



Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів

Катерина Бортник^{1*}, Ольга Хендрик¹

¹Харківська державна академія культури, Харків, Україна

Анотація. *Мета статті* — обґрунтувати специфіку застосування експериментального досвіду танцю контемпорарі в процесі професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти України. *Результати дослідження.* Виявлено, що танцю контемпорарі, як певній філософії, притаманна більш експериментальна сутність, тому в його межах будь-який хореограф може розвивати та збагачувати власний виконавський та балетмейстерський досвід. Зазначено, що здобувачі вищого освітнього рівня «магістр» ґрунтовно володіють певним видом хореографії, тому використання експериментального досвіду танцю контемпорарі сприяє формуванню нового способу мислення, що базується на таких засобах: власне тілесне дослідження, експериментальне дослідження просторових форм, танцювальні експерименти з побутовими рухами, деконструкція традиційної архітектоніки хореографічного твору, деконструкція музикальної фрази, рефреймінг виконавсько-балетмейстерських патернів. *Наукова новизна статті* полягає в тому, що вперше обґрунтовано специфіку застосування експериментального досвіду танцю контемпорарі в процесі професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти в Україні. *Висновки.* Застосування експериментального досвіду танцю контемпорарі відбувається за допомогою засобів формування нового способу мислення, що сприяє генерації та реалізації творчих ідей, розширює кордони хореографічного дослідження попередньо опанованого виду хореографії відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва. Оскільки зазначені засоби мають вельми гнучкий та пластичний пристосувальний характер, їх доцільно застосовувати під час реалізації будь-яких авторських проєктів та модифікувати відповідно до особистого досвіду виконавця й викладача.

Ключові слова: магістерський рівень вищої освіти; здобувач-хореограф; танець контемпорарі; формування нового способу мислення; види хореографії; танець

Для цитування

Бортник, К., & Хендрик, О. (2024). Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 31–39. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306753>

Вступ

Сьогодні надання освітніх послуг у системі вищої освіти України за другим (магістерським) рівнем у галузі культури та мистецтва спеціальності «024 Хореографія» передбачає підготовку фахівців за узагальненою освітньо-професійною програмою, що базується на державному стандарті вищої освіти, згідно з яким у процесі навчання відбувається «проведення досліджень та/або здійснення інновацій», а нормативний зміст

підготовки магістра повинен, зокрема, «Визначати місце та роль хореографічного складника в контексті різножанрового художнього проєкту як одного з засобів реалізації творчої ідеї, використовуючи традиційні та альтернативні хореографічні техніки, комплексні прийоми, залучаючи суміжні види мистецтв» (Міністерство освіти і науки України, 2020, с. 6, с. 8). Отже, здобувачі, що попередньо отримали кваліфікації з різних видів хореографії (класичної, народної, сучасної, бальної) для генерування та реалізації

творчих ідей і трансформації своїх виконавських та балетмейстерських традицій відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва, мають володіти навичками абстрактного, просторового, кінестетичного, креативного та інших типів мислення, що не повною мірою реалізовано в змісті навчальних дисциплін. Це, відповідно, потребує вдосконалення процесу професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти.

Аналіз попередніх досліджень. Сьогодні велика кількість дослідників теорії та практики танцювального мистецтва розглядають проблематику осучаснення вищої хореографічної освіти: О. Бігус (2022), А. Ветринська (2016), Р. Кундис, С. Лавриненко, І. Никорович, І. Машталер та О. Тіщенко (2023), Л. Макаренко та Л. Мова (2020), Е. Манелюк (2023), Д. Федорченко (2023) тощо, але їхні роботи мають загальний характер і не висвітлюють питання професійної та практичної підготовки здобувачів саме на магістерському рівні вищої освіти. Предметом наукового дослідження означеної проблематики є лише роботи Л. Хоцяновської (2017, 2020) та О. Пархоменка (2021). Так, Л. Хоцяновська (2017, 2020) виносить на обговорення проблему взаємодії викладача й студента-магістранта в процесі підготовки творчого проєкту, висвітлює питання змістового наповнення дисциплін «Мистецтво балетмейстера» та «Хореодраматургія» відповідно до нових кваліфікаційних вимог підготовки магістрів у КНУКіМ. Авторка зосереджується на переліку компетентностей, які необхідні балетмейстеру для створення балетної вистави, але не розглядає інструменти, якими можна їх забезпечити. О. Пархоменко (2021) висвітлює поетапний алгоритм створення хореографічного проєкту від творчого задуму до сценічного втілення в процесі балетмейстерської діяльності студентів-магістрантів та підсумовує вимоги до практичної частини творчого проєкту, проте не висуває принципово нових пропозицій та їх наукового обґрунтування щодо означеної діяльності здобувача магістерського рівня вищої освіти.

Отже, новаторських пошуків у науковому дискурсі щодо практичних аспектів професійної та практичної підготовки на другому (магістерському) рівні вищої освіти практично не існує, що зумовлює дослідження цього аспекту.

Мета статті — обґрунтувати специфіку застосування експериментального досвіду танцю *контемпорарі* в процесі професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти України.

Результати дослідження

У багатоаспектній діяльності хореографа провідне місце посідає розуміння філософсько-естетичної сутності мистецтва, онтології, реального та художнього буття танцю, сучасних тенденцій його розвитку. Освіченість здобувача в цьому контексті є основною вимогою до кожного хореографа на шляху до реалізації власних творчих ідей незалежно від того, на якому виді хореографії базується його професійний досвід.

Звісно, кожен вид хореографії має свою історію, особливості й танцювальну мову, саме це відрізняє їх один від одного. Є більш консервативні види: класичний, фольклорний. Народносценічний, як похідний від фольклорного, з одного боку, позиціює себе як видовищний, але він так само спрямований у бік консервативної мови емоційного вираження, однак час від часу намагається розв'язувати сучасні проблеми за допомогою сталих способів. Змагальна сутність спортивного бального танцю переважає над природною емоційністю, що більше позиціює його як спорт. Проблема невідповідності спортивного бального танцю сучасним тенденціям українського хореографічного мистецтва в науковому дискурсі вже порушується групою дослідників, таких як Н. Малиновська, Н. Семенова та К. Шкурєєв (2024). Автори зазначають, що «... вітчизняні успішні турнірні переможці часто неспроможні до імпровізації, не усвідомлюють зв'язку музики й рухів, і взагалі не сприймають танець як гру, як перфоманс, лише як важку працю на результат, що вимірюється титулами й кубками... .. поширені в Україні підходи й методи навчання не надають цим віковим категоріям можливостей самовиявлення й самопізнання» (Малиновська та ін., 2024, с. 78). Сьогодні експериментальна природа найбільш характерна сучасній хореографії, особливо це стосується танцю *контемпорарі*, у межах якого відбуваються певні трансформації виконавських та балетмейстерських традицій. Це зумовлює розгляд його функціональної природи.

Поняття «contemporary dance» виникло в 1960-х рр. у США та поступово поширилося країнами Європи, здобувши популярність спочатку в мистецькому середовищі (М. Каннінгем, Т. Браун, М. Маран, Р. Шопіно, К. Вайнер, Ж. Андру, П. Бауш, С. Пекстон, С. Форті тощо), а в 1990-х рр. — в освітньому. Спочатку новий напрям протиставив себе «modern dance», що на той момент уже вичерпав себе. Як складник «contemporary art» танець *контемпорарі* запропонував нову форму мислення, що ґрунтується на засадах філософії концептуалізму, сповідує інтелектуальність ми-

стецтва та цінність ідеї (а не мистецького об'єкта), що превалює над формою, технікою, засобами вираження. Відповідно танець також висував ідейність на перший план, сповідуючи не рухи, а «ідеї рухів», що набувають нового сенсу через зміни організації рухів, поз та ракурсів у просторі й часі (Саліженко, 2021, с. 295–296; Хендрик, 2017, с. 129–130). Зрештою, коли було вичерпано конфлікт понять «modern» та «contemporary», що обидва в перекладі означають «сучасний», трактування останнього нівелювало в ньому часову константу та приналежність виключно до епохи постмодерну: хореографічний твір, незалежно від часу створення, є сучасним для певної епохи або відрізка часу, якщо його зміст або форма вираження знаходить емоційний відгук у глядача з огляду на власну беззаперечну актуальність. Таке трактування дає можливість не позиціонувати *contemporary* як напрям сучасної хореографії, а розглянути його як певну філософію, в межах якої може функціонувати будь-який вид хореографії.

Звертаючи увагу на те, що здобувачі вищого освітнього рівня «магістр» є вже сформованими професіоналами, які доволі професійно опанували певний вид хореографії й ґрунтовно володіють кодифікованими методами класичного, сучасного (в межах одного або декількох певних напрямів), спортивного бального (латиноамериканського та європейського) або народно-сценічного танців, а навчання на магістратурі передбачає розвиток та професіоналізацію вже набутих знань та навичок, то застосування експериментального досвіду танцю *contemporary* допоможе здобувачам розширити хореографічне дослідження вже опанованого виду хореографії відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва.

Надумку американської дослідниці Д. ЛаПуент-Крам (LaPointe-Crump, 1990), позиціонування танцю за межами власного професійного досвіду дає можливість виконавцю очистити власний танець від технічної, методичної та суцільної кодифікованої надбудови й зануритись у сукупність людського самовираження, логічного та інтуїтивного (р. 52). Це стимулює творчий процес у танці та створює більш інклюзивне та цілісне середовище для хореографічного дослідження, в якому беруть участь альтернативні символи та значення тілесної мови. Зрештою це сприяє активізації різних типів творчого мислення, розширює кордони власного виконавського та балетмейстерського досвіду, надає свободи самовираження в процесі генерації та реалізації творчих ідей. Тому в межах філософії танцю *contemporary* відкриваються нові перспективи викладання дисциплін професійного та практичного спрямування, що може стати про-

гресивною тенденцією хореографічної педагогіки в Україні.

Експериментальна робота в цьому напрямі проводиться зі здобувачами магістерського рівня вищої освіти Харківської державної академії культури в межах навчальної дисципліни «*Contemporary dance*». Здобувачам пропонуються такі засоби формування нового способу мислення: власне тілесне дослідження (соматичні практики «LMA/BF» (Лабан аналіз / Основи Бартенієфф), Метод Фелькендрайза), експериментальне дослідження просторових форм, танцювальні експерименти з побутовими рухами, концепція композиції хореографічного тексту *contemporary dance*, деконструкція традиційної архітектоники хореографічного твору, деконструкція музикальної фрази, рефреймінг виконавсько-балетмейстерських патернів.

Так, власне тілесне дослідження відбувається за допомогою соматичних практик, зокрема опанування навичок використання системи «LMA/BF» (Лабан аналіз / Основи Бартенієфф), в основі якої лежать практики LMA (рухове дослідження форми, простору, тіла, зусиль) та BF (дослідження тілесних зв'язків та основних рухових концепцій тіла «базової шістки») (Бігус та ін., 2016, с. 14–18; Хендрик, 2020, с. 225–226) сприяє розвитку тілесного та просторового мислення, розумінню взаємозв'язків тіла. Тут вимагаються застосування глибоких м'язів та контролю дихання для збільшення сили та потоку руху, усвідомлення його ініціації та послідовної трансляції в інші м'язи та суглоби, чіткої просторової орієнтації тіла. У процесі практичних занять здобувачі узагальнюють власні набуті позитивні зміни в тілі й у такий спосіб накопичують досвід використання традиційних та новітніх прийомів створення авторських хореографічних творів (СК17 Стандарту вищої освіти) (Міністерство освіти і науки України, 2020, с. 7).

На доцільності використання соматичних практик в навчальному процесі наголошує Д. Бідюк (2020), досліджуючи специфіку викладання танцювальних дисциплін у вищій школі Великої Британії:

Соматичні техніки — це тілесні практики, які сприяють цілісному погляду на людину, одночасно оцінюючи перцептивні, когнітивні та емоційні елементи, пов'язані з рухом танцю. Вони базовані не на кодованій лексиці рухів, а на вивченні таких елементів, як модуляція зусиль, усвідомлення звичних схем руху та їх реорганізація, ініціація і намір руху, вибір його напрямку в просторі. Увага зосереджена на менш свідомих аспектах руху, дає йому змогу змінюватися. Че-

рез процес усвідомлення зв'язку розуму з тілом, студент може відчувати різницю між способом руху та його справжньою траєкторією. (с. 76)

Використання Методу Фельденкрайза (FM), а саме форми «свідомість через рух» (Awareness Through Movement, ATM), в межах якої відбувається усний супровід послідовностей і комбінацій рухів: викладач надає вказівки до виконання рухів у період рухових пауз, що дозволяє виконавцям стежити за комбінуванням па не тільки під час їх виконання, а й у фазі спокою, яка триває певний час між виконанням комбінацій. Як зазначає Я. Гриценко (2023): «Свідомість через рух (Awareness Through Movement, ATM) — групові заняття, в яких тренер, не демонструючи рухи, спрямовує дії. Тобто, тренер надає вербальні інструкції. Їх можна виконувати індивідуально, слухаючи записи уроків, і самостійно виконуючи дії, що описуються» (с. 52). Це звільняє від необхідності тримати в пам'яті велику кількість інформації та надає можливість інтегрувати кінестетичний зворотний зв'язок (усвідомлення ступеня м'язового тону, ваги, напруги). Заспокоєння думок під час відпочинку готує розум і тіло до появи нової енергії та внутрішніх відчуттів, а виконавець отримує певний час на звільнення реактивних патернів та винайдення нових варіацій руху. Крім того, рух відтворюється не через багатократність повторів та м'язових зусиль, що зазвичай вимагається від виконавців класичного чи народного танцю, а усвідомлюється як функція мозку, що приводить до збалансованого опанування хореографічного тексту, комфортне й нецільове виконання якого відбувається без граничних зусиль та больових відчуттів.

Розширенню хореографічного словникового запасу, способів комбінувань рухів, розвитку фантазії та креативності сприяє експериментальне дослідження просторових форм. Наприклад, здобувачам дається завдання спонтанно набути певної форми тіла в просторі. Надалі виконується декілька завдань поспіль: усвідомлення просторових (лінійна, кутова, вигнута, дугоподібна, симетрична, асиметрична) характеристик об'єктної форми, об'ємних (плоска, кубічна, кругла, сферична, спіральна, тетраедральна, пірамідальна тощо), рівневих (верхня, середня, партерна), режиму підтримання потоку форми (напружена, м'яка тощо), розуміння залежності форми від спрямування погляду виконавця на певний об'єкт. На кшталт цього можна створити 2, 3 та більше форм залежно від завдань та рівня підготовки кожного здобувача. Далі пропонується з'єднати форми між собою танцювальними переходами

(кількість переходів також залежить від ступеня підготовки здобувача) і визначити напрям рухів (вертикальний, горизонтальний, круговий, діагональний), орієнтацію в просторі відповідно до об'єкта спрямування погляду (наближення, віддалення), режими зміни форм (подумки надається назва кожному елементу та характеризується їхня якість (зусилля, динаміка) уточнювальними словами, наприклад, вода (вир, хлюпання, течія/каламутна, спокійна, схвильована; стани води: рідкий, твердий, газоподібний тощо), земля (слід, прес, копати/мутний, сухий, сейсмічний), вогонь (жар, тріск, хвилеподібний, палаючий/непроникний, бурхливий, малий), повітря (вирувати, плавати/легкий, важкий, потужний). Кожна характеристика має знаходити тілесний відгук з урахуванням чинників ваги, опори та простору.

Перцепцію сакраментальної лексики в межах будь-якого виду хореографії зумовлюють танцювальні експерименти з побутовими рухами. Під впливом експериментів М. Каннінгема та використання випадковості як творчого процесу танцівники періоду постмодерну (Т. Браун, М. Дюшан, М. Маран тощо) ставили під сумнів традиційне уявлення про танець (як видовище та репрезентацію), тому намагалися відмовитися від показу «віртуозного тіла». Танцівники часто були вдягнені, як у повсякденному житті (тобто не виставляючи себе напоказ), та повністю віддавалися танцювальній дії, через що їхня сценічна поведінка радикально змінювалася. Так само, підтверджуючи нерозривний зв'язок між мистецтвом і життям, здобувачам пропонується розглядати танець як частину повсякденності — використовувати прості дії, такі як ходьба, лежання, вдягання тощо; приділяти особливу увагу змісту рухів, вазі тіла, експериментувати з переходами від повсякденного руху до танцювального. У такому сенсі будь-який рух і будь-яке тіло сприймаються як танцювальний текст.

У реалізації будь-яких авторських проєктів (комбінацій, композицій, розгорнутих хореографічних творів) важливу роль відіграє концепція композиції хореографічного тексту contemporary dance:

це експериментальний процес розробки нових ідей рухів із вже відомих через включення (додавання) нових елементів, поз і ракурсів змінюючи їхню організацію в просторі й часі в єдиний самобутній танцювальний фрагмент. Відповідно, при синтезі танцювальних елементів має утворюватися новий, майже унікальний хореографічний текст, який містить не тільки стилістичні характеристики вже наявних танцю-

вальних рухів, але й риси, які не були їм притаманні досі. (Хендрик, 2017, с. 131)

Наступним засобом формування нового способу мислення в межах філософії *контемпорарі* є деконструкція традиційної архітекtonіки хореографічного твору. В його основі — експерименти хореографа Л. Тузе, який поділив свої п'єси «Морсо» (2000) і «Любов» (2003) на окремі послідовності без видимого зв'язку, чим порушив їхню драматургічну конструкцію. Такий композиційний процес дозволяє внести дисонанс у звичне сприйняття хореографічного твору (або його фрагмента), оскільки зривається традиційна емоційна інтенсифікація кульмінаційних моментів, а отже кульмінація набуває нового сенсу — стає множинною, неочікуваною та непередбачуваною. Такий прийом з'являвся в різні історичні періоди у творчості хореографів, які відмовлялися від стандартів видовищності: у добу авангардного мистецтва — перша третина ХХ ст. (М. Каннінгем, І. Райнер), у період антимистецтва й контркультури — 1960–70-х рр. (С. Форті, С. Пекстон, Т. Браун, Д. Гордон, Д. Хей) та продовжився в пошуках французьких постмодерністів у 2000-х рр. (Ж. Бел, Л. Тузе та ін.) (Loupre, 2007, p. 15). На основі такого погляду на сучасне мистецтво здобувачам пропонується також експериментувати над композиційними процесами, зриваючи емоційні механізми видовищності. Наприклад, танцювальний уривок відомого хореографічного твору розбивається на нерівні за тривалістю послідовні фрагменти (кількість фрагментів варіює викладач) та за прийомом «випадковості» М. Каннінгема групам виконавців пропонується скласти іншу послідовність фрагментів (переходи між ними можуть бути незручними для виконання, і здобувачі мають запропонувати власне поєднання фрагментів, створивши авторський варіант комбінації). Далі вмикається музичний супровід — і кожний виконавець самостійно вирішує, коли виходити на танцювальний майданчик, в якому ракурсі виконувати хореографічний фрагмент, циклічно танцювати виключно свою комбінацію; обирає або повноцінне виконання власного фрагмента, або його певної частини з подальшою кооперацією з іншим здобувачем тощо. У такому разі неможливо передбачити кінцевий результат хореографічної дії, а кожен виконавець стає творцем миттєвого танцю. Музична драматургія також набуває нового звучання; асинтез музики та хореографії відбувається не за законами логіки та гармонії, а через особисте трактування музично-хореографічної драматургії в контексті групової творчості. Такий засіб дозволяє здобувачеві розширити творчі можливості та вийти за межі власної уяви.

У межах засобу деконструкції традиційної архітекtonіки хореографічного твору можна експериментувати зі свідомим порушенням темпоритму («деконструкція музичної фрази») на основі музичних експериментів С. Райха та їх інтерпретацій Т. Браун. Здобувачеві пропонується прослухати музичний фрагмент, відчутти темпоритм композиції та відтворити її в рухах через порушення динамічної пульсації внаслідок пауз в ритмі, змін напрямків, зупинок, наголошуванні на слабких долях такту, що заважає захопитися темпоритмом музичної композиції. Також можна створити танцювальну конструкцію на непарну кількість рухів, зациклити її, змінюючи водночас швидкість виконання та порушуючи цілісність музичної фрази. Потім кожний виконавець або група самостійно вирішують, коли приєднатися до темпу виконання іншого або інших і коли зупинитися. Найважче це дається здобувачам, що отримали кваліфікацію в галузі народної, класичної або бальної хореографії, які зазвичай працюють із музичним матеріалом квадратної структури, що зумовлює традиційне мислення парними рухами згідно з музичними фразами. Побудова хореографічного тексту непарним комбінуванням па та порушення звичної гармонії музики й танцю створює нову перцепцію сталої хореографії.

Сфера експериментальних практик танцю *контемпорарі* також включає засіб рефреймінгу виконавсько-балетмейстерських патернів (термін «рефреймінг» від англ. «reframe» — переформулювати) описує процедури переосмислення шаблонних механізмів сприйняття та мислення; основна ідея рефреймінгу полягає в тому, що рамка, через яку людина сприймає ситуацію, визначає її погляди; і коли ця рамка зсувається, значення змінюється, а отже мислення та поведінка також) (Morin, 2023). За допомогою цього в хореографа з'являється можливість вийти за межі наявних канонів, не залежати від традиційно сформованих стандартів, а також сторонньої критики, що також керується певними історично закарбованими правилами. Це дає можливість ґрунтуватися на свободі мислення, новизні, креативності та злободенності, а важливим аспектом самовираження зробити зацікавлене й необмежене дослідження свого тіла, осмислення його рухових можливостей, що своєю чергою сприяє розвитку навичок експериментального пошуку видозмін, трансформацій танцювальної мови, змісту та структури хореографічного твору, а отже й оновлення та переосмислення суті танцю, що є однією з головних характеристик сучасного танцювального мистецтва.

Так, Д. Жегу — хореограф, викладач, учасник творчих експериментів таких хореографів, як Д. Багус, Т. Браун, Б. Шармац — під час проведення професійних тренінгів за темою «Короткі форми

у соло, дуєті та малих групах» (м. Гангамп, Франція, 2024 р.) пропонував залучитися до експериментів Т. Браун, яка використовувала принцип відтворення танцювального фрагмента не внаслідок точного повтору послідовності рухів, а через виконання образу рухів, тобто того, що найбільше запам'яталось та знайшло відгук у виконавця. Це приводило до цікавих інтерпретацій запропонованого хореографічного тексту й народжувало принципово новий танець, що базувався на професійному та емоційному досвіді кожного учасника тренінгів.

Такий експеримент цікаво впроваджувати на заняттях зі здобувачами магістерського освітнього рівня, які мають різноманітний (передусім з огляду на вид хореографії) професійний досвід. Першому виконавцю дається завдання створити короткий танцювальний фрагмент із певної кількості рухів, останній рух підхоплюється другим танцівником і розвивається в наступному авторському фрагменті, завершальний рух якого так само передається іншому здобувачеві — і так по колу. У результаті кожен пропонує власний фрагмент як продовження попереднього. Таким чином, відбувається взаємодія всіх виконавців і процес створення набуває креативного значення в контексті колективного втілення певної ідеї: виникає цікава композиція, побудована на суміші різних видів та стилів хореографії, але об'єднана загальною концепцією. Водночас кожний виконавець рухається у звичній йому лексиці та манері, тож немає потреби відмовлятися від набутих раніше знань та навичок, ламати власну природу руху, а лише розвивати її та знаходити нові грані, керуючись одним із важливих аспектів функціональної природи танцю контемпорарі — спонтанністю; завдяки цьому процес створення підпорядковується важливості поточного моменту. У цьому також ключ до оновлення лексики кожного окремого виду хореографії, який набуває нового забарвлення, а не лише зберігає притаманну йому структуру та зміст. Крім того, структура занять обов'язково включає обговорення, під час якого відбувається аналіз та оцінювання кожного з запропонованих завдань, визначаються суб'єктивні відчуття та виявляються найкращі експериментальні спроби кожного виконавця. Це дає змогу визначити, як хореограф може підвищити власну творчу продуктивність, вийти за межі традиційних виконавських навичок і долучитися до дослідження мови танцю завдяки реорганізації звичних схем танцювальних рухів із подальшим створенням їх композицій.

Висновки

Отже, застосування експериментальних практик танцю *контемпорарі* в процесі професійної

та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти України сприяє генерації та реалізації творчих ідей, трансформації виконавських та балетмейстерських традицій відповідно до сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва. Це відбувається через формування нового способу мислення, що базується на таких засобах: власне тілесне дослідження (сприяє розвитку тілесного та просторового мислення та розумінню взаємозв'язків тіла), експериментальне дослідження просторових форм (розвиває просторове та абстрактне мислення), танцювальні експерименти з побутовими рухами (змінює традиційне уявлення про танець як видовище та репрезентацію), деконструкція традиційної архітекtonіки хореографічного твору (дозволяє експериментувати над композиційними процесами, зриваючи емоційні механізми видовищності), деконструкція музичної фрази (формує нову перцепцію сталої хореографії), рефреймінг виконавсько-балетмейстерських патернів (сприяє виходу за межі наявних канонів). Ці засоби доцільно застосовувати під час реалізації будь-яких авторських проєктів (комбінацій, композицій, розгорнутих хореографічних творів), незалежно від професійного досвіду кожного окремого здобувача. Їх можна модифікувати відповідно до особистого досвіду виконавця й викладача.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше запропоновано запровадити експериментальні практики танцю *контемпорарі* в процес професійної та практичної підготовки здобувачів-хореографів магістерського рівня вищої освіти в Україні.

Перспективою подальших досліджень є обґрунтування особливостей екстраполяції зазначених засобів формування нового способу мислення у будь-яку дисципліну професійно-практичної підготовки магістра-хореографа як підґрунтя розвитку емотивної та когнітивної сфери здобувачів, їхнього вільного та креативного самовисловлення, адже зазначені засоби мають вельми гнучкий та пластичний пристосувальний характер.

Список посилань

Бігус, О. О. (2022). Технологічні компоненти інноваційної педагогічної діяльності в контексті формування концепції сучасної хореографічної освіти у закладах вищої освіти України. In М. L. Komarytskyu (Ed.), *Modern science: Innovations and prospects* [Conference proceedings] (pp. 248–251). SSPG Publish. <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-16-18.10.22.pdf#page=248>

- Бігус, О. О., Маншилін, О. О., Кондратюк, Д. О., Мова, Л. В., Журавльова, В. В., Герц, І. І., Донченко, Н. П., & Батєєва, Н. П. (2016). *Сучасний танець: основи теорії і практики*. Ліра-К.
- Бідюк, Д. С. (2020). *Професійна підготовка хореографів в університетах Великої Британії* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна]. Репозитарій Львівського державного університету фізичної культури. <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/29423>
- Ветринська, А. В. (2016, 14–15 квітня). Українська хореографічна освіта ХХІ ст.: сучасний стан та шляхи вдосконалення. В В. О. Огнев'юк (Ред.), *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* [Матеріали конференції] (с. 17–23). Київський університет імені Бориса Грінченка. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14448/1/A_Vetrinska_2016_04_04_konf_IM.pdf
- Гриценко, Я. (2023). Соматичні практики в мистецтві танцю: вплив, взаємодія та спосіб роботи з тілом. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 66(1), 50–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8>
- Кундис, Р., Лавриненко, С., Никорович, І., Машталер, І., & Тищенко, О. (2023). Викладання хореографії у вищій школі в умовах сьогодення. *Вісник науки та освіти*, 4(10), 885–897. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897)
- Макаренко, Л., & Мова, Л. (2020). Інноваційні технології як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 77, 138–142. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2020.77.30>
- Малиновська, Н., Семенова, Н., & Шкурєєв, К. (2024). Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках. *Культура України*, 83, 75–82. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08>
- Манелюк, Е. (2023). Викладання хореографічних дисциплін в закладах вищої освіти в умовах сьогодення. *Академічні візії*, 15. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/117/107>
- Міністерство освіти і науки України. (2020, 4 березня). *Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» для другого (магістерського) рівня вищої освіти* (Наказ № 359). <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-M.pdf>
- Пархоменко, О. (2021). До проблеми створення хореографічного проєкту в процесі балетмейстерської діяльності студентів-магістрів. *Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки*, 2, 97–101.
- Саліженко, Ю. (2012). Ідея як пізнавальна та естетична цінність у творах концептуального мистецтва. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філософія*, 10, 293–301. <https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/issue/view/131/6#page=293>
- Федорченко, Д. (2023). Педагогіка мистецтва в контексті викладання бальних танців. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 69(3), 92–97. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-13>
- Хендрик, О. (2017). Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 128–132.
- Хендрик, О. (2020). Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 28(4), 223–228. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208842>
- Хоцяновська, Л. (2017, 21–22 квітня). «Мистецтво балетмейстера» у контексті підготовки магістра хореографії. В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* (с. 216–218). Київський національний університет культури і мистецтв.
- Хоцяновська, Л. (2020, 26–27 червня). Дисципліна «Хореодраматургія» у контексті підготовки магістра хореографії. В *Сучасні світові тенденції розвитку науки, технологій та інновацій* [Матеріали конференції] (с. 27–29). Гельветика.
- LaPointe-Crump, J. D. (1990). The future is now: An imperative for dance education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 61(5), 51–56.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine: La suite*. Contredanse.
- Morin, A. (2023). *How cognitive reframing works*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/reframing-defined-2610419>

References

- Bidiuk, D. Ye. (2020). *Profesiina pidhotovka khoreohrafov v universytetakh Velykoi Brytanii* [Professional training of choreographers in the universities of Great Britain] [PhD Dissertation, Instytut pedahohichnoi osvity i osvity doroslykh imeni Ivana Ziaziana]. Repozytarii Lvivskoho derzhavnogo universytetu fizychnoi kultury. <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/29423> [in Ukrainian].
- Bihus, O. O. (2022). Tekhnolohichni komponenty innovatsiinoi pedahohichnoi diialnosti v konteksti formuvannia kontseptsii suchasnoi khoreohrafichnoi osvity u zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Technological components of innovative pedagogical activity in the context of the formation of the concept

- of modern choreographic education in higher education institutions of Ukraine]. In M. L. Komarytskyi (Ed.), *Modern science: Innovations and prospects* [Conference proceedings] (pp. 248–251). SSPG Publish. <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-16-18.10.22.pdf#page=248> [in Ukrainian].
- Bihus, O. O., Manshyn, O. O., Kondratiuk, D. O., Mova, L. V., Zhuravlova, V. V., Herts, I. I., Donchenko, N. P., & Batiieva, N. P. (2016). *Suchasnyi tanets: Osnovy teorii i praktyky* [Modern dance: Basics of theory and practice]. Lira-K [in Ukrainian].
- Fedorchenko, D. (2023). Pedagogika mystetstva v konteksti vykladannia balnykh tantsiv [Art pedagogy in the context of teaching ballroom dancing]. *Humanities Science Current Issues*, 69(3), 92–97. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-13> [in Ukrainian].
- Hrytsenko, Ya. (2023). Somatychni praktyky v mystetstvi tantsiu: Vplyv, vzaiemodiia ta sposib roboty z tilom [Somatic practices in the art of dance: Influence, interaction and methods of working with the body]. *Humanities Science Current Issues*, 66(1), 50–56. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8> [in Ukrainian].
- Khendryk, O. (2017). Poniattia kontempornoi tantsi ta kompozytsii yoho khoreorafichnoho tekstu [The concept of contemporary dance and composition of its choreographic text]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 128–132 [in Ukrainian].
- Khendryk, O. (2020). Osnovy Bartenieff: Analitichnyi pidkhid do pedahohiky suchasnoho tantsiu [Bartenieff fundamentals: Analytical approach to the contemporary dance pedagogy]. *Humanities Science Current Issues*, 28(4), 223–228. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208842> [in Ukrainian].
- Khotsianovska, L. (2017, April 21–22). "Mystetstvo baletmeistera" u konteksti pidhotovky mahistra khoreorafii ["The art of the ballet master" in the context of the master's degree in choreography]. In A. M. Pidlypska (Comp.), *Khoreorafichna osvita i mystetstvo Ukrainy v konteksti yevropeiskykh ta svitovykh tendentsii* [Choreographic education and art of Ukraine in the context of European and world trends] (pp. 216–218). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Khotsianovska, L. (2020, June 26–27). Dystsyplina "Khoreodramaturhiia" u konteksti pidhotovky mahistra khoreorafii [The discipline "Choreodramaturgy" in the context of the master's degree in choreography]. In *Suchasni svitovi tendentsii rozvytku nauky, tekhnologii ta innovatsii* [Modern world trends in the development of science, technology and innovation] [Conference proceedings] (pp. 27–29). Helvetyka [in Ukrainian].
- Kundys, R., Lavrynenko, S., Nykorovych, I., Mashtaler, I., & Tishchenko, O. (2023). Vykladannia khoreorafii u vyshchii shkoli v umovakh sohodennia [Teaching choreography in higher education in today's conditions]. *Bulletin of Science and Education*, 4(10), 885–897. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4\(10\)-885-897](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-4(10)-885-897) [in Ukrainian].
- LaPointe-Crump, J. D. (1990). The future is now: An imperative for dance education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 61(5), 51–56 [in English].
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine: La suite* [Poetics of contemporary dance: The continuation]. Contredanse [in French].
- Makarenko, L., & Mova, L. (2020). Innovatsiini tekhnologii yak zasib formuvannia tvorchoi osobystosti khoreorafu protsesi profesiinoi pidhotovky [Innovative technologies as a means of forming a choreographer's creative personality in the process of professional training]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriya 5: Pedahohichni nauky: Realii ta perspektyvy*, 77, 138–142. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2020.77.30> [in Ukrainian].
- Malynovska, N., Semenova, N., & Shkuriev, K. (2024). Rozvytok balnoi khoreorafichnoi kultury v Ukraini u 2010–2020-kh rokakh [Development of ballroom choreographic culture in Ukraine in the 2010s–2020s]. *Culture of Ukraine*, 83, 75–82. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08> [in Ukrainian].
- Maneliuk, E. (2023). Vykladannia khoreorafichnykh dystsyplin v zakladakh vyshchoi osvity v umovakh sohodennia [Teaching of choreographic disciplines in higher education institutions and today's conditions]. *Academic Vision*, 15. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/117/107> [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2020, March 4). *Pro zatverdzhennia standartu vyshchoi osvity za spetsialnistiu 024 "Khoreorafii" dlia druhoho (mahisterskoho) rivnia vyshchoi osvity* [On the approval of the standard of higher education in specialty 024 "Choreography" for the second (master's) level of higher education] (Order No. 359). <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-M.pdf> [in Ukrainian].
- Morin, A. (2023). *How cognitive reframing works*. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/reframing-defined-2610419> [in English].
- Parkhomenko, O. (2021). Do problemy stvorennia khoreorafichnoho proiektu v protsesi baletmeisterskoi diialnosti studentiv-mahistriv [To the problem of crafting a choreographic project in the process of ballet master activity of master's students]. *Research Notes. Series Psychology and Pedagogy Research*, 2, 97–101 [in Ukrainian].
- Salizhenko, Yu. (2012). Ideia yak piznavalna ta estetychna tsinnist u tvorakh kontseptualnoho mystetstva [Idea

as a cognitive and aesthetic value in the works of conceptual art]. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Series: Philosophy, 10*, 293–301. <https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/issue/view/131/6#page=293> [in Ukrainian].

Vietrynska, A. V. (2016, April 14–15). *Ukrainska khoreohrafichna osvita XXI st.: Suchasni stantashliakhy v doskonalennia* [Ukrainian choreographic education of

the 21st century: Current state and ways of improvement]. In V. O. Ohneviuk (Ed.), *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: Vykyky XXI stolittia* [Professional art education and artistic culture: Challenges of the 21st century] [Conference proceedings] (pp. 17–23). Borys Grinchenko Kyiv University. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14448/1/A_Vetrinska_2016_04_04_konf_IM.pdf [in Ukrainian].

Appliance of Experimental Practices of Contemporary Dance in the Training of Masters in Choreography

Kateryna Bortnyk^{1*}, Olga Khendryk¹

¹Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to ground the specificity of applying experimental *contemporary* dance experience in the process of professional and practical training of choreographers studying for the Master's degree of higher education in Ukraine. *Results.* It is shown that *contemporary* dance, as a certain philosophy, inherently possesses a more experimental essence, therefore, within its limits, any choreographer can develop and enrich his own performance and choreographic experience. It is mentioned that the applicants of the higher educational level "Master" have a ground knowledge of a certain type of choreography, so the use of experimental experience of *contemporary* dance contributes to the formation of a new way of thinking based on the following means: own body research, experimental research of spatial forms, dance experiments with simple movements, deconstruction of traditional architectonics of a choreographic work, deconstruction of a musical phrase, reframing of performance and ballet master patterns. *The scientific novelty* of the article grounds on the fact that for the first time the specifics of applying experimental experience of *contemporary* dance in the process of professional and practical training of students for the Master's degree in higher education of Ukraine is substantiated. *Conclusions.* The experimental experience application in *contemporary* dance takes place with the help of means of forming a new way of thinking, which contributes to generating and implementing creative ideas, expands the boundaries of choreographic research of the previously mastered type of choreography in accordance with current tendencies in the choreographic art development. Since these tools have a very flexible and plastic adaptive nature, it is advisable to use them during implementing any author's projects, and to modify them according to the performer's and teacher's personal experience.

Keywords: Master's degree of higher education; applicant-choreographer; contemporary dance; formation of a new way of thinking; types of choreography; dance

Відомості про авторів

Катерина Бортник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3905-4108, e-mail: kateryna_bortnyk@xdak.ukr.education

Ольга Хендрик, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0001-8432-4093, e-mail: olha_khendryk@xdak.ukr.education

Information about the authors

Kateryna Bortnyk*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3905-4108, e-mail: kateryna_bortnyk@xdak.ukr.education

Olha Khendryk, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8432-4093, e-mail: olha_khendryk@xdak.ukr.education

*Corresponding author

