

written by V. Kyreyko can be classified as a two-level example of the plot mode of programming in which co-exist and interact the figurative, meaningful and specifically artistic landmarks of the literary and choreographic sources.

**Key words:** composer, suite, violin part, piano part, novel, ballet.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 793.38(4-11)«18»

## ПСИХОЛОГІЧНІ НАВИЧКИ У СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТРЕНІНГАХ

**Павлюк Тетяна Сергіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
24caratsoftart@gmail.com

Досліджено взаємозв'язок між когнітивною наукою та феноменологією у контексті сучасних методик навчання бальним танцям; проаналізовані дослідження відомих теоретиків і практиків танцю ХХ – поч. ХХІ ст. Виявлено, що практикування психологічних навичок на сучасному етапі є важливою частиною методик навчання бальним танцям та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, оскільки, сприяючи концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів, вони дозволяють покращити хореографічну техніку, виконавську майстерність, посилити зв'язок між партнерами, завдяки наслідуванню та емпатії у контексті танцювальної взаємодії, продуктивність під час виступів, а відтак, створювати високохудожні образи засобами хореографічного мистецтва, демонструючи бездоганну техніку виконання.

**Ключові слова:** бальний танець, хореографічні тренінги, психологічні навички, ментальні образи, танцювальна взаємодія.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі у галузі хореографічних досліджень актуальними стають інноваційні концептуальні підходи, що сприяють перегляду і новому формулюванню ролі хореографічних рухів у свідомості виконавців з метою кращого розуміння мислення, яке стоїть за танцем і, відповідно, впливають на розвиток новітніх методик навчання та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, у яких практикування психологічних навичок набуває важливого значення. **Актуальність статті** зумовлена необхідністю виявити вплив практики психологічних навичок, як важливої частини сучасних хореографічних тренінгів, та методик навчання бальним танцям, на підвищення рівня техніки виконання та артистизму.

**Останні дослідження та публікації.** Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. з'являється чимало емпіричних досліджень зарубіжних науковців у галузі хореографічного мистецтва, присвячених танцю і самосвідомості танцюриста, методикам викладання і навчання, які сприяють підсиленню досвіду танцюристів і їх вмінню передавати наміри і почуття під час виступу (К. Бонд, С. Стінсон, М. Едді, Е. Варбартон), ролі пізнання у хореографії, інструменти хореографічного мислення, розподіленому хореографічному пізнанню, мисленню танцюриста у 4-х вимірах (Р. Мак Карті, Ш. Іді, Р. Гроу, К. Стівенс). Особливої актуальності набувають дослідження наслідування та емпатії у контексті танцювальної взаємодії. Проте, вплив практики психологічних навичок, як важливої частини сучасних хореографічних тренінгів та методик навчання бальним танцям, спрямованих на підвищення рівня техніки виконання й артистизму, залишається недостатньо висвітленою темою, що й зумовлює актуальність статті.

**Мета статті** – на основі аналізу наукових праць провідних зарубіжних дослідників танцю кінця ХХ – поч. ХХІ ст. виявити вплив практики психологічних навичок як частини сучасних хореографічних тренінгів та методик навчання бальним танцям, спрямованих на підвищення рівня техніки виконання та артистизму.

**Виклад матеріалу дослідження.** Умови, задані танцем, досвід у ньому та можливості для трансформації є відправною точкою для теоретичного дослідження танцювальної свідомості й пізнання. Фактично, значна міждисциплінарна увага приділена вивченню танцю як унікальній концентрації знань та навичок людини.

Починаючи з 60-х рр. ХХ ст. танцювальна освіта значною мірою базується на дослідженнях німецького філософа Е. Гуссерля та французького – М. Мерло-Понті. Відомими дослідниками хореографії – Е. Дейлі «Історія танцю та теорія фемінізму» (1992 р.), Д. Десмонд «Значення руху: нові культурологічні дослідження танцю» (1997 р.), Б. Фернел «Рухомі тіла» (1999 р.), С. Фрейлі «Танець і живе тіло» (1987 р.), Д. Парвіейнен «Рухи та переміщення тіл: феноменологічний аналіз танцю» (1998 р.), С. Рід «Політика та поетика танцю» (1998 р.), М. Шетс-Джостон «Першість руху» (1999 р.), завдяки засобам феноменологічної методології, вдалося виявити різноманітні аспекти танцю, що сприяло формуванню розуміння естетики танцю, методів руху і можливостей тіла, ролі танцю в історії людства та суспільства тощо.



Феноменологічний підхід, як філософський аргумент на користь основоположної ролі сприйняття та осмислення взаємодії зі світом, забезпечує оригінальні перспективи досліджень.

Наприклад, М. Мерло-Понті сформував особливе ставлення до вивчення танцю, яке базувалося на глибинному осмисленні поняття природи тілесності – його підхід до мистецьких дисциплін набагато глибший за феноменологічну філософію, а його «феноменологія втілення» робить фізичне, тобто соматичне, ділянкою психіки. Відтак, тіло визначає людські прояви у світі. Філософ вказує три способи, в яких тіло відкриває світ: вроджені структури, основні загальні навички та культурні навички: «тіло – це наше середовище, щоб мати світ. Іноді це обмежується діями, необхідними для збереження життя і, відповідно, довкола нас встановлюється біологічний світ; в інших випадках, розробляючи ці первинні дії і від їх буквального до образного значення, проявляється ядро нових значень – це стосується моторних навичок, таких як танці. Іноді, кінцева мета, на яку навіть не розраховували, не може бути досягнута природними засобами тіла; людина має перетворити себе на інструмент і таким чином спроекувати довкола себе культурний світ» [18; 146].

Розвинутий і розроблений новими науковими підходами до хореографії загалом і бального танцю зокрема, термін «втілення» в середині 80-х рр. XX ст. починає широко використовуватися у когнітивній науці – міждисциплінарному науковому напрямі, який поєднує психологію, лінгвістику, філософію, нейрофізіологію, теорію пізнання та штучного інтелекту [2; 45]. Варто зазначити, що незважаючи на те, що когнітивна наука не має чітко узгодженого відчуття напрямку, концепція втілення стала важливою у багатьох галузях досліджень, аргументуючи думку, що «розумова діяльність залежить не лише від мозку, але також і від тіла» [16; 279].

Відродження наукового інтересу до можливостей тіла і його рухів, у контексті осмислення важливості його значення для розуміння усіх аспектів життя, наприкінці XX ст. посприяло розробці нових підходів до методики викладання бальних танців. Методологічне питання щодо переосмислення поняття «втілення» у контексті танцю розглядалося також і в інноваційних тенденціях можливих співвідношень між феноменологією та когнітивною наукою: переоцінки критичної основи феноменологічного аналізу практики танцю, продуктивності та соматичних рухів (наприклад, Л. Енжел «Досвід тіла», 2008 р.; С. Козал «Ближче: продуктивність, технології, феноменологія», 2007 р.; Д. Легранд та С. Ревн «Сприйняття суб'єктивності в тілесному русі: справа танцюристів», 2009 р.; Д. Парвіейнен «Тілесні знання: гносеологічні роздуми про танці», 2002 р.; Ф. Росфілд «Диференціювання феноменології та танцю», 2005 р.; Л. Роуейнен «Живі трансформаційні життя», 2003 р. та «Соматичний танець як засіб культивування етично мислячих суб'єктів», 2008 р.); дослідження руху з метою надання тілу провідної ролі у формуванні розуму (Е. Кларк «Бути там: поєднати розум, тіло та світ знову», 1997 р.; Ш. Галагер «Як тіло формує розум», 2005 р.; Д. Гібс та В. Реймонд «Втілення та пізнавальна наука», 2006 р.; Е. Зелен та Л. Сміт «Динамічний системний підхід до розвитку пізнання та дій», 1994 р.; Ф. Верела, Е. Томпсон та Е. Рош «Втілений розум: когнітивна наука та людський досвід», 1991 р.); осмислення танцю як складної сенсомоторної навички з унікальною нейронною організацією (І. Бірінгер та Д. Фендер «Танці та пізнання», 2005 р.; Б. Бльосінг, М. Путке та Т. Шак «Нейроскопія танцю: розум, рух і моторна навичка», 2010 р.).

На думку М. Дональда [8; 136], людина повсякчас задіяна у складних структурованих системах тілесних дій з соціальним та культурним навантаженням, відтак у розвитку розуму задіяні мова, жести, рухи та їх взаємодія, бачення, уява, емоції та пізнання. Танець – один із небагатьох видів людської діяльності, який задіює усі аспекти розуму і тіла.

Варто зазначити, що не зважаючи на домінуючу позицію танцю у людському досвіді і велику кількість хореографічних досліджень, досить не багато з них вивчають психологію танців у контексті створення та поєднання танцюристами необхідної інформації для виконання складних фізичних завдань, побудованих у чітких часових межах, які необхідно безпомилково запам'ятати і водночас виконати з використанням глибоких емоціональних якостей. Не зважаючи на велику кількість досліджень із психології дії, музики, образотворчого мистецтва та режисури, розробок щодо розрізнення потенційних когнітивних процесів, що лежать в основі танців, від комунікації із жестикуляцією, музичним, спортивним виконавством тощо, бракує.

Танцювальна майстерність – це втілення світу рухів та смислових значень, відповідно, досвід танцю створює відчуття буття у сьогоденні, за допомогою якого можна сприймати зв'язність у русі, знайти тіло у тривимірному просторі і розглядати його як «архітектора людського розуму» [9; 342].

На думку багатьох науковців, досвід танців, як й інших людських вчинків та розумових подій, створюється внаслідок фізичних процесів у розумному тілі, або культурних процесів у суспільстві, тобто танець пояснюється подіями у фізичному або соціальному світі, причинами яких є



переживання. Теоретичне поняття для розуміння танцювального мислення в дії являє собою ментальну модель, яка охоплює три режими фізичної активності, що резонують із трьома пов'язаними сферами танцювального досвіду – саморегуляція (соматична галузь), сенсомоторний зв'язок (кінестетична галузь) та інтерсуб'єктивна взаємодія (міметична галузь) [5; 87].

Дії за допомогою виникнення та самоорганізації процесів можуть враховувати роботу як процесів «тут і зараз», так і автономних когнітивних та емоціональних процесів одночасно. Наприклад, «фіксування» руху у процесі вивчення нової комбінації – ця діяльність вимагає від танцюриста швидких реакцій, що постійно розвиваються у відповідь на швидко змінні умови (координація рухів потребує постійної взаємодії впливу перцептивного потоку та команди мотора, тобто танцюрист знаходиться у взаємодії з внутрішнім інструктором та мисленням у реальному часі) і водночас, надає можливість маніпулювати своїм середовищем, наприклад, за допомогою скорочених рухів, тобто використовувати передбаченість у завданні та автоматизації стрімкого процесу набутих навичок. Танцюрист використовує свою неявну пам'ять задля відтворення правильної послідовності моторною програмою. Це є свідченням того, що власний когнітивний досвід кожного танцюриста, його соматичні, кінестетичні та міметичні знання та навички сприяють створенню та підтримці ідентичності, водночас активно впливаючи на участь у складеній роботі розуму і тіла у контексті унікальної послідовності танцю.

На сучасному етапі, особливо актуальними стають дослідження наслідування та емпатії у контексті танцювальної взаємодії.

На думку С. Фостер [19; 47], емпатія викликає особливий інтерес у контексті танцювальної взаємодії, оскільки емпатична відповідь (соматична, міметична та кінестетична) найбільше відрізняє танець від інших кваліфікованих фізичних вправ (спортивних. – *авт.*), а різновиди емоційного відгуку в танці відрізняють його і від інших виконавських мистецтв.

Теорія тісної взаємодії двох особливостей танцю – пізнавального (спостереження, імітація, виконання) та емоціонального (збудження, увага, чуттєвість, виразність) аспектів рухів базується на уявленні про природу танцювального досвіду. Наприклад, А. Дейлі [7; 250] вважає, що танець, хоча й має візуальну складову, є переважно кінестетичним мистецтвом, акцентуючи на тому, що під час танцю резонансні дії системи і відображення споглядальних дій тісно пов'язані зі складною синхронізацією рухів та емоцій. Танцюристи, як художники-інтерпретатори повинні вміти фізично відтворювати хореографічний словник рухів та представляти виражальні наміри – від цього залежить сприйняття виступу глядачем. Відтак, існує думка, що три різноманітні форми емоціонального досвіду танцюриста (соматична, кінестетична та міметична), виникають з механізму моторного резонансу та мімікрії.

Джерело емоціонального досвіду в бальному танці – переважно соматичне. Варто зазначити, що ідея соматичного усвідомлення має багату історію у методах рухів. Ранні практики соматичних рухів (наприклад, М. Фельденкрайса) базуються на вмінні слухати та реагувати на свої внутрішні переживання, які є «відчуттям навпомацки» [6; 35]. Сучасні ж теоретики та практики соматичних методик описують це фізичне сприйняття власного й чужого соматичного досвіду, як соматичне співчуття, тобто таким чином, танцюристи демонструють своєрідне емпатичне пов'язане знання, яке дозволяє їм вдатися до чуттєвого контакту [4; 16], тобто відчуті певний сигнал або вібрацію про стан або наміри партнера.

Основа соматичного співчуття, «почуття в танці», виникає з моторно-емпатичного питання. На думку багатьох провідних танцюристів та вчителів бального танцю, однією з найважливіших якостей для танцюриста є «почуття» для руху, тобто великою мірою «єднання з хореографією» [19; 201]. Ця здатність і є міметичною емпатією – стимульованою, зовнішньою мімікою або наслідуванням та здатністю уявити себе на місці іншого і відтворити у власній уяві й засобами фізичних рухів емоційну складову та форму рухів партнера (тобто шляхом наслідування чужої фізичної поведінки, почуттів і відчуттів, сприймати якості перспективи партнера). Відповідно, природа та роль міметичної емпатії – це не лише уявлення, а матеріальність, заснована на тілесних переживаннях хореографа, який через імітацію відображення рухів, емоцій і намірів, стає загальним як у реальній присутності, так і в актуалізації відсутності. Таким чином, міметична емпатія не є лише повторним уявленням (а має відчутну тілесну та фізичну якість) з якого в результаті виникає танець у своєму естетичному, культурному, історичному та соціальному значенні.

Кінестетичне співчуття передбачає відчуття участі у рухах, за якими споглядаєш. На думку І. Хагендорна, для глядачів та танцювального партнера, дивитися танець означає «відчувати» рухи, імітуючи їх відчуттям танцю – «ті, хто дивиться на виконання танцю, практично танцюють» [13; 95]. Підтвердження цьому є також і теорія Т. Ліппса, який стверджував, що при спостереженні тіла в русі, відчувається «внутрішній мімесіс» (від грец. Μίμησις – наслідування, імітація або репрезентація кого або чого небуть) [3; 118].



На початку ХХ ст. кінестетична емпатія та пов'язані з нею ідеї набули особливої значущості у контексті модернізму, який підкреслював ідею про те, що ті, хто приймає танець (візуально), мають реагувати безпосередньо на середовище твору мистецтва, а не на сюжетну лінію або предмет. Наприклад, впливовий американський танцювальний критик Д. Мартін – один із прихильників теорії Т. Ліпса та метакінезу, висловлював думки з приводу фізичного переносу почуттів по тілу під час танцю та зв'язку між емоціями та нервово-м'язовою системою [11; 61]. Варто зазначити, що сучасні когнітивно-нейрофізичні дослідження не підтверджують безпосередню передачу почуттів, проте розглядають кінестетичну емпатію як певне приховане моделювання фізичної дії, яке може сягнути рівня свідомого емоціонального відгуку, тобто форми емоціонального співчуття, принаймні у досвідчених танцюристів.

Різновиди емпатії в бальних танцях наразі є важливою та цікавою темою для вивчення певних аспектів танцювальної взаємодії. На нашу думку, важливим, у контексті даного дослідження, є теорія Галлахера, яка доводить, що мислення шляхом танцювальної взаємодії з тілом підтримує і пояснює зв'язки, що реально існують серед елементів втіленої когнітивної системи [12; 6].

Ментальні образи є незамінним засобом покращення процесу навчання бальним танцям та продуктивності, адже вони впливають на психологію, фізичний стан, техніку виконання та артистизм танцюристів, навички використання яких можна розвинути за допомогою практики.

Важливою у цьому процесі відтак стає ментальна репрезентація – ментальна образність речей, тобто суб'єктивна форма бачення того, що відбувається [1; 117], що дозволяє уявляти речі, явища, ситуації або дії, які людина ніколи не переживала і не застосовувала на власному досвіді, перш за все, засобами візуальної уяви. На думку С. Коссліна, візуалізація сприяє вирішенню проблем шляхом уявлення засобів їх вирішення [15; 67].

У контексті покращення танцювальної техніки важливо осмислити використання ментальних образів та навичок саморефлексії з метою підвищення практики і продуктивності під час виступів. Практикування психологічних навичок, таких як уява, є важливою частиною хореографічних тренінгів, оскільки, як і релаксація, сприяє концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів.

Отже, ментальні образи у бальній хореографії використовуються з метою покращення рівня техніки виконання та артистизму. В залежності від рівня майстерності танцюриста і стилю танців, образи можуть використовуватися для покращення техніки, хореографії, творчості та виражальних засобів.

Головними факторами максимізації цінності зображення є ясність (чіткість візуального образу), управління (контролювання та маніпулювання власними зображеннями, наприклад, уявляти виконання танцю без допущення помилок), контроль (відчуття уявних рухів власним тілом), думка (відтворення у зображеннях фактичного виконання), емоція та загальне відтворення танцювального досвіду (втілення у образах візуального, фізичного, емоціонального та фактичного виконання танцю). Це дозволяє максимально використовувати переваги танцювальних образів при застосуванні них різноманітними способами під час навчання, репетиційного процесу та безпосередньо під час виступів.

Варто зазначити, що зазвичай ментальні образи сприймаються як візуальні, проте вони можуть будуватися і в інших сенсорних системах – уявляючи звуки, текстури, смаки та запахи. Танцюристи можуть уявити рух без його виконання і особливо добре практикуються у цій формі ментальних образів. Проте, для підтримки створення руху задіяні й інші форми ментальних образів – абстрактні моделі уявлення (емоціональні почуття та концептуальні думки) [17; 418].

На сучасному етапі одним з активних популістів використання ментальних образів у хореографічному мистецтві є У. Мак Грегор – британський хореограф, відомий особливим лексиконом рухів, інтеграцією танцю у кіно- та образотворче мистецтво, а також застосуванням у танцювальні практики комп'ютерних технологій і біологічних наук. На його думку, танцюристи мають сконцентрувати увагу на конкретних аспектах ментального образу або зображеннях, які уявляють у контексті поставлених проблем і завдань під час створення руху [14; 189].

*Висновки.* Внаслідок проведеного дослідження виявлено, що практикування психологічних навичок на сучасному етапі є важливою частиною методик навчання бальним танцям та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, оскільки, сприяючи концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів, вони дозволяють покращити хореографічну техніку, виконавську майстерність, посилити зв'язок між партнерами, завдяки наслідуванню та емпатії у контексті танцювальної взаємодії, продуктивність під час виступів, а відтак, створювати високохудожні образи засобами хореографічного мистецтва, демонструючи бездоганну техніку виконання.

#### Список використаної літератури

1. *Когнитивная психология* / под ред. Н. В. Дружинина. М. : ПЕР СЭ, 2002. 480 с.
2. *Краткий словарь когнитивных терминов* / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М. : Филолог. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. 245 с.



3. **Шалагінов Б. Б.** «μίμησις– наслідування – мімесис» : поняття і термін у добу Модерн. *Питання літературознавства*. 2013. № 88. С. 117–126.
4. **Cheever O.** Connected Knowing and ‘Somatic Empathy’ Among Somatic Educators and Students of Somatic Education. *ReVision*. 2000. № 22(4). P. 15–23.
5. **Cohen B. B.** Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, MA: Contact Editions, 1993. 171 p.
6. **Corcoran K. J.** Experiential Empathy: A Theory of Felt-Level Experience. *Journal of Humanistic Psychology*. 1981. № 21 (1). P. 29–38.
7. **Daly A.** Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze. In *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*; edited by L. Senelick. Hanover, New Hampshire: Tufts University / University Press of New England, 1992. P. 239–259.
8. **Farne Il B.** Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*. 1999. № 28. P. 341–373.
9. **Foster S. L.** Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York : Routledge, 2011. 282 p.
10. **Franko M.** The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2002. 213 p.
11. **Gallagher S.** How the Body Shapes the Mind. Oxford, UK : Oxford University Press, 2005. 284 p.
12. **Hagendoorn I. G.** Some Speculative Hypotheses About the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies*. 2004. № 11(3–4). P. 79–110.
13. **Kirsh D.** Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance. *Proceedings of the 5th International workshop on Design and Semantics of Form and Movement*, 2009. P. 188–195.
14. **Kosslyn S.** The Case for Mental Imagery. New York : Oxford University Press, 2006. 260 p.
15. **Legrand D.** Dimensions of Bodily Subjectivity. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2009. № 8(3). P. 279–283.
16. **May J.** Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance research*. 2011. № 29 (2). P. 402–430.
17. **Merleau-Ponty M.** *Phenomenology of Perception*. London : Routledge, 1962. 146 p.
18. **Merlin D.** *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 413 p.
19. **Warburton E. C.** The Dance on Paper: The Effect of Notation-Use on Learning and Development in Dance. *Research in Dance Education*. 2000. № 1(2). P. 193–213.

#### References

1. *Kognitivnaya psihologiya* / pod red. N. V. Druzhinina. Moskva : PER SE, 2002. 480 s.
2. *Kratkiy slovar kognitivnyih terminov* / pod obsch. red. E. S. Kubryakovoy. M. : Filologicheskiiy fakultet MGU im. M. V. Lomonosova, 1997. 245 s.
3. **Shalahinov B. B.** «μίμησις– nasliduvannia – mimesys» : poniattia i termin u dobu Modern. *Pytannia literaturoznavstva*. 2013. № 88. S. 117–126.
4. **Cheever O.** Connected Knowing and ‘Somatic Empathy’ Among Somatic Educators and Students of Somatic Education. *Re Vision*. 2000. № 22 (4). P. 15–23.
5. **Cohen B. B.** Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, MA: Contact Editions, 1993. 171 p.
6. **Corcoran K. J.** Experiential Empathy: A Theory of Felt-Level Experience. *Journal of Humanistic Psychology*. 1981. № 21(1). P. 29–38.
7. **Daly A.** Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze. In *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*; edited by L. Senelick. Hanover, New Hampshire: Tufts University / University Press of New England, 1992. P. 239–259.
8. **Farne Il B.** Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*. 1999. № 28. P. 341–373.
9. **Foster S. L.** Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York: Routledge, 2011. 282 p.
10. **Franko M.** The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002. 213 p.
11. **Gallagher S.** How the Body Shapes the Mind. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005. 284 p.
12. **Hagendoorn I. G.** Some Speculative Hypotheses About the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies*. 2004. № 11(3–4). P. 79–110.
13. **Kirsh D.** Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance. *Proceedings of the 5th International workshop on Design and Semantics of Form and Movement*, 2009. P. 188–195.
14. **Kosslyn S.** The Case for Mental Imagery. New York : Oxford University Press, 2006. 260 p.
15. **Legrand D.** Dimensions of Bodily Subjectivity. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2009. № 8 (3). P. 279–283.
16. **May J.** Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance research*. 2011. № 29 (2). P. 402–430.
17. **Merleau-Ponty M.** *Phenomenology of Perception*. London : Routledge, 1962. 146 p.
18. **Merlin D.** *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. 413 p.



19. *Warburton E. C.* The Dance on Paper: The Effect of Notation-Use on Learning and Development in Dance. Research in Dance Education. 2000. № 1 (2). P. 193–213.

#### ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НАВЫКИ В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТРЕНИНГАХ

**Павлюк Татьяна Сергеевна** – кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевский национальный университет культуры и искусств  
г. Киев

Исследована взаимосвязь между когнитивной наукой и феноменологией в контексте современных методик обучения бальным танцам; проанализированы исследования известных теоретиков и практиков танца XX – начала XXI в. Выявлено, что практикование психологических навыков на современном этапе является важной частью методик обучения бальным танцам и хореографических тренингов профессиональных танцоров, поскольку, способствуя концентрации внимания на свободном доступе к ощущениям, они позволяют улучшить хореографическую технику, исполнительское мастерство, усилить связь между партнерами, благодаря подражанию и эмпатии в контексте танцевальной взаимодействия, производительность во время выступлений, а затем, создавать высокохудожественные образы средствами хореографического искусства, демонстрируя безупречную технику исполнения.

**Ключевые слова:** бальный танец, хореографический тренинги, психологические навыки, ментальные образы, танцевально взаимодействие.

#### SIGNIFICANCE OF THE PRACTICE OF PSYCHOLOGICAL SKILLS IN MODERN CHOREOGRAPHIC TRAININGS

**Pavlyuk Tatiana** – candidate of Arts, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
Kyiv

The relationship between cognitive science and phenomenology in the context of modern ballroom dance teaching techniques is explored; the researches of well-known theorists and dance practitioners of the XX – the beginning of the XXI century are analyzed. It has been discovered that practicing psychological skills at the present stage is an important part of ballroom dance techniques and choreographic training of professional dancers, since by helping to focus on free access to feelings, they allow to improve choreographic technique, performing skills, strengthen communication between partners, thanks to imitation and empathy in the context of dance interaction, performance during performances, and, consequently, to create highly artistic images by means of choreographic art, dem making an impeccable technique of execution.

**Key words:** ballroom dance, choreographic trainings, psychological skills, mental images, dance interaction.

UDC 793.38(4-11)«18»

#### SIGNIFICANCE OF THE PRACTICE OF PSYCHOLOGICAL SKILLS IN MODERN CHOREOGRAPHIC TRAININGS

**Pavlyuk Tatiana** – candidate of Arts, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
Kyiv, 24

**The aim** of this paper is on the basis of the analysis of the scientific works of leading foreign dance researchers at the end of the XX-th and beginning of the XXI<sup>st</sup> century, the influence of the practice of psychological skills as an important part of modern choreographic training and ballroom dance techniques, on the improvement of technique of execution and artistry to reveal.

**Research methodology** is the organic combination of the basic principles and methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

**Results.** As a result of the research, it was revealed that practicing psychological skills at the present stage is an important part methods of teaching ballroom dancing and choreographic training professional dancers, since promoting concentration on the free access to the sensations, they allow to improve choreographic technique, performance skills, strengthen the connection between partners, thanks to imitation and empathy in the context of dance interactions, performance during performances, and then, create highly artistic images by means of choreographic art, showing flawless performance technique.

**Novelty.** The scientific novelty of the article is the relationship between cognitive science and phenomenology in the context of modern ballroom dance teaching techniques is explored; the researches of well-known theorists and dance practitioners of the XXth – beginning of the XXI century are analyzed: the concept of the emergence of dance from somatosensory organized movement.

**The practical significance.** Information which is given in this article can become useful for the Ukrainian theorists and practices of choreographic art, in the context of involving it into educational and scientific appeal.

**Key words:** ballroom dance, choreographic trainings, psychological skills, mental images, dance interaction.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.