

Список литературы

1. Григорович Н. Специфика ладового мышления в цитровой музыке Китая, Кореи и Японии / Н. Григорович // Проблемы музыкальной науки. 2008. №1. — С.73–84.
2. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях / М. Есипова // Музыкальная академия. 2001. № 2. — С.156–165.
3. Желтоног А.Н.. Этноцивилизационные корни японской фортепианной музыки / А.Н.. Желтоног // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. — Х. : ХДАДМ, 2012 — № 12. — С. 138–141.
4. Мория Р. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX — нач. XXI вв.: Япония — Россия // Автореферат дис. канд. иск. М.: Московск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. — 32 с.
5. Лупинос С. Ладовое мышление японцев / С. Лупинос // Культура Дальнего Востока. — Владивосток: 1992. — С. 145 — 158.
6. Померанц Г. С., Миркина Э. А. Набирать снег серебряным кувшином (дзэн-буддизм) // Великие религии мира / Науч. ред. тома Е. А. Жукова. — М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. — С. 144 — 167.
7. Сисаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. Сисаури. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 290 с.
8. Хоружий С. С. Дзэн как органон // Фонарь Диогена. Проект синергической антропологии в гуманитарном контексте / под ред. С. С. Хоружего. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — С. 522–572.
9. Bailey, Walter B.; Garrett, Junko Ueno. Japanese piano compositions of the last hundred years : a history of piano music in Japan and a complete list of Japanese piano compositions // Thesis/dissertation : Manuscript Archival Material. Publisher: Rice University. — 2001.
10. Masa Kitagawa Fukui. Japanese piano music, 1940-1973 : a meeting of eastern and western traditions // Thesis/dissertation. :Publisher: Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International. — 1981.

УДК.792.8

Є. І. КОВАЛЕНКО
Y. KOVALENKOОСОБЛИВОСТІ УРОКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ
В НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИPECULIARITIES OF THE LESSONS OF CLASSIC DANCE
IN THE NATIONAL OPERA OF UKRAINE

Розглянуто досвід хореографічних уроків як елементу підготовки артистів балету в Національній опері України. Виявлено комунікативні та дидактичні особливості уроків провідних майстрів балету.

Ключові слова: екзерсис, балетний тренаж, Національна опера.

Рассмотрен опыт хореографических уроков как элемента подготовки артистов балета в Национальной опере Украины. Выявлены коммуникативные и дидактические особенности уроков ведущих мастеров балета.

Ключевые слова: *экзерсис, балетный тренаж, Национальная опера.*

The experience of the choreographic lessons as the elements of ballet artist's education in the National Opera of Ukraine has been discussed. The communicative and didactic peculiarities of the lesson's structure of the leading masters of the ballet have been elucidated.

Key words: *exercise, ballet training, The National opera.*

Уся історія балетного театру супроводжується постійним розвитком і реформуванням хореографічних шкіл. Мистецтво балету протягом свого існування мало як періоди бурхливого розквіту, так і кризові часи. На початку ХХ ст. революційні ідеї суспільства набули відображення в мистецтві, зокрема в хореографії.

Хореографічна педагогіка динамічно розвивається, що виражається в постійному протистоянні між класичною школою і багатьма модерними стилями танцю, які набували значного поширення, проголошували свої маніфести і, звичайно ж, потребували створення нових педагогічних систем.

Наприклад, основні положення системи ритмопластики Е. Жака-Далькроза, згідно з дослідницею Ж. В. Дедусенко, містяться в тезах про матеріалізацію ритму як людського руху, виявлення в цьому русі волі й почуттів, моторний, пластичний субстрат переживання, виявленого рухом, гармонічну узгодженість рухів тощо [2, с. 91]. Ця система, розвиваючи традиції школи «виразного жесту» Ф. Дельсарта, стала, на думку О. І. Чепалова, основою для таких відмінних напрямів сценічного мистецтва, як концепція «надмаріонетки» Г. Крега та «синестезії» Ж. д'Удіна [6, с. 102–103]. Можна простежити зв'язок цих новацій у театральній (зокрема, хореографічній) педагогіці з педагогічними ідеями ніцшеанства, наприклад з тезою про всеосяжність гри: «Дитина й митець — це ті архетипи, які своїми діями і духом найближчі до світової гри», — зазначає дослідник педагогічної спадщини Ф. Ніцше Т. Хойер [7, с. 375]. Саме гра як основа навчання і головний елемент сценічної підготовки актора подібна до тих завдань, які постійно виникають під час підготовки артистів балету. Видатний український мистецтвознавець Ю. Станішевський, який усе життя досліджував історію українського балетного театру, акцентував увагу на цікавому періоді експериментаторства 10-20-х рр. ХХ ст., коли в Україні працювали такі митці, як М. Мордкін та Б. Ніжинська, в балетній студії якої починав свою танцювальну кар'єру С. Лифар. У другій половині 1920-х рр. український балетний театр повернувся до класичної

естетики, а подальшому розвитку професійної майстерності артистів сприяли їх співпраця з провідними майстрами з Москви та Ленінграда (А. Мессерером, К. Голейзовським, Ф. Лопуховим, Л. Жуковим, Р. Захаровим та ін.) та створення першої державної балетної школи.

Специфіка професії балетного артиста полягає в тому, що протягом свого сценічного життя він не припиняє навчатися і кожен його день починається з обов'язкового уроку класичного танцю. Артист повинен постійно вдосконалювати свою майстерність.

Дивна на перший погляд фраза Білої Королеви з казки Л. Керола «Аліса в Задзеркаллі» про те, що «треба дуже довго бігти, щоб залишитися на місці», стосовно балетних танцівників набуває конкретного сенсу. У хореографічному училищі учні протягом 8 років поступово опановують основи класичного, історичного, народно-сценічного, бального танців, класичного дуету, вивчають відомі фрагменти з балетів — па-де-де, варіації для того, щоб показати результат своєї праці на звітних концертах. За 8 років навчання студенти повинні засвоїти програму в повному обсязі, щоб бути готовими до роботи в професійній балетній трупі. Уроки класичного танцю в старших класах, особливо екзаменаційні, дуже технічні й насичені, педагоги під час підготовки до іспиту приділяють увагу композиційній довершеності й театральності екзаменаційного класу, здійснюють постановку балетних комбінацій на конкретний музичний твір (такий спосіб роботи з музичним матеріалом М. Тарасов називає «музичною літературою») [4, с. 24]. На одному з випускних екзаменів знаменитий педагог КДХУ В. Парсегов вибрав для музичного супроводу складний екзерсис біля станка I концерт С. Рахманінова, який учні виконували без пауз.

Порівняно з хореографічним училищем, де уроки класичного танцю є достатньо інтенсивними, з безліччю нових елементів, для театального уроку характерна стабільність, але швидший темп (загальна тривалість театального уроку — 1 година, а не 1,5, як в училищі). Урок утрачає своє пріоритетне місце, поступаючись репетиціям та спектаклю, як меті й результату діяльності всього театального колективу.

Якщо в училищі студенти протягом року або семестру репетирують один номер (варіацію або па-де-деге), то в театрі щодня необхідно швидко вивчати нові номери в спектаклях різної стилістики і виходити на сцену. Останнім часом кількість балетних вистав у репертуарі Національної опери зростає, що потребує активізації репетиційного процесу. На жаль, часто це спричиняє скорочення часу, відведеного на урок. Молоді артисти, котрі намагаються досягти високих результатів у мистецтві балету, усвідомлюють, що без регулярних занять неможливо підвищити свій професійний рівень. Вони починають відвідувати балетні класи

в позаурочний час. Наприклад, клас Володимира Андрійовича Денисенка, де вдосконалюють свою майстерність провідні танцівники Національної опери.

В. А. Денисенко — один із найдосвідченіших балетних педагогів — нещодавно відзначив своє 80-річчя. Працюючи в КДХУ з 1964 р., він виховав більше 300 артистів балету, серед яких провідні солісти, талановиті хореографи, педагоги та керівники балетних труп, відомі не тільки в Україні, а й в усьому світі.

Узагальнюючи багаторічний досвід роботи цього видатного педагога, можна відзначити особливості хореографічної педагогіки В. Денисенка. Молоді танцюристи характеризують уроки В. Денисенка як системні, цілеспрямовані.

Будуючи комбінацію, він виокремлює один елемент, який спочатку виконується декілька разів у повільному темпі або в початковій формі, а у фіналі — в ускладненій (або декілька разів у швидкому темпі). Можна говорити про розвиток комбінації, її драматургію. У Володимира Андрійовича є не тільки елементи, що проходять через усю комбінацію, але й такі, що проходять через весь урок. Він об'єднує свої уроки в цикли за днями тижня, щодня поступово збільшуючи навантаження, а в останній день тижня проводить так званий технічний урок, на якому танцівники тренують складні обертання на підлозі і в повітрі з просуванням по діагоналі й по колу, *jete en tournant*, великі піруети, — усе те, із чого складається техніка чоловічого класичного танцю. Уроки В. Денисенка — дуже силові, технічні, в екзерсисі біля станка, він акцентує увагу на *battement tendu* (на початку уроку він дає три комбінації цієї вправи: у повільному темпі на витягнутій нозі, із закінченням у *demi plie*, а потім — у дуже швидкому темпі), *plie* — для розвитку еластичності ніг, *adagio* зі складними *grand ronds* та *demi ronds* — для тренування фізичної витривалості. У середині залу він надає перевагу технічним комбінаціям, які складаються з піруетів, великих турів та *fouettes* різних форм і видів. У класі багато стрибкових комбінацій: спрямованих на розвиток елевації (стрибки без підходів з однієї ноги на іншу, *temps leve* у великих позах — як у балетах А. Бурновіля) і просто танцювальних (таких, що потребують координації, із широкими підходами, які додають основному стрибку інерції та збільшують його амплітуду).

В. Денисенко — представник московської школи чоловічого класичного танцю, яка є однією з провідних у світі: його педагогом у Московському хореографічному училищі був М. І. Тарасов, потім він деякий час навчався в А. Месерера, який давав уроки у Великому театрі.

У Національній опері працюють педагогами багато учнів В. Денисенка: М. Прядченко, Р. Хилько, А. Козлов, М. Міхеєв.

Р. О. Хилько була чудовою класичною балериною лірико-драматичного плану: її визнавали найкращою у світі Жізеллю. Р. Хилько навчалася в Н. Верекундової — представниці ленінградської балетної школи (її педагогом була А. Ваганова). Перехід до педагогічної діяльності в Раїси Олексіївни відбувся природно: коли Володимир Андрійович не міг прийти на урок через іспити, був у відрядженні або хворів, вона проводила клас замість нього. Спочатку вона брала за зразок основні принципи уроку В. Денисенка (кілька комбінацій *battement tendu*, елементи-лейтмотиви та ін.), але згодом її клас став набувати своєї специфіки. Раїса Олексіївна акцентує увагу на чистоті виконання, головним показником якої є абсолютна виворотність ніг. Вона вимагає на своїх уроках та репетиціях максимального збереження виворотності під час виконання *adagio* (всупереч поширеній останнім часом тенденції піднімати ногу невиворотно, спортивним прийомом з метою збільшення амплітуди), акцентації *plie* в стрибкових комбінаціях. На своїх уроках Р. Хилько стежить за точністю виконання комбінацій і музикальністю артистів, виховує в них повагу до творчого процесу. Після виходу на пенсію Раїса Олексіївна працювала в Дитячому музичному театрі, в Америці, в Японії, де її цінували як спеціаліста — професіонала, і, нарешті, повернулася до Національної опери, де працює й нині, передаючи своїм учням секрети майстерності.

Іноді наприкінці уроку вона дає декілька комбінацій на пуантах — спеціально для балерин. На щорічних переглядах артистів балету заключний урок — пуанти — доручають тільки Р. Хилько. Урок на пуантах виховує особливе положення осі тіла танцівниці — положення нестійкої рівноваги, про яке писав М. Фокін, порівнюючи класичний танець із модерним [5, с. 203–208], адже центр тяжіння в позі на пуантах зміщується трохи вперед порівняно з позою на півпальцях і на цілій ступні. Сама Раїса Олексіївна досконало володіла балетним балансом: вона виконувала в *adagio* з III акту «Лебединого озера» велике *port de bras* у позі *I arabesque* без підтримки партнера — саме так танцювала знаменита Наталя Макарова.

Якщо розглядати досвід театральної педагогіки починаючи з 80-х рр. XX ст., слід передусім акцентувати увагу на уроках народної артистки України Іраїди Петрівни Лукашової (на початку 90-х рр. вона виїхала з України і працює за кордоном). Її клас був суто жіночим і не тільки тому, що його відвідували тільки балерини: педагог мала на меті сформувати в артисток саме жіночу, витончену манеру виконання. На своїх уроках І. Лукашова великого значення надавала вправам на розвиток координації, гнучкості — *port de bras*, розтяжкам, *adagio*. Часто був урок на пуантах. Ірина Петрівна навчала комбінацій на пуантах не тільки

на середині залу, але й біля станка — *adagio, port de bras, grand battements* — вправи на розвиток амплітуди руху й тренування правильного положення осі, які є надзвичайно важливими під час виконання *pas de deux*.

Альтернативою урокам І. П. Лукашової був клас народної артистки України В. Ф. Калиновської. Структура її уроку майже нічим не відрізнялася від тієї, що існувала в хореографічному училищі. Біля станка Валентина Федорівна обов'язково навчала подвійних обертань, акцентуючи увагу на точних зупинках у великих позах, *flic-flac*, швидкі *double frappe* та *petit battement en tournant*, адажіо з *port de bras* та розтяжками. На середині залу вона контролювала не тільки техніку виконання, але й координацію, танцювальність, музичальністю артистів. Деякі особливо вдалі комбінації періодично повторювалися. У «пуантовій» частині уроку Валентина Федорівна акцентувала увагу на техніці обертання: тури, фуєте, шене, *riche* по колу, *tours degage* по діагоналі. Якщо в І. Лукашової зауваження радше були рекомендаційними, то Валентина Федорівна вимагала точного виконання комбінацій, оскільки хотіла бачити клас, який працює синхронно. В. Калиновська, яка мала феноменальну техніку, не могла зрозуміти, як артист, і тим більше соліст балету, не може закінчити пірует у музику. «У піруеті головне — зібратися і тримати точку. Піруети — це найлегше».

Крім І. Лукашової та В. Калиновської, наприкінці 1980-х у Національній опері працювало багато педагогів-професіоналів: З. Серкова, Т. Ахеян, сестри Олена та Варвара Потапови, А. Лагода, В. Круглов, Е. Стебляк, А. Кальченко, яка прийшла до театру 1988 р. разом зі своєю талановитою випускницею Оленою Філіпп'євою. У 90-і рр. ХХ ст., після зміни поколінь, педагогами-репетиторами стали працювати М. Прядченко, Р. Хилько, Л. Сморгачова, А. Козлов, а згодом — Г. Кушнірова, Т. Білецька, Т. Боровик, Г. Подкопай, С. Бондур, М. Міхеев. Усі вони в різні періоди своєї педагогічної діяльності були задіяні в тренувальних класах, і досвід кожного з них вартий окремої публікації. Якщо А. Лагода, Е. Стебляк, М. Прядченко дають уроки тільки під час гастролей, зосереджуючи свої зусилля на репетиціях, то для таких педагогів, як В. Круглов, Т. Ахеян, а згодом Р. Хилько, А. Козлов, С. Бондур, щоденні класи вдосконалення стали невід'ємною частиною творчого процесу.

Клас В. Круглова відзначався своєю універсальністю: педагог навчав комбінацій, що підходили як для танцівників, так і для балерин. Незважаючи на те, що на уроці завжди було багато людей і не вистачало місця, В. Круглов умів поставити таке завдання, щоб артисти розігрілися і були готові до виконання технічних стрибків та обертань наприкінці уроку. Виконувалися елементи,

що потребують апломбу — довгого стояння на півпальцях у великих позах, під час якого, складний прийом *temps lie* (перехід з однієї ноги на іншу) траплявся частіше, ніж *releve*. В. Круглов — представник однієї з кращих балетних шкіл — пермської, його педагогом у хореографічному училищі був Ю. Плахт (разом із В. Кругловим, випускником Пермського хореографічного училища 1956 р., був і балетмейстер Національної опери Анатолій Федорович Шекера).

У 80-і рр. ХХ ст. в театрі існувала система прикріплення артистів до класів: артисти повинні були відвідувати тільки уроки свого педагога. Звичайно, така система є доволі корисною, особливо для молодих артистів: педагог може постійно стежити за тим, як його учні працюють у класі, робити зауваження і спостерігаючи за їх творчим зростанням, щоб згодом почати індивідуальну роботу з найобдарованішими. Але позиції, що існують — клас для солістів і клас для кордебалету, не сприяють поліпшенню морального клімату в колективі: артист повинен зорієнтуватися і сам вирішити для себе, який урок для нього є прийнятним. Адже іноді у виборі класу визначальним є особистість педагога. Узагалі, в театрі такого рівня кожен артист має бути потенційним солістом, а класи повинні відзначатися не рівнем складності, а специфікою різних педагогічних методик. Коли педагог говорить: «Усі солісти роблять три піруети, а кордебалет — не більше двох!» — він отримує прямо протилежний результат: кожен артист кордебалету намагатиметься виконати якомога більше піруетів, забуваючи при цьому про позиції та чистоту виконання.

Досвідченому репетитору Елеонорі Стебляк вдалося знайти розумний компроміс: «Якщо не можете два піруети, то робіть один — це не помилка! Головне — перевірте вісь!» Тепер кожен артист концентрується на виконанні піруету, яке неможливе без правильного положення осі тіла. Педагог досягла бажаного результату, не образивши нікого з артистів. Виконавський та педагогічний досвід Е. Стебляк неможливо розглядати окремо від творчої діяльності видатного українського балетмейстера А. Ф. Шекери, котрий був її чоловіком. Саме в спектаклях А. Шекери розкрилася творча індивідуальність балерини Елеонори Стебляк, вона ж стала педагогом-репетитором його спектаклів, які потребують від артистів не тільки технічної досконалості, а й артистичної обдарованості, необхідної для створення складних драматичних образів. Педагогом тренувальних класів Елеонора Михайлівна стала в середині 1990-х рр. під час гастролів Київської балетної трупи до Іспанії, що стали регулярними.

Е. Стебляк могла за обмежений час, відведений на балетний екзерсис у складних умовах гастролів (незручні сцени, тривалі переїзди), розігріти і сконцентрувати артистів. Е. Стебляк має

декілька усталених педагогічних принципів, яких дотримує під час уроку. Одним з них є чергування та поєднання вправ на розтягування, напруження й розслаблення. Елеонора Михайлівна вважає, що крепатура (біль у м'язах) після уроку свідчить про те, що урок побудований неправильно, оскільки крепатура — це мікро-розриви м'язів. Це питання є дискусійним, тому що існує інша точка зору, яку поділяють відомі педагоги: незначна крепатура — свідчить про те, що група м'язів танцівника, яка не була задіяна раніше, почала працювати і трансформуватися, що є показником розвитку майстерності та пластичної виразності. Е. Стебляк будувала методику для танцівників з дуже еластичними ногами (якою була вона сама), яким надто інтенсивний розігрів не потрібен, а може навіть зашкодити. Але існує інша категорія артистів: вони дуже технічні, але мають таку м'язову структуру, що потребує тривалого та інтенсивного тренажу. Для них більше підійде силовий урок з великою кількістю *battement tendu, fondu, rond de jambe en l'air* та *adagio*.

На сцені сучасної Національної опери з'являється багато нових спектаклів з елементами модерної лексики, таких як «Весна священна» І. Стравінського та «Картинки з виставки» М. Мусоргського в інтерпретації Раду Поклітару, «Майстер та Маргарита» Давида Авдиша, «Грек Зорба» Лорки Мясіна на муз. М. Теодоракіса, зовсім нещодавно цей список доповнився хореографією Едварда Ключа (одноактні балети «*Quattro*» та «*Radio and Juliet*»). Нова хореографія вимагає від колективу Національної опери опанування не тільки класичної техніки, але й інших танцювальних стилів. Нагальною є необхідність трансформування балетних класів, долучення до них елементів модерну, як під час постановки балету С. Лифаря «Сюїта в білому» (муз. Лало) класичні уроки давали педагоги французької Гран опери з метою вдосконалення дрібної бісерної техніки, необхідної для виконання цього шедевра. Заслужений артист України А. Козлов та народний артист України С. Бондур успішно використовують у своїх комбінаціях багато *port de bras*, розтяжок і відтяжок від станка, вправ для розвитку ахілесового сухожила і підйому, гнучкості спини та поперека. Водночас А. Козлов та С. Бондур під час побудови структури уроку дотримують класичних академічних принципів, тому їхні класи відвідує значна частина трупі. Саме С. Бондур та А. Козлов стали репетиторами нових спектаклів: А. Козлов став співпрацювати з оригінальним балетмейстером Раду Поклітару над спектаклями «Весна священна» та «Картинки з виставки» (згодом він став педагогом-репетитором створеного Поклітару «Модерн-балету»), а також із Д. Авдишом над «Майстром та Маргаритою». С. Бондур (разом із народною артисткою України Т. Боровик) став репетитором дуже складного за хореографічною

лексиою, хоча й поставленого в середині 80-х рр. ХХ ст. спектаклю Л. Мясіна «Грек Зорба». Народний артист України С. Бондур — у минулому унікальний за своїм акторським діапазоном та пластичністю танцівник, не тільки професійний педагог-репетитор, але й талановитий хореограф, який отримав нагороди престижних балетних конкурсів.

Слід відзначити оригінальну структуру уроків заслуженого артиста України Миколи Міхеєва, який щойно закінчив свою сценічну кар'єру (глядачі ще пам'ятають яскравий бенефіс цього артиста в партії Марцеліни з балету на музику В. А. Моцарта «Весілля Фігаро»). Молодий педагог одразу з ентузіазмом занурився в роботу. На VII Міжнародному конкурсі артистів балету, який відбувався у 2011 р. в Донецьку, М. Міхеєва визнали кращим педагогом після того, як його учні А. Писарев та О. Стоянов отримали відповідно Гран-прі та II премію. Той факт, що ці талановиті виконавці йому довіряють, свідчить про ефективність його педагогічних методів. М. Міхеєв на своїх уроках використовує методики різних хореографічних шкіл, зокрема французької. Значну увагу М. Міхеєв приділяє балансу і гнучкості: артисти в кінці кожної комбінації біля станка 16 тактів стоять на півпальцях і виконують III port de bras. Іноді витрачається баланс часу: артисти не встигають виконувати великі стрибки й обертання наприкінці уроку. Дуже суперечливим є й надмірне захоплення педагога plie на високих півпальцях (долучати цю вправу до розігріву стало тенденцією багатьох педагогів, а не тільки в М. Міхеєва): ця вправа на півпальцях, доречно в жіночому класі (на пуантах) і не на початку уроку, на нашу думку, незручна для виконання, адже під час виконання plie навантажуються не м'язи ніг, а колінні суглоби. Завдання plie, навпаки, полягає в тому, щоб максимально розтягнути ахілове сухожилля, а п'яти повинні відриватися від підлоги якомога пізніше, а ставитися якомога раніше. Натомість, численні розтяжки й port de bras після виконання екзерсису біля станка й елементи дихальної гімнастики, з яких М. Міхеєв починає урок, дуже корисні для артистів. Хочеться побажати молодому педагогові виробити свою власну методику, а це дуже складний і тривалий процес. Доречно починати урок на півгодини раніше для збільшення часу з метою розігріву. М. Міхеєв дуже прискіпливо стежить, щоб учні регулярно відвідували його уроки, він встигає кожному приділити увагу і зробити зауваження. Природна артистичність і емоційність допомагають М. Міхеєву і в педагогічній діяльності: на уроці він створює невимушену й творчу атмосферу, «заряджаючи» всіх своєю енергією.

Підсумовуючи спостереження досвіду хореографічної педагогіки в Національній опері, слід звернути увагу на узгодження практичних відкриттів з теоретичними настановами сучасної

психології, згідно з якими «тренування за багатьма програмами ефективніше, ніж за однією, де домінує фактор вправи» та, «розмаїття видів вправ ефективніше, ніж збільшення їх тривалості» [3, с. 175]. Уміння збалансувати тренувальні програми для розкриття індивідуальності кожного танцівника та виконання актуальних творчих завдань є важливими передумовами педагогічної ефективності. У цьому сенсі тренувальна практика стає комунікативним процесом.

Зокрема, саме спілкування в балетному класі в процесі уроку постає як мініатюрна вистава, що має свою структуру і є своєрідним гештальтом — цілісною формою. «Контакт відбувається саме в пограниччі», навчає сучасна гештальт-психологія [1, с. 28]. Саме вміння педагога знайти контакт з артистами сприяє їх професійному та особистісному зростанню. Досвід побудови балетного тренажу в класах педагогів Національної опери свідчить: урок є надто важливою складовою для формування майстерності артиста балету, без якої неможливі як повноцінний репетиційний процес, так і високий професійний рівень репертуарних спектаклів.

Список літератури

1. Булюбаш И. Д. Руководство по гештальт-терапии / И. Д. Булюбаш. — М. : Издательство Института психотерапии, 2004 — 766 с.
2. Дедусенко Ж. В. Система ритмопластики Жака Далькроза в теории и практике исполнительского искусства / Ж. В. Дедусенко // Метроритм-1. — К., 2002 — (НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології) — С. 90–93.
3. Олерон Ж. Перенос / Ж. Олерон, П. Фресс, Ж. Пиаже // Экспериментальная психология. — Вып. 4. — М. : Прогресс, 1973. — С. 138–208.
4. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. — М. : Искусство. — 1971. — 496 с.
5. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / М. Фокин. — Л. : Искусство. — 497 с.
6. Чепалов О. І. Ритмопластичні теорії нової доби та їх зв'язок з хореографією / О. І. Чепалов // Метроритм-1. — К., 2005 — (НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології). — С. 100–104.
7. Hoyer T. Nietzsche und die Paedagogik / T. Hoyer. — Wuerzburg: Koenigshausen, 2002. — 694 S.