

УДК 378.091.2:792.82

## **СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ В СИСТЕМІ НАВЧАННЯ АРТИСТІВ БАЛЕТУ**

**Лон Сяо Я**

### **MODERN PEDAGOGICAL APPROACHES IN THE TRAINING SYSTEM BALLET ARTISTS**

**Long Xiaoya**

У статті порушено проблему підвищення ефективності класичного тренажу в системі підготовки сучасних артистів балету. Традиційне виховання та вдосконалення виконавської майстерності ґрунтується на точному дотриманні суворих вимог при максимальних фізичних зусиллях щодо виконання рухів та вправ, що є запорукою отримання необхідного результату згідно з вимогами балетного мистецтва. Однак, зважаючи на його стрімкий розвиток та філософсько-психологічну спрямованість, навчання артистів балету, окрім традиційних академічних підходів, слід спрямовувати на соматичні практики, що досі не знайшло поширення в структурі класичного тренажу. В межах хореологічного та педагогічного наукового дискурсу визначення та обґрунтування сучасних педагогічних підходів у системі підготовки висококваліфікованих балетних виконавців не знайшло повноцінного висвітлення. З огляду на це, в дослідженні окреслено, проаналізовано та запропоновано умовні назви можливих педагогічних підходів до вдосконалення виконавської техніки артистів балету на уроці класичного танцю: «анатомічний» («біомеханічний») – ґрунтується на анатомічних та біомеханічних властивостях організму, реалізується шляхом досконалого тлумачення механізму роботи м'язів, зв'язок та суглобів, що відповідають за виконання того чи іншого руху; «кінестезичний» – ґрунтується на особистому відчутті рухів виконавцем, реалізується за рахунок власного «ставлення» танцівника до специфіки руху та його покрокового опанування через фокусування спочатку на різних його аспектах, а потім комплексному засвоєнню; «асоціативний» – ґрунтується на образному трактуванні рухів та вправ, реалізується за допомогою використання педагогом влучних порівняльних характеристик; «музично-ритмічний» («евритмічний») – ґрунтується на мелодико-ритмічних властивостях рухів, реалізується за рахунок м'язового відчуття ритму та мелодії, аналітичної ритмо-пластичної інтерпретації музики; індивідуальний – ґрунтується на особистих анатомічних, технічних та психологічних можливостях танцівника, реалізується шляхом урахування індивідуальних особливостей виконавця з метою виявлення найкращих можливостей та розвитку до необхідного рівня слабо виражених. У межах кожного із зазначених підходів (окрім «кінестезичного») виокремлено традиційний елемент та визначено шляхи до їх удосконалення, як засобу створення новаторського вектору у навчанні артистів балету. Обґрунтовано сенс «кінестезичного» підходу, як такого, що досі не використовувався в системі навчання артистів балету, та виявлено доцільність його застосування. Зроблено припущення, що сучасні педагогічні підходи сприятимуть

реформуванню системи класичного тренажу, покликаного виховати універсального артиста балету, здатного усвідомлювати всі аспекти рухів і власні фізіологічні та психологічні відчуття під час їх виконання.

*Ключові слова:* класичний танець, тренаж, виконавець, виконавська техніка, підхід, рух, тіло.

The article deals with the problem of increasing the efficiency of classical training in the system of training of modern ballet dancers. Traditional upbringing and perfection of performing skills are based on strict adherence to strict requirements with a maximum physical effort to perform movements and exercises, which is the key to obtaining the required result following the requirements of ballet. However, given its rapid development and philosophical and psychological focus, the training of ballet dancers, in addition to traditional academic approaches, should be directed to somatic practices that have not yet spread in the structure of classical training. Within the framework of choreological and pedagogical scientific discourse, the definition and substantiation of modern pedagogical approaches in the system of training of highly skilled ballet performers have not been fully covered. Because of this, the study outlines analyze and proposes the conditional names of possible pedagogical approaches to improving the performance of ballet dancers in the classical dance lesson: "anatomical" ("biomechanical") – based on anatomical and biomechanical mechanisms. muscles, ligaments, and joints that are responsible for performing a particular movement; "Kinesthetic" - based on the personal feeling of movement by the performer, is realized at the expense of the dancer's own "attitude" to the specifics of the movement and his step-by-step mastery through focusing first on its various aspects, and then complex mastering; "Associative" – based on imaginative interpretation of movements and exercises, is realized through the use of pedagogical accurate comparative characteristics; "Music-rhythmic" ("eurythmic") – based on the melodic-rhythmic properties of movements, is realized through muscular sensation of rhythm and melody, analytical rhythmic-plastic interpretation of music; individual - based on the personal anatomical, technical and psychological capabilities of the dancer, realized by taking into account the individual characteristics of the performer to identify the best opportunities and development to the desired level of the weak. Within each of these approaches (except for "kinesthetic"), the traditional element has been singled out and ways to improve them have been identified to create an innovative vector in ballet artist training. The sense of the "kinesthetic" approach, as one that has not been used before in the system of training of ballet dancers, has been substantiated and the expediency of its application has been revealed. It is proved that modern pedagogical approaches will help to reform the system of classical training, designed to bring up a universal ballet dancer, able to understand all aspects of movements and their own physiological and psychological sensations during their performance.

*Keywords:* classical dance, training, performer, performing technique, movement, body.

**Постановка проблеми.** Система викладання класичного танцю на сьогоднішній день має міцні педагогічні традиції. Структура навчального процесу базується на поетапному засвоєнні рухів від простого до складного з акцентом на ретельній відповідності усім правилам їх виконання. Від танцівника вимагається точна реалізація запропонованого руху або комбінації з максимальною фізичною віддачею, що є запорукою

успішного опанування тренажем й методикою його виконання. Коефіцієнт корисної дії при такому підході також вважається максимальним (Ваганова, 2002; Тарасов, 1981; Цветкова, 2005). Однак, враховуючи еволюцію класичного танцю й пластичної мови балетних вистав в контексті розвитку сучасного балетного мистецтва, яке все більше набуває філософського тлумачення, вдосконалення техніки артистів балету не може ґрунтуватися лише на традиційних академічних підходах. Сучасний виконавець має спрямовувати опанування/вдосконалення техніки класичного танцю більше в бік усвідомленого (пов'язаного з кінестезичним відчуттям) виконання, що переважно базується на соматичних практиках. Такий підхід широко використовується у процесі навчання контемпорарі денс, проте в структурі класичного тренажу не знайшов поширення. Тому обґрунтування необхідності цього підходу сприятиме вдосконаленню системи підготовки артистів балету.

**Аналіз основних досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми.** Традиційні підходи у викладанні класичного танцю широко висвітлені у більшості посібників та досліджень, присвячених методиці викладання класичного танцю (А. Ваганова (2002), М. Габович (1986), А. Мессерер (1967) та інші), але чіткого їх визначення, окрім індивідуального підходу не надано. Сучасні дослідники переважно вивчають методи викладання класичного танцю (І. Герц (2017), Т. Путіліна (2017), Г. Перова (2018)), зокрема й науковці, які помилково визначають методи як підходи (Н. Мочалова та Д. Мочалов (2014), Д. Дмитрієва (2017) та ін.). Безпосередньо визначення педагогічних підходів, їх використання на уроці класичного танцю та вдосконалення з наукових позицій проаналізовані не були.

**Метою** статті є обґрунтування необхідності вдосконалення існуючих підходів та визначення нових у системі викладання класичного танцю для підвищення ефективності підготовки артистів балету.

**Виклад основного матеріалу.** Класичний танець є одним з найбільш затребуваних явищ у системі хореографічної освіти, особливо в підготовці артистів балету. Усталені підходи до його викладання сприяють формуванню високої виконавської майстерності танцівників, однак, з огляду на стрімкий розвиток лексики класичного танцю (розширення технічного арсеналу хореографічних рухів, широке залучення до структури балетного мистецтва надбань сучасного танцю та суміжних мистецтв, що характерно для постмодерної епохи тощо), специфіка

викладацької діяльності потребує перегляду засад підготовки висококваліфікованих виконавців. Хореографічна педагогіка, зокрема у сфері класичного танцю, має враховувати нові ідеї, технології, форми, методи й прийоми навчання, як з метою професійного зростання артиста, так і його здатності транслювати найкращі надбання сучасної хореографічної культури через балетне мистецтво, сприяти його прогресивному розвитку: «Прогрес хореографічного мистецтва починається з творчості, відкриття нових методів, форм організації навчання класичного танцю на основі синтезу традиційних підходів з елементами сучасності» (Путіліна, 2017, с. 193). Тим більше, що техніка класичного танцю постійно еволюціонує, збагачуючись «... новітніми формально-технічними засобами...» (Шариков, 2014, с. 66).

З огляду на це, виникає потреба по-новому підходити до системи викладання класичного танцю з метою створення ефективніших засобів підвищення майстерності виконавців, оскільки, як зазначав ще М. Габович: «...результат творчих зусиль усіх авторів балетної вистави – композитора, балетмейстера, сценографа – в кінцевому підсумку залежить від виконавців, що втілюють задум творців твору в художньо танцювальних образах» (Габович, 1986). А оскільки виховання виконавської майстерності танцівника, залежить від педагога та його гнучкого креативного мислення з урахуванням сучасних мистецьких та педагогічних тенденцій, професіоналізм викладача має ґрунтуватися не тільки на наслідуванні й особистому досвіді, а й постійному самовдосконаленні (Korthagen, 2004; Sööt, 2014). На цьому акцентує увагу В. Луніна: «... від педагога значною мірою залежить успішна реалізація інноваційних ідей. Прагнення до найвищих професійних і особистісних досягнень стає життєвим кредо для тих учителів, які мотивовані на безперервне підвищення власного професіоналізму як відповідної системної організації свідомості й найвищого рівня досягнень у педагогічній галузі... » (Луніна, 2014, с. 74).

Перш ніж безпосередньо аналізувати підходи у викладанні класичного танцю, слід визначитися з поняттям «підхід», зокрема «педагогічний підхід». За даними словника української мови, підхід – це «... сукупність способів, прийомів розгляду чого-небудь, впливу на кого-, що-небудь, ставлення до кого-, чого-небудь» (Білодід, 1975, с. 521). На думку О. Кукуєва, підхід – це «... усвідомлена орієнтація педагога-дослідника або педагога-практика на реалізацію у своїй діяльності певної сукупності взаємопов'язаних цінностей, цілей, принципів, методів

дослідницької або практичної педагогічної діяльності, що відповідає вимогам прийнятої освітньої парадигми» (Кукуев, 2009, с. 8). В. Серіков (1994, с. 152) визначає педагогічний підхід як науково обґрунтований вибір характеру впливу в процесі організованого вчителем взаємospілкування учнями, вироблений з метою максимального розвитку особистості як суб'єкта навколишньої дійсності. Отже, підхід являє собою характер взаємодії педагога з учнем з метою вдосконалення особистості останнього.

Як зазначалося вище, система навчання класичному танцю має певну структуру, правила й вимоги, суворі канонічності яких сприяє вихованню технічно досконалого тіла. Класичний тренаж, який покладений в основу підготовки артистів балету, є єдиною всеосяжною системою виховання людського тіла, яка існує вже понад чотириста років. Ця система є найбільш розробленою, стрункою і продуманою. У ній сконденсовано багатовіковий досвід виконавців та педагогів: як емпіричний, який наочно передається і до цього дня з покоління в покоління, так і зафіксований у підручниках. І, зважаючи на сучасні дослідження, він цілком узгоджується з біомеханічним аналізом елементів класичного танцю.

Безумовно, наслідування традицій, що склалися роками, є запорукою високого виконавського рівня й академічної манери, тому доцільно слідувати сталим вимогам, інакше класичний танець не здатний відповідати своєму безпосередньому визначенню – зразковий. А, отже, основою у навчанні артиста балету є виховання технічно досконалого виконавця шляхом звернення до анатомії людського тіла. Умовно можна визначити такий підхід, як «анатомічний» (або «біомеханічний»), адже головна увага приділяється формуванню правильної, грамотної механіки хореографічних вправ: «...рухи, виконані відповідно до закономірностей біомеханіки фізичних вправ, найбільш повно відповідають вимогам естетичної і технічної сторін хореографічного мистецтва» (Габович, 1986), дають можливість у подальшому підпорядковувати тіло умовним положенням, закладають основу для свідомого керування своїм тілом, контролю рухів, запобігають травматизму. Також тренаж виробляє основні технічні навички, необхідні для виконання більш складних та розгорнутих форм.

У межах анатомічного підходу передбачається розуміння танцівником певного руху через пояснення механіки його виконання, тобто педагог має досконало розтлумачити, які саме м'язи, зв'язки та

суглоби задіяні у заданому русі, й складові механізму їх дії. При цьому передбачається, що анатомічними знаннями володіє не тільки педагог, а й учень, але така вимога не завжди може бути реалізована.

Тому доцільно звернутися до доступніших обґрунтувань методики виконання па, зокрема апелювати до вироблення в учня відчуття правильності руху через здатність «прислухатися» до основного м'язу чи суглобу, що відповідає за виконання цього руху, примусити учня спрямувати усю свою увагу на цю частину м'язово-суглобо-зв'язкового апарату (Champaign, 1999). Не вимагати одразу виконання в повну силу, а чергувати ступінь зусилля до отримання необхідного результату, а вже потім доводити до максимальної напруги м'язів. Такий підхід умовно можна визначити, як «кінестезичний» (кінестезія (грец. *kinesis* – рух, *aisthesis* – відчуття) – «почуття (сприйняття) руху і положення власного тіла або його окремих частин» (Мещеряков, 2007b)). Цей підхід базується на «Аналізі руху Лабана» та «Основах Бартен'єв» і широко використовується під час навчання сучасному танцю. Проте доцільно використовувати ці методики й на уроці класичного танцю, де так само можна апелювати до «внутрішнього життя» танцівника: пропонувати створювати свої власні образи, історії, звуки й слова для розуміння різних рухів, міркувати про те, що відчуває рух або що відчуває учень під час його виконання. Танцівник може сфокусуватися на одному аспекті руху, внести ясність в цю частину, а в подальшому переходити до комплексного його освоєння: «Наприклад, збільшити складність *chassé à la seconde* to *pointe tendu*, закінчуючи рух з ногою на 90°. Більшість танцюристів спочатку фокусуються тільки на нозі в положенні *à la seconde*. Однак, якщо вони також фокусуються на тому, як тулуб та опорна сторона тіла фіксують рух, вони будуть виконувати його з більшою легкістю. ... нога підіймається вбік, одночасно візуально розширюючи тіло і опорна рука спрямовується в протилежну сторону. Набагато легше піднімати ногу, коли встановлюється ця протидія натягу між робочою ногою та підтримуючою рукою» (Whittier, 2013, p. 401). «Кінестезичний» підхід є принципово новим і потребує ретельної розробки й залучення до сучасної системи викладання класичного танцю, оскільки безпосередньо має у своїй основі соматичні практики, що спрямовані на рефлексію танцівника шляхом ефективного використання власного тіла (Berg, 2017; Green, 199).

З цим підходом безпосередньо пов'язаний наступний, що передбачає використання порівняльних характеристик та метафор, що надають рухові

образного трактування. Це допомагає учням легше опановувати вправи через асоціативне мислення. Такий підхід здавна використовували найвидатніші педагоги.

Влучні порівняння надані у посібнику «Школа класичного танцю»: «У 3-й позиції рух починають кисті, вони розкриваються, як пелюстки квітки (при цьому руки ще не починають рух у бік, а трохи підіймаються за кистями в перший момент їх руху вгору). ... Soubressaut ... – ноги під час стрибка до їх роз'єднання так щільно зімкнуті, що справляють враження склеєних ... Renverse en ecartee з VI arabesque – перевернути склянку з водою, не проливши ні краплі. ... pas failli – легкий неквапливий зліт наверх, вільний рух розкритих рук, рука, що мимоволі опустилася вниз, потім її арабесковий рух вперед, що захоплює за собою в ковзному стрибку корпус, – усе це нагадує довгокрилу птицю, що випадково в польоті торкнулася крилом землі» (Костровицкая и Писарев, 1986, с. 227). К. Гердт порівнювала кисть руки не із зів'ялою квіткою, а з квітучою, виконання glissade вона асоціювала з захопленням мишеловки, оберти порівнювала з блискавкою, деяким port de bras вона давала назви: «привіт», «ваги», «стріла», «гойдалка» (Холфина, 1990). Цікаву образну вербальну лексику використовувала на своїх уроках А. Ваганова: jete en tournant – «воно стелиться підлогою», tour chaines, deboules – «ланцюг маленьких кіл, що раптово мчить»; pirouette tire-bouchon – «коли робиться pirouette, виходить враження штопора»; зауваження при виконанні tour з партнером – «Він повинен стояти як укопаний» (Ваганова, 2002, с. 33–156). Л. Жуков порівнював руки з крилами птаха, повітрям, бутоном: «Руки мають бути як крила у птаха, вони вільно спираються на повітря. Руки легкі, як вітерець. Руки мають „жити” в танці. Кисть руки – бутон троянди. Пальці „дихають”» (Холфина, 1990, с. 52).

Такий підхід можна визначити, як «асоціативний». Завдяки йому, не тільки активізується увага виконавця, концентрується на відповідності руху певному образу, а також створюється образна канва руху, що дозволяє зрозуміти м'язове відчуття руху, виконати його виразно, легко й чітко. Доцільність «асоціативного» підходу обумовлена також і тим, що класичний танець заснований на принципі поетично-узагальненого трактування сценічного образу, розкриття емоцій, думок та переживань засобами пластики, що під час тренажу досягається завдяки образній вербальній лексиці педагога. Тож, окрім осмислення технічних якостей рухів, опановується виразність (експресія) їх виконання. Причому її

виховання не можна відривати від відпрацювання технічної складової руху (Филатов, 1996).

Ще в античності сформувалося поняття виконавської культури, яка обов'язково має включати до себе не тільки високу техніку виконання рухів, а й гідну художню форму, глибоку духовність та естетику, тому що мистецтво танцю надає людині одне з найвищих духовних переживань – естетичну насолоду. Без естетики немає художньої освіченості, а без останньої немає насолоди мистецтвом. Естетика формує в людині творче начало і здатність сприймати красу та насолоджуватися нею, цінити та розуміти мистецтво.

Виходячи з цього, технічна складова виконавської майстерності завжди має поєднуватися з емоційною виразністю. Адже вже в екзерсисі закладаються основи артистизму. А. Ваганова зазначала: «Опанування в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла дає можливість надалі насичувати рух динамікою, настроєм, тобто надавати йому тієї виразності, яка називається артистизмом» (Ваганова, 2002, с. 130). Одна з учениць А. Ваганової розповідала про екзерсис на її уроках: «Як і всякий інший урок класичного танцю, урок Ваганової починався з екзерсису у палиці (станка). Першим рухом було *plie* (присідання), але вже і тут, як і в усьому Вагановському екзерсисі, не було нічого механічного. З самого початку уроку і до кінця його панував танець: і в рухах голови, гнучкості та швидких поворотах корпусу, і в пластиці «співаючих» рук» (Франгопуло, 1954, с. 265). О. Горський домагався виразного виконання й емоційного забарвлення рухів, а іноді й національного колориту. Він часто повторював: «Якщо танцівник недбалий до артистичного боку своєї роботи під час уроку, йому важко буде знайти цю, вельми необхідну, якість відразу на репетиції, а пізніше й на сцені»» (Мессерер, 1967, с. 11-12).

Техніка руху — це не простий фізичний автоматизм, у ній завжди є частка творчості, але її не слід плутати з процесом створення образу, під час якого активно працює психологічна свідомість, з якої народжуються уява, образність, сценічна достовірність, поетична емоційність дії тощо (Герц, 2017). Техніка руху танцівника завжди має бути стабільною, пластично стрункою, визначеною за своїми виконавськими прийомами, але має відкривати можливості глибини й витонченості виразних засобів. Механічний характер рухів та вправ виглядає обмежено й позбавляється відтінків емоційної виразності. Тож, крім сприяння фізичному вихованню

артиста, класичний тренаж виконує і завдання суто танцювального характеру.

Виховання технічно виразного виконавця багато в чому базується на музично-ритмічній складовій класичного тренажу, яку не тільки слід правильно відчувати, а й усвідомлювати її ритмічну, мелодійну, гармонійну, поліфонічну, конструктивну, динамічну логіку. Музичне оформлення уроку класичного тренажу організовує всі рухи в часі, в умовах певного темпу й ритму. Музика виявляє особливості танцювального руху: його малюнок, характер, динаміку, фразування тощо. А всі складові уроку різняться за характером, технікою виконання і видам. Багатоплановість пластичного матеріалу, контрастність зіставлення характерів хореографічних комбінацій підкреслюються різноманітністю тональностей, метрики, ритмічних малюнків, інтонацій, фактур акомпанементу, що сприяє вихованню ритмо-пластичної виразності. Так, А. Мессер вважав, що музичний супровід «... має бути завжди художньо-різноманітним, мелодично багатим та змістовним. Музика повинна не просто допомагати виконавцю ритмічно рухатися в танці, а емоційно заражати його, пробуджувати прагнення до інтонаційного забарвлення виконуваних танцювальних комбінацій, допомагати вихованню пластичної виразності. У класах Мессерера зміна ритмів і темпів грає велику роль. Він вимогливий до ритмічної точності музичного супроводу. Але примітивний, монотонний музичний акомпанемент, в якому домінує лише ритмічний, а не мелодійний початок, Мессерер-педагог відкидає найрішучішим чином» (Мессерер, 1967, с. 545).

Всесвітньо відомою є система відомого швейцарського композитора і педагога Е. Жак-Далькроза, що полягає у розвитку пам'яті, уваги, координації нервової та м'язової діяльності і сприяє розвитку м'язового відчуття ритму та музичних здібностей шляхом аналітичної ритмо-пластичної інтерпретації музики, результатом чого стає синтез самопізнання людиною свого внутрішнього емоційного стану та музики (Вишотравка, 2010, с. 48–49).

З огляду на це, можна використовувати «музично-ритмічний» (або «евритмічний») підхід, що дозволить ефективно опановувати рух крізь характер та структуру музичного матеріалу.

Ще один підхід, без якого неможливо досягти ефективного навчання артиста балету, – індивідуальний, що дозволяє зорієнтувати урок на анатомічні, фізіологічні й психологічні особливості танцівника,

розрахувати індивідуальний рівень навантаження, розвинути його танцювальні дані (гнучкість, виворотність, апломб, балон тощо) і музично-ритмічну координацію рухів, активно управляти ходом розвитку як фізичних, так і розумових можливостей виконавця. Реалізація індивідуального підходу не тільки сприяє розвитку виконавської техніки, а й створює умови для розвитку тих якостей, від яких залежить успішність опанування цією технікою, а також дозволяє педагогам здійснювати ефективну діяльність. На основі врахування індивідуальних особливостей учнів складається індивідуально своєрідна система прийомів діяльності, в якій реалізуються найкращі можливості учня, а слабо виражені компенсуються більш вираженими особливостями і розвиваються до необхідного рівня. Індивідуальний підхід можна розглядати як один з психологічних механізмів засвоєння учнями знань, умінь і навичок, коли враховується характер, тип темпераменту, настрій та внутрішній стан учня.

Крім того, в межах індивідуального підходу можна використовувати будь-який з перелічених вище підходів, адже не завжди певний з них підходить тому чи іншому учневі. Звісно, найефективнішим є комплексне використання підходів, але в певних випадках слід концентруватися лише на одному з них, або використовувати якийсь з підходів для одних рухів, якийсь – для інших. У будь-якому разі багатство педагогічного інструментарію свідчить про обізнаність, мобільність та професійну досвідченість викладача.

**Висновки.** Проведене дослідження виявило наявність декількох підходів у викладанні класичного танцю, які можна визначити, як «анатомічний» («біомеханічний») – методика викладання базується на знаннях анатомії людського тіла та закономірностях біомеханіки рухів; «кінестезичний» – принципово новий підхід, що передбачає відчуття правильності руху через «прислухання» до нього шляхом створення виконавцем власних характеристик руху; «асоціативний» – використання образних характеристик руху, що дозволяють через певний образ уявити особливості та м'язові відчуття руху; «музично-ритмічний» («евритмічний») – опанування рухів крізь характер та мелодичну й ритмічну структуру музичного матеріалу; індивідуальний – реалізація найкращих та виправлення недостатньо розвинених можливостей виконавця з урахуванням його знань, умінь, навичок, а також характеру, типу темпераменту, настрою та внутрішнього стану. Системність у використанні підходів та інтеграція в них соматичних практик сприятиме

реформуванню та вдосконаленню методики викладання класичного танцю й вихованню універсального сучасного танцівника, здатного усвідомлювати просторово-часові, силові, образні, музично-ритмічні характеристики руху і власні м'язові та психологічні відчуття під час їх виконання, що значно підвищить ефективність класичного тренажу.

Перспективи подальших розвідок пропонуємо в аспекті ретельнішого аналізу «кінестезичного» підходу на уроці класичного танцю та особливостей його інтеграції в інші педагогічні підходи, а також експериментальної перевірки сучасних педагогічних підходів на уроці класичного танцю.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Білодід, І. К. (Ред.). (1975). Підхід. *Словник української мови* Т. 6. (с. 521). Київ: Наукова думка.
- Ваганова, А. Я. (2002). *Основы классического танца*. Санкт-Петербург, Москва : Искусство.
- Вишотравка, Л. І. (2010). Історичний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20-30-ті рр. ХХ ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 11, 47-54.
- Габович, М. М. (1986). *Принципы биомеханики в методике преподавания классического танца*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Москва : Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского.
- Герц, І. І. (2017). Інноваційні прийоми опанування дисципліною «Методика виконання класичного танцю». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 38, 77-86.
- Грибанова, М. А. и, Васильев, И. В. (2018). О методологии педагогики балета. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 1(54), 79-84.
- Дмитриева Д. И. (2017). Педагогические подходы в обучении классическому танцу. *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*, 7, 59-65.
- Костровицкая, В. С. и, Писарев, А. А. (1986). *Школа классического танца*. Ленинград : Искусство.
- Кузнецова, И. А. (2016). Профессионально значимые компетенции в образовательном процессе подготовки артистов балета. *Современные научные исследования и инновации*. 2(58), 747-752.
- Кукуев, А. И. (2009). *Андрагогический подход в педагогике*. Ростов-на-Дону : ИПО ПИ ЮФУ.
- Луніна, В. Ю. (2014). Складова творчого потенціалу як фактор успішності становлення особистості вчителя в умовах післядипломної педагогічної освіти. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*, 42, 73-84.
- Мессерер, А. М. (1967). *Уроки классического танца*. Москва : Искусство.
- Мещеряков, Б. (2007а). Кинестезические ощущения. В: Б. Мещеряков и В. Зинченко (сост. и ред.) *Психология : Полный энциклопедический справочник* (с. 287-288). Санкт-Петербург : прайм-ЕВРОЗНАК.
- Мещеряков, Б. (2007б). Кинестезия. В: Б. Мещеряков и В. Зинченко (сост. и ред.) *Психология : Полный энциклопедический справочник* (с. 288). Санкт-Петербург : прайм-ЕВРОЗНАК.
- Михеева, С. П. (2008). Методические принципы профессиональной подготовки артиста балета. *Вестник Томского государственного университета*. 310, 173-177.
- Мочалова, Н. В. и, Мочалов, Д. В. (2014). Современные подходы к совершенствованию методики преподавания классического танца. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 1, 59-61.

- Перова, Г. О. (2018). Сучасні вимоги до викладання класичного танцю у вищих навчальних мистецьких закладах. *Молодий вчений*. 2(54), 152-155.
- Путіліна, Т. М. (2017). Сучасні методи в методиці викладання класичного танцю. *Наукові записки*. 133, 190-194.
- Сериков, В. В. (1994). *Личностный подход в образовании: концепция и технология*. Волгоград : Перемена.
- Тарасов, Н. И. (1981). *Классический танец. Школа мужского исполнительства*. Москва : Искусство.
- Филатов, С. В. (1996). *От образного слова – к выразительному движению: вербальные средства в педагогике классического танца*. (Дис. канд. Искусствоведения). Московский государственный университет культуры и искусств.
- Франгопуло, М. (1954). На уроке А.Я. Вагановой. *Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы* (с. 265). Ленинград, Москва : Искусство.
- Холфина, С. С. (1990). *Вспоминая мастеров московского балета*. Москва : Искусство.
- Цветкова, Л. Ю. (2005). *Методика викладання класичного танцю*. Київ : Альтерпрес.
- Шарилов, Д. І. (2014). Трансформація художнього методу класичного танцю другої половини ХІХ – першого десятиріччя ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 9, 60-67.
- Berg, T. (2017). Ballet as Somatic Practice: A Case Study Exploring the Integration of Somatic Practices in Ballet Pedagogy. *Journal of Dance Education* (pp. 147-157). Vol. 17, Is. 4.
- Bonbright, Jm. (1999). Dance education 1999: status, challenges, and recommendations. *Arts Education Policy Review*, 101(1), 33–39.
- Green, J. (1999). Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*. 32(2), 80–100.
- Korthagen, F. A. M. (2004). In search of the essence of a good teacher: towards a more holistic approach in teacher education. *Teaching and Teacher Education*, 20, 77-97.
- Sööt, A. (2014). Contemporary Approaches to Dance Pedagogy – The Challenges of the 21st Century. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 112(4), 290-299.
- Whittier, C. (2013). Transforming Tradition: The Integration of Laban Movement Analysis and Classical Ballet. *NOFOD/SDHS*. 399-405.

## **REFERENCES**

- Bilodid, I. K. (Red.). (1975). Pidkhid. [Approach]. *Slovnyk ukrainskoi movy. [Dictionary of the Ukrainian language]*. T. 6. Kyiv : Naukova dumka.
- Vaganova, A. Ja. (2002). *Osnovy klassicheskogo tanca [The basics of classical dance]*. Sankt-Peterburg, Moskva : Iskusstvo.
- Vyshotravka, L. I. 2010. Istorychnyi aspekt rozvytku rytmoplastychnoho metodu E. Zhak-Dalkroza v Ukrainy (20-30-ti rr. KhKh st.) [The historical aspect of the development of E. Jacques-Dalcrose's rhythmoplastic method in Ukraine (20-30's of the XX century)]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti [Culture and art in the modern world]*, 11, 47-54.

- Gabovich, M. M. (1986). *Principy biomehaniki v metodike prepodavanija klassicheskogo tanca* [The principles of biomechanics in the methodology of teaching classical dance]. (Dis. ... kand. iskusstvovedenija). Moskva : Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva imeni A. V. Lunacharskogo.
- Herts, I. I. (2017). Innovatsiini pryomy opanuvannia dystsyplinoiu «Metodyka vykonannia klasychnoho tantsiu» [Innovative methods of mastering the discipline "Methods of performing classical dance"]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture], 38, 77-86.
- Gribanova, M. A. i, Vasil'ev, I. V. (2018). O metodologii pedagogiki baleta [About the methodology of ballet pedagogy]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova], 1(54), 79-84.
- Dmitrieva, D. I. (2017). Pedagogicheskie podhody v obuchenii klassicheskomu tancu [Pedagogical approaches to teaching classical dance]. *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University], 7, 59-65.
- Kostrovickaja, B. C. & Pisarev, A. A. (1986). *Shkola klassicheskogo tanca* [School of Classical Dance]. Leningrad : Iskusstvo.
- Kuznecova, I. A. (2016). Professional'no znachimye kompetencii v obrazovatel'nom processe podgotovki artistov baleta [Professionally significant competencies in the educational process of training ballet dancers]. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovacii* [Modern research and innovation], 2(58), 747-752.
- Kukuev, A. I. (2009). Andragogicheskij podhod v pedagogike [Andragogical approach in pedagogy]. Rostov-na-Donu : IPO PI JuFU.
- Lunina, V. Yu. (2014). Skladova tvorchoho potentsialu yak faktor uspihnosti stanovlennia osobystosti vchytelia v umovakh pisliadyploinoi pedahohichnoi osvity [The component of creative potential as a factor of success of becoming a teacher in postgraduate pedagogical education]. *Zasoby navchalnoi ta naukovo-doslidnoi roboty* [Means of educational and research work], 42, 73-84.
- Messerer, A. M. (1967). *Uroki klassicheskogo tanca* [Classical dance lessons]. Moskva : Iskusstvo.
- Meshherjakov, B. (2007a). Kinesteziicheskie oshhushhenija [Kinesthetic sensations]. B. Meshherjakov i V. Zinchenko (sost. i red.). *Psihologija : Polnyj jenciklopedicheskij spravocnik* [Psychology: Complete Encyclopedic Handbook]. (ss. 287-288). Sankt-Peterburg : prajm-EVROZNAK.
- Meshherjakov, B. (2007b). Kinestezija [Kinesthesia]. B. Meshherjakov i V. Zinchenko (sost. i red.). *Psihologija : Polnyj jenciklopedicheskij spravocnik* [Psychology: Complete Encyclopedic Handbook]. (s. 288). Sankt-Peterburg : prajm-EVROZNAK.
- Miheeva, S. P. (2008). Metodicheskie principy professional'noj podgotovki artista baleta [Methodological principles of professional training for a ballet dancer]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 310, 173-177.
- Mochalova, N. V. & Mochalov, D. V. (2014). Sovremennye podhody k sovershenstvovaniju metodiki prepodavanija klassicheskogo tanca [Modern approaches to improving the

- teaching methods of classical dance]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*. 1, 59-61.
- Perova, H. O. (2018). Suchasni vymohy do vykladannia klasychnoho tantsiu u vyshchykh navchalnykh mystetskykh zakladakh [Modern requirements for the teaching of classical dance in higher educational establishments]. *Molodyi vchenyi [Young scientist]*. 2(54), 152-155.
- Putilina, T. M. (2017). Suchasni metody v metodytsi vykladannia klasychnoho tantsiu [Modern methods in the methods of teaching classical dance]. *Naukovi zapysky [Proceedings]*. 133, 190-194.
- Serikov, V. V. (1994). Lichnostnyj podhod v obrazovanii: koncepcija i tehnologija [Personal approach in education: concept and technology]. Volgograd : Peremena.
- Tarasov, N. I. (1981). Klassicheskij tanec. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva [Classical dance. School of male performance.]. Moskva : Iskusstvo.
- Filatov, S. V. (1996). *Ot obraznogo slova – k vyrazitel'nomu dvizheniju: verbal'nye sredstva v pedagogike klassicheskogo tanca [From a figurative word to an expressive movement: verbal means in the pedagogy of classical dance]*. (Dis. kand. Iskusstvovedenija). Moskovskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv.
- Frangopulo, M. (1954). Na uroke A. Ja. Vaganovoj [In the lesson of A. Ya. Vaganova]. *Agrippina Jakovlevna Vaganova. Stat'i, vospominanija, materialy [Agrippina Yakovlevna Vaganova. Articles, memories, materials]*. (s. 265). Leningrad, Moskva : Iskusstvo.
- Holfina, S. S. (1990). Vspominaja masterov moskovskogo baleta [Remembering the masters of Moscow ballet]. Moskva : Iskusstvo.
- Tsvietkova, L. Yu. (2005). Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu [Methods of teaching classical dance]. Kyiv : Alterpres.
- Sharykov, D. I. (2014). Transformatsiia khudozhnogo metodu klasychnoho tantsiu druhoi polovyny XIX – pershoho desiatyrichchia XXI stolittia [Transformation of the classical dance artistic method during the second half of XIX – first decade of the XXI century.]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Topical issues in the humanities]*. 9, 60-67.
- Berg, T. (2017). Ballet as Somatic Practice: A Case Study Exploring the Integration of Somatic Practices in Ballet Pedagogy. *Journal of Dance Education* (pp. 147-157). Vol. 17, Is. 4.
- Bonbright, Jm. (1999). Dance education 1999: status, challenges, and recommendations. *Arts Education Policy Review*, 101(1), 33–39.
- Green, J. (1999). Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*. 32(2), 80–100.
- Korthagen, F. A. M. (2004). In search of the essence of a good teacher: towards a more holistic approach in teacher education. *Teaching and Teacher Education*, 20, 77-97.
- Sööt, A. (2014). Contemporary Approaches to Dance Pedagogy – The Challenges of the 21st Century. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 112(4), 290-299.
- Whittier, C. (2013). Transforming Tradition: The Integration of Laban Movement Analysis and Classical Ballet. *NOFOD/SDHS*. 399-405.

### **Відомості про автора**

**Лон Сяо Я**

Магістр Цзишоуського університету,  
вчитель школи музики й танцю

Саус Ренмін Роуд, 120, м. Цзишоу,  
провінція Хунань, Китай

Тел.: +86 0743-8564790

ORCID ID:

<https://orcid.org/0000-0002-2117-4531>

e-mail: [20008414@qq.com](mailto:20008414@qq.com)

**Long Xiaoya**

Master's Degree of JiShou University,  
Lecturer of School of Music and Dance

120 Renmin South Road, Jishou City, Hunan  
Province, China

Tel.: +86 0743-8564790

ORCID ID:

<https://orcid.org/0000-0002-2117-4531>

e-mail: [20008414@qq.com](mailto:20008414@qq.com)