

причин неадекватної самооцінки з реальними змінами професійно-особистісних якостей студентів, їхніх здібностей і готовністю до здійснення професійної діяльності.

Висновки. Таким чином, упровадження в практику ВНЗ орієнтації майбутніх графічних дизайнерів на самооцінку професійної компетентності реалізовувалося через технологію проведення професійно-психологічного тренінгу «Формування адекватної самооцінки студентами власного рівня професійної компетентності». Тренінгова програма складалася з трьох взаємозалежних тематичних блоків: «Образ Я», «Я й інші» та «Я і справа», де майбутні дизайнери здійснювали самооцінку в трьох взаємопов'язаних системах: у системі особистісного розвитку, у системі професійного спілкування й у системі професійної діяльності. У програмі тренінгу використовувалися: групова, взаємна рефлексія, індивідуальна самооцінка, застосовувалися психодіагностичні процедури, методи експрес-діагностики та включеного спостереження педагога за поведінкою учасників тренінгу, групові дискусії, рольові та ділові ігри, самозвіти, вправи, аудіо-запис дій студентів з наступним їхнім аналізом.

До перспективних напрямків дослідження слід віднести розробку та впровадження в процес підготовки компетентних фахівців з графічного дизайну у ВНЗ моделі міждисциплінарної інтеграції та динамічної моделі трансформації навчальної діяльності студента у професійну діяльність фахівця.

Список використаних джерел

1. Мала Т. В. Орієнтація майбутніх дизайнерів книги на самооцінку професійної компетентності як провідна умова підготовки фахівців у ВНЗ / Т.В. Мала // Педагогіка вищої та середньої школи: Мистецько-педагогічна освіта – 2007 / [Ред. кол.: В.К. Буряк (гол. ред.) та ін.]. – Ч. 1. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007. – С. 249-257.
2. Митина Л. М. Личностное и профессиональное развитие человека / Л. М. Митина // Вопросы психологии. – 1997. - № 4. – С. 28-38.
3. Емельянов Ю. Н. Активное профессионально-психологическое обучение / Ю. Н. Емельянов. – Л.: Изд. ЛГУ, 1985. – 166 с.
4. Захарова А. В. Структурно-динамическая модель самооценки / А. В. Захарова // Вопросы психологии. – 1989. - № 1. - С. 5-14.

Маркевич Л.
викладач кафедри хореографії
Рівненський державний
гуманітарний університет

СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ДИСЦИПЛІНИ «МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА» І ЇХ РОЛЬ У НАБУТТІ ВМІНЬ ТА НАВИЧОК СТУДЕНТІВ

Анотація. У статті розглядається теоретико-практична структура предмету «Мистецтво балетмейстера». Поглиблена увага спрямована на розгляд ступенів структури дисципліни та важливість їх дотримання; практичний аспект використання окремих компонентів і їх роль у набутті професійних знань студентів.

Ключові слова: мистецтво, художній образ, музика, пластичний мотив, хореографічна лексика, малюнок, драматургія, форма та зміст.

Анотація. В статті розглядається теоретико-практична структура предмета «Искусство балетмейстера». Углубленне внимание ориентировано на рассмотрение этапов структуры дисциплины и возможность их исполнения; практический аспект использования отдельных компонентов и их роль в приобретении профессиональных знаний студентами.

Ключевые слова: искусство, художественный образ, музыка, пластический мотив, хореографическая лексика, рисунок, драматургия, форма и суть.

Annotation. This article considers the theoretical-practical structure of the subject called "Art of choreographer". The deep attention is paid to: the consideration of discipline structure levels and the importance of their compliance, the practical aspect of using certain components and their role in obtaining professional knowledge of students.

Key words: art, artistic image, music, plastic motive, choreographic vocabulary, illustration, dramaturgy, form and content.

Актуальність проблеми визначається провідною роллю структури дисципліни «Мистецтво балетмейстера» у вивченні матеріалу, що дає змогу отримати знання сформувати у цілісну систему професійних навичок. Дотримуючись послідовності у вивченні компонентів структури студенти мають можливість оволодіти сучасною методикою створення хореографічного номеру.

Завдання статті полягає у дослідженні структури дисципліни за основними темами лекційного та практичного матеріалу, які дають змогу набутти хореографічну грамотність, розвинути образне мислення та візуальне бачення хореографічного твору, сформувати у студентів уміння працювати із виконавцями різних рівнів підготовки.

Результати дослідження. Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» є провідною у підготовці педагогів – балетмейстерів (згідно навчального плану вищого учбового закладу гуманітарного спрямування, а саме із підготовки фахівців напряму «Мистецтво» спеціальності «Хореографія»).

Оскільки при втіленні задуму балетмейстера у хореографічний твір важливими є етапи розробки та складові структури номеру, існує розподіл у вивченні тем лекційних та практичних занять дисципліни відповідно до рівнів, котрі виражаються у побудові форм танців. Даний тематичний розподіл організовує структуру предмету та виокремлює рівні, які обумовлені складністю прийомів і методів при створенні хореографічного номеру, а також специфікою драматургічної побудови окремо взятої форми танцю.

У даній науковій розвідці вагомий внесок у процес вивчення предмета роблять профільюючі дисципліни, тому що становлять базу лексичного фонду студентів і дають розуміння грамотності щодо практичного втілення рухів певного виду танцю («Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», «Теорія та методика викладання класичного танцю», «Методика викладання модерн танцю», «Методика викладання джаз та афро-джаз танцю», «Методика викладання джаз-модерн танцю», «Теорія та методика викладання європейських танців», «Теорія та методика викладання латино-американських танців»).

Наукові джерела та літературу із досліджень видів танцю, форм побудови хореографічних номерів, вивчення історії розвитку хореографії, зв'язків з суміжними мистецтвами можна умовно поділити на кілька груп:

- праці педагогів, балетмейстерів, мистецтвознавців, у яких аналізуються аспекти морфології танцювальних рухів, історичний взаємозв'язок лексики різних видів танців, послідовність трансформації окремих лексичних елементів тощо. Це, зокрема, дослідження В.Богданова-Березовського, М.Ельяша, Ж.Новерра, Ю.Слонімського, М.Фокіна, Ю.Станішевського, В.Красовської, Л.Блок та інших. Дослідження цими авторами архітектури у процесі втілення сюжету та характерів героїв, завдяки поєднанню танцювального руху і пантоміми, дозволили їм сконцентрувати увагу на хореографічній лексиці, на створенні малюнку танцю, частково на формах побудови хореографічних номерів;

- роботи теоретиків та методистів-практиків народно-сцетичного та класичного танцю – А.Ваганової, Р.Захарова, О.Лопухова, Є.Зайцева, К.Василенко, П.Вірського, О.Голдрича, А.Гуменюка, О.Ширяєва та інших. Цінність праць науковців полягає передусім у навчальній спрямованості і допесенні через свої твори принципів побудови структур суміжних дисциплін.

Однак, що стосується предмету «Мистецтво балетмейстера», то висвітлення питання структури у викладанні даної дисципліни було розглянуто недостатньо, тому, відповідно, потребує наукової розвідки і впорядкування.

Ґрунтовно досліджуючи мистецтво розробки та втілення хореографічних творів і можливих складових цього синкретичного виду, вважаємо, що «хореографія» базується на музично-організованих, умовних, образно-виразних рухах людського тіла. Вивчаючи витoki образної виразності людської пластичності, робимо висновок, що вони становлять сутність людини, її характеру, відчуттів, і притаманні їй у реальному житті: в тому як вона рухається, жестикулює, спілкується, пластично реагує на дії інших, виконує трудовий процес і інші види фізичної діяльності. Відповідно розгляд питання походження танцювального твору і його ланок тісно пов'язаний із життєвим устроєм людей, видом діяльності, географічним розміщенням території проживання, еволюційним розвитком суспільства, тому що реалії життя приходять відображення у всіх видах мистецтва, і в хореографії зокрема.

Для розуміння будь-якого хореографічного твору необхідно з'ясувати його структуру, співвідношення частин композиційного плану, визначити закони, якими керувався балетмейстер оформлюючи алгоритм танцю, але зміст і форма повинні гармонійно взаємодіяти. Оскільки створювання «пластичних художніх образів» за допомогою «музики і танцювальної лексики» у різних «видах та жанрах» хореографічного мистецтва і за різними «формами» танцювальних померів потребує неодмінного розгляду базових понять, ознайомлення із ними починається тлумаченням визначення «мистецтво».

Узагальнюючим критерієм цього поняття є практичне втілення задуми митця у якісно новий твір, який виконаний у будь-якій сфері мистецтва. Зважаючи на те, що «мистецтво» діє на емоційну сферу сприйняття, можна прослідкувати природу його походження. Проте, якщо досвід повсякденної діяльності людини обумовлений системою категорій і вміщує в себе побут і

цесними потребами, то «мистецтво» знаходиться поза цим побутом. Співвідносячись з категорією гри, абстрактного видовища, розкривається феноменальність поняття «мистецтво», передусім через факт подій, які мали місце в історії, і слугували основою для творів у цій сфері. Варто зазначити, що найбільшим завданням усіх видів мистецтв, і хореографії зокрема, є відображення життя, розкриття багатства та багатогранності внутрішнього світу людини. Тому кожному стильовому напрямку, жанру у хореографічному «мистецтві» притаманний певний комплекс основних рухів, які, органічно поєднуючись, ведуть до зародження образу із певною ідейно-емоційною виразністю. Адже ознакою фундаментальності хореографії слугує багатство пластичної виразності людського тіла і його безмежні можливості.

Першим компонентом теоретико-практичного аспекту структури дисципліни «Мистецтво балетмейстера» і беззаперечною складовою хореографічного виду мистецтва є музика. Варто погодитись із позицією Р.Захарова у праці «Записи балетмейстера», котрий стверджував, що музика – це «душа танцю» і балетмейстер ніби «іде за нею» [7, с.180]. Визначальним критерієм у створенні номеру, як цілісного ідейно-змістовного твору є знання хореографом зразків музики, розуміння розвитку музичної думки, відчуття і оцінювання музичної «мови», сутності музики. Відтак, при втіленні задуму балетмейстера через «рух», «жест», «позу», які становлять основу структури «хореографічної мови», важливого значення набуває зв'язок «па» із метро-ритмічною будовою музичного супроводу, темпом, динамікою тощо. Таким чином, музичні виравні засоби, на нашу думку, відіграють вагомий роль при виконанні руху і формують закономірності взаємозв'язку музики і танцювального «па».

Проаналізувавши виконання рухів із вищезазначених профілюючих дисциплін, враховуючи завдання, котрі вони покликані виконувати, та структуру побудови варіативних комбінацій відомих хореографічних зразків (П.Вірський - «Гопак», «Ми — з України», В.Асаф'єв, В.Вайнонсенн «Гансць бісків» з балету «Полум'я Парижу», А.Хачатурян, Н.Анісімова «Танець із саблями» з балету «Гаяне»), виокремлюємо певні важливі моменти у зв'язку музики та рухів: метро-ритмічна форма музики, темп і її характер виконання та наявні штрихи дають можливість групувати хореографічні рухи в певні «відмітки»; образність музики визначає характер побудови хореографічного «тексту»; музична форма може визначити форму танцю, а обрана форма часто визначає вид танцю; драматургія хореографічного номера диктується розвитком у музичному творі, а також підсилює сприйняття художнього образу через «рух», допомагає його розкриттю [3, с.96].

Акцентуючи увагу на визнаному науковцями факті, що в музиці закладені характерність, темперамент і певна структура, котра диктує архітектоніку побудови танцю в цілому, погоджуємось із оцінкою Р.Захарова про автентичність музичної форми, як суттєвого фактору у створенні хореографічного образу. Музика має певні образні якості, які сприяють її пластичному «баченню» та перекладу на «хореографічну мову». Образна музика вмі-

ще безліч істинних почуттів і нюансів людських переживань, які здатні передати найтонші «рухи людського серця» в його ліричних, героїчних, трагічних, комічних, піднесених і нищих мотивах. Оскільки, художні достоїнства музики зумовлюють образність і змістовність певного хореографічного твору, то вивіреною є наша думка про роль істотного чинника «музичної форми», як зразка для наслідування у хореографії.

Так, охарактеризувавши усе вище сказане, вважаємо, що музика виражає певний образ через звуки, що є базисом для втілення хореографічного руху та для розкриття сутності художнього образу у танці, а її конфігурація слугує критерієм у визначенні форми танцю. Таким чином, пошук танцювальних сценічних рухів, одночасно оригінальних і «свіжих», які відповідають сюжету та ідеї твору, варто шукати у самій музиці.

Другим опорним компонентом у структурному аналізі при вивченні дисципліни є поняття «пластичного мотиву». Це рухи, які створені людиною в реальному житті. Науковці і балетмейстера (М.Фокін, Ф.Лопухов, В.Ванслов, П.Карп, Г.Добровольська, Ю.Станішевський) іменують їх, як «розмовні», характерно-виразні елементи, «пластичні інтонації» або «пластичні мотиви». Оскільки «пластичний мотив» формує найменшу структурно-тематичну одиницю танцю, що складається, як правило, із декількох «жестів», «рухів» і «поз», а також може включати елементи малюнку танцю, то він вважається «матеріалом» для створення хореографічних рухів. Саме тому, користуючись «пластичною ідеєю» запозиченою у спостереженнях над дійсністю, яка носить зображальний характер, балетмейстер має змогу донести до глядача узагальнені події, ряд явищ, у тому числі і ті, що належать внутрішньому духовному світу людини. Через те, що «хореографія» бере свої витоки саме в «пластичних інтонаціях» або «мотивах», «мова» танцю не потребує додаткових засобів тлумачення, вона розкривається через природність походження руху.

Опираючись на характерно – виразні «пластичні мотиви» і на музику, танець узагальнюється і організовується за законами ритму і симетрії, орнаментного малюнку і декоративного цілого. На нашу думку, надзвичайно важливим у процесі створення хореографічних номерів є досягнення єдності музичної і пластичної інтонації. М.Фокін справедливо вказав про рівність прав двох видів мистецтв (пластики і музики) при створенні хореографічних творів. «Не рабство, а рівноправний союз є формою для єдиного злиття мистецтв» [14, с.445].

Розглянувши теорію та практику щодо використання музичного матеріалу у хореографії вищезазначених балетмейстерів, а саме побудову хореографічного руху на основі «пластичних мотивів» опираючись на образність музики, можемо зробити висновок, що існує декілька підходів у роботі із музикою при створенні танцювального номеру: основний - «хореографічна лексика» розвивається в унісон з музикою; наступний - «хореографічна лексика» розвивається у контрасті з музикою, що є додатковим засобом виразності; і принцип наступного полягає у поєднанні перших двох прийомів.

Таким чином, використовуючи «пластичні мотиви» з метою побудови хореографічних «па» і донесення до глядача ідейного змісту танцю, необхідно «опиратись» на музику та використовувати один із прийомів роботи з музичним матеріалом, у відповідності до задуму балетмейстера і бажаного результату на сприйняття глядача. У плані практичного втілення «пластичний мотив» згідно найпростішої форми хореографічного номеру «хороводу» та найвищого виду танцю по формі «рондо» використовується переважно у метафоричному аспекті. Для інших, складніших, форм хореографічних номерів існують окремі специфічні прийоми використання.

Третім обов'язковим компонентом у структурі дисципліни є вивчення мистецтва «малюнок», який розшифровується як розташування танцюючих осіб та переміщення їх у просторі (на площині) у процесі виконання хореографічного номера. Слушною є думка реформатора балетного мистецтва М.Фокіна про виразність малюнку у хореографії і вагомість його у змістовній концепції танцю. Він сповідував принцип «...від виразності індивідуального тіла до виразності групи тіл і виразності масового танцю усього натовпу» [14, с.353].

Малюнок як вагомий хореографічний засіб виразності танцю вимагає певної системи при його створенні. Звичайно, не існує канонічних закономірностей, якими керується балетмейстер при створенні малюнків для вираження наскрізної ідеї номера, бо творчий процес вважається суто індивідуальним. Оскільки на тлі задуму балетмейстера, обраної форми танцю, жанру, змісту сюжетної лінії базується здійснення того чи іншого малюнку, вирішальним, на нашу думку, є врахування наступних базових пунктів у втіленні цього засобу виразності у сценічне рішення: вид сценічного танцю та характер музичного матеріалу; кількість тактів у музичній фразі; кількість виконавців; точка сприйняття малюнку; розмір сценічного майданчика. Адже вважаємо, що при розгляді можливих варіантів створення малюнків вагомим фактором впливу є розмір сценічної площадки, а саме дотримання відповідності «простору» і кількості виконавців (із урахуванням точки сприйняття, задуму балетмейстера, бажаного ефекту). Так, якщо хореографічний номер, здійснення якого вбачається у простому сприйнятті, ідентифікують на малій сцені, то зміни, які виникнуть під час виконання, залишать танець незавершеним, і глядач не зможе отримати повноцінного бачення номеру.

На необхідність пошуку ознакових критеріїв у побудові хореографічних малюнків звертали увагу балетмейстери Ф.Лопухов, Р.Захаров, М.Фокін, А.Мессерер, Ю.Чурко. Практичне втілення та осмислення принципу побудови малюнків вказало на аксіому у правилах використання даного виразного засобу. Вона полягає у геометричній структурі сценічної площини, яка підпорядковується тримірній системі обчислення, тобто об'єктивна довжина, ширина і висота, та відповідно у впливі цих вимірів на побудову малюнків.

Оскільки визначення масштабів побудови малюнків, обрання місця, а також відповідне розташування ліній у структурі повністю зумовлене розміром сцени, то адекватним є розробка і використання цього засобу виразності

згідно принципу «рівноваги» розміщення виконавців та відповідно до сюжетно - змістової композиції танцю. Таким чином, сценічна «рівновага» у побудові малюнків доводить логічність структури танцювального номеру. Це допомагає поетапно розкрити зміст сюжету чи наскрізної ідеї.

Отже, схематично малюнки поділяються за своїми ознаками простоти (розміщення на сцені) на: симетричні, асиметричні, однопланові, багатопланові, прості, складні. Діапазон впливу малюнку на створення змістовного руху є суттєвий, а специфіка виражається у взаємозв'язку цих двох засобів експресії. Відповідно виконання складного малюнку вимагає простоти побудови руху і навпаки. Логічність у поєднанні малюнку і руху дозволяє балетмейстеру повноцінно донести зміст дії до глядача незалежно від обраної форми танцю.

Четвертим, суттєвим компонентом структури дисципліни «Мистецтво балетмейстера» є поняття «хореографічна лексика». Оскільки малюнок переміщення виконавців на сценічному майданчику, то «хореографічна лексика», яка визначає суть та своєрідність певного жанру або окремо взятого танцю, за визначенням В. Ванслова, є набір жестів, рухів і поз «з яких складається танець, як художнє ціле, як твір хореографічного мистецтва» [с.563]. Вона виникає на основі узагальнених виразних рухів людського тіла, складає фундамент професії хореографа, допомагає розвитку здібностей. Оскільки «хореографічна лексика» становить основу твору, вона не є носієм певного «образного» руху, але містить у собі виразні можливості, котрі проявляються у контексті визначеного танцю. Адже виконання у чіткій заданій балетмейстером послідовності елементів «зображально-виражальної» за характером «хореографічної лексики» розкриває зміст танцювального твору та складає поняття «хореографічний текст» номеру. Таким чином, майстерність педагога - балетмейстера можна визначити за тим, наскільки він успішно розробляє певний набір «танцювальних рухів» із метою створення хореографічного номеру і розвитку заданої теми.

Кожному із жанрів хореографічного мистецтва властивий свій комплекс «виражально-зображувальних» засобів, якими він оперує для розкриття ідейно-художнього змісту твору. У практичному аспекті варто зробити акцент на прийомах варіювання танцювальної «лексики» за «графікою руху», «за темпом і ритмом» та «по принципу». Ці перераховані прийоми мали місце у роботах вищевказаних балетмейстерів та розширювали діапазон виразності рухів людського тіла за допомогою видозмінення рухів. Відповідно виконання «хореографічного тексту» з урахуванням зміни ракурсів відкриває додаткові можливості у структурі комбінованих «па», метою яких є донесення змісту твору глядачеві.

Отже, органічне злиття «зображально-виражальних» засобів «хореографічної лексики» складає фразу, речення, періоди «хореографічного тексту» танцювального номеру та допомагає у створенні «художнього образу», який сприймається опосередковано.

Черговим компонентом у структурі дисципліни, яку розглядаємо, є поняття «художній образ». Користуючись хореографічними засобами виразності, балетмейстер створює «художні образи», які базуються на людських діях, почуттях, переживаннях, мріях і знаходять відображення у істинних характерах. Варто погодитись із позицією В.Ванслова щодо походження хореографічного «художнього образу». Він вбачає похідною у танцювальному образі загальноприйняте поняття «художність» або «образність», які складають «специфічну відмінність від не художніх, наукових форм відображення життя» [4, с.565]. Через те, що витoki «образу» у хореографії тлумачаться науковцями як узагальнене відображення в танці явищ дійсності та духовного світу людини, то послідовною буде думка, що створення балетмейстером певного «хореографічного образу» залежить від персоніфікації загального та конкретного у структурі твору. Оскільки зміст поняття «художність» також можна розглядати як формотворчу естетичну категорію хореографічного номеру, то вагомим є дотримання означеного поняття у побудові алгоритму єдиного твору. Порушення цього поняття призводить до викривлення цілісності сюжету і виявляється у «відсутності правдивості та ідейної глибини твору», браку «індивідуальної конкретності і узагальненості образів», як наголошував В.Ванслов. Балетмейстер, використовуючи фантазію, асоціативним баченням опрацьовує «художній образ» відповідно до його сутності та визначеної події у номері, а не користується принципом конгломерату у створенні структури «па». Відтак, розглядаючи поняття «асоціативне мислення» на тлі процесу створення «образу» у хореографії, погоджувемось із думкою Р.Захарова про те, що основою такого специфічного мислення є нове явище дійсності і те, що бачить та відчуває балетмейстер; уже знайоме явище та асоціації митця із ним [7, с.75].

Слушною є думка В.М.Богданова–Березовського, що танцювальний рух, який не направлений на розкриття образу, сприймається як беззмістовний, не вагомий, тобто «мертвий», тому вважаємо, що візуальні компоненти (рух, міміка, пози, жести) характеризуються як матеріал для створення внутрішньої структури образу, а визначальне місце відіграє емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії. Варто зазначити, що ядро образу та сутність - це явище не лексичне, тому акцентувати увагу при його створенні необхідно на формотворчій структурі. Найменші формальні рухи людського тіла зможуть перетворити думку закладену у «хореографічному тексті» на формалістичне виконання трюків. Тому вважаю, що правдоподібність людських думок і почуттів потребує істинного художнього відображення у будь-якому виді мистецтва, а насамперед у хореографічному [3, с.47].

Таким чином, робота над створенням «художнього образу» потребує розвитку та вдосконалення у балетмейстера навичок асоціативного мислення. Дане вміння вважається засадою балетмейстерської професійності і зрілості.

Наукова розвідка структури дисципліни передбачає розгляд складових компонентів «драматургія танцю і закони її композиції». Розкриваючи зміст

сюжету чи наскрізної ідеї танцю, балетмейстер користується системою, за-
позиченою у літературному жанрі. Вона полягає у послідовному зображенні
усіх дійових осіб, їх характеристики, а також подій твору, часу і місця дії,
конфлікту та має назву «драматургія танцю». Оскільки зміст хореографічно-
го дійства доноситься до глядача через малюнок і хореографічний «текст»
сумісний із поняттям орнамент, певні абстраговані рухи, «па», «жести», «па-
зи» і «міміку», які мають змістове навантаження та за допомогою яких ви-
ражаються переживання героїв, то достеменною є наявність у структурі твора
законів композиції.

Таким чином, послідовність ступенів розвитку хореографічного номе-
ру будується на законах «драми» (за визначенням Станіславського) та «ком-
позиції» (за описом Р.Захарова), і дає нам логічне і вірне розуміння танцю.
Визначення «композиція» танцю розуміється як структура твору та принци-
пи її організації, а саме розкриття частин хореографічного номеру у співвід-
ношенні до виконавців, часу та простору. Форму хореографічного номеру
визначає «композиційна» побудова, що складається із 5 законів драматургії:
«експозиція», «зв'язка», «розвиток дії», «кульмінація», «розв'язка».

Отже, балетмейстер повинен дотримуватись архітектоніки у створенні
окремо взятої форми хореографічного номеру, яка, у свою чергу, має специ-
фіку і відмінності у процесі втілення. Відповідно практичний аспект про-
блеми потребує детального розгляду певної форми окремо, як структури ал-
горитму побудови танцю і визначення відмінностей у використуванні ви-
щерозглянутих понять (тривалість за часом певного моменту танцю, прийо-
мів розвитку, завершення, використання засобів виразності).

Розглянувши вищезазначені компоненти у структурному аспекті, не-
обхідно зробити акцент на понятті «зміст та форма» у танці. Музично-
хореографічна форма використовується для втілення певного ідейно-
емоційного змісту хореографічними засобами, властивими тому чи іншому
народу або тому чи іншому виду сценічного танцю, історичній епосі. Єд-
ність, сукупність усіх хореографічно-пластичних елементів, засобів, прийомів,
що використовуються як матеріал для відтворення образно-тематичного емо-
ційного змісту зосереджують саме у «формі». Через те, що особливості побу-
дови форм танців безпосередньо залежать від компонентів архітектоніки, і ви-
ступають похідними із балетної форми (проаналізовані у процесі вивчення на-
укових праць Р.Захарова, М.Петіпа, М.Фокіна, К.Василенко, А.Гуменюка), то
доцільним у практичному аспекті буде розгляд і розбір наступних робіт
М.Петіпа: «Спляча красуня», «Лускунчик», «Баядерка», «Млада».

Структура «форми» підпорядковується внутрішньому змісту, який
створив балетмейстер, та відбувається в унісон із музичною будовою, логі-
чно розвиваючись засобами відтворення «виразного руху», закріплення «ху-
дожного образу» та донесення змісту цілого твору завдяки сукупній дії усіх
чітких елементів хореографії. На нашу думку, діалектична єдність «форми і
змісту», у будь-якій структурі, повинна відбуватись не уособлено, а в пос-

тійному переході одна в одну. Оскільки у творчому процесі взаємопереходу «форми у зміст», останній має домінуючу роль, то пошук відповідного алгоритму диктує ідейно-змістове навантаження та сутність твору. У широкому аспекті за приклад можна взяти виникнення із фольклорного танцю – народво-сценічного, із синтезу класичного та народно-сценічного – нового різновиду (балет на льоду та інші). Вагомими у створенні хореографічного номера є два напрями «форми»: внутрішній (сюжет, драматургія, образність) та зовнішній (лексика, пози, жест, композиція, акторська майстерність і техніка виконання, кольорова гама і жанр, вид). Цей поділ дещо умовний, але при дослідженні творчо-конструктивних явищ у процесі постановки номера, ці аспекти єдиного процесу, пов'язаного зі змістом, необхідно дотримуватись, бо вони взаємозалежні [13, с.64].

Так, працюючи над танцювальним номером, балетмейстер зобов'язаний враховувати прийоми поєднання усіх виразних засобів, якими користується хореографічне мистецтво і які допомагають митцю у визначені та розкритті ідейного змісту цілого твору.

Висновки. Можна зробити висновок, що теоретичні поняття становлять базис для можливості практичного втілення і вдосконалення вмінь та навичок студентів у процесі створення хореографічних форм танців. Поглиблене вивчення студентами дисципліни «мистецтво балетмейстера» зорієнтоване на вагомість та змістовність у підготовці фахівців у сфері хореографії. Вищезазначені основоположні ступені у структурному вивченні дисципліни вважаються базовими і вимагають більш ґрунтовного розгляду у ході практичних завдань. Беззаперечною є потреба у вивченні та розширенні знань компонентів структури даної дисципліни, прийомів та методів у побудові танцювальних форм, оскільки відбувається еволюційний прогрес у всіх сферах мистецтва, у тому числі і в хореографічному. Практичне втілення та дотримання опорних пунктів теоретичних питань дисципліни, допоможуть студенту оволодіти прийомами створення хореографічних номерів.

Список використаних джерел

1. Бондаренко Л. Ритмика і танець / Л. Бондаренко. – К., 1989. – 242 с.
2. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи в школі / Л. Бондаренко. – К., 1974. – 198 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К., 1990. – 224 с.
4. Григорович Ю. Балет / Ю. Григорович. – М., 1981. – 623 с.
5. Голдріч О. Хореографія / О. Голдріч. – Л., 2003. – 160 с.
6. Гуменюк А. Українські народні танці / А. Гуменюк. – К., 1969. – 675 с.
7. Захаров Р. Записи балетмейстера / Р. Захаров. – М., 1976. – 351 с.
8. Захаров Р. Створення танцю / Р. Захаров. – М., 1989. – 237 с.
9. Кузнєцов Є. Сучасні російські танці / Є. Кузнєцов. – М., 1981. – 68 с.
10. Луцька Є. Життя в танці / Є. Луцька. – М., 1968. – 164 с.
11. Новер Ж. Листи про танець / Ж. Новер. – Л., 1965. – 296 с.
12. Станішевський Ю. Національна опера України / Ю. Станішевський. – К., 2002. – 734 с.
13. Уральська В. Народження танцю / В. Уральська. – М., 1982. – 144 с.
14. Фокін М. Против течения / М. Фокін. – Л., 1962. – 268 с.
15. Музыка и хореография современного балета: сборник статей / [редактор И. В. Голубовский]. – Л., 1974. – 294 с.