією до євроінтеграції та глобальної уніфікації з метою дотримання світових стандартів якості навчання та підготовки висококваліфікованих кадрів [26, с. 17]. Як підтвердження цього, стало приєднання України до Болонського процесу, у 2005 році [27].

Сучасний ритм життя, вимагає творчої активізації навчального процесу та впровадження інноваційних методик в систему підготовки висококваліфікованих спеціалістів. Потреба у вдосконаленні викладання спеціальних дисциплін, стає необхідністю [73].

Термін *«хореографічна освіта»* має декілька складових, які потрібно розглянути детальніше. Поняття *«освіта»*, має широке застосування в науковій літературі. В *«Українському педагогічному словнику»* С. Гончаренка *«освіта»* пояснюється, як *«духовне обличчя людини, яке складається під впливом моральних і духовних цінностей, що є надбанням її культурного кола, а також процес виховання, самовиховання, впливу, шліфування, тобто процес формування обличчя людини»*. Також автор виокремлює *загальну та спеціальну освіту*, що *«озброює людину знаннями, уміннями й навичками, необхідними для працівника певної галузі»* [31, с. 242].

У більш широкому значенні термін *«освіта»* - це *«процес та результат засвоєння особистістю певної системи наук, знань, практичних умінь і навичок та пов'язаного з ними того чи іншого рівня розвитку її розумово-пізнавальної і творчої діяльності, а також моральної культури, які у своїй сукупності визначають соціальне обличчя й індивідуальну своєрідність цієї особистості»* [34, с. 614].

Поняття *«Хореографічна освіта»* найчастіше розглядається, як багаторівневий процес, що активно впливає на формування духовних якостей людини, через передачу соціально-історичного досвіду засобами мистецтва [60,

с. 35]. *«Хореографічна освіта»* сприяє соціалізації людини, розвитку її світоглядної культури, формує здатність до саморегуляції та самовдосконалення.

На думку І. Степанюк, хореографічна освіта є відносно самостійною керованою системою цілеспрямованого духовного розвитку особистості, через засвоєння знань та формування умінь і навичок [74]. Вона невід’ємна складова системи більш високого порядку, яка охоплює мережу освітньо-виховних та культурно-освітніх середніх, середніх спеціальних та вищих навчальних закладів, що здійснюють підготовку фахівців середньої та вищої кваліфікації з хореографії, а також забезпечують духовний розвиток особистості [2].

У останнє десятиліття членами наукової школи професора Г. Ніколаї, був введений термін *«хореографічно-педагогічна освіта» (ХПО)*, під яким мають на увазі підготовку вчителів хореографії, які в умовах глобалізаційних змін, здатні сприяти гармонізації духовного та фізичного розвитку дітей [55].

Визначення *хореографічно-педагогічної освіти* в окремий напрям, сприяло збалансованому поєднанню освітньої, хореографічної та педагогічної підготовки, тому що до цього, навчання хореографії перебувало в різних статусах, та було поєднано з різними науковими та навчальними дисциплінами [67].

Сьогодні вимоги до спеціаліста з хореографії достатньо високі. У нашій країні проходять різноманітні конкурси та фестивалі з класичної, народної і сучасної хореографії; велика кількість танцювальних шоу-програми, що транслюються в медіапросторі – всі ці мистецькі проекти заохочують молоде покоління до занять хореографічним мистецтвом

Сьогодні, нажаль, досить багато людей які не маючи фахової освіти, жодної теоретичної бази, викладають у школах і вчать інших людей мистецтва танцю, як правило тільки показуючи рухи за принципом «роби як я, роби зі мною». Діяльність таких *неспеціалістів* означає високий рівень *психологічних*

(людина, надивившись шоу, вважає, що в танці все легко і просто) та *фізіологічних* (неправильне фізичне навантаження) ризиків для людей, які мають бажання освоїти танцювальне мистецтво.

Внаслідок цього виникає потреба, у підготовці висококваліфікованого фахівця – педагога, спроможного до реалізації творчого потенціалу особистості, що стає можливим лише за умови власного всебічного творчого розвитку майбутнього фахівця

Хореографічно-педагогічна освіта майбутніх вчителів хореографії здійснюється на двох рівнях: першому (*бакалаврському*) рівні та другому (*магістерському*) рівні вищої освіти. Завданням *бакалаврського* рівня вищої *ХПО* є підготовка кваліфікованих вчителів хореографії, для забезпечення потреб базової середньої хореографічної освіти, які здатні вирішувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми хореографічного навчання та виховання [6, с. 17-18].

Завданням *магістерського* рівня вищої *ХПО* є підготовка висококваліфікованих працівників для забезпечення закладів фахової перед вищої та профільної середньої освіти академічного й професійного спрямування, які здатні розв'язувати складні задачі і проблеми навчання, в їхній роботі передбачається проведення досліджень та здійснення інновацій в сфері хореографічної освіти [6, с. 17-18].

Підготовка сучасних фахівців-хореографів має комплексну структуру, яка базується на взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної та творчої функцій навчання, передбачає формування потужної теоретичної та практичної бази знань, необхідних у майбутній професії [6, с. 156].

І. Степанюк зазначає, що в підготовці майбутніх викладачів хореографії, є важливим їхня орієнтація на втілення творчого принципу навчання. Закохати

своїх вихованців у мистецтво танцю – головне завдання вчителя хореографії [73].

Навчання хореографічному мистецтву здійснюється за офіційними програмами Міністерства освіти і науки України, а також за авторськими методичними розробками та програмами, які базуються на основі навчальних планів і програм з урахуванням регіональних особливостей та специфіки роботи закладу [65].

На основі навчальних планів формуються навчальні програми на рік. Вони складаються по курсах й семестрах, з чітким розподілом годин, відведених на вивчення дисципліни, тижневим навантаженням. Головною метою хореографічної освіти є підготовка педагога нового покоління, педагога-гуманіста, хореографа-універсала, який володіє рядом необхідних професійних компетенцій, і є всебічно гармонійно розвиненою особистістю [78, с. 124].

Нині в Україні вищу хореографічну освіту можна здобути: у фахових коледжах, які знаходяться у містах Ужгород, Калуш, Дніпропетровськ, Кам'янець-Подільський, Київ, Житомир, Ніжин; академіях, розташованих у Києві, Харкові, Луганську, Хмельницьку; інститутах міста Чернігів та Кривий Ріг; університетах (класичних) – у містах Львів, Житомир, Київ, Луцьк, Кривий Ріг, Луганськ, Ніжин, Івано-Франківськ, Херсон; (гуманітарних) – Рівне та (педагогічних) – Київ, Бердянськ, Мелітополь, Одеса, Суми, Харків, Умань, Чернігів, Кіровоград та Полтава [60, с. 86]. Професійна підготовка вчителів-хореографів – це діяльності кафедр хореографії у педагогічних закладах.

З появою першого вищого навчального закладу культури в Україні (Харківського державного інституту культури) – розпочався процес підготовки артистів балету та балетмейстерів-постановників, які, не маючи спеціальної педагогічної освіти, фактично працевлаштовувались хореографами в систему позашкільних закладів. Згодом, на базі філії, відкрилися Київський інститут культури (1968 році) та Рівненський інститут культури (нині Рівненський

державний гуманітарний університет), які підготували плеяду керівників танцювальних колективів. Сьогодні проблему підготовки майбутніх хореографів на сучасному етапі розвитку професійної освіти порушено у працях Л. Андрощук, Т. Благової, О. Бурлі, С. Забрєдовського, С. Куценка, О. Пархоменка, О. Ребрової, М. Рожко, Ю. Ростовської, О. Філімонової та інших [2].

Підготовка майбутніх фахівців з галузі хореографії у вищих педагогічних навчальних закладах синтезують виконавський, педагогічний і балетмейстерський аспекти. Засвоєння та вдосконалення *виконавських* навиків, здійснюється під час вивчення дисциплін зі спеціальності, що проходять у репетиційному класі, за чітко розробленою системою, студент-хореограф набуває навичок, які в подальшому сприяють, виразному та емоційному втіленню хореографічного образу на сцені [60, с. 104].

Підготовка студентів до педагогічної діяльності здійснюється на дисциплінах психолого-педагогічного спрямування; під час педагогічних практик; курсах зі спеціальності («Методика викладання хореографічних дисциплін», «Методика роботи з дитячим хореографічним колективом», «Практикум з хореографічного ансамбля»).

Балетмейстерська діяльність, реалізується в межах дисциплін «Основи композиції та постановки танця», «Мистецтво балетмейстера» і вважається одним із найскладніших аспектів професійної роботи педагога-хореографа, тому що вимагає комунікативних та організаторських здібностей, репетиційно-постановчих навичок, розвиненого образного мислення [81].

З проголошенням Незалежності, Україна почала освоювати світовий культурний простір, відкрила для себе нові художні форм, оволодіння якими в радянський час було неможливо у зв'язку з їхньою невідповідністю принципам соцреалізму. Тому нині відбувається процес інтеграції в галузі культури й мистецтв з метою розвитку сучасних форм хореографії, розширення сфери

інтересів вітчизняних фахівців завдяки вивченню більшого різноманіття нових стилів та напрямів. Перед українськими фахівцями відкрилися необмежені можливості для творчого пошуку, під час співпраці та обміу досвідом між із зарубіжними фахівцями. Однак потрібно зазначити, що недостатньо теоретична база, нечітке розуміння ознак різних напрямків сучасної хореографії призвели до змішування різних стилів і видів.

У сучасному процесі підготовки майбутніх хореографів академічний і сучасний танець повинні доповнювати один одного та будучи складовими частинами мистецтва танцю, збагачувати спільний розвиток хореографічного мистецтва. Повага традиції, збереження й розвиток історичного танцю як дев'ятнадцятого, так і двадцятого століття не повинні протистояти процесу відновлення, сміливому експерименту й новим пошукам в галузі мистецтва танцю.

Сучасний танець – стрімко увірвався у вітчизняний хореографічний простір, окреслюючи оригінальну динаміку молодіжної субкультури [51].

На думку Н. Челікіна, розвиток сучасного танцю розширює арсенал виражальних засобів, за рахунок синтезу нетанцювальних елементів і традиційно існуючих рухів різних напрямів хореографічного мистецтва, а також завдяки прийомам балетмейстерської роботи, принципам сценічного існування хореографічного твору, створюючи умови виникнення нових, часом парадоксальних форм хореографії [87].

Науковець стверджує, що актуальною проблемою вивчення сучасного танцю, у вітчизняному просторі на професійному рівні, є догматичність у виборі стильових пріоритетів. У системі професійного навчання, перевагу надають вивченню класичного та народного танців, які вже історично закріпились в системі вітчизняної хореографічної освіти. Для порівняння, у західних школах, методика професійного навчання, має абсолютно інший підхід, який ґрунтується на системі *«авторських шкіл»*, *«танцювальному*

плюралізмі» - це дозволяє дати професійні навички в різних напрямках танцювальних технік, стилів [87].

В. Нікітіна вважає, що найбільш оптимальним шляхом створення творчої моделі професійної підготовки фахівців у сучасній хореографії, є аналіз досягнень, саме західних шкіл, які розвивають сучасні методики хореографічної освіти [53, с. 192].

Сучасний танець, у відповідь на запити сьогодення, постійно розвивається та трансформується, тому, важливо, донести майбутнім фахівцям, що цей вид хореографічного мистецтва не є закритою системою, оскільки з плином часу його напрями та стилі отримують нові лексичні ознаки [22, с. 267].

У підготовці фахівця-хореографа сучасного танцю, важливо дотримуватись правильної методики вивчення і вона може відрізнитись в залежності від танцювального спрямування. Якщо, за приклад взяти джазовий танець, то він має все з чого складається хореографічна система: історію розвитку, власну техніку та лексичний модуль. Тому в усьому світі танець джаз, вивчається як окрема дисципліна на професійному і на аматорському рівні, в мистецькій школі або студії сучасного танцю.

Як зазначив дослідник танцю В. Нікітін, що на уроці модерн-джаз танцю «немає певної послідовності вправ, як це існує у класичному танці або в канонічних системах танцю» [52, с. 88].

Відомі педагоги ХХ століття Г. Джордано, Луїджі та М. Меттокс створили унікальну систему тренувань, якою користуються хореографи в усьому світі і в нашій країні зокрема. Вони акцентують на ті частини уроку, які обов'язково використовує кожен педагог: *розігрів, вправи на ізоляцію, партер, адажіо, крос та комбінація*. На початковому рівні навчання, доцільно проводити розігрів на середині залу, де вправи спрямовані на розвиток рухливості хребта та суглобів, їхнє розслаблення та розтягнення [48, с. 43-45].

Для виконання вправ екзерсису, краще використовувати вправи біля опори, де учні можуть перевірити рухи свого тіла при зміні виворотних позицій у паралельні та навпаки, скоординувати роботу всього тіла, відточити виконання складних рухів, як, наприклад, *hinge, tilt, lay out* та інші.

У подальшому, коли учні добре засвоять техніку та характер джазового танцю, варто перейти до виконання екзерсису на середині залу, бо свобода в просторі та можливість рухатися вільно дають повне відчуття цього самобутнього танцювального напрямку. Лише педагог вирішує, як побудувати урок і чи готові його учні до вивчення нового матеріалу.

Ускладнення матеріалу як і його надмірне спрощення, повинно бути виправдане. Уже на перших етапах вивчення джазового танцю, варто вчити студентів правильно розподіляти вагу тіла, рухатися стрімко та енергійно, а головне «заповнювати» простір і досягти цього можна, виконуючи вправи зі зміною напрямку руху, наприклад, при виконанні вправи *grand battement jete* у різних точках залу або із переміщенням вдовж нього. Це надає відчуття простору, а також розвиває координацію, якій варто приділяти багато часу в роботі з початківцями.

Засновник джазового танцю, Метт Меттокс, розробив комплекс на координацію тіла. Він зазначив, що потрібно починати з ізоляції (роботи частин тіла, незалежно одна від одної), спочатку навчитись контролювати один центр тіла, а згодом варто переходити до координації двох, трьох центрів разом. Існує багато прийомів для розвитку координації, наприклад, виконати вправу стоячи на місці або рухаючись збоку вбік; змінювати напрям руху в різні точки залу або стоячи візаві [66, с. 43-45].

Одна з важливих частина джазового уроку – це *крос*. На початковому етапі вивчення, важливо засвоїти виконання джазового кроку *pas de bourree* (англ. *step ball change*) у чистому вигляді, лише згодом ускладнювати різними елементами, наприклад, *kick ball change* та піруетами, *jazz walk, triplet* та інші.

Важливо, зосередити увагу на вивченні різноманітних стрибків та простих джазових обертів, *spin pirouette*, *pivot turn*, *jazz pirouette*, *pencil turn*. Важливо пам'ятати, що як і в класичному танці, так і в джазовому працює принцип від простого до складного [52, с. 184].

На заключному етапі уроку педагоги, використовують танцювальні комбінації. У своїх дослідженнях джазового танцю В. Нікітін, зазначає, що на першому етапі вивчення, комбінації повинні бути простими для засвоєння і тривалістю не довше, ніж 32 або 64 такти. Також, дослідник говорить, що педагог повинен створювати розвинуті танцювальні комбінації, поступово удосконалюючи та ускладнюючи їх [52, с. 184].

У вітчизняних закладах освіти, складно визначити підґрунтя для повноцінного функціонування сучасного танцю як фахової дисципліни, та створити програму для українських вишів хореографічного спрямування, тому, доцільно використовувати досвід зарубіжних фахівців [82].

Вище було сказано, що у підготовці фахівця високого рівня, важливе місце займає вивчення джазового танцю, але як за приклад ще можемо навести засвоєння техніки контемпорарі. Контемпорарі (від англ. *contemporary* та фр. *contemporain*) – вид сучасної хореографії *неокласичного спрямування* європейського походження [90, с. 75].

Танець контемпорарі, має пряму причетність до класичної хореографії, через структурну побудову екзерсису, форми, позиції й положення корпусу, рук, ніг, техніку виконання кроків.

Урок складається із розігріву (*warm-up*), вправ біля станка (*exercices sur la barre*), вправ на середині (*exercice danse le centre*), швидкої частини та стрибків (*allegro & sauters*), комбінацій (*combinations*). Важливо зазначити, що у контемпорарі зустрічається часте поєднання вправ на дрібну техніку та велику амплітуду, поєднання рухів *par terre* зі стрибками (*petit et grand sauteresse*) та обертами [90, с. 75].

Важливо розуміти, що професійне навчання танцю контемпорарі, враховуючи особливості й труднощі цього танцювального виду, можливе за умови володіння хорошим рівнем техніки класичного танцю.

Вивчення контемпорарі, як фахової дисципліни дає можливість набуті фізичних, оздоровчих, психологічних, акторських, естетичних, художніх і музично-хореографічних якостей. У закладах із підготовки хореографів сучасного танцю, програма уроків передбачає систематичне, послідовне, методично-цілісне вивчення курсу теорії і методики contemporary dance, визначає зміст, об'єм знань і навичок, які повинні засвоїти студенти. Матеріали програми розраховані так [90, с. 79].

I рік навчання – початок вивчення теорії, історії та базових знань з contemporary dance, Студенти повинні освоїти точність, музикальність виконання, а також навички самостійної роботи, м'язового самоконтролю та зрозуміти в чому особливість цієї сучасної хореографічної дисципліни

II-III роки навчання – уже вдосконалення техніки, засвоєння прийомів виконання більш складних рухів і їхнє поєднання, при цьому продовжується подальший розвиток музикальності, виразності, артистизму і виконавської індивідуальності.

IV рік навчання – завершальний етап вивчення матеріалів програми, відточення віртуозних елементів техніки, подальше розкриття і формування індивідуальності студентів.

Д. Шаріков зазначає, що курс contemporary dance будується на канонізованій системі виразних засобів хореографічного мистецтва і майбутній фахівець, зобов'язаний розумітись в його сутності, послідовній і гармонійній системі підготовки м'язового апарату, а також прагнути до професійної манери виконання, суворості форм [90, с. 80]. В умовах модернізації освіти в Україні зростає інтерес до хореографічного мистецтва, як засобу всебічного гармонійного розвитку особистості, який сприяє реалізації творчого потенціалу.

Актуальною є проблема збереження здоров'я, адже в останні роки, людина почала вести малоактивний спосіб життя, це пов'язано із комп'ютеризацією суспільства і внаслідок чого організм, стає більш вразливим до різних захворювань. Хореографія як фахова дисципліна, сприяє зміцненню здоров'я та запобігає виникненню деяких захворювань серед молодого покоління, а також функціонує як засіб естетичного спілкування, що забезпечує обмін почуттями, смаками, уподобаннями. Бо танець має здатність втілювати, зберігати і відтворювати духовні цінності, які жодним іншим шляхом не можуть іманентно перетворитися у суспільне надбання [69, с. 300].

Одним із важливих компонентів вітчизняної хореографічної освіти, є створення студій сучасного танцю, це пов'язано із експансією новітніх стилів та напрямів хореографії. Велике різноманіття танцювальних течій забезпечує строкатість хореографічної палітри танцювальних студій, а також дає можливість створити неповторний почерк кожного колективу і учасника окремо, керуючись принципом особистісно орієнтованого навчання. Студії сучасного танцю відносяться до сфери *аматорського мистецтва* (форма художньої діяльності, що здійснюється широкими верствами населення з метою творчої самореалізації, засвоєння художньої культури) [50].

У статті 12 «*Закону України про позашкільну освіту*» (редакція від 28.09.2017 у відповідності до нового Закону України про освіту) поняття «*студія*» фігурує, як форма функціонування закладів позашкільної освіти [37].

Танцювальні студії, як і гуртки та ансамблі сучасного танцю, в Україні відіграють важливу роль у справі виховання, навчання, просвіти, комунікації, художнього збагачення суспільства. Одночасно ця сфера хореографії стикається з низкою фінансових, методичних та творчих проблем – всі вони зумовлені відсутністю традицій сучасного танцю в країні [50].

Хореограф дитячої студії, повинен володіти достатнім рівнем професійних знань, в іншому випадку, не знаючи тонкостей танцювального

мистецтва, численні сценічні майданчики, будуть заповнюватись низько вартісними, вульгарними, нехудожніми постановками. При опануванні новомодних хореографічних напрямів, варто враховувати вікові та психофізіологічні особливості учнів, адже надмірне захоплення складними технічними рухами, може привести до травмувань а хибне розуміння своїх танцювальних можливостей, назавжди відбити бажання до занять танцями [50, с. 350].

Сьогодні в Україні працює достатня кількість студій із професійно-якісним підходом до навчання, серед найвідоміших є: Київська студія балету «Тодес», «D-side Dance studio», дитяча студія «Fors» під керівництвом Т. Винокурової, «Тотем» Х. Шишкарьової, «Муway» О. Бобика, «А6 Studio» А. Азарової [50].

У процесі вивчення сучасної хореографії все частіше хореографи звертаються до соматичних практик та кінезіологічних вправ, які відображають нове ставлення людини, до свого тіла. Як зазначає Курюмова Н. «Сучасний танець стає... «поворотом» до тіла та до тілесного, тактильного сприйняття світу» [43, с. 3].

Використання нових підходів у процесі вивчення мистецтва танцю, визначає сучасну багатофункціональну стратегію в танцювальних практиках та хореографічному вихованні [88, с. 64].

Отже, сучасний танець як синтез фізичного, психічного, соціального та духовного компонентів сприяє успішному розвитку освітнього процесу на теренах нашої держави. Але актуальною проблема залишається, нестача досвідчених фахівців у цьому танцювальному стилі. Якщо розглянути фестивалі, що відбуваються на території країни, то досить мало колективів, які представляють сучасний танець у якісному вигляді, загалом це естрада, у манері Радянського Союзу, вар'єте або ж карикатура на хореографію. Оскільки в більшості випадків керівниками колективів стають випускники ВНЗ або училищ

із хореографічним напрямом, де більшість викладачів працюють за старою системою.

У цьому випадку, варто більше приділяти уваги саморозвитку, відвідувати різноманітні майстер-класи, цікавитись станом сучасного танцю у Європі та у світі. Потрібно чітко розуміти особливості сучасного танцю, вивчати техніку, виховувати тіло, розум, усвідомленість себе у світі та просторі, в мистецтві як особистості. Це і є шлях від аматора, до професійного виконавця сучасної хореографії.

Висновки до другого розділу

Мистецтво кожної епохи, багатогранне, неповторне, зі своєрідними засобами вираження. *Сучасне мистецтво* – явище, що розвивається у конкретний час і притаманне кожному періоду. Можна, будь-який, танець назвати *сучасним*, але таким він буде, лише для свого часу.

На період ХХ початок ХХІ століття, припадає розквіт мистецьких течій *модернізму* та *постмодернізму*. У хореографії широкого застосування набуває танець джаз, модерн, розвиваються вуличні танцювальні напрями і одночасно настає період випробувань та змін для інших традиційних форм танцю, зокрема класичного та народного.

Класичний танець – це складна канонізована система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка заснована на принципі поетично-узагальненого, довершеного трактування сценічного образу; розкриття емоцій, думок та почуттів засобами пластики.

Проаналізувавши роботи А. Ваганової, Ю. Станішевського, Л. Блок, Д. Шарікова та інших науковців у цій галузі, ми дійшли виокремили найголовніше.

Класичний танець – це чітко розроблена система сценічних рухів і має необмежений діапазон виконавської техніки. Він став основою балетного театру

(франц. – ballet; итал. – balletto) – вид музично-театрального мистецтва, зміст якого інтерпретують через хореографічні образи. Для класичного танцю визначальними рисами є виворітність, положення корпусу, позиції ніг, рук, пуанти. У своїй фундаментальній роботі А. Ваганова детально описала важливість кожної. Існує три академічні школи класичного танцю, які стали основою балетної техніки – *італійська, французька та російська*, кожна з яких має свої відмінності та особливості.

Але оскільки мистецтво танцю постійно розвивається, з'являються нові танцювальні течії, стилі, нова драматургія яка потребує від танцюриста виразної акторської майстерності, а не лише віртуозної техніки, *класичний танець*, набуває нової форми та ознак, виокремлюючись у напрям – *неокласику*

На прикладі творчої діяльності Дж. Баланчіна, ми дослідили, *неокласичний танець* – як стильовий напрям, що трансформує класичну танцювальну лексику в бік більшої пластичної свободи й символічності.

Для сучасного хореографічного мистецтва, постає завдання знайти модернізовані підходи до сценічних зразків, та відтворення їх на новому, інноваційному рівні. Одним з таких підходів є звернення до фольклору того чи іншого народу. *Народний танець* – один із найдавніших видів мистецтва, що формувався і розвивався під впливом географічно-історичних та соціальних умов життя. У своїй скарбниці, зберігає великий досвід, покликаний виховувати в людині найвищі цінності. На тлі нових напрямів, сучасної хореографії, танцювальне мистецтво народного танцю стало не цікавим, це дало підставу для переосмислення форм традиційних танців, їх осучаснення та стилізація. *Народний танець* перейшовши на наступний етап і отримав статус *сценічного*, який, зберігаючи основу попереднього, був створений для демонстрації на сцені

Дослідивши праці Т. Ткаченко, О. Помпа, В. Уральської ми дійшли висновку, що на сьогодні стилізований та осучаснений народно-сценічний танець набуває популярності, тому що, більш підходить модернізованому

суспільству і подальшому розвитку цих напрямів, сприятиме збереження традиційності та певного національного характеру танцю того чи іншого народу.

У культурному просторі з'являється все більше театралізованих танцювальних шоу які характеризуються масштабністю події, масовістю, образністю. У майбутньому танець в більшій мірі буде орієнтованим на медіа середовище, у тому числі на те, щоб стати більш видовищним, цікавим у візуальному аспекті, аби вразити глядача, зацікавити й «прикувати» до екранів.

Створення великої кількості мистецьких проєктів, масово спонукає молоде покоління до занять хореографічним мистецтвом. У зв'язку з цим виникає потреба, у підготовці висококваліфікованого фахівця – педагога, спроможного до реалізації творчого потенціалу особистості.

На основі праць, І. Степанюка, Л. Андрощук, Г. Ніколаї, Н Челікіної., Д. Шарікова та інших науковців ми дослідили важливість професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі хореографії. Проаналізували такі поняття як *«Хореографічна освіта»* - багаторівневий процес, що активно впливає на формування духовних якостей людини, через передачу соціально-історичного досвіду засобами мистецтва; та *«хореографічно-педагогічна освіта» (ХПО)* – підготовка вчителів хореографії, які в умовах глобалізаційних змін, здатні сприяти гармонізації духовного та фізичного розвитку дітей.

Нині в Україні відбувається процес інтеграції в галузі культури й мистецтв з метою розвитку сучасних форм хореографії. Проаналізувавши нинішній стан сучасного танцю в контексті хореографічної освіти на теренах нашої держави, дійшли висновку, що недостатнє знання теоретичної бази та відсутність чіткого розуміння ознак сучасних танцювальних напрямів, є проблемою у підготовці хореографів сучасного танцю. Навели приклад, методики вивчення танцю джаз та контемпорарі. Переглянули важливість створення та функціонування студій сучасного танцю.

Загалом, сучасний ритм життя, вимагає творчої активізації навчального процесу та впровадження інноваційних методик в систему підготовки висококваліфікованих спеціалістів, потреба у вдосконаленні викладання спеціальних дисциплін, стає необхідністю. . Оскільки в більшості випадків керівниками колективів стають випускники ВНЗ або училищ із хореографічним напрямом, де більшість викладачів працюють за старою системою. У цьому випадку, варто більше приділяти уваги саморозвитку, відвідувати різноманітні мастер-класи, цікавитись станом сучасного танцю у Європі та у світі. Потрібно чітко розуміти особливості сучасного танцю, вивчати техніку, виховувати тіло, розум, усвідомленість себе у світі та просторі, в мистецтві як особистості. Це і є шлях від аматора, до професійного виконавця сучасної хореографії.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У нашому дослідженні представлено результати теоретичного узагальнення вирішення проблеми становлення стильових особливостей сучасного танцю та його місце в контексті хореографічної культури України.

Проведення дослідження дало можливість зробити такі висновки щодо поставлених і вирішених завдань.

1. Актуальність вивчення проблеми становлення сучасного танцю, зумовлена, виникненням нових явищ в сучасному мистецтві, які викликають інтерес вітчизняних фахівців до національних та зарубіжних культурних цінностей, нових стилів і напрямів хореографії. Однак, через недостатню

теоретичну базу, виникають проблеми із визначенням характерних ознак, напрямів, стилів, видів сучасної хореографії, ускладнюючи класифікацію й характеристику особливостей нерегламентованих художніх форм танцю.

Простежено походження та становлення сучасного танцю від первинного стану до сьогодення; окреслено поняття «сучасна хореографія» *«modern» танець та «postmodern»*; розглянуто причини виникнення сучасних стилів які пов'язані із відмовою від традиційних танцювальних форм, котрі більше не здатні відповідати запитам модернізованого суспільства, у зв'язку з цим, *хореографи-новатори* в пошуках нових форм для самовираження, відкидаючи канони застарілої системи, ламали стереотипи, поглиблюючись у нове унікальне явище як *«сучасна хореографія»*.

Досліджено життя та творча діяльність, найвидатніших постатей, які зробили важливий внесок у розвиток *сучасного танцю*; виокремлено та проаналізовано види, напрями та стильові особливості сучасної хореографії, зокрема, *джаз, модерн-балет, хіп-хоп, неокласика, контемпорарі та інші*.

2. Дослідили *сучасний танець*, як комунікативний феномен, адже з його допомогою, людині набагато легше виявити свої почуття, вільно розповісти про все, що не описати словами, адже жодних умовностей і перешкод, самостійність та імпровізація – ключові особливості *сучасного танцю*. Вивчивши роботи Н. Баранової, Г. Березової, А. Жиліна, А. Шевчук, нами визначено поняття *«комунікативний танець»* та його роль у вихованні творчої особистості, застосовуючи *ігровий метод* під час занять із дітьми, з метою розвитку *комунікативних навичок* дітей у процесі танцювальної творчості.

3. Виявлено вплив сучасного танцю на хореографічне мистецтво України на межі XX–XXI століть; його внесок в подальший розвиток класичного, народно-сценічного, естрадного, спортивно-бального танцювального мистецтва. Виникнення нових творчих театралізованих проєктів, танцювальних шоу в українському медіа просторі.

4. Проаналізовано стан сучасного танцю у контексті хореографічної освіти України, розглянуто систему підготовки фахівців хореографів сучасного напрямку та необхідність фахової дисципліни «сучасна хореографія» у закладах вищої мистецької освіти. Ми дійшли висновку, що на сьогоднішній час в Україні відбувається процес інтеграції в галузі культури й мистецтв з метою розвитку сучасних форм хореографії, проте, активізація навчального процесу, потребує впровадження інноваційних методик в систему підготовки висококваліфікованих спеціалістів, потреба удосконаленні викладання спеціальних дисциплін, стає необхідністю.

Отже, виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів поставленої проблеми. Подальшого вивчення й наукового обґрунтування потребують питання більш досконалого дослідження сучасного танцю, його стильові особливості, вплив на різні види хореографічного мистецтва а також його роль та місце у підготовці як педагога-хореографа так і виконавця високого професійного рівня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббязова Б. Т. Хореографічна алеаторика в творчості новаторів М. Каннінгема та Дж. Кейджа. *Вісник КНУКиМ «Мистецтвознавство»*. 2017. №36. С. 58–65.
2. Авраменко О. В. Суть і зміст підготовки майбутніх хореографів до професійної діяльності. Теорія та методика навчання та виховання. 2018. №44. 16 с. DOI : <http://doi.org/10.5281/zenodo.1410170>
3. Академічний театр «Київ Модерн-балет». URL : <https://kyivmodernballet.com/> (дата звернення: 10.10.2020).

4. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : зб. наук. праць. / редкол. : А. В. Чебикін, М. І. Яковлєв, А. О. Пучков та ін. *Мистецькі обрії*. Київ : ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 8 (19). 166 с.
5. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : зб. наук. праць. / редкол.: А. В. Чебикін (гол. редкол.), М. І. Яковлєв, І. Б. Савчук та ін. *Мистецькі обрії*. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 8 (19). 216 с.
6. Андрощук Л. М. Теоретичні основи інновацій у контексті становлення хореографічно-педагогічної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. №3 (57). С. 292–300.
7. Анрдеева Ю. Айседора Дункан. Жрица любви и танца. М., : Вече, 2013. С. 251–252.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., : Музыка, 1971. 376 с.
9. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX ст. *Вісник ЛНАМ*. 2015. №26. С. 128-141.
10. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособ. Ростов-на Дону: Феникс, 2007. 405 с.
11. Базарова Н. П., Мей В.П. Азбука классического танца : спец. лит. М. : Лань, 2010. 272 с.
12. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. М. : Сов. Энциклопедия, 1981. 624 с.
13. Баранова Н. О. Комуникативні танці як засіб розвитку навичок невербального спілкування старших дошкільнят. URL : <http://detkam.in.ua/komunikativni-tanci-yak-zasib-rozvitku-navichok-neverbalenogo.html> (дата звернення: 01.10.2020).

14. Басич Ю. М. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. Філософія і політологія в контексті сучасної культури. 2014. Вип. 7. С. 26-31.
15. Бенуа А. Живопись, воспоминания, размышления. Москва : ИДДК ООО Бизнессофт, 2003. 440 с.
16. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах : у 2 вид. 2 вид. Київ : Музична Україна, 1990. 255 с.
17. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами : навч. посіб. 2-ге видання. Київ : Музична Україна, 1989. 204 с.
18. Бернадська Д. П. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографії ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук. 2014. Вип. 8. С. 77–82.
19. Блок Л. Д. Классический танец. *История и современность*. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
20. Борсук Н. В., Мосякова І. Ю., Окушко Т. К. Спортивна сучасна хореографія : комплексна навчальна програма з позашкільної освіти. Київ, 2011. 64 с.
21. Бортник К. В. Специфіка викладання дисципліни «Танець» студентам спеціалізації «Режисура драматичного театру». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. Вип. 51. С. 268–273.
22. Бутенко Н. О. Комунікативна майстерність викладача: навч. посіб. К. : КНЕУ, 2005. 336 с.
23. Валукин М. Е. Педагогический вклад А. Я. Вагановой в развитие школы классического танца. *Вестник*. Москва : МГУКИ, 2015. №1 (63). С. 216–219.
24. Ветринська А. В. *Українська хореографічна освіта ХХІ століття : сучасний стан та шляхи вдосконалення*. Професійна мистецька освіта і художня культура : виклики ХХІ століття : матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф. м. Київ, 14–15 квіт. 2016 р. Київ, 2016. С. 17–23.

25. Вікіпедія : Болонський процес. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 16.11.2020).
26. *Вісник Львівського університету : мистецтво*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 188–190.
27. Всеосвіта. Ігрові вправи. URL : <https://vseosvita.ua/library/skarbnicka-igrovih-vprav-z-rozvitku-komunikativnih-navicok-doskilnikiv-84230.html><https://vseosvita.ua/library/skarbnicka-igrovih-vprav-z-rozvitku-komunikativnih-navicok-doskilnikiv-84230.html> (дата звернення: 03.11.2020).
28. Герц І. Культурологічні засади вивчення танцю. Альманах Культура і Сучасність. 2018. №1. С. 63–68.
29. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 376 с.
30. Данэм Кетрин. Википедия. URL : http://ru.wikipedia.org/wiki/Данэм,_Кэтрин (дата обращения: 20.10.2020).
31. Дитячі хореографічні колективи. Танцювальні вправи. URL : <https://sites.google.com/site/ditacihoreograficnikolektivi/tancuvalni-vpravi---igri> (дата обращения: 03.11.2020).
32. Енциклопедія освіти / відп. ред. В. Г. Кремень. Акад. пед. наук України. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
33. Ермакова О. А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века: Творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2003. 237 с.
34. Жиленко Т. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : дис. ... канд. культ. наук : 24.00.01. Москва, 2000. 191 с.
35. Закон України про позашкільну освіту : за станом на 12 лютого 2018 р. URL : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1841-14> (дата звернення: 20.11.2020).

36. Ільїна Г. А. Танець постмодерн як новітня форма музичного театру. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Педагогічні науки*. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2017. Вип. СХХХVI (136). С. 85–95.
37. Капанова Г. Ж. Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета. *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2015. №4 (39) С. 172–182.
38. Климчук Л. Сучасна хореографія України: на перехресті світоглядів URL : <http://ukrainka.org.ua/node/3299> (дата звернення 03.10. 2020)
39. Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: навч. посібн. Львів : Світ, 2005. 268 с.
40. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2011. 25 с.
41. Куценко С. В. Народно-сценічний танець як засіб усебічного виховання майбутнього педагога-хореографа. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2016. Вип. 2. С. 138–287.
42. Куценко С. В. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю : автореф.дис ... канд. пед. наук : 13.00.07. Умань, 2015. 20 с.
43. Лещенко Д. О. Втілення неокласичного стилю в авторському театрі : синтез технік класичного і модерн танцю. *Молодий вчений*. 2019. жовт. №10 (74) С. 69–73. DOI : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-16>
44. Мележик Н. Г. Методика викладання джазового танцю на початковому рівні навчання. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 17 – 18 листоп. 2011 р. Луганськ, 2011. С. 43-45

45. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. №2. С. 159–163.
46. Небесник А. В. Студії сучасного танцю в Україні кін. XX – поч. XXI ст. *Мистецтвознавчі записки : Театр, кіно та хореографічне мистецтво*. 2018. Вип. 33. С. 346–351. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_45 (дата звернення: 15.11.2020).
47. Неменский Б. М. Педагогика искусства. Москва : Просвещение, 2007. 255 с.
48. Никитин В. Ю. Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз танца : учеб. пособ. Москва : Один из лучших, 2006. 253 с.
49. Никитин В. Ю. Современный танец в России (тенденции и перспективы). *Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы* : Сбор.стат. II Межд. науч.-практ. Конф. (г. Санкт-Петербург, 13–15 мар. 2013 г.). Санкт-Петербург, 2014. С. 183–193.
50. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика : учеб. пособ. Москва : ГИТИС, 2000. 440 с.
51. Ніколаї Г.Ю. Тенденції розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції : інтеркультурний вимір. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції*. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2013. С. 135–138.
52. Нодарович Д. К. Танец как метод общения. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Филология и искусствоведение. 2018. №3. С. 222. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-metod-obscheniya> (дата обращения: 05.11.2020).
53. Норма Алисия де ла Торре Хореографические новации Хосе Лимона, как основа его творчества. *Театр, живопись, кино, музыка : искусствоведение*. Москва : ГИТИС, 2013. №3. URL :

<https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskie-novatsii-hose-limona-kak-osnova-ego-tvorchestva> (дата обращения: 23.10.2020).

54. Пархоменко О. М. Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2016. 20 с.
55. Пензева Н.Л. Неокласика як стиль хореографічного мистецтва ХХ ст. (на прикладі творчості Дж. Баланчіна). *Культура народів Причорномор'я*. 2009. № 154. С. 89-92.
56. Повалій Т. Л. Історія хореографічного мистецтва : навч.-метод. посібн. Суми : СПДФО, 2014. 120 с.
57. Погребняк М. М. Неокласичний танець : генеза та його естетико-стильові особливості у театрі Дж. Баланчіна. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ. 2013. Вип. 28. С. 128–137.
58. Погребняк М. М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. №2.2 (54.2). С. 44–50.
59. Помпа О. Д. Тенденції сучасного народно-сценічного танцю : зб. наук. пр. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2014. Вип.25. С. 281–287.
60. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. Київ : Київський університет, 1999. 308 с.
61. Про затвердження Положення про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання) : Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 06.08.2001 р. № 523/2001. *Електронний ресурс*. URL : <http://kadrovik01.com.ua/regulations/2340/2578/2579/293486/> (дата звернення: 04.11.2020).
62. Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., Луганськ, 17 – 18 листоп. 2011 р. Луганськ : ЛДІМК, 2011. 160 с.

63. Рева Я. Г. Класичний танець. Хореографія. 2008. URL : <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/3915> (дата звернення: 05.10.2020).
64. Російський балет: файловий архів. URL : <https://studfile.net/preview/5740950/> (дата звернення: 07.11.2020).
65. Савчин Л. М. Хореографічне мистецтво в культурно-освітньому просторі України. *Вісник Львівського університету. Мистецтво*. 2014. Вип. 14. С. 296–303.
66. Словник іншомовних слів. URL : <http://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Article=9277&action=show&761> (дата звернення: 03.10.2020).
67. Словник української мови: За ред. Білодіда. І. К. В 11 т. [Електронний ресурс]. Київ: Наукова думка, 1970. – Режим доступу до ресурсу: <http://sum.in.ua>
68. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособ. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.
69. Степанюк І. В. Хореографічна освіта як чинник формування національної свідомості : зб. наук. ст. *Науковий вісник Волн. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. Львів, 2009. Вип. 12. С. 32–35.
70. Степанюк І. В. Хореографічна освіта як чинник формування національної свідомості : розділ III. Філософія освіти. № 24, 2011. С. 118–121.
71. Танец модерн, как направление современной хореографии : реферат. URL : <https://www.skachatreferat.ru/referaty/> (дата обращения: 05.10.2020).
72. Танець – це життя. URL : <https://sites.google.com/site/sharoevadance/> (дата звернення: 11.10.2020).
73. Танець модерн. URL : <http://www.danceorsk.narod.ru/Tanezmodern.htm> (дата звернення: 15.09.2020).

74. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи в позашкільних закладах освіти. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. м. Луганськ, 17–18 листоп. 2011 р. Луганськ, 2011. 160 с.
75. Тригуб С. В. Творча та організаційна діяльність керівника дитячого хореографічного колективу в загальноосвітній школі : зб. наук. пр. *Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи*. Київ – Суми : СумДПУ, 2004. С. 155–162.
76. Філімонова О. Актуальні проблеми підготовки майбутніх хореографів : електронний ресурс. Луганськ, 2008. 19 с. URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1538> (дата звернення: 15.11.2020).
77. Хендрик О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. №3. С. 128–132.
78. Хміль Ф. І. Основи менеджменту : навч. підруч. Київ : Академвидав, 2007. 576 с.
79. Хореограф Радугу поклітару : інтерв'ю. URL : <https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2475417-radu-poklitaru-horeograf.html> (дата звернення: 07.11.2020).
80. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник 4-те вид. Київ : Альтерпрес, 2011. 324 с.
81. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
82. Чікіліна Н. Проблематика сучасної хореографічної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Умань, 2015. Вип. 12. С. 298–308.
83. Чікіліна Н. Сучасна проблематика танцювальних студій. *Танцювальні студії*. 2018. №1. С. 57–69. DOI : 10.31866/2616-7646.1.2018.142013
84. Шабалина А. Твайла Тарп: «Танец – это путь к ликованию!». *Танец в Украине и мире*. Харьков : ООО «Золотые страницы», 2014. №1.7. С. 19.

85. Шариков Д. І. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: навч. посіб. Київ : КиМУ, 2010. 170 с.
86. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії : напрями, стилі, види. К. : В. Карпенко, 2008. 168 с.
87. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії : монографія част. III. Київ : КиМУ, 2013. 90 с.
88. Шевчук А. С. Дитяча хореографія : навч. метод. посіб. 3-тє вид. зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.
89. Якобчук О. В. Еволюція шоу-програм : минуле та сучасність. *Культура України*. Київ. 2018 Вип. 61. С. 329–341. DOI : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.033>
90. Charova N. Luigi, Jazz Dance Pioneer and Innovator, a Personal Review: interview with Eugene Louis Faccuito, Francis Roach, Diana Folio on July 31 August 1, 2014 / N. Charova, written by N. Charova)
91. Dalzell J. Technique Francis Roach. Wikipedia : the free encyclopedia. 2012. URL : <http://www.dance-teacher.com/2012/01/techniquefrancis-roach> (date: 20.10.2020).
92. Graham M. The Notebooks of Martha Graham. Boston : Houghton Mifflin Harcourt, 1973. 380 p.
93. Graham M. Blood Memory : An autobiography. New York : Doubleday, 1991. 279 p.
94. International Dictionary of Modern Dance. Detroit, New York, London : St. James Press : Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. 891 p.
95. Limon J. An Unfinished Memoir : ed. Lynn Grafola. Hanover, London : Wesleyan University Press published by University Press of New England, 2001. 245 p.

