

Міністерство освіти і науки України
Полтавська обласна державна адміністрація
Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка
Харківська державна академія культури
Бердянський державний педагогічний університет

*105-річчю Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г. Короленка присвячується*

МАТЕРІАЛИ
V Всеукраїнської науково-практичної
конференції
ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ
ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
У КРОСКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
СУЧАСНОСТІ

7-8 жовтня 2019 року

Полтава –2019

УДК 37.015.31:7(062)
Х 98

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Сулаєва Наталія Вікторівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри музики, декан психолого-педагогічного факультету Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Благова Тетяна Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Жиров Олександр Анатолійович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Ільченко О. Ю. – доктор педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри загальної педагогіки та андрагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Андрощук Л. М. – кандидат педагогічних наук, професор кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Х 98 **Художні практики та мистецька освіта у крос культурному просторі сучасності: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., 7-8 жовтня 2019 р.,**
Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019. – 208 с.

ISBN 978-966-2538-69-4

До збірника увійшли доповіді та повідомлення, у яких, відповідно до зазначених секцій розглядаються такі проблеми: «Теоретичні та історичні рефлексії міжкультурних зв'язків в контексті глобалізаційних процесів», «Теорія і практика хореографічного і музичного мистецтва в умовах міжкультурних взаємин», «Актуальні проблеми підготовки фахівця мистецьких дисциплін», «Інноваційні технології та практики викладання мистецьких дисциплін», «Мистецька освіта: історія, сучасність і перспективи».

УДК 37.015.31:7(062)

Автори доповідей та повідомлень відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу ім особисто, за правильне цитування джерел та посилення на них. Думки авторів можуть не збігатися із позицією упорядника та редакційної колегії.

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка протокол № 5 від 28 листопада 2019 р.

ISBN 978-966-2538-69-4

© Колектив авторів, 2019

© ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

БЛАГОВА Т. О. Форми організації вищої хореографічної освіти в Україні	7
ВАСЯНОВИЧ Г. П. Мистецтво танцю у творчих пошуках Лукіана	13
КАСЬЯНОВА О. В. Концепт підготовки доктора мистецтва у творчих аспірантурах закладів вищої освіти	18
ЦВЕТКОВА Л. Ю. Практики викладання класичного танцю: проблеми та засоби їх вирішення	23

Секція І. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

МУКОЛА SHCHERBAN The pecifics of teaching Ballroom and Social dancing to adults.....	27
ГОРГОЛЬ П. С. Формейшн як синтез мистецтва і спорту.....	30
ГУЗІЙ Р. М. Особливості роботи концертмейстера на уроках народно-сценічного танцю.....	35
МЕДВІДЬ Т. А. Творчі проекти як засіб формування професійних компетентностей майбутнього хореографа.....	38
ПЛАХОТНЮК О. А. Хореографічна освіта у класичному університеті.....	44
ПОГРІБНЯК М.М. Постмодерний танцтеатр Радун Поклітару.....	47
ТКАЧЕНКО М. В. Розвивальний потенціал хореографічної підготовки учнів шкіл мистецтв.....	50
ЧЖАН ХАО, ЮР'ЄВА К. А. В. О. Сухомлинський і Конфуцій: погляд із XXI століття.....	53
ЧЖАО БЕЙБЕЙ, ЮР'ЄВА К. А. Проблема суті й структури мистецької компетентності у дослідженнях китайських педагогів.....	56
ЮР'ЄВА К. А. Міжкультурна компетентність майбутнього викладача мистецьких дисциплін та вихователя закладу дошкільної освіти в сучасному багатокультурному суспільстві.....	59





Секція II. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО І МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

ДОВГАНЮК Л. А.

Відтворення автентичної танцювальної спадщини у сучасних сценічних інтерпретаціях..... 63

ЩУК Т. В

Вокально-хорова робота на уроках музичного мистецтва як засіб формування естетичної культури учнів 67

КОЛНОГУЗЕНКО Б. М., БРАЙЛОВСЬКИЙ Р. Ю.

Хореографічне виховання – запорука здоров'я дитини..... 70

КОСТИРЕНКО Л. О.

Специфіка роботи з дітьми початкових класів на уроках хореографії в загальноосвітніх навчальних закладах..... 74

КРАСНОШАПКА В. С.

Досвід виховання в молодших школярів естетичного смаку..... 77

ЛЯШЕНКО А. В., ЛЯШЕНКО Є. П.

Сучасний танець у хореографічній підготовці майбутніх учителів... 81

МОТИЛЬКОВА А. Д.

Методики побудови уроку з сучасного танцю для дітей молодшого шкільного віку..... 86

РЕВА Я. Г.

Гармонізація здоров'я дитини засобами танцювальної терапії... 91

СКИБА А. В.

Танцювальна терапія у розвитку рухової активності молодших школярів..... 95

СУХОРОСЛОВА А. Ю.

Особливості розвитку творчого потенціалу школярів під впливом хореографічного мистецтва..... 98

Секція III. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

ВІЛЬХОВА О. Г.

Форми і методи виховання дошкільників засобами народної хореографії в Україні (1945-1991 рр.) 101

ЖИРОВ О. А.

Неформальна мистецька освіта в системі підготовки майбутніх хореографів 104

ЄРЕМЕНКО О. В.

Хореографічний етюд: особливості та значення у підготовці майбутніх фахівців-хореографів..... 108

КИЗИМ П. М., ЧУБАРОВА Ю. В.

Вдосконалення технічної підготовленості гімнасток засобами хореографічного направлення контемпорарі..... 111





КОНОВЕЦЬ С. В. Соціальний інтелект як важлива складова у партнерському спілкуванні.....	114
МАРТИНЕНКО О. Д. Підготовка студентів-хореографів до застосування проблемно-пошукового навчання в майбутній практичній діяльності.....	118
ПЕСОЦЬКА Л. В. Застосування жанрово-інтерпретаційного методу формування виконавських умінь студентів у роботі над творами танцювального жанру.....	122
ПРИГОДА Л. Б. Використання інноваційних технологій в процесі вивчення дисципліни «Народно-сценічний танець».....	125
САЄНКО Т. В. Формування толерантного відношення до культури партнерів по комунікації у майбутніх учителів образотворчого мистецтва	128

Секція IV. ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ПРАКТИКИ ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

IRYNA DEMCHENKO Wybrane metody niedyrektywnej terapii osób dotkniętych autyzmem.....	131
КАБАРУХІНА Г. В. Застосування неформальних та творчих засобів освіти студентів-хореографів у закладах вищої освіти.....	136
КРЮЧКОВА Т. М. Інноваційні педагогічні технології в хореографічній освіті	139
САЄНКО Т. В., ПРУСАКОВА Д. С. Володіння іноземною мовою як умова вивчення хореографічної культури країн світу майбутніми учителями хореографії	141

Секція V. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ

БЕЗРУЧЕНКОВ Ю. В., ТОПОРКОВ Д. А. Театр танцю «Відлуння» м. Львів.....	144
БЕЛЬДЕЙ А. А. Сучасна «Чайка» А. Чехова на харківській сцені.....	147
БЕЛЬДЕЙ О. І. Творчість Ф. Жанті в контексті розвитку французького мистецтва театру ляльок.....	150
ГЛАДІЛІНА О. О. Можливості застосування технологій віртуальної реальності в процесі хореографічної освіти	153





ІРКЛІЄНКО В. С. Мистецька освіта у дитячому закладі оздоровлення та відпочинку.....	158
МИРОШНІЧЕНКО В. В. Особливості залучення дітей дитячих закладів оздоровлення та відпочинку до хореографічної діяльності	160
ОМЕЛЬЯНЕНКО З. В. Функції танцювальної діяльності	164
ПЕЧЕРИЦЯ О. І. Неформальні жіночі мистецькі громадські організації в Україні	166
ПРЯДКА А. С. Музично-естетичне виховання молоді в діяльності та спадщині В. М. Верховинця	170
СІМАНЬКО В. І. Славомир Мрожек – майстер абсурду	173
СЛІПЧЕНКО І. В. Внесок В. Авраменка у розвиток національного хореографічного мистецтва	176
СЛІПЧЕНКО Р. О. Вплив африканської культури на розвиток латиноамериканських танців	180
СТЕПАНЧЕНКО Н. М. Музичне оформлення занять в контексті вищої хореографічної освіти	184
ТКАЧЕНКО І. О. Етапи розвитку вищої хореографічної освіти в Німеччині (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)	187
ХМАРА А. Ю. Аспекти етнографічної діяльності видатного хореографа Василя Верховинця	191
ЩУР Л. Б. Жанрово-стильові характеристики танцювальної традиції Західного Поділля	195
ЯВОРСЬКА А. М. Гастрольна діяльність видатного балетмейстера Азарія Плісецького	199
ЯРМУЛА К. О. Логоритміка на музичних заняттях	204



ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

УДК 378.011.3-051:793.3(477)

Т. О. БЛАГОВА, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Досліджено структуру вищої хореографічної освіти в Україні у різноманітті її напрямів, рівнів, форм організації. Проаналізовано стратегії професійної підготовки майбутніх хореографів у структурі вищої хореографічної освіти.

Ключові слова: вища хореографічна освіта, хореографічна підготовка, заклади вищої освіти, дисципліни хореографічного циклу

Сучасна система вищої хореографічної освіти є багатоструктурним явищем, що реалізується в різноманітті організаційних форм різних освітніх ступенів і напрямів. Підпорядковуючись загальним закономірностям розвитку мистецької освіти, кожна її ланка має свої цілі та змістові характеристики. Концептуальні засади розвитку хореографічної освіти висвітлені у працях Г. Березової, Є. Валукіна, К. Василенка, В. Вронського, К. Голейзовського, Ю. Григоровича, Ю. Громова, Р. Захарова, Ф. Лопухова, І. Мойсеева, І. Смірнова, інших фахівців галузі. Проблематика функціонування системи вищої хореографічної освіти досліджені у сучасних наукових розвідках Л. Андрощук, О. Касьянової, Б. Колногузенка, Г. Ніколаї, О. Пархоменка, В. Похиленка, О. Ребрової, Ю. Ростовської, Т. Сердюк, Т. Філановської, Л. Цветкової, ін. Однак, малодослідженим залишається аналіз розвитку національної системи вищої хореографічної освіти в діяльності її окремих форм організації, які забезпечують підготовку фахівців різних хореографічних спеціальностей.

Отже, *мета* даної статті – дослідити структуру вищої хореографічної освіти в Україні у різноманітті її напрямів, рівнів та форм організації; проаналізувати стратегії професійної підготовки майбутніх хореографів.

Досліджуючи специфіку розвитку сучасної системи вищої хореографічної освіти в Україні, доцільним вважаємо наголосити на її багатоструктурності. Вищі навчальні заклади забез-





печують багаторівневу профільну підготовку (бакалавр-спеціаліст-магістр) майбутніх хореографів-виконавців, педагогів-хореографів, викладачів хореографії для вищої школи, хореографів-менеджерів, балетмейстерів, режисерів-постановників, керівників аматорських і професійних танцювальних колективів. Як бачимо, діапазон хореографічних спеціальностей у системі вищої ланки гуманітарної освіти достатньо широкий.

До вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації, що забезпечують вищу хореографічну освіту, відносяться хореографічні училища і коледжі, хореографічні відділення училищ і коледжів культури, естрадно-циркового мистецтва, театральних училищ. Основною метою навчання у вказаних спеціалізованих навчальних закладах є підготовка хореографів-виконавців (артистів балету, артистів танцювальних ансамблів різних жанрів), а також організаторів і методистів хореографічної самодіяльності, керівників самодіяльних танцювальних колективів.

Зокрема, академічну підготовку виконавських кадрів хореографічного жанру в Україні впродовж восьми десятиліть здійснює Київське державне хореографічне училище – держаний спеціалізований навчальний заклад I рівня акредитації, що функціює з 1934 р., спочатку як Дитяча балетна студія при Київському театрі опери та балету імені Т.Г. Шевченка. Відтоді училище виховало цілу плеяду відомих майстрів сцени й дотепер забезпечує височій рівень підготовки професійних «артистів балету, викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів» освітньо-кваліфікаційного рівня «молодший спеціаліст» із одночасним здобуттям ними повної загальної середньої освіти [4]. Пріоритет професійно-практичної підготовки в училищі завжди зумовлював особливі організаційні умови опанування комплексу профільних дисциплін. Кожна із них, маючи певні відмінності у цільовій установці, підпорядковувалася реалізації єдиної мети: забезпеченні різнобічної рухової підготовки студентів, розвитку їх психомоторних та координаційних якостей, формуванні виразності сценічного руху [1, с. 188].

Крім унікального педагогічного досвіду Київського державного хореографічного училища освітні традиції у цій царині безпосередньо продовжує інший профільний навчальний заклад, організований на початку XXI ст., – Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря (2001 р.). Створений у 1994 р. у статусі громадської організації – «Київської української академії танцю» – за ініціативою провідних хореографів України, заклад забезпечує професійну підготовку виконавських хореографічних кадрів, функціуючи у статусі вищого навчального закладу I-II акреди-





таційного рівня. Коледж готує фахівців ступенів «молодшого бакалавра» та «бакалавра», а також освітньо-кваліфікаційного рівня «молодший спеціаліст» з рівнем компетентностей в об'язі відповідних державних стандартів освіти [6].

У закладах вищої освіти III-IV рівнів акредитації одним із першочергових завдань хореографічної підготовки визначається набуття та удосконалення студентами спеціальних хореографічно-педагогічних та балетмейстерських компетентностей, необхідних для самореалізації у професійній хореографічній діяльності не лише в якості виконавця, але й передовсім педагога, балетмейстера. Серед різних типів вишів гуманітарного профілю III-IV рівнів акредитації, які готують хореографів, виокремимо заклади культури і мистецтва, педагогічні та театральні вищі школи, а також додаткові форми перепідготовки, підвищення кваліфікації освіти дорослих.

Окремий напрям у структурі вищої хореографічної освіти в Україні представлено навчальними закладами театральної вертикалі III-IV рівнів акредитації, що забезпечують підготовку фахівців для галузі театального виробництва. Реалізація головного завдання театального вишу передбачає вивчення комплексу профільованих навчальних дисциплін. Професійний танець у цьому контексті є важливою ланкою у формуванні фахової майстерності майбутніх діячів сцени. Традиції професійно-практичної підготовки діячів театального галузі, сформовані в Україні впродовж десятиліть (у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, у Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського), активно розвиваються на факультетах театального мистецтва при класичних вишах і академіях культури, на окремих кафедрах театального профілю у структурі інститутів культури і мистецтв.

Викладання хореографії в театральних вишах цілком підпорядковано завданням виховання у майбутніх фахівців театральних спеціальностей акторської техніки, формуванні основ танцювально-пластичної культури. Специфіка майбутньої спеціальності (актор, режисер, балетмейстер) обумовлює корегування змісту, методів, складності навчального матеріалу у процесі хореографічної підготовки. Осучаснення вимог до професійної танцювально-пластичної підготовки періодично спричиняє появу оновлених формулювань навчальних курсів. Наприклад, у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого викладаються дисципліни: «Мистецтво сучасної хореографії», «Сучасний балет», «Пластичний тренінг», «Пластичне виховання», «Трюкова підготовка» [5].





В умовах вищів культури і мистецтва (Київського національного університету культури і мистецтв, Харківської державної Академії культури, Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, інших мистецьких вищів) хореографічна підготовка є багатoproфільною і диференціюється у відповідності з характеристиками майбутньої спеціальності. Провідним напрямом хореографічної освіти майбутніх хореографів у структурі мистецьких вищих шкіл визначається підготовка до різних видів роботи у танцювальному колективі з різномовною аудиторією. Різноплановість функцій керівника танцювального колективу призводить до необхідності оволодіння ним сукупністю компетентностей для забезпечення фахової діяльності: хореографічно-педагогічної, творчо-постановчої, управлінської, психологічної [2, с. 6].

Важливо зазначити, що з-поміж закладів вищої освіти культури і мистецтва своєрідним орієнтиром підготовки хореографічних кадрів в Україні в останню чверть XX ст. стає Київський національний університет культури і мистецтв. За ініціативи знаного вченого, педагога-хореографа К. Василенка, балетмейстера Г. Березової та вченого-фольклориста, мистецтвознавця А. Гуменюка з 1970 р. у Київському державному інституті культури [тодішня назва вищого навчального закладу – Т.Б.] було започатковано професійну підготовку хореографів. Пріоритетним напрямом діяльності кафедри під керівництвом К. Василенка визначалася професійно-практична підготовка керівників хореографічних колективів, організаторів хореографічної самодіяльності. На різних етапах функціонування кафедри практична діяльність відомих педагогів-хореографів (Г. Боримської, В. Володько, Є. Зайцева, О. Касьянової, О. Колоска, В. Пасютинської, Ю. Станішевського, Л. Цветкової та ін.) поєднувалася з науково-дослідною роботою, спрямованою на розробку теорії і практики хореографічного навчання. Профільні хореографічні кафедри у вищих школах культури і мистецтва активно розвивають традиції, започатковані у Київському національному університеті культури і мистецтв. Їх діяльність спрямована на забезпечення необхідних умов задля формування кваліфікованих виконавських і балетмейстерських кадрів для галузі професійної хореографії. Випускники отримують різні кваліфікації: викладач хореографічних дисциплін, балетмейстер, асистент балетмейстера, артист, керівник хореографічного колективу.

Певну специфіку має підготовка педагога-хореографа у закладах вищої педагогічної освіти. Головний акцент у процесі хореографічно-педагогічної освіти здійснюється саме на вихо-





ванні педагогічних якостей майбутнього фахівця, оскільки його головна місія полягає у передачі своїх ідей, творчих задумів, виконавської майстерності учням у процесі професійної діяльності. На сьогодні хореографічно-педагогічна підготовка вчителя здійснюється у більшості педагогічних вишів України, зокрема, у Київському національному педагогічному університеті імені М. Драгоманова, Південноукраїнському державному педагогічному університеті імені К. Ушинського, Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Короленка, Прикарпатському національному університеті імені В. Стефаника, Уманському державному педагогічному університеті імені П. Тичини, Сумському державному педагогічному університеті імені А. Макаренка, інших педвишах.

Важливим етапом професійного самовдосконалення хореографа є продовження базової освіти після закінчення вишу у різних формах перепідготовки, до підготовки, стажування, підвищення кваліфікації, в організації науково-практичних конференцій, семінарів і вебінарів, майстер-класів, конкурсних і концертних заходів. Кожна з позначених організаційних форм навчання має різні змістові характеристики. Так, дослідниця О. Касьянова деталізує практичний і теоретичний складники у структурі підвищення кваліфікаційного рівня хореографів. Практична підготовка здійснюється на базі 1-3-річної асистентури – стажування, а також на курсах перепідготовки та підвищення кваліфікації викладачів, балетмейстерів – режисерів, адміністративно-управлінського персоналу в хореографії. Теоретична підготовка забезпечується у процесі навчання в аспірантурі та докторантурі, де розроблені спеціальні модулі виховання аналітиків-дослідників. Результатом навчання на даному етапі є написання та захист дисертації, що сприяє не тільки визначенню й дослідженню пріоритетних напрямів хореографічної діяльності, але й формуванню національних мистецьких освітніх і наукових шкіл [3].

Отже, дослідження структури вищої хореографічної освіти в Україні дозволило узагальнити стратегії її розвитку у навчальних закладах різних акредитаційних рівнів. Першочерговою задачею сучасної вищої школи, незалежно від специфіки майбутньої професійної реалізації випускника-хореографа, визначається формування його конкурентоздатності на сучасному ринку праці. Актуальною в умовах сьогодення залишаються тенденції модернізації професійної підготовки майбутнього фахівця-хореографа в закладах вищої освіти на основі компетентнісного підходу.





СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Київське державне хореографічне училище у системі професійної мистецької освіти: історико-педагогічний аспект / Благова Т. О. // Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал. – 2014. – № 6. – С. 185–194.
2. Благова Т. О. Пріоритети професійно-практичної підготовки хореографа в умовах закладів вищої освіти / Благова Т. О. // Актуальні питання мистецької освіти та виховання: науковий журнал: вип. 1(11) / гол. ред. Ніколаї Г. Ю. – Суми : ФОРМ Цьома С.П., 2018. – С. 3–10.
3. Касьянова О. В. Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів [Електронний ресурс] / Касьянова О. В. – Режим доступу : <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/8.pdf>
4. Київське державне хореографічне училище [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://kdhu.org.ua/> – Заголовок з екрану.
5. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Кафедра хореографії та пластичного виховання – [Електронний ресурс], – Режим доступу : <http://knutkt.com.ua/struktura/teatr/horeografiya.html> – Заголовок з екрану.
6. Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://dance-academy.kiev.ua/> – Заголовок з екрану.





УДК 821.09(38)Лукіан:793.3

Г. П. ВАСЯНОВИЧ, доктор педагогічних наук,
професор кафедри гуманітарної освіти і соціальної роботи Львівського державного університету безпеки життєдіяльності

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ ЛУКІАНА

Проаналізовано головні ідеї давньогрецького мислителя, педагога пізньої античності Лукіана (II століття н.е.) щодо сутнісних характеристик мистецтва танцю. Доводиться, що у поглядах на цей мистецький феномен мислитель Лукіан визнавав його великий потенціал у суспільному та духовному житті народу й окремої особистості.

Ключові слова: мистецтво, танець, танцюрист, гармонія, майстерність, техніка

*Клин дівчаток летить в вишині,
Рухи й руки їх сповнені світла...
В танці їхнім любов і молитва,
Й те, що подих тамує в мені...
(Г. Васянович)*

Рух – це життя, не раз наголошував «князь філософів» Давньої Греції – Аристотель. Танець – мистецтво руху, отже вслід за філософом можемо констатувати, що танець – це не лише рух, а й окраса людського життя. З давніх часів танець, разом із поезією, музикою, піснею, посідав найпочесніше місце в житті різних народів і етносів. Про це яскраво свідчить творчість видатного ритора, письменника, Лукіана із Самосати (Сирії). Мислитель залишив помітний слід у всесвітній духовній культурі, не оминув він і танцювального мистецтва, яке особливо глибоко аналізував у своєму трактаті «Про танець»[4].

Неперевіршений дослідник розвитку елліністично-римської естетики А. Лосев наголошував, що Лукіан не лише дав давніх часів, його поширенню серед різних народів, а й розкрив значення загальної та професійної освіченості виконавців танцю. Він також висвітлив виразну наочність і життєвий смисл танцю, показав його користь і необхідність, вказав на можливі помилкові прийоми в танці та ін. [3, с. 224-279].





У вказаному трактаті чітко представлені три головні складові: 1) про давність і повсюдне поширення танцю; 2) міфологічні й історичні сюжети, які необхідно знати танцівнику; 3) про мету і прагнення танцівника. Крім цих головних складових можна виокремити і низку менших частин: а) давні авторитети про танцювальне мистецтво; б) порівняння його з трагедією і комедією. Крім того, в трактаті є вступ, де один із співбесідників заперечує орхестрику, і висновки, де він погоджується з її високою оцінкою.

Наприклад, Лукіан доводив, що танець виник з перших днів становлення Всесвіту, «разом з древнім еросом» [4, с. 582]. Він вбачав прояв первісного танцю в хороводі зірок, в їх гармонійному сплетінні і лагідному русі. Вже міфічна Рея за допомогою танців, які виконували її слуги – керети і корибанти спасла маленького Зевса від загибелі, на якого полював Хронос – Бог часу. Танцюючи, брязкотом зброї і щитів за проханням німфи, (за іншою версією кози Амалфеї), заглушували плач дитини. Випадково зломлений ріг кози Зевс зробив рогом зверхбагатства, а її підніс на небо (зірка Капелла у сузір'ї Візника). Ріг зверхбагатства був символом богині світу Ейрене і бога багатства Плутоса. На основі названого міфу автор цих рядків написав такий вірш:

*Кози є брехливі й небрехливі,
Мають і не мають молока,
Кізка Амалфея – небрехлива,
Годувала Зевса-малюка.
Набирався Зевс і вроди й сили,
Мамі – в радість, батьку – на біду,
Танцювали керети, як вміли,
Танцювали гори Крітові – Іду.
Танцювали, щоб не було чути,
Зевсика маленького плачу,
Хронос мав дитину проковтнути,
Проковтнув він камінь, й не почув.
Бавився маленький із козою,
Ненароком відламавши ріг,
А із нього для життя розвою,
Висипав багатства всі, що міг.
Світить нині зіронька Капелла,
Та, що Амалфеєю була,
Пригощає соком Ізабелла,
Шкода, що нема козі козла...
От би нам козу цю в Україну!
Щоб доїли вдень і уночі,
Може б зберегла Коза країну,
Менше б люд доїли паничі... [1, с. 12].*





Лукіан, звертаючись до епічних поем Гомера, писав, що у супроводі прекрасних танців воїни йшли на бії, отже, танці виконували роль морально-духовної й естетичної підтримки. Мислитель наголошував, що не було жодного давнього тайнства без танців. Свята на честь Діоніса і Вакса також не обходилися без танців. Він звертається до постаті філософа Сократа, який не лише давав високу оцінку мистецтву танцю, а й сам надзвичайно майстерно танцював. Лукіан писав, що не лише звичайні люди, а й люди царського походження вважали за честь бути першими в танці.

Застосовуючи порівняльний аналіз танцю і трагедії, Лукіан надавав перевагу саме танцю, оскільки вважав, що він є набагато змістовнішим і прекраснішим від трагедії. У міркуваннях письменника знаходимо також відчутний пріоритет танцю і над комічним, оскільки сюжети танців досконаліші і різноманітніші.

На наш погляд, надзвичайно цікавою і плідною є думка Лукіана щодо загальної і професійної освіченості танцюриста (танцюристи). Він детально описує, які фізичні вправи необхідно робити танцюристу, щоб вправно володіти своїм тілом, мистецтвом рухів задля передачі певної ідеї. Але філософ на цьому не зупиняється, він особливу роль у професійній підготовці танцюриста надає загальній, моральній і естетичній освіченості. Цікавим є й інше: цей принцип Лукіан поширює на підготовку фахівця будь-якого виду і жанру мистецтва. Саме тому вважаємо за доцільне викласти цю думку у більш розгорнутому вигляді. З великою переконливістю Лукіан писав: «Мистецтво це (танець) – не з легких, і як таких, що ним легко опанувати, воно потребує піднесення на найвищі ступені всіх наук: не однієї лише музики, а й ритміки, геометрії й особливо улюбленої філософії... як природної, так моральної... Танець і риторика не йдуть в різні сторони, навпаки, і їй вона є близькою, оскільки він пранє тієї ж самої мети, що і оратори: показати людям норови і пристрасті. Не чужим танцю є також живопис і скульптура, і з неприхованим натхненням наслідує він гнучкій ритміці творів, отже, ні сам Фідій, ні Апелес не стоять вище мистецтва танцю» [4, с. 590-591]. Особливо танцюрист має добре знати історію і міфологію, адже все це йому прийдеться зображати в мистецтві танцю. Крім того, танцюрист має добре володіти мистецтвом наслідування, вмінням виражати думки, почуття і волю. І далі Лукіан перераховує майже всі головні античні міфи, які танцюрист повинен знати і, крім того, вміти зображати в танці. Тут відбувається повстання гігантів, викрадення вогню Прометеем, знищення Піфона, міфи про Діоніса, походеньки Деметри та ін. «Все це повинно бути у танцюриста під руками, напоготові для кожного випадку, ніби зберігаючись на про запас» [4, с. 591-595].





Викладаючи подальші вимоги до танцюриста (танцюристки), Лукіан передусім підкреслює, що йому, як і оратору необхідно вправлятися в чіткості, щоби все, виражене ним, було очевидним саме собою і не потребувало окремого тлумачення, а глядачеві танцю, як сказав піфійський оракул, розуміти нічого і чути того, хто нічого не говорить. Танцівник повинен вміти спілкуватися з будь-якими варварами, не знаючи їх мови, користуючись лише одними жестами. Натомість мають говорити не стільки жести, як сама душа танцюриста. Коли ж танцюрист зображає історію, де виступає велика кількість людей, то, користуючись багатьма масками, він неодмінно має стати людиною, яка маючи одне тіло, водночас має декілька душ. Головне в русі танцю – це мудрість, і не може бути жодного вчинку без смислу.

Танець має приносити і насолоду і користь. Тут немає грубих і диких рухів, як у боротьбі чи бійці. У танці все приносить глядачам приємне видовище, а виконавцям дає силу, здоров'я і гнучкість тіла. Таке видовище по-справжньому удосконалює душу, викликає в ній морально-естетичні почуття. Якби резюмуючи, Лукіан наголошує, що танцюрист повинен мати: хорошу пам'ять, бути талановитим, кмітливим, дотепним й особливо влучним у кожному конкретному випадку. Крім того, танцюрист повинен мати власну думку про поеми, пісні, вміти відбирати справді прекрасне і відкидати потворне, нище. Танцюрист повинен бути не надто тлустим, ні надто худим, щоби не бути подібним на скелет. Отже, і в цьому питанні має бути збережена міра. Танцюрист своїм мистецтвом має лікувати людину: «втихомирювати біль і заспокоювати жовч».

Варто звернути увагу і на такий важливий підхід Лукіана щодо мистецтва танцю. Мислитель аналізує ситуації, за яких можуть виявитися хибні прийоми і нашкодити його змісту, а також сприйманню. Передусім він застерігає від того, щоби не порушувалася ритміка танцю, отже, його зміст. Глядач має бачити у танцюристі самого себе, «впізнавати себе», як у дзеркалі. Відомий дельфійський вислів, який належить Сократу «Пізнай самого себе», безумовно є необхідним і для творчості танцюриста.

Лукіан зазначає, що іноді танцюристи «грішать» гіперболозмом. Якщо треба показати глядачеві щось величне, значуще, то вони «показують чудисько величезним, ніжність виявляється у них перебільшено жіночою, а мужність – перетворюється в якусь дикість і звірство [4, с. 602]. Один танцюрист, який виконував роль божевільного Аянта, так захопився, що сам перетворився у справжнього божевільного і проломив голову актору, який грав Одисея. Від безуму актора шаленіла





і вся публіка. Завершуючи трактат Лукіан стверджує: «Танець володіє такими чарами, що людина, яка прийшла в театр закоханою, виходить з розумінням того, що кохання часто закінчується бідною. Перебуваючи в печалі повертається з театру і дивиться світліше, ніби вона випила якісь ліки, що дають їй забуття... Доведенням того, що те, що відбувається на сцені є нам близьким і зрозумілим із того, що ми споглядаємо, є ті сльози, які часто-густо проливаються глядачами, коли їм показують щось жалісне...» [4, с. 600-601].

На підставі викладеного можна зробити такі висновки. Загальні погляди щодо мистецтва танцю відомий мислитель Лукіан (II століття н.е.) виклав у трактаті «Про танець», які вповні відповідають елліністично-римській риторичній традиції. У творчому доробку стосовно походження мистецтва танцю Лукіан визнавав його високу роль у суспільному й духовному житті народу й окремої особистості. Філософ доводив, що танець – це результат творення космічних, Божих сил. Якщо інші автори, (до Лукіана), переслідували лише цілі перерахування й опис художніх форм, не фіксуючи уваги на внутрішньо живому змісті, то у Лукіана зустрічаємо саме духовно живий, духовний зміст мистецтва, й передусім – танцювального. Його цікавить поглиблений психологічний зміст мистецтва і як цей зміст втілюється у танцювальних формах. Тому таку велику увагу мислитель приділяє особистісній і професійній підготовці танцюриста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васянович Г. П. Міфічні поезії / Васянович Г. П. – Львів : Норма, 2016. – 216 с.
2. Кулка Иржи. Психология искусства / Кулка Иржи; [пер. с чешск.]. – Х. : Изд-во Гуманитарный Центр / Олива И. В., 2014. – 560 с.
3. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. / Лосев А. Ф. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 416 с.
4. Лукиан. О пляске. Избранная проза / Лукиан; [пер. с древнегреч.] / сост. вступ. ст., коммент. И. Нахова. – М. : Правда, 1991. – С. 224-279.





УДК 378.046-021.68-051

О. В. КАСЬЯНОВА, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

КОНЦЕПТ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА У ТВОРЧИХ АСПІРАНТУРАХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Розглянута актуальність впровадження в Україні нового ступеня доктора мистецтва з поєднанням творчої та наукової компонент в його підготовці, визначені інноваційні підходи до формування освітньо-творчих програм аспіранта в контексті гармонізації європейських освітніх структур.

Ключові слова: заклад вищої освіти мистецького спрямування, творча аспірантура, доктор мистецтва, освітньо-творча програма, творчий мистецький проєкт.

Початок нового тисячоліття позначився інтенсивним розвитком високих технологій, які здійснюють вагомий вплив на усі сфери життєдіяльності людини, у тому числі на культуру і мистецтво.

Зростання темпоритмів життя сучасного суспільства, більш активний, швидкий, синтезований характер сприйняття ним інформації вимагає пошуку нових підходів до створення мистецьких проєктів, динамізації розвитку у них подій.

Можливість сприйняття соціумом будь-якої інформації з різних країн світу завдяки інтернету, впровадження досягнень науки і техніки у створенні мистецького продукту призводить до застосування новітніх атр-технологій в його сценографічному оформленні, в синкретичному поєднанні різноманітних засобів виразності, у психологічному поглибленні художніх образів персонажів тощо.

Широка обізнаність глядача в сучасних можливостях створення та інтерпретації мистецького продукту вимагає підготовки митців нової генерації, спроможних органічно поєднувати на міжгалузевому рівні досягнення різних видів мистецтв з інноваційними розробками різних галузей наук.





Актуальність підготовки такого фахівця спонукала прийняття на державному рівні Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва в аспірантурах закладів вищої освіти [7], що обумовлює мету повідомлення, а саме: визначення інноваційних підходів у організації навчального процесу даного фахівця.

До прийняття даного Порядку післязвільське підвищення кваліфікації митця здійснювалося: у творчому аспекті – через асистентуру-стажування, у науковому – через аспірантуру, а після набуття здобувачем ступеня доктора філософії – через докторантуру [8; 10].

Нині нагальна потреба у підготовці фахівця, однак добре обізнаного у науково-дослідницькій та творчо-мистецькій діяльності, який вільно володіє синтезом професійних компетенцій митця та мистецтвознавця, набуває свого реального втілення.

Одним з перших закладів вищої освіти мистецького спрямування, який започаткував підготовку доктора мистецтва у творчій аспірантурі, стала Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Восени 2019 року в Академії відбувся перший набір у творчу аспірантуру за спеціальностями 025 – музичне мистецтво та 026 – сценічне мистецтво (спеціалізація музична режисура).

На основі Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, затвердженого Кабінетом Міністрів України [7], керуючись законом України Про вищу освіту [10], в Академії були розроблені Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру [6] і Правила прийому до них на навчання [9]. Згідно з Положенням та Правилами, на підставі Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва були визначені особливості прийому на навчання за третім рівнем освіти з означених спеціальностей.

За спеціальністю 025 – музичне мистецтво навчання відбувається: на першому році – в асистентурі-стажуванні, на другому та третьому роках – у творчій аспірантурі. За спеціальністю 026 – сценічне мистецтво (спеціалізація музична режисура) усі три роки навчання відбуваються у творчій аспірантурі.

Навчання здобувачів ступеня доктора мистецтва здійснюється за освітньо-творчими програмами, розробленими відповідно до Положення про акредитацію освітніх програм [5] та синхронізованими з європейськими освітніми структурами [2; 3]. Згідно з даним Положенням зміст програми здобувача ступеня доктора мистецтва поділяється на освітню та творчу складові.

Освітня складова програми передбачає опанування навчальними дисциплінами за наступними шістьма напрямками з набуттям певних компетентностей [7] відповідно до Національної рамки кваліфікації [4]:





- здобуття глибинних знань зі спеціальності та спеціалізації в контексті сучасних досягнень мистецтвознавства;
- поглиблення практичних творчих мистецьких компетентностей у відповідності до академічної та професійної кваліфікацій;
- набуття науково-педагогічних компетенцій в контексті викладацької діяльності у закладі вищої освіти;
- оволодіння загальнонауковими (філософськими) компетенціями, формування системного наукового світогляду;
- набуття універсальних дослідницьких навичок;
- здобуття мовних компетенцій для комунікації у фаховому середовищі та при роботі з іншомовними текстами.

Творча складова програми передбачає підготовку творчого мистецького проекту та його наукове обґрунтування, для реалізації яких аспіранту призначаються творчий керівник та науковий консультант у разі відсутності наукового ступеня у керівника.

З метою системного ґрунтовного опанування освітньо-творчою програмою здобувач складає індивідуальний навчальний план, в якому визначаються зміст, послідовність, строки виконання та обсяг усіх складових програми. Успішне виконання аспірантом індивідуального навчального плану є обов'язковою умовою допуску до захисту мистецького творчого проекту.

Атестація аспірантів здійснюється постійно діючою або разовою спеціалізованою радою закладу вищої освіти мистецького спрямування на підставі публічного захисту творчого мистецького проекту. Аспірант має право на вибір спеціалізованої ради для захисту власного мистецького проекту.

В Академії наявні дві спеціалізовані ради за спеціальностями «музикознавство» і «теорія та історія культури». Якщо творчий проект аспіранта тяжіє до аналізу музичної драматургії твору, то доцільним буде його захист за спеціальністю «музикознавство». Якщо у мистецькому творчому проекті домінує театрознавча складова, пов'язана з особливостями режисури музичного театру, то доцільним буде захист за спеціальністю «теорія та історія культури».

Для захисту мистецького творчого проекту на здобуття ступеня доктора мистецтва до спеціалізованої ради надаються результати дослідницької складової з можливим оформленням у вигляді дисертаційної роботи та відео-, аудіо-, фотозапис на електронних носіях результатів творчої складової, апробованої на глядачеві з відгуками керівника і консультанта.

У разі успішного захисту творчої та наукової складових мистецького проекту аспіранту присвоюється ступінь доктора мистецтва з можливістю отримання професійних кваліфікацій [1]: мистецтвознавець (музикознавець, театрознавець), викла-





дач закладу вищої освіти IV рівня акредитації, митець у галузі музичного мистецтва (композитор, диригент, артист-вокаліст, артист-інструменталіст, художній керівник та ін.), митець у галузі сценічного мистецтва (режисер музичного, музично-драматичного театру, художній керівник, директор та ін.).

Резюмуючи вищесказане, треба відмітити вірно визначений концепт підготовки доктора мистецтва у творчих аспірантурах закладів вищої освіти, що полягає в окресленні інноваційних підходів навчання фахівця означеного рівня у контексті гармонізації європейських освітніх структур, спроможного бути конкурентоздатним на сучасному мінливому ринку праці в умовах інтеграційних соціокультурних процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Класифікатор професій ДК 003:2010. Затверджений наказом Держспоживстандарту України від 28 липня 2010 р. №327. Затверджений зі змінами наказом Міністерства економічного розвитку і торгівлі України від 10 серпня 2016 р. №1328. – URL : <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/va327609-10>.
2. Методичні рекомендації для розроблення профілів ступеневих програм, включаючи програмні компетентності та програмні результати навчання // Програма TUNING: гармонізація освітніх структур в Європі / пер. з англ. Ю. М. Рашкевича. – К. : ТОВ «Поліграф плюс», 2016. – 80с. – URL : http://ibhb.chnu.edu.ua/uploads/files/metodrada/Rozroblennya_osv_program.pdf
3. Методичні рекомендації щодо опису освітньої програми в контексті нових стандартів вищої освіти // Проект Європейського Союзу: національна команда з реформування вищої освіти / розроб. Ю. М. Рашкевич. – URL : <https://erasmusplus.org.ua/erasmus/ka3-pidtrymka-reform/natsionalna-komanda-ekspertiv-here/materiali-here/614-korysni-materiali-i-publikatsii-z-pytan-modernizatsii-vyshchoi-osvity.htm>.
4. Національна рамка кваліфікацій : постанова Кабінету Міністрів України від 23 листопада 2011 р. №1341. – URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF>.
5. Положення про акредитацію освітніх програм, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти: наказ Міністерства освіти і науки України від 11 липня 2019 р. № 977. – Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 08 серпня 2019 р. за №880/33851. – URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0880-19>.
6. Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Затверджено вченою радою від 27 чер-





- вня 2019 р. Протокол №13. – URL : <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Polozhennya-pro-asistenturu-stazhuvannya-ta-doktora-mistetstva-2019.pdf>.
7. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні : постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865. – URL : <https://законодавство.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865-pro-2018-67669.html>.
 8. Порядок підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установ) : постанова Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 р. №261. – URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-%D0%BF/stru>.
 9. Правила прийому на навчання до творчої аспірантури Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Затверджено вченою радою від 27 червня 2019 р. Протокол №13. Наказ №171-А. – URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Pravila-prijomu-na-navchannya-do-tvorchoyi-aspiranturi.pdf>.
 10. Про вищу освіту: закон України № 1556-VII // Відомості Верховної ради України. 2014. 01 липня. – URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>.





УДК 378.016:793.3

Л. Ю. ЦВЕТКОВА, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографічного мистецтва Київської національного університету культури і мистецтв

ПРАКТИКИ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ: ПРОБЛЕМИ ТА ЗАСОБИ ЇХ ВИРІШЕННЯ

Розглянуто основні проблеми викладання класичного танцю у закладах вищої освіти, визначено шляхи розв'язання зазначених проблем.

Ключові слова: класичний танець, хореографічне мистецтво, практики, студент.

Мистецький простір ХХІ ст. сповнений різноманітності і варіативності, мобільності і гнучкості, в якому трансформація існуючого, поява і розвиток нового, відбувається дуже інтенсивно. Хореографія, пройшовши своєрідний і довгий шлях, зайняла визначне місце в системі духовних цінностей і сьогодні чутливо реагує на соціальні зміни, спричинені глобалізаційними процесами, розвитком інформаційних технологій. Кожний з видів хореографічного мистецтва – народний, бальний, класичний, сучасний – знаходяться у постійному розвитку, впливають один на одного, хоч специфіка кожного з них передбачає власні засоби виразності. Перші три, спираючись на більш-менш давні традиції, представляють сформовану систему. Сучасна ж хореографія більш мобільна, своєчасно й дієво реагує на нові світові тенденції, внаслідок чого швидше видозмінюється і на сьогодні представлена різноманітними танцювальними мовами.

Поряд з цим, усталені різновиди хореографічного мистецтва, запозичуючи у сучасних напрямків нові елементи, прийоми, форми й відповідним чином адаптуючи їх до власних потреб, також піддаються трансформації. Це дає можливість підняти хореографію на новий рівень, актуалізувати її, зробити співзвучною сьогоденню.

Проте, практика взаємозбагачення має і зворотній зв'язок, коли альтернативні, наприклад, по відношенню до класичного танцю танцювальні техніки, збагачуючись його елементами, трансформуються відповідно до нової естетики.

Подібні тенденції притаманні і класичному танцю як найвищій формі хореографічного мистецтва. З настанням ХХ ст. хореографи, які здійснювали свою творчу діяльність в сфері





балетного мистецтва, починають експериментувати, оновлюючи тематику, насичуючи класичний балетний лексикон елементами сучасного танцю, пластично урізноманітнюють виразну палітру.

Друга половина ХХ ст. виводить класичний танець, як відкрити систему, на якісно новий рівень. Цей танець, залишаючись основою балетного театру, розширює діапазон своїх форм й виражально-зображальних засобів. Відповідно до творчих поглядів і задумів хореографів класичний танець, набуваючи нової виразності, стає співзвучним часу й по-новому втілює вічні теми.

Поряд з цим класичний танець залишається універсальним засобом підготовки виконавців будь-якого напрямку танцювального мистецтва, а оволодіння його школою є запорукою високого професіоналізму.

Школа як поняття, притаманне академічній традиції – це структурована, методично вибудована система, що спрямовується на формування виконавських навичок, свідоме і правильне опанування якими не тільки забезпечує оволодіння танцювальним лексиконом класичного танцю, але й формує світосприйняття, внутрішню культуру, творче начало митця.

Сучасний мистецький простір характеризується надзвичайно різноманітною танцювальною палітрою. Кожний з видів, напрямків хореографічного мистецтва сутнісно відрізняються один від одного, оскільки вони ґрунтуються на різних концепціях розуміння танцю, його художньо-естетичних принципах, а, відтак, орієнтовані на різну аудиторію. Але практика підтверджує, що кожний з них використовує класичний танець для формування професійних вмінь і навичок. Спираючись на усталену структуру уроку класичного танцю, його рухи й сполучення, кожний викладач адаптує їх до власної специфіки, власних цілей та завдань.

Розгляд відео-панорами уроків класичного танцю, що стало можливим завдяки медіа технологіям, дозволяє відстежити й виокремити певні відмінності, особливості в побудові комбінацій, доборі сполучень, вправ, навіть вимог до виконання. Подібні практики, безумовно, мають право на життя, з огляду на наявність кваліфікованого і творчого викладача.

Проте, реалізації таких практик потребує своєрідної «синергії єдності» суб'єктів навчально-педагогічного процесу: учнів чи студентів з якісною підготовкою і педагога, який не просто володіє методикою класичного танцю, а й вміє враховувати у цьому процесі ряд суттєвих факторів. До цих останніх, на нашу думку, відносяться: творчий підхід, поєднаний з





досконалим знанням своєї дисципліни, вміння пояснити, означити в показі необхідні нюанси, бачити та виправляти помилки, враховувати психофізіологічні та вікові особливості аудиторії. Це, у свою чергу, дозволяє «пробудити» креативний потенціал всіх суб'єктів навчального процесу й досягти «синергетичної єдності» в осягненні прекрасного, яким і є класичний танець.

Підготовку викладачів здійснює досить широка мережа Вишів, в освітніх програмах яких класичний танець, як правило, є однією з основних дисциплін. Зважаючи на це, дозволяйте виокремити ряд проблем, які, на нашу думку, заслуговують на увагу.

Процес формування вищої мистецької освіти сягає часів, коли досить значний обсяг годин, широкий перелік дисциплін, забезпечувались державним фінансуванням, що давало можливість здійснювати підготовку фахівців достатньо якісно. Відповідно до навчальних планів формувались і програми дисциплін (мається на увазі обсяг матеріалу), які, хоч частково корегувались, залишалися практично незмінними протягом наступних років.

Сьогодні внаслідок цілком об'єктивних соціально-політичних причин навчальні плани значно змінились, обсяг годин скоротився, що унеможливує якісний рівень підготовки з класичного танцю. Поряд з цим, існують і суб'єктивні причини. Так, досить поширеною є практика штучного ускладнення комбінацій і всього уроку в цілому без врахування реальних можливостей навчального закладу. Така практика, на нашу думку, обумовлена масштабним поширенням інформаційно-комунікативних технологій й запозиченням різних комбінацій з Інтернету. Подібна тенденція пояснюється, можливо, бажанням зацікавити студентів, вразити їх складними елементами. Але необхідно розуміти, що вилучені з контексту ці елементи втрачають смислове наповнення і педагогічно-виховну конотацію. Це перешкоджає засвоєнню дисципліни, спотворює форму і позбавляє змісту як окрему вправу, так і заняття в цілому, й стоїть на заваді осягнення краси класичного танцю, його художньої довершеності й естетичності.

Суттєвим чинником, що впливає на якість підготовки, є той факт, що 95 % студентів не мають необхідних професійних даних, які б давали можливість викладачам і студентам досягти бажаного результату. Крім того, частина студентів, які вступають у Вищі після навчання в аматорських колективах, внаслідок неправильної методики проведення занять в останніх, на жаль, вже мають хронічні травми. Це свідчить про те,





що керівники аматорських колективів без належної відповідальності ставляться до опанування абеткою класики, формування вмінь і навичок, хоч у наскрізних програмах переважної більшості аматорських колективів класичний танець або його елементи заявлені як суттєва складова. Проте їх виконання зводиться до сухої схеми без відповідного методичного наповнення – не формується (чи виховується) правильна постава, не відпрацьовується постановка рук, не досягається необхідний рівень роботи м'язового апарату. Частина керівників, мабуть, не розуміються на цьому, інші вважають зайвим, а деякі віддають перевагу репетиційній роботі. Подібна тенденція, на мою думку, ставить під загрозу професійне навчання молоді.

Пошук об'єктивних та суб'єктивних причини появи означених вище проблем, як і констатація факту, що якість опанування класичним танцем не відповідає вимогам, не сприяє їх вирішенню. У цьому контексті постає необхідність постійного обговорення серед фахівців кола наявних проблем, пошуків шляхів їх вирішення з подальшою апробацією у навчальному процесі. Можливо слід дещо спростити програму, але підвищити вимоги до її виконання; педагогам більш ретельно готуватись до алгоритму проведення занять, вимогливіше ставитись до студентів, поєднувати орієнтацію на досягнення високої якості виконання з розумінням студентами першоджерел виникнення, генези того чи іншого руху, завдань, яке він виконує, а, відтак, і його місця у системі класичного танцю. Тобто, задля осмислення студентами сутності класичного танцю як унікального мистецького феномена, розуміння останніми необхідності оволодіння всіма нюансами його виконання як запоруки подальшої успішної професійної реалізації, поєднати теоретичну, історичну, художньо-естетичну і практичну складові викладання дисципліни «класичний танець».



Секція № 1

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

УДК 379.8.016:793.33/.38-053.8

*МΥΚΟΛΑ SHCHERBAN, President and Head
Choreographer at the Carolina Ballroom Company
(Greenville South Carolina USA)*

THE SPECIFICS OF TEACHING BALLROOM AND SOCIAL DANCING TO ADULTS

The Specifics of Ballroom, Latin, Sawing and social dancing in the United States differ tremendously from Ukrainian realities.

Along with competitive dancing, dance studios in America specialize in social dancing even more so. It is because modern life provides very little avenue for adults to express themselves, to have fun and entertaining physical activities, to meet new friends, etc. **Single** adults see Ballroom dancing not just as a learning dances, steps, technique and style, but as a complete avenue to enrich their social life. Adult **couples** also realize that dance lessons provide a great way to spend time with their significant other. In addition to that, «empty nesters» take dance lessons to rejuvenate their personal relationship with each other after their children have left the house.

With the difference of benefits why adults (USA) and children (Ukraine) take dance lessons, there comes large variation in methods of teaching. The dance instructor has to realize that adults, as opposed to children, in majority have already developed their mechanical skills, their muscle memory has been established, their imagination to relay to specific body movement is on a higher level. Therefore, it is easier to explain to adults certain leg action, arm and body movement, timing, characteristics of specific dances. Adults also have much larger life experience which enables instructor to make parallels between certain activities in life and needed action in dancing.

With qualifying «adult» as one of age between 18 and 99+, there come physical limitations at certain age categories. Even more so, some medical reasons (physical, mental, emotional) pro-





vide obstacles to achieve dancing goals as quickly as children would. It is greatly important that certified dance instructor is well knowledgeable in dance techniques, dance steps, variations, and styling. But it is crucial that dance professional is also educated in basic psychology, physiology, anatomy, and medicine in general. That would enable instructor to choose correctly specific technical elements, figures, and requirements depending on the specific adult individual or couple. For a simple example, rise and fall in Waltz would be beneficial for adult's health as it will provide strength to ankles, knees, and hip joints, and it will tone muscles and ligaments. But at the same time, physical limitations in those joints and ligaments should alarm dance instructor to avoid strict attention to the technical execution of such rise and fall. Instead, by minimizing Waltz's rise and fall due to physical limitation, teacher can focus on swing and sway of Waltz.

In addition, single adults and couples enjoy taking lessons with more than one instructor. It is due to proven fact that quality of attention and learning process gets increased with variety of teaching approaches and professional points of view. Ballroom dancing is a lead-follow partnership activity. **Ladies** would benefit dancing and learning with different partners to develop following skills in real social situations. They also become more versatile in adjusting their frames, head positions, size of steps and overall type of movement according to their leader. **Gentleman** are taking lessons and dance with various partners to develop leading skills navigation on the dance floor and building muscle memory amalgamating dance elements into figures and then patterns. It is therefore ladies and gentlemen become more comfortable and confident dancers.

On a personal note, America is known for inventing and using the word «FUN» frequently. You see, Eastern European dancers (primarily children) often do not show enjoyment and excitement during lessons and practice, and just look forward to be at the competition. Adults are much less competitive, but they realize that each lesson, each dance and dancing style is simply «FUN.» It makes them feel good about themselves to interpret the music they dance to, and to improvise with arm styling, with rhythms and elements during their social dancing. It is also «FUN» for them to dance with different partners as they are increasing their dancing versatility. It is therefore certified dance instructor need to be aware that dance lessons for adults should not only include physical movement and learning aspects but also entertainment during such lesson. Taking Ballroom lessons by being adult is commonly referred to the trip to Disney World, but this Disney World is for adults.





It is also important to mention that taking lessons as an adult has many preventive medical reasons. New scientific studies show that illnesses such as Parkinson's, Alzheimer's, Dementia and others could be prevented or at least delayed by taking dance lessons. Scientists brought simple fact that modern adult during the day is engaged in one of two activities: **physical** (walking, jogging, climbing stairs, etc.) OR **mental** (read book, watch movie, look at social media, etc.). It is very rare that adults are engaged in BOTH activities **simultaneously**. Dancing is one of the activities where mental and physical work provides healthy activity of neurons, raised heart beat is coordinated with increased brain activity.

Our studio, Carolina Ballroom Company specializes exclusively on teaching Ballroom, Latin, Swing, Social dancing to adults. We have established following benefits adults enjoy by taking dance lessons:

- Get more fun and enjoyment out of your social life
- Enjoy increased self confidence
- Meet new people and make new friends
- Improve your overall health
- Feel more at ease in social situations
- Find the exercise and fitness you've wanted
- Make your partner happy
- Enjoy attending more parties
- Find your business relationships improving
- Acquire more grace and poise
- Dress up and have fun
- Overcome shyness
- Relieve stress
- Stand out on the dance floor
- Never say «no» to a dance invitation
- Discover recreation or entertainment in a new way
- Feel refreshed and relaxed

Being aware of such benefits enables dance instructor to modify and adjust teaching process and to customize selection of dance material.

To conclude, learning Ballroom and Latin dancing by being adult provides great life experience, expansive list of benefits – from physical benefits to mental and social ones. Dance professionals of modern era must continue studying such aspect to provide quality dance instruction to adults. They say «Dance Like No One is Watching». But let's face it – they do watch, so everyone must take dance lessons! And we as professionals will strive to welcome you to the Magic of Dance!





УДК 793.33:796.093

П. С. ГОРГОЛЬ, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

«ФОРМЕЙШН» ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВА І СПОРТУ

У тезах висвітлюються етапи підготовки танцюристів команди «формейшн» до участі в конкурсах і змаганнях різного рівня. Розкривається структура організації, проведення, критерії оцінювання конкурсних виступів.

Ключові слова: формейшн, ансамбль, композиція, скейтинг, змагання.

Протягом декількох десятків років провідні фахівці бальних танців у різних кранах світу не могли дійти згоди що це. Мистецтво чи спорт?

Мабуть найбільш точно охарактеризував цей процес в минулому видатний виконавець, один із кращих тренерів і суддів, заслужений артист Литви, доктор Чеславас Норвайша: «Коли я починаю танцювати, я думаю, що це мистецтво, а коли закінчую – відчуваю, що це спорт».

На сьогоднішній день Україна має досить високий рівень дитячого і молодіжного танцювання на національному і міжнародному рівні. Підтвердженням цьому є численні перемоги наших танцюристів на офіційних чемпіонатах і кубках світу у віковій категорії «юніори» (12-15 років), «молоді» (16-21 років), відкритої першості світу серед команд формейшн за програмою латиноамериканських танців, участь у фіналах найпрестижніших міжнародних фестивалів і конкурсів.

Танцювальні змагання серед команд формейшн, ансамблів спортивного бального танцю, що складаються з 6 або 8 танцювальних пар, проводяться окремо за міжнародною конкурсною програмою європейських танців (повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот, швидкий фокстрот) і латиноамериканських танців (самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв).

Танцювальна композиція, яку виконують команди формейшн, за регламентом повинна тривати не більше шести хвилин, починаючи з моменту, коли танцюристи з'являються на танцювальному майданчику, і закінчуючи виходом команди з паркету. При цьому з 6-ти хвилин судді оцінюють не більше





4,5 хвилини, які повинні чітко визначатися сигналом (початок і кінець композиції). Команди, які не дотримуються цих правил, можуть бути дискваліфіковані головним суддею змагань. Якщо у чемпіонаті беруть участь більше ніж шість команд обов'язково проводиться друге коло змагань.

Під час організації національних і міжнародних кубків і чемпіонатів організатори повинні забезпечити рівноцінні умови для всіх команд-учасниць. Кожній команді надається можливість провести репетицію на танцювальному майданчику, де будуть проходити змагання під рахунок, музичний супровід і при тому освітленні, яке буде під час виступів. На змаганнях кожен із танцюристів може виступати тільки за одну команду, можлива заміна членів команди на 4 запасних учасників. Якщо змагання проводяться окремо в кожній віковій категорії – Юніори I (12-13 років), Юніори II (14-15 років), Молодь (16-18 років), Дорослі (19-35 років) дозволяється об'єднання категорій Юніори I і Юніори II, Молодь і Дорослі.

Команди, які виконують європейську програму, можуть створювати свої композиції на основі танців повільний вальс, віденський вальс, танго, повільний фокстрот, швидкий фокстрот із використанням (за власним бажанням) 16 тактів з будь-яких інших танців включаючи латиноамериканські.

В латиноамериканській програмі композиції складаються на основі танців Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль, Джайв із використанням будь-якого латиноамериканського ритму, а також не більше 16 тактів іншого танцювального стилю.

Сольне виконання у всіх вікових категоріях повинно обмежуватися 8 тактами будь-якого танцю при максимальній кількості 24 такти за всю програму, це не стосується латиноамериканських танців, в яких сольне виконання вважається звичним явищем. Костюми і взуття виконавців повинні повністю відповідати стилю європейських і латиноамериканських танців.

Навчально-тренувальний процес у команді формейшн включає психологічну, фізичну, хореографічну, музичну і технічну підготовку танцюристів.

Заняття, проводяться 4-5 разів на тиждень і, як правило, тривають протягом 3-4 академічних годин.

Це, в першу чергу, позитивно впливає на загальний фізичний розвиток танцюристів: формується витривалість, зростає сила м'язів, розвивається уміння правильно дихати – відкривати «друге дихання». Відпрацювання технічно складних рухів і трюків дозволяє вдосконалити виконавську майстерність, покращити координацію, швидкість, енергетику, точність, манеру виконання танцювальних фігур, елементів і з'єднань окремо кожним виконавцем, у парі і командою.





Вимоги до фізичної підготовки танцюристів настільки ж високі, як і по відношенню до спортсменів в інших видах спорту, а психологічна підготовка і об'єм необхідних для виконавців технічних знань, умінь і навичок повинні бути значно вищими.

Серйозне ставлення до технічних і акторських умінь виконавців, що зумовлено необхідністю систематично виступати на численних національних і міжнародних змаганнях, стимулюють танцюристів до подальшого вдосконалення професійних якостей.

Загалом, на наш погляд, зараз існує тенденція «омолодження» танцювального спорту. Добре це чи погано? Відповісти на це питання однозначно досить складно. Адже є декілька актуальних аспектів спортивного танцю. Спробуємо проаналізувати їх. Як приклад візьмемо танцюристів, що протягом року постійно беруть участь у національних і міжнародних змаганнях, тренувальних зборах, семінарах, виступають з показовими програмами. Спортсмени, які прагнуть досягти високого результату, як правило займають призові місця на змаганнях різного рівня, працюють на межі своїх психічних та фізичних можливостей, як наслідок вони досить швидко «старіють». Будь-який механізм, що працює в екстремальному режимі, виходить з ладу і потребує допомоги. Навіть для дорослих танцюристів, тим паче для дітей, існує реальна загроза фізичного, емоційного і психічного виснаження і як наслідок, погіршення їхнього стану здоров'я. Це ускладнюється і тим, що на сьогоднішній день в танцювальному спорті вищих досягнень поки що не існує медичної інфраструктури і психологічної діагностики. Цю роль в міру своїх знань, умінь і навичок виконують тренери.

Слід відзначити ще одну важливу тренерську проблему. Система танцювальної підготовки в Україні побудована таким чином, що виконавці вже з самого початку танцювальної кар'єри (це можуть бути діти віком від 6 років) виконують танцювальні композиції, побудовані на основі дорослих відчуттів, складної техніко-координаційної роботи м'язів при взаємодії обох виконавців – партнера і партнерки. Нерідко на танцювальних конкурсах можна побачити юних виконавців, що виконують композиції латиноамериканських танців з елементами сексу. Особливу турботу викликає надмірне використання гриму, прикрас, копіювання костюмів та взуття дорослих виконавців.

Як і в будь-якому іншому виді спорту, пов'язаному з рухом, виконавцям необхідно розвивати відчуття простору через систему різноманітних вправ, спочатку статично, на





місці без просування, обов'язково під музику. Підбір танцювальних елементів і з'єднань повинен проводитися тренером з урахуванням віку виконавців. Далі слід переходити до найпростіших рухів на танцювальному майданчику, поступово ускладнюючи завдання. Через деякий час у танцюристів з'являються почуття «балансу», «свінгу», енергетики», «ведіння», «відчуття партнера». Кожен із виконавців повинен зрозуміти принципи рухів у просторі в різних площинах, засвоїти технічні терміни – рух «по лінії танцю», «по діагоналях». Вони повинні навчитися закручувати і розкручувати свою внутрішню «пружину» і одночасно з цим не бути напруженими під час виконання того чи іншого танцю. Дуже неприємне враження справляють танцюристи, які весь час «працюють».

Особливої уваги потребує система оцінювання виступів танцюристів на змаганнях, конкурсах і фестивалях. На сьогоднішній день існують дві системи: «бальна» система і олімпійська система «скейтинг», які істотно розрізняються між собою методикою оцінювання. Бальна система як правило використовується на фестивалях і конкурсах. «Скейтинг» – на чемпіонатах та кубкових змаганнях. При застосуванні системи «скейтинг» починаючи з першого туру змагань в наступне коло виходить половина усіх зареєстрованих на змаганнях танцювальних пар або ансамблів. У фіналі суддівство може бути як закритим (коли судді оцінюють результати спортсменів на планшетах, дані з яких надходять на комп'ютер голови лічильної комісії або у паперових протоколах і здають їх у лічильну комісію, де потім підводяться загальні результати), так і відкритим, коли вони після виступів танцюристів показують місця, які на їхню думку зайняв той чи інший танцювальний дует або команда.

Сьогодні економічний рівень в нашій країні не дає можливостей для стабільного розвитку спортивним танцям. На досить низькому рівні залишається культура масового глядача, який не в змозі відрізнити стильних, технічно підготовлених танцюристів, від виконавців, яких «навантажили» серіями трюкових елементів і екстравагантних поз. Цією хворобою, на жаль, страждає й тренерський корпус. Підготовка суддів, тренерів та інших фахівців спортивного танцю, якою займаються громадські спортивні організації поки що не може вплинути на підвищення результативності танцювання.

Необхідно побудувати в нашій державі систему підготовки танцюристів таким чином, щоб вони мали змогу крок за кроком впевнено йти до прогнозованого результату. Потрібні медальні тести, іспити, оцінки, бали (з десятима і со-





тими), а лише потім – змагання різного рівня, офіційні чемпіонати з системою підрахунків результатів «скейтинг», до якої танцюристи вже будуть добре підготовлені як на психологічному, так і на танцювально-технічному рівні. Необхідна розгалужена система дитячо-юнацьких спортивних танцювальних шкіл, введення спортивних бальних танців як обов'язкового предмета в загальноосвітніх навчальних закладах різного типу, створення кафедр спортивного бального танцю у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації спортивного, мистецького і педагогічного спрямування.

Потрібні соціально адаптовані програми організації дозвілля, які б дали змогу займатися цим синтезом мистецтва і спорту людям різного вікового і соціального контингенту.





УДК 37.016: 793.31]:78.071

Р. М. ГУЗІЙ, викладач-концертмейстер вищої категорії Гадацького коледжу культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Розкрито принципи музичного оформлення занять з народно-сценічного танцю. Подано рекомендації концертмейстеру щодо роботи на заняттях з народно-сценічного танцю.

Ключові слова: концертмейстер, народно-сценічний танець, музика, музичний матеріал, хореографія.

Роль концертмейстера на заняттях з народно-сценічного танцю є досить значною. Вона проявляється у високохудожньому гнучкому музичному оформленні заняття та розвитку уваги до внутрішнього розуміння музики студентами [3, с. 35]. Музика – це мистецтво, у якому ідеї, почуття і переживання виражаються ритмічно та інтонаційно організованими звуками.

Концертмейстер має розуміти педагога-хореографа, щоб правильно підібрати музичний супровід до тієї чи іншої вправи, повинен знати, як виконується та чи інша вправа, чітко уявляти собі її структуру, щоб, виконуючи музичний супровід правильно виконувати метро-ритмічні акценти, за допомогою динаміки допомагати цілісності виконання рухів [1, с. 147]. А саме головне – навчитися правильно структурувати музичний матеріал відносно тієї чи іншої вправи, вміти орієнтуватися в нотному тексті. Справа в тому, що педагог може зупинити виконання вправи в будь-якому місці або почати відпрацьовувати окрему її частину. Для цього потрібно знати, який саме музичний епізод відповідає відпрацюванню того чи іншого руху. Все це стосується також і музичного супроводу танцювальних етюдів та комбінацій на середині залу. Вагомість та значущість роботи концертмейстера хореографії полягає у гравотному та вмілому здійсненні музичного оформлення навчальних занять та репетицій. Концертмейстер повинен чітко усвідомлювати, що він не самостійний виконавець, а своєю грою має допомагати глибше проникнути в емоційну структуру танцю. Він також повинен сприяти розвитку навичок сту-





дентів щодо сприйняття характеру, логічного розвитку музичного супроводу та навичок органічного поєднання з танцювальними рухами.

Принципи музичного оформлення заняття. Музичний розвиток студентів-хореографів повинен здійснюється на основі вивчення естетики музики, широкого ознайомлення з кращими зразками народної та класичної музики. На занятті народно-сценічного танцю, в екзерсисі та етюдах на середині залу студенти перших курсів знайомляться з музикою під час руху. Тому дати студентам правильне уявлення про принципи та закономірності цього зв'язку вкрай важливо.

Спільна творча робота педагога та концертмейстера, їх тісна співпраця сприятимуть більш ефективному розвитку художнього мислення студента, навичок свідомого розуміння зв'язку музики з танцем, формуванню навичок узгодженості руху з музикою. Музичне оформлення заняття повинне включати всі рухи у часі, в умовах визначеного темпу та ритму, самою музикою виявляти особливості танцювального руху: його малюнок, характер, динаміку, фразування.

Основним завданням концертмейстера в оформленні заняття є сприяння формуванню свідомого ставлення студента до конструктивних особливостей музичного твору – уміння відрізнити музичну фразу, речення, період, вміння орієнтуватися у характері музики, ритмічному малюнку, динаміці та національному колориті [3, с. 32].

Дуже важливо підбирати музику, що відповідає не тільки ритму окремого руху, але і його характеру. На занятті народного танцю ритм характеризує ті чи інші особливості національного або стилістичного порядку. Ритм кожного національного танцю має свої особливості, відтінки та нюанси [2, с. 21].

Приклади з народних танцювальних мелодій мають бути різноманітними за характером мелодії, за деталями ритму та метру, за фактурою. Розмаїття прикладів потрібне для формування у студентів навичок відчуття змін характеру музичного супроводу, що може застосовуватися до одного й того ж танцювального руху, органічності його поєднання з музикою. Слід провести широкий відбір нотного матеріалу (створити власну музичну хрестоматію) для музичного оформлення народно-сценічного екзерсису з численними прикладами, що відносяться до одного й того ж руху.

Рекомендації концертмейстеру. На основі особистого багаторічного досвіду роботи концертмейстером народно-сценічного, українського танцю, композиції і постановки танцю, народного ансамблю народного танцю «Джерело» Гадяцького





коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського можна сформулювати ряд правил і рекомендувати їх дотримуватись концертмейстеру на заняттях з народно-сценічного танцю:

Неприпустимо грати дуже голосно, форсованим звуком. Точно вивірений звук студенти кращечують.

Враховувати, що вся хореографічна лексика засвоєна з французької мови, нею доводиться користуватись. Вона абсолютно міжнародна і загальноприйнята, тому концертмейстер повинен знати переклад кожного руху та характер його виконання.

Музичний супровід заняття повинен формувати у студентів певні естетичні навички, а також свідоме ставлення до музики: він привчає відчувати музичну фразу, розуміти характер музики, динаміку, ритм. Усі рухи виконуються на музичному матеріалі: уклін на початку та в кінці заняття, перехід від вправ біля станка до вправ на середині залу. Це привчає до узгодженості рухів з музикою.

Концертмейстер не повинен боятися відірватися від нот, сміливіше грати свою імпровізацію. Спочатку вона буде примітивною та схематичною, бідною на мелодію та гармонію, але має точно відповідати характеру, темпу і ритму кожної вправи.

Дуже важливо звертати увагу на розстановку та виконання акцентів, оскільки одні рухи виконуються на сильну долю, інші – на затакт.

Необхідно постійно працювати над підвищенням власної фахової майстерності; розвивати музичний слух, підбираючи нові мелодії по слуху, навички читання нот з аркуша.

Бажано мати власний музичний матеріал (музичну хрестоматію), постійно збагачувати його, накопичуючи новий матеріал.

Постійно працювати над удосконаленням своїх виконавських навичок.

Робота концертмейстера хореографії являє собою особливий, унікальний комплекс. Музика в руках концертмейстера – це той фундамент, на якому тримається мистецтво хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдріч О. С. Хореографія : посібник з основ хореограф. мистецтва та композиції танцю / О. Голдріч. – Вид. 2-ге, доповн. – Львів : Сполом, 2006. – 158 с.
2. Голдріч О. С. Музична хрестоматія : посібник для уроків народ.-сцен. танцю / Олег Голдріч, Станіслав Хитряк. – Львів : Край, 2003. – 230 с.
3. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю : навч. посіб. для ВНЗ культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації / Євген Зайцев, Юрій Колесниченко. – Вид. 2-ге, доопрац. і доповн. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 413 с.





УДК: 792; 378

Т. А. МЕДВІДЬ, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка

ТВОРЧІ ПРОЕКТИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТЬОГО ХОРЕОГРАФА

Формування фахових компетентностей майбутніх хореографів передбачає застосування в освітньому процесі інтерактивних методів, ефективним з яких є метод проектів. У статті розкривається сутність поняття «метод проектів», окреслюються його ознаки та умови ефективного застосування. Визначаються загальні та фахові компетентності хореографа, які можуть формуватися у проектній діяльності. Наводяться приклади навчальних проектів з різних фахових дисциплін.

Ключові слова: метод проектів, хореограф, компетентності, проект стандарту вищої освіти, педагогічна технологія, навчально-дослідницька діяльність, викладач, презентація.

Метод проектів не є принципово новим у світовій педагогіці. Він застосовувався як у вітчизняній дидактиці, так і в закордонній. Виник у 20-ті роки минулого століття у США. Метод проектів набув поширення і популярності завдяки раціональному поєднанню теоретичних знань і можливостей їх практичного застосування для розв'язування конкретних проблем дійсності в спільній діяльності студентів. «Все, що я пізнаю, я знаю, навіщо це мені потрібно, де і як я можу ці знання застосовувати» - основна теза сучасного розуміння методу проектів [1, с. 57]. Ця теза цілком збігається з практикоорієнтованим навчанням студентів спеціальності «Хореографія».

Аналізуючи сфери діяльності хореографа у сучасних умовах, слід відзначити її багатофункціональний характер. Наразі на ринку праці більш затребуваним є хореограф-універсал, готовий не тільки до артистичної діяльності (бажано у різних стилях хореографічного мистецтва), але й до викладацької, балетмейстерської та навіть режисерської діяльності одночасно. Сучасний хореограф повинен бути готовим до практичної діяль-





ності у різноманітних умовах. Сьогодні все більш популярними в культурно-мистецькому середовищі стають синтетичні вистави: різноманітні шоу, мюзикли, естрадні вокально-хореографічні композиції, перформанси тощо, які потребують володіння хореографами спеціальними компетентностями. Завдання профільних освітніх закладів – підготувати конкурентоспроможного фахівця готового вирішувати професійні завдання.

Проект стандарту вищої освіти спеціальності «Хореографія» визначає цілі навчання – формування у студентів комплексу компетентностей, що забезпечить провадження педагогічної, балетмейстерської, організаційно-управлінської, науково-дослідної діяльності у сфері хореографії.

Розробники проекту стандарту пропонують формувати наступні загальні компетентності, серед яких є ті, що найефективніше можна сформувати саме методом проектування: здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях, здатність проведення досліджень на відповідному рівні, здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел, здатність генерувати нові ідеї (креативність), навички міжособистісної взаємодії, здатність розробляти та управляти проектами. Серед фахових компетентностей такими є: здатність виявляти та вирішувати проблеми (дослідницькі, творчі, організаційні) у сфері фахової діяльності, здатність здійснювати дослідницьку діяльність у сфері хореографії, усвідомлювати логіку та основні етапи наукової роботи, здатність до художньо-критичної діяльності у сфері хореографії, здатність розробляти і впроваджувати авторські інноваційні педагогічні та мистецькі методики та технології, здатність усвідомлювати синтетичну природу хореографічного мистецтва та розуміти багатоманітність його можливих зв'язків з іншими мистецтвами у хореографічному творі, здатність створювати хореографічну складову в різних мистецько-видовищних формах, здатність використовувати методи, прийоми, стратегії сучасного менеджменту, розуміти особливості фінансового та адміністративного забезпечення творчого проекту, особливості його реалізації в комерційних і некомерційних сферах, здатність продукувати креативні ідеї, обговорювати їх в команді, розробляти алгоритм їх практичного втілення в арт-проекті та ефективно вирішувати завдання по його реалізації, здатність забезпечувати організацію та функціонування професійного та аматорського хореографічного колективу, здатність презентувати власний творчий, науковий продукт, використовуючи традиційні та інноваційні комунікаційні технології, здатність розробляти і втілювати авторські хореографічні твори різноманітні за формою, жанром, виражальними засобами з використанням традиційних та новітніх прийомів їх створення.





Метод проектів припускає можливість вирішення певної проблеми. У ньому передбачається, з одного боку, необхідність використання різноманітних методів, засобів навчання, а з іншого – інтегрування знань, умінь з різних галузей науки і мистецтва. Методом завбачено певну сукупність навчально-пізнавальних прийомів, що дозволяють вирішити ту чи іншу проблему шляхом самостійних дій студентів з обов'язковою презентацією чи представленням отриманих результатів, що сприяє використанню дослідницьких, пошукових, проблемних методів, творчих за своєю суттю.

У різних джерелах можна знайти різні тлумачення поняття «метод проектів». Найрозповсюджені з них:

С. А. Пілюгіна розглядає метод проектів як «особистісно-орієнтований метод навчання, заснований на самостійній діяльності учнів щодо розробки проблеми й оформлення її практичного результату» [5, с. 197].

І. Д. Чечель зазначає, що «метод проектів – це педагогічна технологія, орієнтована не на інтеграцію фактичних знань, а на їх застосування до набуття нових (інколи і шляхом самоосвіти)» [6, с. 4].

К. М. Мелашенко визначає метод проектів як педагогічну технологію, що «передбачає певну сукупність навчально-пізнавальних прийомів, які дають змогу розв'язати ту чи іншу проблему в результаті самостійних дій учнів з обов'язковою презентацією цих результатів» [4, с. 13].

Проектна діяльність відрізняється від навчально-дослідницької діяльності. Р. С. Гуревич виділяє такі відмінності :

1) метод проектів націлений на всебічне і систематичне дослідження проблеми, розробку конкретного варіанту (моделі) освітнього продукту;

2) для навчально-дослідницької діяльності головним підсумком є досягнення істини, тоді, як робота над проектом припускає одержання, передусім, практичного результату;

3) проект, будучи результатом колективних зусиль виконавців, на завершальному етапі діяльності припускає рефлексію спільної роботи, аналіз повноти, глибини, інформаційного забезпечення, творчого вкладу кожного;

4) навчально-дослідницька діяльність індивідуальна за своєю суттю і націлена на те, щоб одержувати нові знання, а мету проектування внести у межі виключно дослідження, навчаючи додатково конструюванню, моделюванню та ін. Таке навчання має здійснюватися як на матеріалі наявних навчальних предметів, так і в спеціально організованому навчальному середовищі [2, с. 201].





Для ефективного застосування проектних технологій у підготовці майбутніх хореографів слід дотримуватися наступних педагогічних умов:

1) значущість в дослідницькому і творчому плані проблеми та її усвідомлення учасниками освітнього процесу (студенти повинні усвідомлювати теоретичну і практичну значущість завдань для їх професійного зростання);

2) професійна спрямованість та реальність виконання запропонованих завдань (проекти мають бути пов'язані з майбутньою професійною діяльністю і мати практичне значення);

3) структуризація змістової частини проекту (чітко планування етапів виконання проекту);

4) самостійність студентів у виконанні проектів (важливо чітко встановити обсяг і зміст самостійної роботи кожного учасника проекту);

5) використання дослідницьких методів;

6) суб'єкт-суб'єктна взаємодія учасників освітнього процесу;

7) ресурсно-диференційований підхід до використання проектних методик, що передбачає урахування можливостей викладача та рівня підготовленості й індивідуальних особливостей студентів;

8) адекватність системи контролю за виконанням проекту відповідно до складності завдань (форми та методи контролю повинні бути методично обґрунтованими)

Для підготовки студента до проектної діяльності важливим етапом є ознайомлення з методологічним підґрунтям та можливостями.

Всебічний аналіз проекту експертами дає можливість удосконалити проект так, аби можна було братися до його реалізації. Проекти можуть мати найрізноманітнішу спрямованість. Як приклад можна навести наступні творчі проекти:

- створення презентації з визначеної теми (теоретичні дисципліни: Історія мистецтв, Основи сценографії, Історія костюму тощо);

- створення навчально-тренувальної або танцювальної комбінації (індивідуальний міні-проект з практичних дисциплін: Класичний танець, Сучасний танець, Народно-сценічний танець тощо);

- розробка положення конкурсу хореографічного мистецтва (Методика роботи з хореографічним колективом, Менеджмент соціокультурної діяльності);

- розробка реклами власної хореографічної студії (Методика роботи з хореографічним колективом, Менеджмент соціокультурної діяльності);





- розробка бізнес-плану майбутньої хореографічної школи (Методика роботи з хореографічним колективом, Менеджмент соціокультурної діяльності);
- постановка хореографічної композиції різної складності (Мистецтво балетмейстера, Композиція і постановка танцю);
- створення вокально- (музично-) хореографічної композиції зі студентами спеціальності «Музичне мистецтво» (Організація танцювальних шоу-програм, Мистецтво балетмейстера);
- створення хореографічних вистав (дитячі вистави, одноактні балети) (Організація танцювальних шоу-програм, Мистецтво балетмейстера);
- створення перформансів (Організація танцювальних шоу-програм, Мистецтво балетмейстера);
- створення тематичної концертної програми зі сценарієм (Організація танцювальних шоу-програм, Мистецтво балетмейстера);
- створення (участь) шоу-програми, музичної вистави, мюзиклу (Організація танцювальних шоу-програм, Мистецтво балетмейстера).

Важливою умовою для вдалої реалізації творчого проекту є усвідомлене ставлення студентів до цього процесу, наявність методичних рекомендацій, проміжний та підсумковий контроль та демонстрація творчого проекту.

Долучати до проектної діяльності студентів-хореографів варто з першого року навчання: спочатку як глядачів, виконавців, незалежних експертів, а потім як творців. При цьому студенти повинні чітко розуміти завдання, що перед ними ставляться, мати методичний супровід, та розуміти критерії оцінювання їхньої діяльності у творчому проекті.

При використанні проектних технологій у навчально-виховному процесі змінюється і роль викладача. Різко підвищується об'єм його консультацій та діалогів зі студентами. Авторитет викладача тепер базується на вмінні стимулювати ту розумову та творчу активність студентів, у якій вони самі особисто зацікавлені заради успіху в прийнятій ними проектній діяльності. Під час роботи над проектом викладач лише радить загальний напрямок і головні орієнтири пошуку.

Викладач у спілкуванні з творчими групами студентів, які розробляють певний проект, використовує проектно-конструкторський підхід, адже життєвий цикл проекту має декілька стадій і природньо, що на кожному з етапів студенти можуть помилятися, висловлювати помилкові гіпотези, неправильне припущення, і тут роль викладача є консультативною.





Педагогічна цінність співпраці викладача зі студентами при виконанні проектів надзвичайно висока. Викладач виявляє демократично-гуманний стиль спілкування, має змогу виявити свою компетентність у дослідженні і розробці проекту, виступає кваліфікованим експертом-консультантом. Авторитет викладача в проектній діяльності базується на здатності бути ініціатором цікавих питань.

Важливо, що студенти працюють у різних за складом групах і набувають соціально важливих навичок (бути командою однодумців, зорієнтованих на справу). Під час цієї проектної роботи розвивається вміння бачити себе з боку, критично аналізувати свої досягнення, реально бачити можливості самовдосконалення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буйницька О. П. Інформаційні технології та технічні засоби навчання : [навч.-метод. посіб. для самостійного вивчення курсу] / Буйницька О. П. – Кам'янець-Подільський : ГПП Буйницький, 2009. – 100 с.
2. Гуревич Р. С. Інформаційні технології навчання: інноваційний підхід : навчальний посібник / Р. С. Гуревич, М. Ю. Кадемія, Л. С. Шевченко ; за ред. Гуревича Р. С. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2012. – 348 с.
3. Козинець І. Проект як засіб формування творчої особистості студента / І. Козинець // Матеріали конференції: XVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД», грудень, 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://oldconf.neasmo.org.ua/>
4. Мелашенко К. М. Технологія проектного навчання / К. М. Мелашенко// Завуч. – 2006. – № 13. – С. 12-14.
5. Пилюгина С. А. Метод проектной деятельности в Интернете и его развивающие возможности / С. А. Пилюгина // Школьные технологии . – 2002. – № 2. – С. 196-199.
6. Чечель И. Д. Метод проектов: субъективная и объективная оценка результатов / Чечель И. Д. // Директор школы. – 1998. – № 4. – С. 3-10.





УДК 378.4.016:793.3

О. А. ПЛАХОТНЮК, кандидат мистецтвознавства (PhD), доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА У КЛАСИЧНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Формування хореографічної освіти в рамках освітніх процесів закладів вищої освіти. Організація самостійної роботи студентів спеціальності 024 Хореографія. Творчо-мистецьке та наукове самовдосконалення студентів.

Ключові слова: хореографія, хореографічне мистецтво, Львівський національний університет імені Івана Франка, кафедри режисури та хореографії, Студентський науковий гурток, творча лабораторія, театр танцю.

У Львівському національному університеті імені Івана Франка на факультеті культури і мистецтв у 2010 році було започатковано вищу освіту з хореографії в межах освітньої діяльності класичного університету [1, с. 123].

У січні 2013 року проектною групою професорсько-викладацького складу кафедри розроблено проект паспорта спеціальності «Хореографічне мистецтво (Хореологія)», що був взятий за основу в Україні та затверджений паспорт наукової спеціальності 17.00.08 «Хореографічне мистецтво», рішенням атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України від 16 травня 2014 року (наказ МОН України № 642 від 26.05.2014 р.) [1, с. 125].

З 2017 р. нова наукова тема досліджень кафедри: «Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)». Науковим спрямуванням наукової діяльності кафедри є: пошук, збір та опрацювання матеріалів пов'язаних з хореографічною освітою та наукою в Україні; узагальнення наукових положень з теорії та історії хореографічної культури України та світу. Цілісність хореографічного мистецтва та його місце в світовій художній культурі. Формування методологічних засад хореології, етнохореології. Розробка понятійно-категоріального апарату; дослідження хореографічного мистецтва (класичного, народного, сучасного, бального та інших видів танцю). Дослід-





ження історії українського та світового хореографічного мистецтва. Формування інноваційних методів підготовки фахівців хореографічного мистецтва України [2, с. 91].

Кафедрою започатковано проведення науково-практичних конференцій: Міжнародний конгрес Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO) присвячений дослідженням у сфері танцю (2017, 2019 рр.). Міжнародну науково-практичну конференція «Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва: тенденції та перспективи розвитку» (2010-2018 рр.). Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (2016-2019 рр.); Всеукраїнської науково-практична конференція молодих вчених, магістрантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» та ін. [2, с. 107-112].

Навчальний процес на кафедрі режисури та хореографії формується відповідно до освітніх програм та виконання навчальних планів за спеціальністю 024 Хореографія, галузь знань 02 Культура і мистецтво ліцензований та акредитований наступні освітні рівні підготовки: бакалавр, магістр, доктор філософії.

Випускники отримують кваліфікацію: бакалаври – «Бакалавр хореографії. Вчитель хореографічних дисциплін. Керівник танцювального колективу. Артист балету». Випускники магістратури: «Магістр хореографії. Викладач хореографічних дисциплін. Балетмейстер». Випускники аспірантури: доктор філософії (хореографічне мистецтво), мистецтвознавство [2, с. 16-21].

Окрім цього велика увага приділяється самостійній роботі студентів в контексті творчого та наукового самовдосконалення. Відповідно до цих завдань професорсько-викладацьким складом кафедри започатковано і впроваджуються у життя цілий ряд наукових та творчих проєктів, а саме творчі лабораторії наукові гуртки.

З 2012 року на кафедрі режисури та хореографії факультету культури і мистецтв діє Студентський науковий гурток. Керують даним гуртком саме студенти старших курсів, науковий куратор – доцент кафедри режисури та хореографії, кандидат мистецтвознавства Олександр Плахотнюк [1, с. 152-153; 3, с. 297].

Творчо-мистецька робота студентів. В рамках Студентського наукового гуртка діють творчо-мистецькі лабораторії, що займаються творчою, мистецькою діяльністю спрямованою на самореалізацію студентів у хореографічному мистецтві. Український балетний театр «Прем'єра» (УВТ «Premiera»). Художній керівник народний артист України Олег Петрик. Ансамбль українського та народного танцю Українського балет-





ного театру «Прем'єра» (Folk dance UBT «Premiera»). Художній керівник Надія Кіптілова. Театр «Класичного танцю» кафедри режисури та хореографії. Художній керівник Юлія Безпаленко. Студентський театр з «Мистецтва балетмейстера». Художній керівник доцент кафедри режисури та хореографії Оксана Лань. Дитяча хореографічна студія кафедри режисури та хореографії «Львівська академія танцю». Куратор і автор ідеї створення дитячої студії професор кафедри, народний артист України Олег Петрик, керівники студії Лілія Гражуліс, Юлія Безпаленко.

Студентський театр танцю «TİLO Dance Theatre», який створений за ініціативи студентів кафедри. Художні керівники випускники та студенти кафедри Дарина Тураш та Анастасія Байдіна. Tilo dance theatre – незалежний театр сучасного танцю у Львові. Основним вектором у роботі театру є дослідження актуальних проблем в соціумі для «тілесного» переосмислення.

Кафедра проводить цілий ряд популярних в Україні та за її межами конкурсів хореографічного мистецтва, а саме: Міжнародний конкурс сучасного хореографічного мистецтва «Супер данс (Super dance)»; Відкритий мандруючий дитячо-юнацький фестиваль-конкурс мистецтв «Здійснення мрій» та «Здійснення мрій – професіонали»; Всеукраїнський профорієнтаційний фестиваль хореографічного мистецтва «Відлуння» [1, с. 152-153; 3, с. 297] та ін.

Отже, в контексті формування фахівця хореографічного мистецтва значна увага приділяється на мотиваційні процеси та самостійне вдосконалення студентів хореографів. Що відбувається шляхом залучення їх до наукової та творчої мистецької діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інформаційно-довідкове видання «Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2004–2014 рр.)» / Н. Бічужа, М. Гарбузюк, Н. Дельчук, О. Козаренко, О. Плахотнюк, Є. Стародінова. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 224 с.

2. Інформаційні матеріали до Звіту ректора Мельника В.П. на конференції трудового колективу Львівського національного університету імені Івана Франка. 14 травня 2019 року. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2019 – 232 с.

3. Encyclopedia Львівський національний університет імені Івана Франка. т. II / ред. М. Мартиняк-Жовтанецька – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 764 с.





УДК 792.82.038.6

М. М. ПОГРЕБНЯК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

ПОСТМОДЕРНИЙ ТАНЦТЕАТР РАДУ ПОКЛІТАРУ

Виявлено і систематизовано особливості естетики і характерні ознаки індивідуального естетичного стилю Радуги Поклітару.

Ключові слова: *постмодерний танцтеатр, танець «модерн», індивідуальний стиль.*

Постмодернізм у танці зароджується у США наприкінці 50-х рр. ХХ ст. та вступає у свою першу фазу у 60-і рр. ХХ ст. Далі він проходить наступний (другий) етап розвитку, пов'язаний з його поширенням у Європі в 70-і рр. ХХ ст., і вступає у третю фазу розвитку – формування власної культури. Поручуючи принципи «класичного» танцю «модерн» і навіть авангарду 50-х рр. ХХ ст. постмодерні хореографи йдуть власними шляхами, висуваючи на перший план «засоби танцю», але не його значення [4].

Оскільки, сьогодні ці ідеї постмодерних хореографів поступово просотуються в театральний простір України, виникає потреба у теоретичній підтримці митців і навчального процесу, і звернення авторки до означеної теми є досить вчасним і актуальним.

Проблемам теорії та історії нових напрямів театального танцю і сучасного балету присвячені нечисельні наукові праці дослідників пострадянського простору (П. Білаш, О. Верховенко, К. Добротворська, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та ін.). Але поза межами існуючих розробок залишається виявлення і систематизація особливостей естетики і характерні ознаки індивідуального балетмейстерського стилю Радуги Поклітару, що і є метою даної наукової розвідки.

Досліджено, що представником постмодерного танцтеатру в Україні є танцівник і хореограф Радуги Поклітару, який народився у Молдові, навчався у Білорусії. У 2006-му році він створив авторський проект «Київ-модерн-балет» Фонда мистецтв в Україні.

Нами досліджено, що, як вважає і сам балетмейстер Радуги Поклітару, в Україні немає такого репертуарного театру сучасної хореографії, як «Київ-модерн-балет», який ставив би повноцінні і повнометражні спектаклі, ... з декораціями і костюмами [3, с. 37].





Характерною рисою його індивідуального балетмейстерського стилю стає незавершеність ідейно-тематичної лінії, яка викликає у глядача багатоплоскові асоціації.

Наприклад, за словами балетмейстера, у спектаклі за В. Шекспіром «Веронський міф: Шекспірименти», на відміну від постановки «Ромео та Джульєтта» на сцені «Большого» театру, група молодих людей «просто намагається зіграти спектакль у своєму невеликому театрі. Вони переодягаються у світські костюми, грають, і, самі того не помічаючи, опиняються на місці персонажів. І все, що відбувається з їхніми персонажами, відбувається у їхньому реальному житті» [3, с. 37].

У 1961-му р. у Брюссельському Королівському театрі «де ла Монне» відбулася прем'єра балету Моріса Бежара «Болеро» на музику М. Равеля. Якщо «Болеро» М. Бежара просякнуте духом Східного і екстатичного танцю, то «Болеро» Р. Поклітару вирішене засобами експресіоністичного танцю з криком, плачем, сміхом і хрипом, з використанням прийомів контактної імпровізації. У своїй авторській версії балетмейстер розповідає «про безперервну «сізіфову» боротьбу індивідумів за право на власне «Я», за свою «несхожість», за свободу проти ... спрута на ім'я «натопл» [2].

«Дош» – філософське оповідання у формі хореографічної сюїти про людські долі, поєднані одним часом і простором. В центрі уваги – люди, почуття, сама течія життя, про що балетмейстер і виконавці розповідають мовою експресіоністичного танцю, індивідуальної пластичної імпровізації і контактної імпровізації.

Сюжет «Лускунчика» Р. Поклітару про дівчинку-жебракку, яка замерзає на вулиці, і ніхто її не помічає, крім самотньої миші, вирішений балетмейстером також засобами експресіоністичного танцю з яскраво вираженою депресивною інтонацією. Це стосується і масових сцен, і дуету Дівчинки та Принца.

18 травня 2012-го року у Національній Опері України відбулася прем'єра балету-триптиха «Перехрестя» у виконанні артистів «Київ-модерн-балету» (хореографія Р. Поклітару) на музику Мирослава Скорика. Це філософська історія про перехрестя життів, долі, бажань, почуттів. Хореографічний текст основного колективного персонажу (безволоса, розграфлена як тушка істота) побудований на механічних рухах «танцю машин», дуєтної і групової контактної імпровізації, лексиці експресіоністичного танцю протягом усього балету. «Вільна» пластична імпровізація оголеної беззахисної Людини, народженої в муках, переходить в дуєтну форму контактної імпровізації Божества і Людини, яка завершується скиданням Божества і смертю Людини.

Балет «Лебедине озеро» на музику П. Чайковського задуманий Р. Поклітару як балет-притча, балет-роздум про неможливість жити, зраджуючи своїй істинній сутності. Існування у чужій подобі





автор спектаклю вважає «страшним присудом». Він пропонує глядачам поринути у світ екзистенційних уявлень про світ, який людина пізнає у боротьбі, стражданнях, і, нарешті, смерті. Таким чином, філософські побудовання, задекларовані авторським лібретто Р. Поклітару, запозичені з естетики танцю «модерн». Натомість, на сцені ми бачимо яскраві прояви постмодерного мистецтва, а саме: іронічне відношення до класичної спадщини; цитатно-пародійне поєднання знаків культури; естетизація асоціансів і дисгармонійної цілісності; композиційна безструктурність.

Цей ряд прикладів продовжує спектакль «Жінки в ре-мі-норі» – одноактний балет на музику І.-С. Баха, поставлений вперше Р. Поклітару у Одесі в 2001-му р. Натхненням для балету стала п'єса Федеріко Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби». Балетмейстер показує трагічну історію про неіснуючу жіночу дружбу. У підґрунті його «майже тваринної чуттєвості лежить... багатофігурний ритуал, де пристрасті, що роздирають кожного зсередини примножуються багатократно від дотику до оточення» [1, с. 48]. Почуття заздрості, осуду, пліток, брехливої дружби, агресивності балетмейстер передає «виразним» танцем, хореографічний текст якого побудований на експресивній пластиці рук, тваринних стрибках у партері, бігові на місці, «grand jete en tournant» і піруетах з падіннями, безглуздими стрибками «тримаючись за руки» по 3-4 чоловіка і т. ін.

Так, попри філософсько-світоглядні заяви Р. Поклітару, його творчості бракує віри у позитивний сенс навколишнього життя, характерної для митців стилю «модерн». Характерними ознаками його постановок стають, окрім зазначених вище: відмова від символізму та «приземлення героя», його соціалізація; зближення з побутовою пластикою; свідомий еkleктизм, що живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів і головне, відмова від основного «філософсько-світоглядного» принципу танцю «модерн» – пошуку кінцевої істини, що означає профанацію мистецтва, як способу пізнання. Всі ці ознаки дають можливість віднести його авторські твори до явища постмодерного танцтеатру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Юлія. Киев-модерн-балет: Как Феникс из пепла / Бентя Юлія // Танец в Украине и мире. – 2014. – №2(8). – С. 48.
2. Kyiv Modern Ballet. Болеро / Дождь в Киеве. – URL: <http://kontramarka.ua>>Театр (дата звернення 28.09.2019).
3. Поклітару Раду. Мысли вслух / Поклітару Раду // Танец в Украине и мире. – 2011. – №1. – С. 37.
4. Benes S. Terpsichore in Sneakers / Benes S. // Post-Modern Dance. – Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. – 270 p.





УДК 379.821.016:793.3

М. В. ТКАЧЕНКО, аспірантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, викладач Полтавської міської школи мистецтв «Малої академії мистецтв» імені Р. О. Кириченко

РОЗВИВАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНІВ ШКІЛ МИСТЕЦТВ

Обґрунтовано освітнє значення початкової хореографічної підготовки учнів шкіл мистецтв, проаналізовано розвивальний потенціал хореографічного мистецтва у процесі залучення вихованців початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів до хореографічної діяльності.

Ключові слова: хореографічна підготовка, початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади, дисципліни хореографічного циклу

На етапі реформаційних змін у галузі мистецької освіти особливої уваги набувають питання художньо-творчого розвитку підрастаючого покоління у початкових спеціалізованих мистецьких школах. Мистецька школа – заклад позашкільної освіти сфери культури [2], навчання в якому забезпечує розвиток творчих здібностей та практичних навичок, обдарувань та спеціальних виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності, оволодіння знаннями у галузі вітчизняної та світової культури й мистецтва. Продуктивність художнього виховання дітей у цих закладах зумовлена синтезом мистецтв, які включено до навчальних програм й, відповідно, поєднанням різних видів художньо-естетичної діяльності вихованців.

У різні періоди розвитку мистецької освіти особливості хореографічної підготовки на початковому етапі навчання в умовах позашкілья, а також у системі спеціалізованих мистецьких шкіл досліджували теоретики і практики Л. Андрусенко, Т. Бакланова, Г. Березова, Т. Благова, Л. Бондаренко, Ю. Гончаренко, В. Константиновський, А. Коротков, Т. Лутовенко, О. Мартиненко, Т. Пуртова, А. Тараканова, П. Фриз, ін.

Мета статті: обґрунтувати освітнє значення початкової хореографічної підготовки учнів шкіл мистецтв, проаналізувати розвивальний потенціал хореографічного мистецтва у процесі залучення вихованців початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів до хореографічної діяльності.





Хореографічна творчість вважається одним із дієвих засобів всебічного розвитку учнів шкіл мистецтв. Саме танець для них є доступною формою самовираження й самореалізації. Основна мета загальної хореографічної підготовки в умовах початкових спеціалізованих мистецьких шкіл – формування танцювального смаку учнів, виконавських навичок, танцювальної грамотності, розширення хореографічних можливостей, прищеплення любові до різних видів хореографії [1, с. 75]. До того ж, систематичність хореографічних занять загалом є запорукою формування правильної постави, розвитку координації рухів, еластичності зв'язок, укріплення м'язів, стрункості й підтягнутості корпусу, грації й виразності поз та жестів.

У структурі шкіл мистецтв початкова хореографічна підготовка забезпечується у процесі опанування низки профільних дисциплін, а саме: класичного танцю; народно-сценічного танцю; сучасного естрадного танцю; ритміки; історико-побутового танцю; спортивного-бального танцю. Основою змісту навчання хореографічного мистецтва, незалежно від виду і жанру хореографії, є залучення учнів до активної рухової діяльності, яка за характером поділяється на: виконавчу, імпровізаційну, творчу.

Розвивальна функція хореографічного мистецтва найяскравіше виявляється в учнів початкових класів. Як зазначає С.В. Разон, саме в цьому віці закладається основа особистості, відбувається орієнтація на розвиток духовності, самореалізації, самовираження і формуються світовідчуття, необхідні у подальшому житті [3]. Заняття хореографією у цьому віці мають бути художньо-творчими за характером, насичені інноваційними методиками і технологіями. Проте основою хореографічно-педагогічного процесу традиційно залишається ігровий метод, як провідний вид діяльності на початковому етапі навчання. Доцільно застосовані у процесі хореографічних занять ігрові вправи формують у дітей певний арсенал рухових навичок, а також загалом формують любов до праці, інтерес до мистецтва танцю, сприяють розвиткові творчої активності та уяви.

Навчання мистецтву танцю також необхідно поєднувати із музичним вихованням. Музика й танець нерозривно пов'язані між собою. Властивий їм ритм є основою цього споріднення: у ньому початок кожного з цих мистецтв, він є головною закономірністю їх розвитку, на ритмі ґрунтуються їхні тісні взаємозв'язки. Адже рухи повинні впливати з музики, узгоджуватися з нею, відображаючи не тільки її загальний характер, але й конкретні засоби виразності. Саме хореографічне мистецтво найбільш успішно реалізує розвиток зорових, слу-





хових і рухових форм чуттєвого й емоційного сприйняття світу, розвиває дитячу увагу. Дитина точніше передає характер музичного твору, рухи стають вільними, зникає скутість, з'являється впевненість.

Важливе значення у процесі хореографічного навчання у школах мистецтв має спільна творча діяльність педагога з учнем, де особливого значення набуває світогляд і компетентність учителя-хореографа у вихованні творчої особистості з урахуванням її індивідуальності. Викладач приділяє також великої уваги сенсорному вихованню, розвитку музичності, танцювальної координації рухів, вміння орієнтуватися в просторі, формування початкових танцювальних навичок.

Отже, завданням початкової хореографічної підготовки учнів в умовах шкіл мистецтв є не лише формування профільних знань, умінь та навичок, але й насамперед створення сприятливих умов для вільного володіння ними, використання у власній творчості, концертній діяльності. Задля реалізації зазначеної мети необхідно педагогу-хореографу необхідно застосовувати цілий арсенал традиційних та інноваційних методик і технологій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Хореографічна освіта в системі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів / Благова Т. О. // Міжнародний науковий журнал «Науковий огляд». – 2015 – № 5(15) – С. 71–79.
2. Про затвердження Положення про мистецьку школу. Наказ від 09.08.2018 №686 [Електронний ресурс] / Міністерство Культури України // Законодавство України. – Режим доступу : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18>
3. Разон С. В. Роль хореографії у творчому розвитку учнів школи мистецтв на уроках «Ритміки» [Електронний ресурс] / Разон С. В. – Режим доступу : https://osvita.ua/school/lessons_summary/education/45248/





УДК 37(092)(477)+1(315)(092)

ЧЖАН ХАО, аспірант кафедри загальної педагогіки та педагогіки вищої школи Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

К. А. ЮР'ЄВА, доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії і технологій дошкільної освіти та мистецьких дисциплін Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

В. О. СУХОМЛИНСЬКИЙ І КОНФУЦІЙ: ПОГЛЯД ІЗ ХХІ СТОЛІТТЯ

Встановлено суголосність поглядів видатного українського педагога й видатного давньокитайського мислителя і педагога Конфуція на особистість учителя і його професіоналізм. Схарактеризовано актуальність ідей і досвіду цих особистостей для сучасних національних систем освіти України і КНР.

Ключові слова: Конфуцій, В.О. Сухомлинський, духовна культура, погляди, учитель, краса, освіта.

Ретельне вивчення теоретичних ідей і досвіду В. О. Сухомлинського розпочалися в Китайській Народній Республіці у 80-х рр. ХХ ст., коли вся країна в цілому та система освіти зокрема вже відродилися після руйни часів «культурної революції» і почали рух проголошеним у 1985 р. ЦК КПК і Держрадою КНР курсом на «підвищення якісних характеристик нації». І сьогодні, понад 30 років потому, актуальною для українських освітян і їхніх китайських колег залишається спадщина видатного українського педагога, пов'язана з проблемами особистісно-професійного становлення й розвитку вчителя.

Вивчення праць В. О. Сухомлинського, присвячених питанням особистості вчителя взагалі та його педагогічній майстерності, зокрема, показує, що особливо важливе місце в їх формуванні й розвитку він відводив духовній культурі вчителя. Думка педагога-новатора про те, що «прагнення людини до повної відповідності її життєвої практики уявленням про прекрасне – це стрижень духовного життя» [4], свідчить про підхід ученого до духовної культури як до феномену, який охоплює всі сторони життєдіяльності особистості, в тому числі – педагогічної діяльності вчителя. У духовній культурі він виділяв три основних складники: чуттєво-емоційний, науково-самоосвітній та практично-конструктивний.





У своїх працях В. О. Сухомлинський приділяв особливу увагу розвитку чуттєво-емоційної сфери особистості вчителя. Він називав найкращим педагогічно доцільним засобом тренування органів чуття у процесі спілкування вчителя й учнів з природою – головним джерелом добра і краси. Крім того, в тонкому відчутті краси природи він убачав джерело радості людського існування й розуміння найвищої цінності життя, які лежать в основі загальнолюдських гуманістичних цінностей [5, с. 502].

І тут відзначимо певну суголосність поглядів видатного українського педагога й видатного давньокитайського мислителя й першого в історії Китаю професійного педагога Конфуція та його послідовників. Конфуціанство сповідує ідею самовдосконалення людини через осягнення волі Неба, яка втілюється через природу та є ідеальним взірцем, на який має орієнтуватися людина. При цьому знання волі Неба – це не стільки розуміння провидіння, скільки усвідомлення основних закономірностей дійсності й при приведення у відповідність із ними своєї свідомості та вчинків [2, с. 121, 147].

Наступним у структурі духовної культури вчителя В. О. Сухомлинський вважав науково-самоосвітній складник, сформований шляхом професійної освіти й самоосвіти. У зв'язку з цим видатний педагог робив акцент на необхідності теоретичної та практичної підготовки вчителів у галузі етики, естетики, мистецтвознавства, психології та соціології, важливості постійного розширення й поглиблення отриманих знань, формування умінь і навичок шляхом самоосвіти та самовиховання.

За Конфуцієм, людина має бути достойна бажаного нею місця у сім'ї, суспільстві, державній службі. Для цього слід удосконалювати свій характер, прагнути до «очищення» серця, думок, набуття нових знань тощо [6, с. 286-287]. Конфуціанська освіта мала загальний характер і, поряд із конфуціанським вченням, містила у своєму змісті історію, філософію, складання віршів, каліграфію тощо.

Практично-конструктивний складник духовної культури педагог-новатор розглядав як створення вчителем емоційно сприятливої обстановки для навчання й виховання молоді, тобто використання наявних і створення нових виховних можливостей соціального і природного довкілля, навчальної та виробничої діяльності дітей і юнацтва, їх спілкування й побуту.

Подібні ідеї висловлені і в конфуціанських трактатах: «Коли благородний муж вчить і навчає, він веде, але не тягне за собою, заохочує, але не примушує, відкриває [шляхи], але не доводить [до кінця]». У підсумку виникає важлива для досягнення результату навчання «згода муж учнем і вчителем, лег-





кість [навчання], [самостійні] роздуми – ось що зветься вмілим керівництвом», – констатує конфуціанське джерело [3, с. 113].

В. О. Сухомлинський, виходячи зі свого багаторічного творчого педагогічного досвіду, прийшов до висновку, що вчитель повинен бути не тільки наставником, а й другом учнів, разом з ними переживати, радіти й засмучуватися. Проте вчений розумів, що висока духовна культура вчителя є дуже важливою, але не єдиною умовою успішності його професійної діяльності. В. О. Сухомлинський був глибоко переконаний, що головною запорукою ефективності навчання й виховання школярів є повноцінна психолого-педагогічна підготовка вчителя.

Конфуціанський ідеал учителя теж вимагав від представників педагогічної професії постійного самовдосконалення – і оволодіння методикою навчання, і вироблення відповідних особистісних якостей. Адже вчитель мав бути взірцем для наслідування, «живим утіленням рис ідеальних мудреців» [1, с. 78].

Отже, маємо підстави відзначити низку спільних ключових позицій у поглядах Конфуція і В. О. Сухомлинського на особистість учителя і його професіоналізм, а також актуальність ідей і досвіду цих масштабних особистостей для сучасних національних систем освіти України і КНР.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боровская Н. Е. Очерк истории школы и педагогической мысли в Китае: монография / Боровская Н. Е. – М.: [Б.и.], 2002. – 146 с.
2. Жердїй М. Особистісне як уособлення світоглядних принципів традиційних суспільств Далекого Сходу. Духовність, мораль, етика традиційних суспільств Далекого Сходу / Жердїй М.; [упоряд. В. Ф. Резаненко]. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 145-153.
3. Ли цзи («Записки о нормах поведения»). Древнекитайская философия: Собр. текстов в 2-х т. / Сост. Ян Хи-Шун. Т. 2. – М.: Мысль, 1973. – С. 99-140.
4. Сухомлинский В. А. Эстетический элемент всестороннего развития человека / Сухомлинский В. А. – ЦДІА України, м. Київ, ф. 5097, оп.1, спр. 839.
5. Сухомлинський В. О. Народження громадянина / Сухомлинський В. А. Вибрані твори: В 5 т. – К.: Рад.шк., 1976-1977. – С. 283-561. – Т. 3.
6. Ярова А. Морально-етичний фактор формування політичної культури в традиційних суспільствах (Китай). Духовність, мораль, етика традиційних суспільств Далекого Сходу / Упоряд. В. Ф. Резаненко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 283-294.





УДК 37.015.31:7]:37(510)

ЧЖАО БЕЙБЕИ, аспірант кафедри загальної педагогіки та педагогіки вищої школи Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

К. А. ЮР'ЄВА, доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії і технологій дошкільної освіти та мистецьких дисциплін Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ПРОБЛЕМА СУТІ Й СТРУКТУРИ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ДОСЛІДЖЕННЯХ КИТАЙСЬКИХ ПЕДАГОГІВ

Визначено дефініції понять «компетентність», «ключова компетентність», «ключова компетентність з дисципліни», розглянуто співвідношення змісту зазначених понять. Проаналізовано теоретичні надбання китайських вихователів мистецьких дисциплін.

Ключові слова: компетентність, компетентнісний підхід, міжпредметні знання, Китай.

Рухаючись у руслі провідних світових тенденцій, система освіти Китайської Народної Республіки в другій декаді ХХІ століття активно впроваджує компетентнісну парадигму. Тригером такого руху стали основні настанови, сформульовані ХVІІІ і ХІХ з'їздами КПК, де, з-поміж іншого, наголошувалося на необхідності «підвищувати сукупні якості тих, хто навчається» (вочевидь, виходячи з контексту, мається на увазі формування ключових компетентностей [2; 3, с. 16]). Тут і далі ми ще зустрінемося з певними відмінностями в педагогічній термінології Китаю та України).

Інь Шаочжень зазначає, що першими кроками, які засвідчили вступ освіти Китаю в «період ключової компетентності», став перегляд у 2015 році освітніх програм середньої школи. Автор також розглядає співвідношення понять «компетентність», «ключова компетентність», «ключова компетентність з дисципліни». На його думку, зазначенні поняття знаходяться між собою у таких відносинах, де «значення поглиблюється, а широта скорочується» [1]. Компетентність, на думку Інь Ша-





очень, є найширшим поняттям, базовою якістю особистості; ключова компетентність виступає провідним елементом, що виводиться з компетентності; ключова компетентність з дисципліни (предметна компетентність в українській термінології) є «унікальним вкладом предметної освіти в ключову компетентність» [1]. При цьому дослідник наголошує, що «в системі дискурсу компетентності знання й уміння не розглядаються як самостійний і самодостатній елемент, а лише як складник компетентності» [Там само].

Ху Чжіфань додає, що ключова компетентність з дисципліни дозволяє «всєбічно застосовувати міжпредметні поняття й моделі мислення, ... а також структуровані міжпредметні знання та вміння аналізувати ситуації, ставити питання, вирішувати проблеми та обмінюватися результатами» [4]. Як бачимо, концепція ключової компетентності та ключової компетентності з дисципліни навіть у трактуваннях провідних китайських педагогів ще досить далеко від стрункості й чіткості. Низка понять, які, зокрема, в українській педагогічній науці вже є достатньо глибоко розробленими (наприклад, поняття ключових, надпредметних і предметних компетентностей), у китайських колег ще перебувають у стані осмислення.

З цього приводу Інь Шаочжень зазначає, що формулювання у смисловому полі компетентнісного підходу ще не є остаточними, але основні конотації вже є відносно визначеними: ключова компетентність з дисципліни 1) є надбанням людини; 2) тісно пов'язана з дисципліною – набувається в процесі її опанування; 3) не дорівнює знанням предмету, а пов'язана з міжпредметними знаннями [1].

Як безумовно позитивне надбання китайських викладачів мистецьких дисциплін можемо розглядати виокремлення у структурі ключової компетентності з дисципліни п'яти складників, що в українському науково-педагогічному дискурсі мали б назву компетентцій: читання зображень, художнє виконання, естетичне судження, творча практика та культурне розуміння [4].

Отже, для подальшого розвитку концепції компетентності та компетентнісного підходу в освіті, зокрема, мистецькій, буде корисною творча співпраця українських і китайських педагогів-науковців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інь Шаочжень. Культура, ключова компетентність, художня освіта. Роздуми про ключову компетентність : навч. посіб. / Інь Шаочжень. – Пекін : Столичний пед. ун-т, 2015. [Китайською мовою].





2. Полный текст доклада, с которым выступил Си Цзиньпин на 19-м съезде КПК [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://russian.news.cn/2017-11/03/c_136726299.htm

3. Полный текст доклада, с которым выступил Ху Цзиньтао на 18-м съезде КПК [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://russian.people.com.cn/31521/8023968.html>

4. 胡知凡. 核心素养是世界中小学美术课程的首要目标. 课程. 教材. 教法. 2017年第3期. [Ху Чжіфань. Ключова компетентність: найважливіша мета програм з мистецтва для початкових і середніх шкіл у світі. Курикулум. Навчальні матеріали. Метод. / Ху Чжіфань. – 2017. – № 3. – С. 116-121]. [Китайською мовою].





УДК 378.011.3-051:7+373.2.011.3-051]:316.77

К. А. ЮР'ЄВА, доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії і технологій дошкільної освіти та мистецьких дисциплін Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

МІЖКУЛЬТУРНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ТА ВИХОВАТЕЛЯ ЗАКЛАДУ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВИТИ В СУЧАСНОМУ БАГАТОКУЛЬТУРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Розглянуто міжкультурну компетентність бакалавра-педагога, обґрунтовано її структуру, зокрема, особистісно-психологічний, когнітивний, діяльнісний складники.

Ключові слова: компетентність, складники міжкультурної компетентності, вчитель мистецьких дисциплін.

Однією з ключових особливостей професійної діяльності сучасного вихователя закладу дошкільної освіти (ЗДО) і вчителя закладу загальної середньої освіти (ЗЗСО) є її соціальний контекст – надзвичайно різноманітне в етнокультурному, мовному, релігійному аспектах середовище. Сьогодні виконання педагогом кожної з його численних професійних функцій – освітньої, розвивальної, дидактико-методичної, соціально-виховної, ціннісно-орієнтаційної, а також функції професійно-особистісного самовдосконалення – потребує знання й урахування етнокультурних особливостей вихованців групи чи учнів класу, обґрунтованого й доцільного добору на цій основі змісту, методів і прийомів навчання та виховання, здатності налагоджувати продуктивний діалог і плідну співпрацю з сім'ями вихованців і учнів та громадою – усього того, що можна об'єднати поняттям міжкультурної компетентності.

Розглядаємо міжкультурну компетентність бакалавра-педагога як здатність усвідомлювати й поважати культурне різноманіття сучасного українського суспільства, розуміти його цінність як ресурсу для розвитку особистості й соціуму, використовувати на практиці освітньо-виховний та соціалізувальний потенціал культурного різноманіття; магістра освіти – як здатність усвідом-





лювати й поважати культурне різноманіття сучасного українського суспільства, оцінювати потенціал багатокультурного соціального оточення як ресурсу для розвитку особистості й соціуму; організаційно й методично забезпечувати використання на практиці освітньо-виховного та соціалізувального потенціалу культурного різноманіття [3, с. 62]. Нами обґрунтовано структуру цієї компетентності, що містить три складники: особистісно-психологічний, когнітивний, діяльнісний [5].

Оскільки міжкультурна компетентність є стійкою характеристикою особистості, спроможною до успішного виконання діяльності, саме ступінь сформованості особистісно-психологічного складника було обрано як перший параметр результативності процесу формування міжкультурної компетентності майбутніх педагогів. Критеріями сформованості зазначеного складника обрано: толерантність до проявів інокультурності, спрямованість на толерантну взаємодію з представниками інших етнічних культур, прагнення до самовизначення у сфері міжкультурної комунікації [4, с. 202, 205].

Когнітивний складник міжкультурної компетентності окреслює теоретичну основу професійної діяльності вчителя і вихователя в умовах етнокультурного різноманіття суспільства, а саме – знання: суті міжкультурної освіти молодого покоління, її теорії, історії розвитку та сучасного стану, а також основних вітчизняних і міжнародних нормативних документів, що регламентують здійснення міжкультурної освіти в Україні [4, с. 202-203, 205].

Діяльнісний складник досліджуваної компетентності передбачає сформованість умінь: працювати з багатокультурним дитячим колективом, індивідуально працювати з дітьми – представниками різних етносів і культур, співпрацювати з багатокультурним соціальним оточенням, зокрема, з батьками учнів і представниками громадських організацій національних меншин [4, с. 203, 206].

Особливої ваги надаємо формуванню міжкультурної компетентності вихователя закладу дошкільної освіти, який стоїть біля самих витоків формування особистості молодого громадянина України, а також викладача мистецьких дисциплін (музики, образотворчого мистецтва, хореографії тощо), у чийх руках знаходиться надзвичайно ефективний інструмент – мистецтво, чий вплив на емоційну сферу дитини важко переоцінити.

Для обґрунтування змістових особливостей міжкультурної компетентності вихователя ЗДО і викладача мистецьких дисциплін слід зупинитися на деяких особливостях їхньої професійної діяльності.





Міжкультурна освіта дітей середнього і старшого дошкільного віку, яку здійснює вихователь сучасного ЗДО, має спрямовуватися на: виховання відповідального і шанобливого ставлення до рідного краю та України; формування толерантного ставлення до різноманіття й створення комфортного інклюзивного середовища; популяризація історії і культури різних народів, які мешкають на теренах України та регіону, ознайомлення з відомими постатями, які прославили край; сприяння розвитку інтересу до рідної і державної мов, навичок вербальної і невербальної комунікації з однолітками, до вивчення мов своїх сусідів, формування толерантності до мовних відмінностей представників різних народів; вироблення вмінь встановлювати доброзичливі взаємини з дорослими та однолітками, носіями різних мов, культур, релігій; формування елементарних умінь вести діалог і розв'язувати суперечливі питання відповідно до демократичних принципів і принципів «культури миру» тощо [1, с. 17-18].

Перша особливість професійної діяльності вчителів мистецьких дисциплін зумовлена тісним зв'язком зі світом мистецтва. Такий учитель уводить дітей у світ мистецтва, навчає і виховує засобами мистецтва і в процесі мистецької діяльності. Ознайомлення учнів з будь-яким видом мистецтва має здійснюватися на порівняльній основі (мистецтво різних країн і народів) та в синхронній (порівняння творів мистецтва різних народів, але однієї епохи) і діахронній (історико-генетичній) перспективі.

Друга особливість пов'язана з позакласною та позашкільною діяльністю вчителя мистецьких дисциплін як керівника творчих колективів [2]. Дитячі та юнацькі мистецькі колективи України все частіше беруть участь у різноманітних міжнародних фестивалях, конкурсах, творчих обмінах тощо, пов'язаних зі спілкуванням з представниками різних країн і культур. Таке спілкування теж вимагає від учителя – керівника колективу наявності міжкультурної компетентності, яка забезпечить ефективну взаємодію та плідне спілкування з іноземними колегами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Програма з міжкультурної і громадянської освіти дітей дошкільного віку «Український віночок. Регіон» курсу «Культура добросусідства». Культура добросусідства : Комплект програм спеціального інтегрованого курсу для закладів освіти України / [авт. кол. під кер. М. А. Араджионі; Л. В. Кравчук, Н. Д. Лисенко, К. А. Юр'єва та ін.]. – К. : ТОВ «ЛітМір», 2018. – С. 14-44.





2. Тищенко О. М. Робота з медіатекстами в процесі формування міжкультурної компетентності майбутніх учителів хореографії / Тищенко О. М. // Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали VI Міжнародної науково-практ. конференції, м. Умань. 19 квітня 2019. – Умань : ВПЦ «Візаві», 2019. – С. 61-65.
3. Тищенко О. М. Міжкультурна компетентність учителя в нових стандартах вищої освіти / Тищенко О. М., Юр'єва К. А. // Українська освіта і наука в XXI столітті: погляд молоді : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених (11–12 травня 2016 року, м. Харків) / ред. кол.: Андрущенко О.А. (гол. ред.) та ін. – Х. : ХНПУ, 2016. – С. 61-64.
4. Юр'єва К. А. Порівняльна етнопедогогіка в професійній підготовці майбутніх учителів початкових класів : монографія / Юр'єва К. А. – Х. : Вид. Рожко С. Г., 2016. – 420 с.
5. Юр'єва К. А. Компетенція, компетентність, міжкультурна компетентність учителя: сутність і зміст / Юр'єва К. А., Тищенко О. М. // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи : зб. наук. праць. – Х. : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2014. – Вип. 42. – С. 169-182.



Секція II

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО І МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

УДК 792.83:793.322

Л. А. ДОВГАНЮК, керівник гуртка-методист Народного художнього колективу гуртка «Ансамблю фольклорно-стилізованого танцю Плай» ОЦЕВУМ Полтавської Обласної Ради, керівник Театру танцю «ПЛАЙ»

ВІДТВОРЕННЯ АВТЕНТИЧНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ У СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

Розглянуто цілі, завдання та етапи дослідження і обробки забутої автентичної танцювальної спадщини, фольклорного танцю

Ключові слова: автентична танцювальна спадщина, народна традиція, звичаї, обряди, цінності, народна мудрість, етнос, національний колорит, сучасна інтерпретація

Наш народ має багату культуру, величезний скарб якої складається з цінностей, що базуються на фольклорних джерелах, накопичених століттями, витоках національного характеру. Прикро, коли народ забуває свої духовні цінності та моральні засади. Хто забуває минуле, той не вартий майбутнього. Ми живемо доти, доки живуть в нашій пам'яті одвічні невмираючі традиції. Без них, здавалося б понищених і забутих, ми загубимося, розчинимось серед сусідніх етносів. Звісно ж не просто зрозуміти те, до чого не був причетний, що сам не бачив та не відчував. Саме тому, ми робимо це сьогодні, аби не висихало життєдайне джерело народної мудрості та національного хореографічного мистецтва. Щоб молодь не цуралась національного спадку та не шукала на Заході собі інших ідеалів [1].

Метою публікації є доведення важливості відтворення забутої автентичної танцювальної спадщини у сучасному культурно-мистецькому середовищі, популяризації народних традицій, звичаїв та обрядів засобами сценічної хореографії.





Головні цілі та завдання дослідження та відтворення забутої фольклорної автентичної танцювальної спадщини у сценічних формах:

- нагадати людям про їхнє походження та рідну домівку; про те, що є справді цінним та вічним;
- донести до різних вікових груп населення національний колорит, чистоту народного танцю і основних святинь кожної родини;
- пробуджувати свідомість людей, діставати з глибин покоління давно забуту стародавню культуру та шанувати традиції, що лишили нам предки;
- залучити керівників до вивчення та збереження фольклору, як першооснови національної спадщини;
- поширити інтерес молодого покоління нашої країни до збереження національної культури у вигляді фольклору;
- дослідити, вивчити і відтворити забуту фольклорну автентичну танцювальну спадщину, задля подальшої подачі глядачам в нових сучасних інтерпретаціях;
- підтримати талановиті аматорські колективи та удосконалити виконавську майстерність у мистецтві етно-хореографії, автентичного фольклору та народно-сценічного танцю.

Розглянемо етапи дослідження і обробки забутої фольклорної автентичної танцювальної спадщини, фольклорного танцю, створення стилізованих композицій. Перш ніж потрапити до репертуару колективу, народні танці зазнають відповідної художньої обробки: збагачується новими танцювальними фігурами, розцвічується його хореографічний малюнок тощо. Художня якість твору тут великою мірою залежить від знання основ класичної, народної, сучасної хореографії, від таланту та ерудиції керівника-постановника [4].

Основний закон побудови танцю – його драматургія і передача емоційного стану людини (радість, горе, любов, розпач, хитрість, підозрілість, самозакоханість, безстрашність). Відповідно до цього закону танець повинен поєднувати в собі основні частини: експозиція (ясна, зрозуміла), зав'язка (чітка, яскрава), розвиток дії, кульмінація (як і зав'язка – яскрава, вражаюча), розв'язка (підготовлена всім ходом дії) [2].

Обробка та збереження оригіналу фольклорного танцю – одна з найактуальніших проблем, яка хвилює не тільки балетмейстерів, фольклористів, а й численних шанувальників хореографічного мистецтва. Дотримання граничної достовірності (зрозуміло, без повторів у лексичі та композиції) фольклорно-етнографічного першоджерела (і перенесення його в незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену) – основа принципу обробки фольклорного танцю.





Деякі фольклористи та балетмейстери вважають, що фольклорний танець треба переймати в його першооснові так, як його танцюють у народі, бо, ускладнюючи і трансформуючи лексику, композицію, одночасно спрощуючи костюм, постановник, сам того не помічаючи, порушує народну манеру, традицію виконання. Художньо обробляючи народний танець, постановник все ж повинен всю свою увагу скерувати на те, щоб танцювальні рухи, фігури, як і хореографічні малюнок, допомагали глибшому і всебічному розкритті ідейно-емоційного змісту танцю [3].

До фольклорних матеріалів необхідно ставитись обережно, як до коштовних знахідок, вклоняючись могутності народного генія. А може, краще не торкатися їх і залишити у тому вигляді, в якому вони дійшли до нас? Таке завдання стоїть перед фольклорними групами. Вони роблять велику, корисну справу, збираючи і зберігаючи першоджерела. Та навіть і ці групи вдаються до незначних, але сценічних обробок.

Костюм – «візитна картка», яка одразу ж підказує глядачеві місце, час дії, розкриває національні та локальні особливості хореографії. Він повинен бути театралізованим, але в той же час підкреслювати національний колорит змісту хореографічної постанови. Слід зауважити, що А. Петрицький, створюючи костюми виконавців, вперше ввів стилізований український жіночий костюм (ніжно-зелені прозорі хітони-сорочки з українським орнаментом та віночки з білих лілій), якому в подальшому судилося стати традиційним українським балетним костюмом.

Важливе значення має музичний супровід. Сценічний варіант фольклорного танцю вимагає тонкого аранжування музики, яка, не змінюючи характеру, краси першоджерела, допомагала б розкрити його образний стрій.

Останні 30-40 років характеризуються значним розвитком другого напрямку в роботі над фольклорним танцем – його сценічно-театральною обробкою. Це переконливо засвідчують огляди художньої самодіяльності, фестивалі. Отже, маємо підкреслену, виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики та композиції українського народного танцю, розширення образно-тематичних кордонів і багато іншого.

Використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, взявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних композиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант інтерпретації народного фольклору. Є теми в народній хореографії, які втратили свою





актуальність або мало цікавлять сучасника, але музика і нерідко хореографічний текст надзвичайно поетичні. У цьому є те раціональне зерно з якого постановникам слід черпати родзинки для хореографічних постанов.

Підсумовуючи, підкреслимо, що робота над фольклорним танцем має проходити в таких напрямках: збереження, уточнення лексичної основи; збагачення лексики на ґрунті традиційної; збереження та збагачення основного композиційного зерна; розширення музичної палітри, аранжування та написання нового варіанту музичного супроводу на основі традиційної мелодії; підвищення ролі акторської майстерності; розширення образно-тематичних кордонів; театралізація та стилізація танцю.

Сьогодні ми можемо з певністю стверджувати: живе, розвивається народне хореографічне мистецтво, живлячи професійне мистецтво танцю, але треба шукати, відкривати нові й нові фольклорні перлини, шукати нові відповідні, співзвучні нашим сучасним художнім смакам, естетичним вимогам форми їх втілення.

Неоціненний скарб звичаїв нашого народу ми отримали в спадок і мусимо зберегти його та, нічого не втрапивши, передати нашим дітям, щоб не перервався зв'язок поколінь, щоб зберегти генетичну пам'ять нашого народу. Ці знання збагачують людину, наближають її до пізнання історії рідного краю, до свого народу, роблять її мудрішою, а душу світлішою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горєлов М. Є. Українська етнічна нація / М. Є. Горєлов, О. П. Моця, О. О. Рафальський. – К. : Еко-продакшн, 2012. - 174 с
2. Василенко К. Композиція українського народно-сценічного танцю / Василенко К. – К. : Мистецтво, 1983. – 92 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / Верховинець В. М. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
4. Довганюк Л. А. Програма колективу фольклорно-стилізованого танцю «Плаї» / Довганюк Л. А. – Полтава : ОЦЕВУМ, 2008. – 95 с.





УДК 373.5.016:78

Т. В. ПЩУК, магістрантка кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Лобач О. О.)

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ

Схарактеризовано один із етапів вокально-хорової діяльності на уроках музичного мистецтва – робота над вокально-хоровими вправами як засіб формування естетичної культури особистості.

Ключові слова: естетична культура, вокально-хорова робота, урок музичного мистецтва, вправи для розспівування.

Пошук інноваційних музично-педагогічних технологій, спроможних активно впливати на формування естетичної культури молоді, обумовлена запровадженням у практику роботи закладів середньої освіти нової концепції художньо-естетичного виховання молоді. У зазначеному контексті набуває актуальності вдосконалення вокально-хорової роботи з учнями на уроках музичного мистецтва.

Аналіз наукових джерел доводить, що зарубіжними та вітчизняними вченими (Е. Абдулін, А. Авдієвський, І. Гадалова, А. Козир, О. Коломоєць, Т. Овчиннікова, Е. Печерська, О. Равінов, Г. Рігіна, О. Ростовський, М. Румер, Т. Смирнова, Г. Стулова, Л. Хлебнікова, Ю. Юцевич та ін.) досліджено різні аспекти вокально-хорового виховання учнів молодшого та середнього шкільного віку на уроках і в художніх колективах.

Тематика нашого дослідження доповнює наукові пошуки вищеназваних авторів, визначає вплив вокально-хорової роботи з учнями на уроках музичного мистецтва на формування в них естетичної культури, що складає мету пропонованої статті.

Визначаючи сутність естетичної культури, В. Черкасов зазначає, що «це здатність особистості до повноцінного сприймання, інтерпретації та оцінювання творів мистецтва. За своїм призначенням естетична культура передбачає розвиток есте-





тичних смаків, почуттів і потреб, формування знань та ідеалів, вироблення художньо-естетичних умінь і навичок, спрямованих на розвиток творчих здібностей особистості» [4, с. 56-57].

Значну роль у вокально-хоровій роботі в закладах середньої освіти як на уроці, так і в позакласній роботі відіграє *розспівування*. В. Дряпіка і Ю. Соколовський глумачать розспівування як «виконання спеціальних вокально-технічних вправ для підготовки голосового апарату і слуху співака перед початком занять або концертного виступу» [1, с. 152]. Воно передбачає підготовку голосового апарату до співу, формування вокально-хорових навичок і вважається вокально-слуховою настройкою учнів для подальшої роботи над пісенним репертуаром.

При доборі розспівок учитель зосереджує увагу на таких *завданнях*: досягнення чистоти інтонування; формування навичок звуковедення; розширення діапазону дитячих голосів; формування високої співацької позиції; розвиток гнучкості й рухливості дитячих голосів; виховання навичок кантиленного співу; вирівнювання дитячих голосів під час співу; розвиток навичок співу в різних динамічних відтінках [2; 3].

Залежно від мети уроку вокально-хорові вправи умовно поділяються на *дві групи* [2; 3]. До першої групи належать вправи, не пов'язані з творами пісенного репертуару й передбачають оволодіння засобами вокально-хорової виразності. Вправи другої групи спрямовані на подолання вокальних труднощів, котрі трапляються в пісні. Вокально-хорові вправи бувають *унісонні й гармонічні*. На уроках у процесі вокально-хорової роботи більше запроваджуються перші. Вони побудовані на гамоподібному русі мелодії, виконуються у вигляді модулюючих секвенцій по півтонах у висхідному та низхідному напрямках. На початковому етапі мелодія підтримується інструментальним супроводом, а згодом виконується а саррелла з попередньою ладовою настройкою. М. Румер пропонує в процесі розспівування використовувати уривки творів із слухання – проспівувати головні теми інструментальних або хорових творів.

На уроці музичного мистецтва вправ має бути не більше 4-5, їх не рекомендується змінювати кожного уроку. Доцільно відпрацьовувати вже знайомі розспівки й поступово вводити нові, більш складні за умови свідомого ставлення учнів до їхнього виконання. Варто зазначити, що кожну вправу учні мають сприймати як музичну мініатюру та виконувати виразно й свідомо. Для цього вчитель повинен обґрунтувати її мету, проілюструвати й пояснити методику та вимоги щодо її відтворення.





Отже, робота над вокальними вправами являє собою універсальний засіб колективної художньо-естетичної діяльності, виявлення індивідуальних здібностей, естетичних потреб та інтересів учнів. У процесі хорового співу гармонізуються всі духовно-творчі здібності, відбувається розвиток художньої свідомості, світоглядних уявлень, емоційно-ціннісного ставлення до творів музичного мистецтва, формується естетична культура особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дряпіка В. І. Російсько-український музичний лексикон / Дряпіка В. І., Соколовський Ю. А. – Кіровоград : Алтей, 1997. – 239 с.
2. Смирнова Т. Хорознавство: історія, теорія, методика : навч. посіб. / Смирнова Т. – Х. : Федорко, 2013. – 212 с.
3. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посіб. / Ростовський О. Я. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
4. Черкасов В. Характеристика принципів формування естетичної культури молоді / Черкасов В. // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. – Сер.: Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 120. – С. 56-63.





УДК 373.2.091.39:614]: 793.3

Б. М. КОЛНОГУЗЕНКО, професор, народний артист України, декан факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури, дійсний член (академік) Української академії наук.

Р. Ю. БРАЙЛОВСЬКИЙ, викладач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВИХОВАННЯ — ЗАПОРУКА ЗДОРОВ'Я ДИТИНИ

У статті дається аналіз, яку людину можна вважати щасливою, про складові її фізичного та духовного формування, про значення хореографічних занять з дітьми різного віку в загальноосвітніх навчальних закладах України.

Ключові слова: дитина, здоров'я, виховання, формування, розвиток, навчання, радість, почуття, творчість, хореографія, духовність.

Прагнення людини до щастя цілком природне. Але, мабуть, неможливо бути щасливим, не будучи здоровим. Здоров'я — це не тільки відсутність хвороб, а й фізичний, психічний, духовний розвиток та благополуччя.

Саме здорову і духовно розвинуту людину можна вважати щасливою, бо вона, чудово себе почувавши, здатна діставати задоволення від самого життя, має змогу удосконалюватися, досягаючи внутрішньої краси.

Цілісність людської особистості виявляється, насамперед, у взаємозв'язку і взаємодії психофізичних сил та духовного стану. Така гармонія підвищує резерви здоров'я, створює умови для творчого самоствердження у багатьох галузях нашого життя.

Під впливом всебічного виховання, раціонального, фізичного та інтелектуального тренування досягається гармонійний розвиток особистості, основними якостями якої є духовне багатство, моральна чистота і фізична досконалість.

Фізичне та духовне формування людини починається ще до народження, в утробі матері. Багатьом вже відомо, що від способу життя матері в період, коли вона виношує плід, залежить, якою народиться ця дитина. Крім природних, кліматич-





них умов, вплив справляють відношення у родині і на роботі, харчування, перебування на свіжому повітрі, регулярні заняття фізичними вправами та духовне життя. Так, саме духовне життя. Значення мають навіть такі дрібниці, як вибір книг, концертів, вистав. А прослуховування ніжної, красивої, натхненної музики буде впливати на психіку дитини, на її здібності. Коли дитина народиться, її виховання повинно бути продовжено. Причому, розвиток фізичний та духовний має бути різноманітним, постійним, поступовим та збалансованим.

Спілкування з природою, мистецтвом супроводжується більш або менш вираженими зворушеннями у діяльності центральної нервової системи, що виявляються в тонусі, (напруженні) м'язів, у секретії гормонів, а через них позитивно впливають на трофіку (живлення) організму. Для нормального функціонування мозку потрібен не тільки кисень і харчування, а й інформація від органів чуття (сенсорна інформація).

У ранньому дитинстві інформацію для органів чуття дитини може забезпечити правильне естетичне виховання, яким повинні займатися батьки, члени родини, а потім і вихователі дитячих садків.

Але коли дитина підросте, її віддають до школи, і з цього часу частина батьків вважає, що їх функція по вихованню здійснена, і цілком покладаються на школу та вчителів, що надто помилково. У доброзичливій та грамотній батьківській увазі будь-яка дитина буде мати потребу ще багато років, а деякі — все життя.

Школа зустрічає дітей «міцними обіймами», в яких вони не завжди почувають себе комфортно. Дітей з першого класу навантажують великою кількістю уроків, навчальних дисциплін, домашніх завдань, вимагають від них широких знань.

Вивчення різноманітних дисциплін стає головним на багато років. Дуже часто забувається всіма те, що освіта не може замінити виховання. Забувається і те, що людині взагалі, а маленькій, яка тільки ще формується, особливо, необхідно як можна частіше переживати почуття радості.

Радість є фоном, який настроює психіку на життєстверджуючий лад. Почуття радості — одне з дивовижних почуттів, які прикрашають життя людини.

Переживання радості сприяє плідній діяльності мозку. Характерно, що позитивні емоції дають нам змогу відчути найвищу радість — радість творчості. Саме творчість дає можливість робити радісним і сам процес виховання (виховання не лише фізичне, а й духовне). І якщо про фізичне частково





пам'ятають (в школах є уроки фізкультури), то про духовне практично забувають повністю. Але духовний стан будь-якої людини, нації важливіший не менш, а більш, ніж фізичний.

Оптимальним рішенням завдань духовного та фізичного виховання у загальноосвітніх учбових закладах України може стати введення обов'язкових уроків хореографії в усіх класах. Не уроки «ритміки» з незрозумілим змістом, а уроки хореографії, які повинні проводитись не менш двох разів на тиждень.

При недостатній кількості загальних учбових годин пріоритет належить віддати саме урокам хореографії, а не фізкультури. Тому, що немає таких задач, які вирішуються завдяки урокам фізкультури і не можуть бути вирішені хореографічними заняттями. Але багато чого, що під силу хореографічному навчанню, ніколи не досягнути уроками фізкультури.

Регулярні заняття хореографією з першого по одинадцятий класи в загальноосвітніх учбових закладах будуть сприяти зміцненню здоров'я, фізичному розвитку, виправленню деяких природжених фізичних недоліків, формуванню правильної постави, вихованню морально-вольових якостей. Величезне значення має і той факт, що при вивченні дисципліни «Хореографія» учні будуть знайомитись зі звичаями та традиціями свого народу, а значить, поважати їх. Їм будуть близькі народний костюм і також народна, класична, сучасна музика. А спільна творчість буде сприяти дружбі та взаєморозумінню.

Увесь процес загального хореографічного виховання сприяє формуванню фізичних та вольових якостей, високій духовності та самосвідомості дітей.

Задача такого виховання є дуже важливою у роботі всієї школи, гімназії або ліцею. Вона повинна бути і в центрі уваги батьків, Міністерства освіти, відділу народної освіти, директорів та всього педагогічного колективу. А відповідальність за її практичне втілення лежить на педагогах-хореографах, які готуються на кафедрах хореографії у спеціальних вищих учбових закладах.

Хочу підкреслити, що така важлива робота повинна проводитись хореографами з професійними знаннями, вмінням та щирим серцем.

Дуже дивує та засмучує позиція Міністерства освіти та науки України. Воно своїм розпорядженням дозволяє проводити уроки хореографії в школах тільки педагогам, які мають диплом про закінчення педагогічного університету. Але існує загальновідомий факт, що в більшості педагогічних університетів підготовка педагогів-хореографів ведеться не на високому рівні. Приємним виключенням з цієї закономірності





можуть бути два-три університети на всю країну. А потужні хореографічні кафедри мистецьких вузів завжди готували і готують хореографів високого рівня. Навчальний план цих кафедр містить в собі такі дисципліни, як психологія та педагогіка, методика роботи з хореографічним колективом та хореографічна робота з дітьми, він має весь нормативний обсяг годин та предметів з фундаментального циклу та професійно-практичної підготовки.

Заняття з усіх хореографічних дисциплін в мистецьких навчальних закладах проводяться професійними фахівцями з великим досвідом. Але Міністерство освіти та науки України чомусь не зважає на цей стан хореографічної освіти в країні.

Є суттєва проблема, яка заважає вихованню духовному та фізичному засобами хореографічного мистецтва й у самих школах. Справа в тому, що більшість директорів та завучів розглядають наявність уроків хореографії не як засіб виховання, а як можливість готувати танцювальні номери до різноманітних свят. Часто педагоги-хореографи просто вимушені ставити якісь танки та композиції на дітей з невиправленою статурою, не пластичних, не виразних, не готових ні тілом, ні душею робити те, що від них вимагають.

В цьому випадку уроки хореографії не приносять дітям необхідної користі.

Мені б дуже хотілося, щоб всі, хто має відношення до виховання дітей, розуміли, що наша держава, наше суспільство потребують людей не тільки розумних, але й здорових і тілом, і душею. І уроки хореографії в загальноосвітніх навчальних закладах у руках справжніх професіоналів можуть зробити свій вагомий внесок у цю вкрай важливу справу.





УДК 373.2.016: 793.3

Л. О. КОСТИРЕНКО, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (науковий керівник – доцент Пригода Л. Б.)

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ДІТЬМИ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ В ЗАГАЛЬНООСВІТНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Проаналізовано нормативні документи та методичні рекомендації МОН України щодо художньо-естетичної освіти. Висвітлено специфіку організації та проведення уроків з хореографії в Новій українській школі.

Ключові слова: хореограф, загальноосвітня школа, нова українська школа (НУШ), художньо-естетична освіта, програма, календарне та поурочне планування.

Хореографічне мистецтво посідає важливе місце в системі художньо-естетичної освіти дітей початкових класів. У сучасних умовах освітні реформи Нової української школи передбачають: створення сприятливих умов для формування в дітей естетичних смаків, культурних компетентностей, креативного мислення [3]. Окреслену проблему досліджено видатними педагогами минулого та сучасними вченими: А. Макаренко, С. Русова, К. Ушинський, В. Бутенко, О. Комаровська, О. Сапожник та ін. Специфіку роботи з дітьми початкових класів на уроках хореографії розглянуто в наукових посібниках А. Тараканової, А. Згурського А. Шевчук, Г. Березової, Л. Бондаренко та ін. Опис організації навчання та зміст висвітлено в мистецько-синтетичній змістовій лінії «Хореографічне мистецтво» і в Державному стандарті базової середньої освіти та в програмі курсу «Хореографія» для 1 – 4 класів [2; 3].

У загальноосвітній школі метою діяльності вчителя хореографії є забезпечення засобами хореографічного мистецтва творчо-емоційного та фізичного розвитку особистості. Лише за наявності фахової комплексної підготовки, майбутній учитель зможе: вести організаційну й навчально-виховну роботу; формувати хореографічну культуру школярів, яка є складовою частиною духовної культури.





За програмою курсу «Хореографія» (автор А. Тараканова), передбачена одна година на тиждень впродовж начального року з 1 – 4 класи (35 уроків на рік). Зазначена програма містить зміст навчального матеріалу, державні вимоги до рівня підготовки учнів та складається з таких розділів:

«Ритміка» – передбачає опрацювання дітьми ритмічно-музичних вправ, ігор. Слухання, аналіз музичних композицій. Теоретично вивчають виражальні засоби музики (повільно, швидко, помірно та ін.). Практично виконують колективно-порядкові вправи (фігурне марширування, розходження парами і т.д.);

«Танцювальна азбука» – ознайомлення та виконання вправ біля станка (обличчям до станка, перший рік навчання), позиції рук та ніг. Робота на середині залу, стрибки.

«Танці» – танцювальна лексика та репертуар для масового виконання. Запропоновано назви для етюдів та танців [3].

Учителям необхідно дотримуватися структури уроку, обов'язково ввести всі розділи програми. Рекомендовано дотримуватися логічності, організованості в навчанні, адже перехід від одного виду діяльності до іншого має бути природним та послідовним. Керуючись програмою та рекомендаціями МОН України, учитель самостійно розробляє календарні та поурочні плани. Допоміжним навчально-методичним посібником для хореографів ЗНЗ є «Танцюйте з нами» А. Тараканової (2010 р.). Авторка структурує матеріал за роками навчання та надає орієнтовний практичний матеріал для роботи з дітьми: описи музично-ритмічних вправ та ігор, вправи з екзерсису класичного, народно-сценічного, українського народного танців [4, с. 10]. Додатково видання містить записи масових та сучасних танців із нотним матеріалом. Надає вдалі рекомендації молодим спеціалістам щодо підбору музичного матеріалу Л. Бондаренко «Ритміка і танець у 1 – 4 класах загальноосвітньої школи» (1989 р.). Зазначимо декілька: доступність дитячому розумінню та сприйманню; яскраво виявлений зміст музичного тексту; ознайомлення учнів з найкращими класичними зразками, прослуховування та аналіз музичних прикладів [1, с. 3-4].

Для реалізації окресленої програми необхідно створити наступні умови: відповідність хореографічного класу гігієнічним нормам (просторий, світлий, з вмонтованими дзеркалами, станками тощо); наявність спеціального тренувального одягу для дітей, музичний супровід для занять [4, с. 9].

Необхідно визначити, що викладання хореографії в початковій школі має свої особливості. Перший початковий етап вважаємо правильним назвати «хореографічним вихованням».





Бо саме на початку навчання вчитель формує стійкий інтерес до танцю, використовуючи засоби та прийоми хореографічного мистецтва.

Другий етап доречно назвати «хореографічним навчанням», в цей період стійкий інтерес до мистецтва хореографії сформовано, відбувається безпосередньо перехід до навчально-тренувального процесу.

Отже, в школах реалізують освітні реформи НУШ, у рамках яких хореографія стала вдалим способом для втілення художньо-естетичної освіти дітей початкових класів. Регулярні уроки з хореографії сприяють зміцненню фізичного здоров'я, формують морально-вольові якості, самодисципліну та розвивають творчість у сучасного покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Л. А. Ритміка і танець в 1-4 класах загальноосвітньої школи: навч. посіб. / Бондаренко Л. А. – К. : Муз. Україна, 1989. – 232 с.
2. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти від 01 верес. 2018 р. [Електронний ресурс]. – <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/24-2004-п> (дата звернення 15.09.2019)
3. Тараканова А. П. Навчальна програма «Хореографія» для 1 – 4 класів [Електронний ресурс]. – file:///C:/Documents%20and%20Settings/Admin/Мои%20документы/Psh_2015_9_16.pdf (дата звернення 15.09.2019)
4. Тараканова А. П. Танцюйте з нами: навч. посіб. / Тараканова А. П. – Вінниця : Нова книга, 2010. – 160 с.





УДК 373.3.015.31:111.852

В. С. КРАСНОШАПКА, магістрантка кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Лобач О. О.)

ДОСВІД ВИХОВАННЯ В МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ

Узагальнено власний досвід виховання в учнів початкової школи естетичного смаку в урочній і позаурочній музично-виховній діяльності; розкрито відповідні методи та прийоми.

Ключові слова: естетичний смак, види естетичного смаку, урок музичного мистецтва, методи та прийоми виховання естетичного смаку.

На уроці музичного мистецтва в учнів формуються ключові компетентності, інтелектуальні, морально-етичні, духовні, патріотичні якості естетичні ідеали й смаки. Дослідники визначають музичне навчання як складний, діалектичний процес розвитку музичних і художньо-творчих здібностей людини, креативного та художньо-образного мислення, формування емоційно-ціннісного ставлення до творів мистецтва та явищ дійсності, виховання слухацької та виконавської культури особистості.

У науково-методичній літературі визначено теоретичні основи загальної музичної освіти школярів (О. Апраксина, І. Гадалова, О. Олексюк, Г. Падалка, Е. Печерська та ін.); принципи формування музичної культури особистості (Л. Горюнова, О. Лобова, Н. Миропольська, О. Рудницька та ін.); розроблено методику вокальної підготовки учнів (А. Авдієвський, В. Ємельянов, А. Саркісян, Н. Швець та ін.) та розвитку в них музичного сприймання (Д. Кабалевський, О. Ростовський, Л. Школяр та ін.); а також різні аспекти педагогічної інноватики (Л. Ващенко, І. Дичківська, Л. Масол, О. Попова, Г. Селевко та ін.). Проблема виховання в сучасних учнів естетичного та художнього смаку вивчено недостатньо (Н. Гродзенська, Л. Левчук, В. Стрілько, В. Шацька, А. Щербо та ін.).

Мета статті – розкрити та узагальнити власний досвід виховання в учнів початкової школи естетичного смаку в урочній і позаурочній музично-виховній діяльності.





Естетичний смак – це «здатність людини через почуття задоволення або незадоволення («подобается» – «не подобается») диференційовано сприймати й оцінювати різні естетичні об'єкти, відрізнити прекрасне від потворного в дійсності та в мистецтві» [2, с. 42].

У монографії В. Стрілько наводиться декілька класифікацій смаків, які розрізняються за професійною належністю, статтю, національними, етнічними ознаками, за віком або соціальною належністю їх носіїв, соціокультурною спрямованістю [1, с. 66-69]. Для нашого дослідження прийнятною є класифікація естетичних смаків «за ступенем відповідності смаків певного суб'єкта (окремого індивіда, певної групи чи суспільства в цілому) естетичному ідеалу» [1, с. 70]. Вчена вирізняє п'ять видів смаків: вишуканий, адекватний, трансформований, спотворений і антисмак.

Ідея мого досвіду виховання естетичного смаку в молодших школярів полягає у виробленні такої стратегії використання інноваційних і традиційних художньо-педагогічних технологій на уроках музики, що викликає інтерес у учнів, зробиць урок захоплювальним, хвилюючим, яскравим, емоційно насиченим і подарує щастя кожній дитині.

Щоб досягти поставленої мети, необхідно реалізувати такі завдання: зацікавити учнів, посилити мотивацію навчання; викликати потребу в самостійному спілкуванні з високохудожніми мистецькими творами; підвищити продуктивність уроку; розширити межі самостійної діяльності школярів; урізноманітнити форми подання художньої інформації, типи навчальних завдань; активізувати міжпредметні зв'язки; застосовувати найрізноманітніші наочні засоби та ігрові прийоми; стимулювати творчу діяльність учнів, посилити їх роль як суб'єктів навчальної діяльності; забезпечити зворотній зв'язок із учнями та можливість рефлексії; створити вільний емоційний простір на уроці.

Емоційне забарвлення уроку музики проявляється через урізноманітнення форм і методів вивчення нового матеріалу, побудову уроку музики на засадах духовності, осучаснення змісту програми, збагачення музичного репертуару через продуманий добір додаткового матеріалу, подолання формалізму у проведінні уроку. На жаль, сучасні навчальні програми перенасичені другорядною інформацією. Намагаюся створити таку атмосферу уроку, яка вплине на розвиток внутрішнього духовного світу дитини, пробудить інтерес до музики, готовність її відчувати, насолоджуватись нею, розуміти, що музика тісно пов'язана з життям.





Отже, робота в даному напрямку полегшує розуміння і сприйняття учнями навчального матеріалу, розвиває художнє сприймання дійсності, сприяє міцному запам'ятовуванню навчального матеріалу, виховує емоційно-позитивне підґрунтя для виховання в учнів естетичного смаку.

Серед великого спектру методів і прийомів, апробованих мною, значне місце належить методам стимулювання, створення ситуацій успіху, порівняння. Метод емоційної дії передбачає вираження ставлення до прослуханого твору за допомогою образного слова, жестів, міміки. За допомогою ігрових ситуацій легше організувати пісенну творчість, інсценування, драматизацію. Ігрові технології ефективно застосовувати на етапі актуалізації опорних знань і чуттєвого досвіду учнів. Проблемно-пошукові ситуації концентрують слухову увагу учнів, активізують музичну діяльність, змушують мислити, міркувати, розвивають творчі здібності дітей. Послудуюсь прийомом «пластичного інтонування» – це природне вираження в жесті, ході, танцювальних рухах почуттів, переживань емоційного змісту твору. На своїх уроках поєдную музику і рух різними способами: вільне диригування, тактування, виконання імітаційних і спортивних рухів. При засвоєнні навчальної інформації використовую метод проекту, рольові ігри («Прочитай – це легко», «Таємний шифр», «Дерево мудрості», «Кореспондент» тощо). Аналіз прослуханого твору вдало проходить із застосуванням прийомів «Ланцюжок», «Казка-інсценування». У методі моделювання поєднуються наочність, художнє виконання твору і слово. За допомогою інформаційних технологій учні разом із учителем створюють колективні творчі роботи.

Для виховання естетичного смаку молодших школярів використовую нестандартні уроки, на яких діти не лише закріплюють вивчений музичний матеріал, але й оцінюють його, обирають високохудожні твори (урок-вікторина, урок-концерт, урок-подорож, урок-самопізнання, урок-гра тощо).

Окрему увагу приділяю позакласній музично-виховній діяльності, зокрема в гуртку «Веселі нотки». Ми готуємось до свят, концертів, конкурсів та ін. Масові мистецькі заходи завжди дарують радість дітям і глядачам, об'єднують шкільний колектив у єдину родину. Традиційно гуртківці беруть участь у літературно-музичних фестивалях, де посідають призові місця: «За здоровий спосіб життя», «Дружина юних пожежних», «КВК», районний фестиваль пісні «Веселка».

Отже, поєднання традиційних і новітніх технологій у процесі загальної музичної освіти в початковій школі дозволяє, по-перше, зробити урок емоційно насиченим, спонукає дітей





до активної музичної творчості; по-друге, наближає учнів до пізнання особливостей музичного мистецтва, його наукових основ; по-третє, робить уроки яскравими, емоційними, захоплюючими, чим викликає потребу в самостійному ознайомленні учня з найкращими зразками музичного мистецтва, виховує естетичний смак, слухацьку та виконавську культуру дітей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Стрілько В. В. Формування естетичних смаків старшокласників у роботі загальноосвітньої школи / Стрілько В. В. – Х. : Колегіум, 2011. – 252 с.
2. Эстетика : словарь / [под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.





УДК 378.011.3-051:793.3

Є. П. ЛЯШЕНКО, викладач хореографічних дисциплін першої категорії Гадяцького коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського;
А. В. ЛЯШЕНКО, керівник хореографічного колективу сучасного танцю «Арабеск» Державного навчального закладу «Гадяцьке вище професійне аграрне училище»

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

Розкрито сутність сучасного танцю у формуванні нових цілей і цінностей у системі вищої педагогічної освіти, орієнтованих на поглиблення загальнокультурного та творчого розвитку майбутніх вчителів, що розглядається наразі як засіб підвищення ефективності навчання та виховання фахівця.

Ключові слова: сучасний танець, хореографія, хореографічна підготовка, майбутні вчителі, «ТМВ сучасного танцю».

Одним із пріоритетних напрямів професійної підготовки майбутніх вчителів хореографії є формування їх готовності до роботи з танцювальним колективом. Від ступеня готовності випускників педагогічних вишів до виконання своїх професійних обов'язків у роботі, вміння користуватися передовими теоріями і методами, залежить ефективність і якість хореографічного навчання дітей, результативність їх всебічного розвитку.

Сучасна система навчання студентів хореографічного напрямку має відповідати тенденціям розвитку суспільних потреб і спиратися на педагогічні та мистецькі інновації. Визначимо ряд важливих моментів, які характеризують хореографію сьогодення: масовий попит на сучасні стилі танцювального мистецтва в наслідок їх популяризації у засобах масової інформації; комерціалізація послуг додаткової освіти, яка позбавляє можливості навчання здібних та хореографічно-обдарованих дітей; зниження якості дитячого танцювального репертуару, яке виражається у відсутності художньо-естетичної та навчально-виховної його спрямованості; зменшення популярності народної хореографії, що призводить до втрати інтересу населення до національних танцювальних джерел і позбавляє молодь можли-





вості пізнання яскравого колориту українського танцю. Це змушує готувати спеціалістів нової формації здатних у сучасних умовах керувати танцювальним колективом і вирішувати актуальні проблеми педагогічної та мистецької освіти.

Теоретико-методологічні аспекти хореографічної підготовки майбутнього вчителя окреслено у працях Гройсман А. Захаров Р.; безпосередньо засобами сучасної хореографії Шаріков Д. Нікітін В. та інших учених.

В останні часи проблема хореографічної підготовки майбутніх вчителів виступає спеціальним об'єктом досліджень Л. Андрощук, Т. Благової, О.Бурлі, С. Забрєдовського, М. Рожко, І. Радченко, Т. Сердюк, О. Таранцевої, О. Філімонової та інших.

Враховуючи означене **метою нашої статті** є теоретичне обґрунтування використання методів професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії, зокрема на основі матеріалу Сучасного танцю.

Професійна спрямованість студента-хореографа – це особистісна характеристика, яка включає професійно-педагогічні якості, художньо-естетичні потреби, інтереси, знання, вміння та навички, які формуються під впливом професійного середовища і сприяють успішності процесу засвоєння теорії та методики педагогічної діяльності та духовно-творчому становленню особистості майбутнього спеціаліста. Успіх професійної діяльності майбутніх вчителів хореографії безпосередньо залежить від того, як здійснювалася їх фахова підготовка та наскільки органічно розвивалася особистість студента під час навчання. Важливою складовою професійної підготовки майбутніх хореографів є дисципліна «ТМВ Сучасного танцю», адже сучасна система хореографічної освіти має логічно поєднувати традиційні та інноваційні педагогічні технології, враховувати концептуальні зміни, які відбулися в хореографічному мистецькому просторі і разом з тим зберігати класичну модель теоретичної та методичної підготовки спеціаліста, кращі світові й українські хореографічні традиції, дотримуватись суспільних вимог до керівника колективу, спиратися на передовий досвід роботи провідних діячів хореографічного мистецтва [1, с. 4-8].

Досліджуючи проблеми професійної підготовки вчителів хореографічного напрямку, науковці наголошують на важливості професійно-педагогічної спрямованості освіти, удосконаленні теоретико-методичної, фізичної (виконавської) та психолого-педагогічної основ навчання, розвитку професійно важливих якостей, виробленні індивідуального стилю діяльності, використанні диференційованого підходу, активізації самостійної роботи студентів [2, с. 16-20].





Однією з умов якісної підготовки фахівця-хореографа є оволодіння практичними й методичними основами сучасного танцю. Він дає можливість найбільш комплексно виховувати тіло хореографа та розкривати його творчий потенціал, що є важливими аспектами в практичній роботі хореографа-педагога [3, с. 8-14].

Але у сучасних умовах економії навчального часу і скорочення аудиторних годин постає проблема інтенсифікації навчального процесу, підвищення ККД кожної дисципліни. Це стосується й підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін, зокрема вчителів хореографії.

Тому на жаль, у більшості вищих педагогічного напрямку на відділеннях хореографії сучасний танець вивчається лише на 5-6х курсах, що ставить непосильне завдання як перед студентами, так і перед педагогами. Адже сучасні напрямки хореографії широко використовуються як у різних шоу-проектах, професійних театрах, так і в аматорських дитячих хореографічних колективах; тому загального знайомства з основами техніки танцю-модерн сучасному вчителю мало, необхідне глибоке володіння теоретичною і практичною базою сучасної хореографії.

Тому на нашу думку було б доцільним введення в систему хореографічної освіти педагогічних вишів дисципліни «ТМВ сучасний танець» вже з третього курсу освітнього рівня «бакалавр». Ми вважаємо, що таким чином маємо можливість вирішення проблеми у двох напрямках:

по-перше, розвиток фізіологічно-хореографічних здібностей, прищеплення необхідних гімнастичних умінь і навичок та теоретичних знань для методично-педагогічної діяльності;

по-друге, підготовка студентів до занять з модерн-джаз танцю, освоєння основних технічних принципів даного напрямку хореографії, для того, щоб на старших курсах на вже підготовленому ґрунті займатися розкриттям творчого потенціалу, пошуком власного стилю, створенням авторської форми для розкриття внутрішнього змісту (етюду, імпровізації, будь-якого творчого завдання).

Бо танець модерн на різницю від народного або класичного створювався на підґрунті творчої діяльності якоїсь конкретної особистості танцюриста. Як відзначає В.Ю. Нікітін, у танці модерн істотним є спроба виконавця вибудувати зв'язок між формою танцю і своїм внутрішнім станом, більшість стилів танцю –модерн сформувалася під впливом якої-небудь чітко викладеної філософії чи визначеного бачення світу [3, с.12].

Особливостями сучасної хореографії є імпровізаційно-синтезована структура, що реалізувалась як:





- імпровізація в танцювальних формах і техніках (вільна пластика, класичний, народний, бальний танець – рухи, положення тіла, віртуозна техніка ніг, складна координація, нахилання та перегинання корпусу, кроки, біг, стрибки, переводи рук, стилізація та рух з чітким психологічним змістом);

- синтез балетної традиції кінця XIX ст. (створення та побудова балету: *libretto*, музичне оформлення, хореографія й постановка – *pas de deux*, *divertissements*, *danse d'action*, класичний, характерний танець, танцювальна пантоміма, художнє оформлення – сценографія та костюми, професійне навчання на основі класичної системи танцю – *danse d'école*) з танцювальними інноваціями першої половини XX ст. (модерн-танець, джаз-танець, хіп-хоп танець, імпровізація з тканиною, відтворення миттєвості, показ потворного, еротизація, символізація та асоціативний образ, перфоманс) [5, с. 47-49];

- новітні форми взаємодії хореографії з такими мистецтвами, такі як синтез, зняття, симбіоз, концентрація, трансляційне сполучення;

- синтез всіх видів хореографії: народної (російський, український, іспанський, польський, італійський, угорський, східний танець); класичної – академічні балетні зразки, *pas de deux*, *pas de troic* (*entrée*, *adagio*, *variations*, *code*); бальної (європейський стандартний танець, латиноамериканський танець) [4, с. 74-95];

- синтез інших видів мистецтва: образотворчого (живопис, скульптура, дизайн); музики (опера, церковна, рок, популярна, романс); театру (ляльковий, оперета, пантоміма, театр тіней, інтерактивний); принципи поетики кіно (стоп-кадр, зворотний рух дії); відеоарту.

Отримуючи всі ці знання майбутні вчителі хореографії матимуть змогу репрезентувати сучасний стан хореографічного мистецтва, набувши остаточно художньої цінності в мистецтві. Постійний рух, збагачення новими формами, швидко пристосування до сучасних вимог у хореографічній культурі надає їм універсальної цінності.

Отже, чим раніше, детальніше і досконаліше вивчається сучасний танець, тим ефективнішим буде застосування його на практиці майбутніми вчителями.

Головний шлях формування професійної готовності майбутніх вчителів хореографії полягає у збагаченні студентів знаннями й уміннями, значущими для їх інтелектуально-емоційного ставлення до цих знань як до істинних; виробленні стійких педагогічних поглядів, упевненості у правильності своїх думок і дій; вихованні професійних потреб, які спонука-





ють до діяльності у відповідності зі своїми ціннісними орієнтаціями; досягненні органічної єдності знань, переконань і практичної дії. Включення у цей процес духовного потенціалу особистості студента, його творчих сил відбувається завдяки активній навчально-пізнавальній і художньо-виконавській діяльності, ефективність якої визначається створенням таких умов, які б забезпечували формування педагогічних переконань, стимулювання внутрішнього саморозвитку майбутнього вчителя хореографії. Все це можливо досягти лише за умови правильно організованого навчання та виховання студента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гройсман А. Л. Методологические принципы хореографического образования / А. Л. Гройсман // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов : сб. фрагментов дисс. исследований. – М. : Имприт, 1996. – Вып. 3. – С. 4-8.
2. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 224 с.
3. Никитин В. Ю. Модерн джаз танец. Методика преподавания / Никитин В. Ю. – М. : ВЦХТ, 2002. – 160 с.
4. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії : наук.-попул. вид-ня / Шариков Д. І. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.
5. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії [Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види.] : монографія / Шариков Д. І. – К. : КиМУ, 2010. – 208 с.





УДК 373.3.016:793.3

А. Д. МОТИЛЬКОВА, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Погребняк М. М.)

МЕТОДИКИ ПОБУДОВИ УРОКУ З СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ДЛЯ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Успішне проведення уроку і досягнення поставлених цілей багато в чому визначаються узгодженою діяльністю вчителя й учня, яка у свою чергу залежить від їхньої підготовки до уроку. Кожне заняття має нести смислове навантаження. Педагогу необхідно враховувати і своєрідність сімейного впливу, індивідуальні особливості, різні природні задатки та схильність, здатність та вміння, темперамент і характер, вихованість учнів. Усе це розмаїття індивідуальностей треба організувати на згуртованість колективу для досягнення єдиної мети.

Ключові слова: сучасний танець, педагог, хореографічні навички.

Сучасне танцювальне мистецтво дітей набуває системного характеру. Державні програми «Освіта. Україна XXI століття», закони «Про освіту», «Про загальну середню освіту», «Про дошкільну освіту та виховання» сприяють успішному розвитку сценічної хореографії, ставлять перед нею нові завдання. Танцювальна культура, що утверджується як танцювально-об'язна модель входження особистості дитини у світ художньої культури, потребує удосконалення технологій, професійної майстерності, спрямованих на активно діалогічний характер спілкування та на розвиток духовно-творчого потенціалу як особистості, так і загалом культури.

Сучасний танець із розмаїттям стилів і напрямів, усе більше знаходить застосування в мистецтві хореографії. Стрімкий розвиток мистецтва спрямовує сучасний танець на довірливе трактування танцювальних рухів [1].

Багато педагогів сучасного танцю, вивчивши базові основи різних шкіл, створюють власну систему викладання, що об'єднує декілька напрямків. Педагог тут є самоцінною творчою





особистістю і має право на пошук своїх педагогічних прийомів і методів. Цінність кожного полягає, передусім, у його неповторності, індивідуальності. Але завдяки проведенню щорічних семінарів з сучасної хореографії, куди приїжджають педагоги з різних міст не лише України, але й зарубіжжя, що володіють різними техніками, обмінюються інформацією, в результаті кожен з них поповнює свій танцювальний і педагогічний досвід, тим самим розвивається і вдосконалюється [5, с. 18-23].

Набір дітей у колектив сучасного танцю не передбачає суворого відбору за фізичними, музичними даними, приймаються всі. Виникає ще одна складність, а також особливість викладання цього виду хореографії – це індивідуальний підхід до кожної дитини, розкриття її творчої сторони, перетворення її недоліків в індивідуальну особливість виконання. Але все-таки хореографічні колективи (будь-то народного, класичного або сучасного танцю) об'єднані спільними методами викладання.

Основою навчально-виховного процесу є спільна діяльність педагога і учня, спрямована на розвиток хореографічних здібностей, мистецьких цінностей у вихованців [5, с. 67]. До загальних умов навчання сучасної хореографії належать: відповідно організоване середовище, в якому навчається і розвивається особистість; використання на заняттях сучасних творів мистецтва; залучення учнів до імпровізаційної діяльності; врахування їх інтересів та нахилів.

Одним із основних засобів розвитку хореографічних навичок у дітей є сучасний танець. Тому у дослідженні було запропоновано методiku проведення занять із сучасного танцю, яка сприяла б ефективному розвитку хореографічних навичок у дітей молодшого шкільного віку.

Нашим завданням було познайомитися з практикою організації та проведення занять з сучасного танцю, які використовують у своїй діяльності сучасні керівники аматорських колективів. Своє дослідження ми проводили в аматорському ансамблі сучасного танцю «Юнона» м. Полтави.

Мета дослідження полягала в тому, щоб виявити умови, за яких принципи побудови уроку з сучасного танцю сприяли б підвищенню рівня обізнаності учнів у сфері сучасного танцю.

Ми здійснили аналіз методичного забезпечення організації і проведення занять з сучасного танцю, яку використовували у своїй діяльності педагоги-практики, зокрема методологію їх побудови, спрямовану на реалізацію наступних завдань: розвивати у дітей стійкий інтерес до сучасної хореографії; удосконалювати виконавські вміння дітей





у створенні свого образу, використовуючи з цією метою елементи сучасного танцю; розширювати уявлення виконавців про сучасний танець в цілому; розвивати естетичний смак, естетичне сприймання через танець; збагачувати та активізувати словник хореографічних термінів у дітей; розвивати танцювальну творчість, пластичність, гнучкість, витривалість, музикальність, відчуття ритму, правильне дихання, координацію рухів і вміння володіти своїм тілом.

Методологія складалась із сукупності методів, спрямованих на підвищення ефективності засвоєння знань про сучасний танець, мобілізацію пізнавальної активності та формування емоційно-ціннісного ставлення до сучасного танцю. Методи класифікувались за різними критеріями: за головною педагогічною метою; за загальною та спеціальною спрямованістю (загальні педагогічні та спеціальні методи); методи навчання в художній діяльності: наочні (зразок, показ); словесні (бесіди, інструкції, вказівки, поради, оцінка і самооцінка результатів діяльності дітей).

Оскільки діти налаштовані передусім на гру, то з метою розвитку їх хореографічних навичок, хореографи широко використовували різноманітні прийоми: ігрові ситуації, музичні твори, відеозаписи.

Експериментальне дослідження відбулось в три етапи: констатувальний, формувальний, контрольний. Мета констатуючого експерименту: визначити стан використання особливостей побудови занять з сучасного танцю керівниками колективів на заняттях з хореографії у своїй практичній діяльності, зокрема, використання методів навчання. На етапі констатувального експерименту ми провели опитування серед педагогів навчального закладу Малої академії мистецтв ім. Раїси Кириченко. Мета цієї роботи спрямована на з'ясування знань педагогів про сучасний танець та його проведення.

У ході спостережень за заняттями з сучасного танцю з дітьми було проведено анкетування, виконання вихованцями експериментальних завдань, згідно поданих показників, було визначено рівень розвитку хореографічних навичок через сучасний танець.

Під час проведення занять з сучасного танцю ми також спостерігали за дітьми та визначили рівні здатності дитини до розвитку хореографічних навичок занять сучасним танцем:

Високий рівень: дитина із задоволенням вивчає елементи сучасного танцю; вдосконалює техніку виконання елементів; самостійно відтворює вивчений матеріал; розвиває гнучкість, силу м'язів, стійкість корпусу, його еластичність, координацію рухів, музикальність; дитина вміло володіє своїм тілом; має





відчуття ритму, правильне дихання; часто застосовує виразну уяву та артистизм; яскраво виражає позитивні емоції та передає образ за допомогою рухів, міміки, жестів.

Середній рівень: дитина вміє володіти своїм тілом та координувати рухи; у процесі вивчення сучасного танцю малопомітно виражає позитивні емоції; не висловлює бажання надалі вивчати елементи сучасного танцю; виконує елементи невідрізно, а власну імпровізацію застосовує неохоче; інколи проявляє індивідуальну уяву та артистизм.

Низький рівень: дитина не може самостійно відтворити вивчені елементи сучасного танцю; невміло володіє власним тілом; не відчуває потреби у вивченні сучасного танцю; не проявляє бажання самостійно імпровізувати; ніколи не застосовує артистизм та індивідуальну уяву; часто проявляє байдужість та незацікавленість у вивченні нових рухів сучасного танцю.

Діти, які показали *високий* рівень розвитку хореографічних навичок виявляли бажання вивчати елементи сучасного танцю, виражали свої позитивні емоції та почуття, удосконалювали виконавські вміння, використовували власну імпровізацію.

Вихованці з *середнім* рівнем розвитку також мали бажання вивчати сучасний танець, проте емоції були непомітні. Під час імпровізаційної діяльності діти були сковані, не розкривали свого образу.

У дітей з *низьким* рівнем розвитку хореографічних навичок заняття з сучасного танцю не викликали естетичного задоволення, а байдужість та незацікавленість. Вони виконували елементи механічно, за підказкою педагога-хореографа. Не проявляли бажання самостійно імпровізувати.

Для підтвердження впливу особливостей побудови занять сучасним танцем на рівень сформованості хореографічних умінь дітей, ми сформувавши дві групи: контрольна – побудова занять здійснювалася за традиційною методологією; експериментальна – у побудову уроку педагога включали принципи і методи, характерні для уроку з сучасного танцю.

На формувальному етапі експерименту була проведена відповідна робота з дітьми та педагогами: круглий стіл на тему: «Сучасний танець у навчально-виховному процесі»; перегляд виступів відомих майстрів сучасного танцювального мистецтва, а також вивчення елементів сучасного танцю на кожному занятті. Різниця у методиці проведення занять з контрольною та експериментальною групою полягала у різниці використання принципів і методів побудови цих занять.

На контрольному етапі експерименту було визначено рівень розвитку хореографічних навичок у дітей через сучасний танець. Результати експерименту показали, що в експеримен-





тальній групі рівень розвитку хореографічних навичок на заняттях з сучасного танцю, де при його побудові застосовувалися притаманні цьому виду танцювального мистецтва принципи і методи, зріс порівняно з контрольною групою. Вихованці дуже активні у своїй діяльності. Дітям подобаються заняття з сучасного танцю. Вони задоволені, почувають себе вільніше і впевненіше, імпровізують із задоволенням. Кожен знає і пам'ятає, що і коли повинен робити. У них тіло стало гнучкішим, організм витривалішим, настрої позитивним. Діти впевнено передавали свої емоції та почуття за допомогою рухів сучасного танцю, розвиваючи свої хореографічні здібності.

Порівняння вихідних і кінцевих результатів в експериментальній і контрольній групах переконує в ефективності застосування даної методології побудови занять з сучасного танцю, що суттєво впливає на розвиток хореографічних навичок у дітей.

Таким чином, загальне підвищення рівня розвитку хореографічних навичок у дітей через особливості побудови занять з сучасного танцю досягнуто завдяки таких умов: врахування індивідуально-психологічних особливостей кожного вихованця у процесі вивчення елементів сучасного танцю; організація самостійної і творчої діяльності; використання методів наочності, новизни, образності; дотримання вимог, які поставила перед педагогом-хореографом методика; підведення дітей до усвідомлення значення сучасного танцю для розвитку їх танцювальних здібностей.

Отже, завдяки чіткому дотриманню умов щодо використання специфічних принципів і методів у побудові занять з сучасного танцю ми сприяємо розвитку хореографічних навичок у дітей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Годовський В. М. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : [метод. реком., лекції, навчальна програма] / Володимир Годовський, Валентина Арабська. – Рівне : РДГУ, 2000. – 156 с.
2. Голдрич О.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Олег Семенович Голдрич. – Львів : Каменяр, 2002. – 278 с.
3. Мартиненко О.В. Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом : навч. посіб. / Олена Володимирівна Мартиненко. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – 276 с.
4. Никитин В. Ю. Композиція урока и методика преподавания современного танца / В. Ю. Никитин. – М. : Один из лучших, 2006. – 254 с.
5. Пуртова Т. В. Учите детей танцевать : [учебное пособие] / Т. Пуртова, А. Беликова, О. Кветная. – М. : Владос, 2003. – 310 с.





УДК 373.2.091.39:614]:793.3

Я. Г. РЕВА, старший викладач кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ГАРМОНІЗАЦІЯ ЗДОРОВ'Я ДИТИНИ ЗАСОБАМИ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ТЕРАПІЇ

Розкрито значення хореографічного мистецтва як терапевтичного фактору впливу на людський організм, який активізує потенційні творчі здібності людини, сприяє художньому самовираженню, стабілізації психічного стану особистості.

Ключеві слова: хореографічне мистецтво, танцювальна терапія, психічне та фізичне здоров'я дитини, педагогічна діяльність.

Важливою проблемою, що постає перед сучасним суспільством, є збереження й оновлення здоров'я молодого покоління. Нині стан фізичного і психічного самопочуття населення планети та його негативна динаміка значною мірою ідентифікується як антропологічна катастрофа. Дослідження останніх років довели, що корені багатьох хронічних неінфекційних захворювань, що обумовлюють передчасну смертність і інвалідність, необхідно шукати в дитячому віці, бо саме в цей період закладаються основи здорового способу життя.

Це зумовлює необхідність зосередження уваги психолого-педагогічної науки на пропедевтичних проблемах збереження психофізичного та емоційного здоров'я населення та заходах щодо їх розв'язання.

У реалізації цього складного завдання велику роль відіграє мистецтво танцю, оскільки допомагає людині глибше пізнати себе, свій внутрішній світ, спонукає її до самовдосконалення. Адже саме танець є поєднанням фізичної, психічної та естетичної діяльності. Традиційно вважається, що внутрішнє життя людини безпосередньо пов'язане з тілом, рухами й емоціями. Але танцювальне мистецтво є також і терапевтичним чинником: значення його зростає з підвищенням саногенної ролі мистецтва в житті сучасної людини та у гармонізації відносин в системі Людина-Всесвіт [4, с. 32].

Як свідчать результати численних досліджень (психологічних, педагогічних, медичних), практично кожна дитина має певні проблеми в розвитку, бо саме на сучасному етапі еволю-





ції природи та суспільства дитина зазнає сильного впливу різноманітних чинників, більшість з яких виявляються для неї деструктивними. Традиційним є твердження, що здоров'я дитини обумовлюється впливом двох груп чинників:

Стан здоров'я, що визначається природними задатками (спадковістю, генетичною обумовленістю тощо) і соціальними умовами розвитку та функціонування дитячого організму (харчування, догляд, наявність медичної допомоги);

Дестабілізуючий вплив могутнього інформаційного потоку сучасних засобів комунікації (телебачення, радіо, комп'ютерна, відео-, аудіопродукція), що часто стає причиною неадекватних почуттєво-емоційних, невротичних станів у дітей [4, с. 28].

Варто зазначити, що всі перелічені чинники можуть бути як позитивно, так і негативно забарвленими, як гнучкими, так і стійкими щодо корекції. Природно, виникає необхідність розроблення методик психотерапевтичного педагогічного впливу на особистість дитини, оскільки попередити захворювання набагато легше, ніж його вилікувати. Проблема полягає в тому, що педагогічно-психологічний вплив на дитину мусить бути делікатним, тобто перш за все позитивно впливати на емоційно-чуттєвий стан дитини. При такому підході хореографічне мистецтво, на наш погляд, є чи не єдиним засобом і середовищем, яке «випрямляє дитячу душу і серце».

По перше, функціональні можливості хореографічного мистецтва надзвичайно широкі. Вправне використання його впливу на особистість дитини сприяє стабілізації психічного та фізичного стану вихованців, поверненню їх до повноцінного життя.

По-друге, танцювальне мистецтво має терапевтичний ефект: воно сприяє оптимістичному світосприйманню, художньому самовираженню, активізації потенційних творчих здібностей.

Зрештою, *по-третє*, самі хореографічні твори мають соціальний характер і викликають емоції «вищого ґатунку», пов'язані як із свідомою, так і з підсвідомою сферою психіки людини. За висловом Л. В. Виготського, емоції, викликані мистецтвом, – це розумні емоції. Під впливом танцювальних творів формується та змінюється світогляд у дитячому віці [2, с. 403].

Дійовим засобом такого впливу на особистість є танцювальна терапія – використання танцю, пластики і ритміки з лікувальною і профілактичною метою.

Щоб осягнути й зрозуміти істинне, глибинне значення танцювальної терапії, передовсім необхідно ознайомлювати студентів з історією та основними ідеями провідних дослідників цього напрямку.





На розвиток танцювальної терапії значною мірою вплинула психоаналітична теорія (В. Райх, 1942; Г. Саліван, 1953), аналітична психологія К. Юнга (1961). Учені наголошували: однією з головних переваг танцювальної терапії є її наступність у низці традицій найдавніших культур, з огляду на розуміння ролі руху в житті людини і цілісного підходу до тілесного і психічного здоров'я. К. Юнг, наприклад, вважав, що взаємне проникнення тілесних і душевних ознак є настільки глибоким, що за властивостями тіла ми не тільки можемо зробити глибокі висновки про якість душі, а й про відповідні тілесні форми [6, с. 652].

Аналіз літературних джерел дозволив визначити чотири основні етапи розвитку танцювальної терапії:

Після Другої Світової війни багатьом людям була потрібна фізична і духовна реабілітація. Танцювальна терапія сприяла цьому. «Першою леді» у цьому типі терапії вважали М. Чейс (Chase M.), яка працювала в лікарні св. Єлізабет у Вашингтоні (округ Колумбія). Вона, як стверджують психотерапевти, розвинула танець у терапевтичну модальність. Працюючи з невербальними і психічнохворими, вона досягла великих успіхів. Пацієнти, яких вважали безнадійними, були здатні до групових взаємин і вираження своїх почуттів [3, с. 31].

У 50-ті роки минулого століття було винайдено транквілізатори. Танцювальна ж терапія була достойною альтернативною програмою для лікування психічних розладів.

У 60-ті роках ХХ століття був поширений «рух тренінгу людських взаємин», що сприяв роботі з групами і розробці методів розвитку самосвідомості.

Дослідження невербальної комунікації, зокрема аналіз комунікативної поведінки людського тіла.

Теорія танцювальної терапії, а також теорія культури і тілесно орієнтованої терапії дає змогу розглядати рух людського тіла як послідовність дій довільного й мимовільного характеру. Ці теорії допомагають зрозуміти рухливе «Я» як щось, що перебуває в процесі постійної зміни та самовідновлення.

У своїй практиці танцювальні терапевти широко використовують «Танець п'яти рухів». Його авторство належить Г. Рот, яка визначила п'ять первинних ритмів руху, властивих, на її думку, усім культурам, і якостей, що є репрезентаціями онтологічних властивостей людського тіла [3, с. 168].

Окремо слід розглянути хаотичні рухи. Сучасна людина має діяти в рамках багатьох особистісних і соціальних зобов'язань і стереотипів. Яскравість і непередбачуваність хаосу іноді лякає. А іноді навпаки. У першому випадку зрозуміло:





ми не звикли і не вміємо розслаблятися. Стає зрозумілим, наскільки ми позбавляємо себе безпосередності й спонтанності. В іншому випадку навпаки: з'являється розуміння того, що існує проблема організації та структури в житті.

Таким чином, надзавдання танцювальної терапії – установити контакт між особистістю і навколишнім світом. Вона може застосовуватися паралельно з мовленнєвим впливом і без нього. Звернення до танцю, як засобу виховання і стабілізації, ґрунтується на таких положеннях: рух відображає характерні особливості людини, її думки, почуття, настрої, набутий досвід; об'єднані елементи руху створюють експресивний танець, у якому особистість має змогу самовиражатися.

Танцювальна терапія допомагає дітям ідентифікуватися, а отже, – досягти більшого самопізнання і взаєморозуміння. Загалом, мета танцювальної терапії – знищити внутрішні перешкоди, які зазнає дитина на своєму шляху до духовного багатства, до почуття радості і гармонії.

З огляду на викладене, може стверджувати: використання терапевтичного потенціалу хореографічного мистецтва здатне чималою мірою стабілізувати не тільки фізичний, а й психічний стан дитини, «включення» її у повноцінне, продуктивне життя. Тому майбутній учитель хореографії повинен звертати увагу на естетотерапевтичні можливості танцювального мистецтва, а також використовувати їх у своїй професійній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский; [предисл. А. Н. Леонтьев ; ред. В. Иванов]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
2. Грэнлюнд Э. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э Грэнлюнд, Н. Оганисян. – СПб. : Речь, 2004. – 288 с.
3. Лещенко М. П. Зарубіжні технології підготовки студентів до естетичного виховання : монографія / М. П. Лещенко. – 2-ге вид., доп. – К. : Гротеск, 1995. – 192 с.
4. Психотерапевтическая энциклопедия / Карвасарский Б. Д. – СПб. : Питер, 1999. – 752 с.
5. Федій О. А. Танцювальні засоби естетотерапії в професійній педагогічній діяльності / О. А. Федій // Вища освіта України. – К. : Гнозис, 2008. – Додаток 3, том V(12). – Тем. Вип. «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору». – С. 601-608.





УДК 373.3.091:39:614]:793.3

А. В. СКИБА, магістрантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Благова Т. О.)

ТАНЦЮВАЛЬНА ТЕРАПІЯ У РОЗВИТКУ РУХОВОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Проаналізовано роль танцювальної терапії у формуванні рухової активності молодших школярів, схарактеризовано методи і засоби хореографічної роботи популярні в системі додаткової освіти.

Ключові слова: рухова активність, танцювальна терапія, хореографічна підготовка, молодші школярі

Національна доктрина розвитку освіти вказує на необхідність використання різноманітних форм рухової активності та інших засобів фізичного вдосконалення, з метою збереження здоров'я громадян як найбільшої суспільної цінності. Одним із перспективних напрямів удосконалення системи фізичного виховання молодших школярів є пошук і наукове обґрунтування ефективних засобів і методів розвитку рухових якостей дітей.

Мета статті: проаналізувати роль танцювальної терапії у формуванні рухової активності молодших школярів, схарактеризувати методи і засоби хореографічної роботи популярні в системі додаткової освіти.

У наш час танець широко застосовують в галузі професійно-прикладної підготовки, спеціальної й позатренувальної підготовки спортсменів, фізичного виховання дошкільників та дітей молодшого шкільного віку. Як синтетичний вид мистецтва, *танцотерапія* має потенційні можливості для вирішення багатьох завдань фізичного виховання, в тому числі, й сприянні розвитку рухової активності, оскільки танцювальні вміння й навички за своєю природою, структурою й методикою вивчення ідентичні до рухових. Тому останніми роками актуальним засобом корекції рухової активності є *танцотерапія* [3].

Величезна сила впливу музики і руху на людину завжди вражала найбільших мислителів світу, поетів, художників, письменників і композиторів. Вплив музики і руху випробовується і оцінюється кожним з нас у вигляді стимулюючої, драгівливої або заспокійливої дії. Легкість, з якою вона вторгається в душевний світ людини, перебудовує думки і відчуття, формує





етичну зовнішність, – все це вже з глибокої старовини спонукало включити музику і рух як обов'язковий предмет в систему навчання і виховання підростаючого покоління [2, с. 64].

Будь-який руховий акт, незалежно від того, чи виконується він під контролем свідомості, по приходу вищих відділів кори великих півкуль мозку або здійснюється по механізму безумовного рефлексу, так або інакше, супроводжується розгортанням фізіологічних механізмів і біологічних процесів забезпечення енергетики руху.

Фізична активність людини, кінець кінцем, направлена на зміну стану її організму, на формування нового рівня фізичних якостей і здібностей. Завдяки реалізації в процесі тренування фізіологічного механізму адаптації відбувається накопичення людиною все нових фізичних кондицій, мобілізація і розгортання нових ресурсів організму [1, с.44-45].

На думку Р. Сельє, певний об'єм рухової діяльності як реакції на стрес, створює енергію адаптації, без достатнього рівня якої людина не може реалізувати в житті закладену в неї генетичну програму, не може дожити до старості і не може бути здоровою.

Безпосередньо, під час м'язової діяльності в скелетній мускулатурі і в тканинах, що забезпечують рухову активність систем (в т.ч. і нервової), виникають структурні зміни. Після навантаження, що поступило з їжею, пластичний матеріал не лише заповнює зруйновану структуру, але і через змінений тканинний обмін створює передумови для подальшого розвитку. Тут рухова активність виступає як регулятор генетичної програми з умовами існування в кожен даний момент життя [1, с. 28].

Існують обставини, які слід враховувати при організації оздоровчих навантажень – м'язових, температурних, імунних та ін. Підвищення функціональних можливостей системи можливе лише за умови поступового підвищення навантажень. Між використанням навантажень повинен бути певний оптимальний інтервал: при його скороченні повторне навантаження доводиться на неповне відновлення – при збереженні такого режиму це викличе перенапруження і перевтому; якщо інтервал перевищує оптимальний час, то повторне навантаження доводиться не на фазу суперкомпенсації з підвищеною працездатністю організму, а на період повернення його до початкового стану, що виключає підвищення функціональних можливостей організму.

На певному етапі відновлення енергетики і працездатності, їх величина виявляється вищою за початкове значення, що і визначається як суперкомпенсація. І. А. Аршавський визначає це явище таким чином: «Рухаючись, організм і заповнює витрачене, стараючись не просто «дібрати» те, чого не дістає, а повер-





нутися до початкового стану, і обов'язково накопичити більше, ніж витратив. Це процес індукції надмірного анаболізму, те, що в економіці називається – «розширене відтворення» [1, с. 28].

В організації і цілеспрямованому формуванні оптимального потоку енергії організму важливе значення має підбір всього спектру навантажень, що забезпечують підтримку адекватного рівня функціональних можливостей організму. Відкриття Л. Г. Гаркави має універсальне значення для будь-яких видів навантажень, суть якого полягає в тому, що залежно від величини тривалості і періодичності навантажень (біологічних, рухових, психічних та ін.) відповідь організму може бути розділений на три види:

1) реакція тренування на слабкі подразники виявляється в деякому підвищенні активності функціональних систем з відносно швидким поверненням до початкового стану після закінчення дії подразника;

2) реакція активності у відповідь на дію середніх по відношенню подразників виражається в поступовому підвищенні можливостей функціональних систем;

3) реакція стресу виникає у відповідь на сильні подразники і протікає по класичній схемі дистресу по Г. Сельє [1, с. 184-185].

Отже, в організації навантажень для формування рухової активності слід виходити з підбору середніх по значеннях навантажень, що дають реакцію активації. А формування пакету навантажень та їхніх характеристик повинне відповідати як мінімум двом умовам:

а) відображати загальний, сумарний вплив всіх чинників навантаження, що впливають в даний період часу на організм (рух, психічний, біологічний, термічний, соціальний та ін.) і особливості наслідку, що викликається ними;

б) враховувати поточний стан організму людини й відповідати йому, при цьому по мірі зростання функціональних можливостей організму, послідовно збільшувати зовнішні навантаження [2, с. 86].

Способи і засоби відновлення юного танцівника після тренувальних навантажень обумовлені головним чином щільністю, періодом і завданням тренування, характером і тривалістю, віком і рівнем підготовленості того, що тренується. Режим коректувальної діяльності цілком обумовлений станом рухової активності школярів, характером і тяжкістю порушень здоров'я, ступенем втрати тренуваності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Старк А. Танцевально-двигательная терапия / Старк А., Хендрикс К.; [пер. с англ.]. — Ярославль, 1994. — 235 с.
2. Фирилёва Ж. Е. Танцевально-игровая гимнастика «СА-ФИ-ДАНС» / Фирилёва Ж. Е. — СПб. : «Детство-пресс», 2003. — 156 с.
3. Хендрикс К. Танцевально-двигательная терапия / Хендрикс К. — М., 2004. — С. 64-69.





УДК 373.5.015.31:793.3

А. Ю. СУХОРОСЛОВА, магістрантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Благова Т. О.)

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ШКОЛЯРІВ ПІД ВПЛИВОМ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Досліджено проблеми формування творчого потенціалу молодших школярів засобами хореографічного мистецтва, вивчено та узагальнено педагогічного досвіду хореографічного навчання вихованців дитячих танцювальних колективів.

Ключові слова: хореографічна підготовка, навчально-виховний процес, творчий потенціал, молодші школярі

Дослідження сучасного стану системи початкової освіти на тлі ринкових реформ та їх впливу на освітню галузь дали змогу виявити основну організаційну суперечність освітньої галузі. Це протиріччя між необхідністю забезпечення надзвичайно широкого спектру засобів навчання і виховання, які б сприяли творчому розвитку учнів та відсутністю стрункої системи змісту, форм і методів цієї роботи, зокрема у системі хореографічної роботи з дітьми. Частково розв'язати цю суперечність можливо, забезпечивши педагогічні умови творчого розвитку молодшого школяра у процесі мистецької діяльності, науково обґрунтованою системою педагогічного впливу на особистість учня засобами хореографічного мистецтва.

Мета статті полягає у дослідженні процесу формування творчого потенціалу дітей засобами хореографічного мистецтва, вивченні та узагальненні педагогічного досвіду хореографічного навчання вихованців дитячих танцювальних колективів.

Варто відзначити, що проблема творчого розвитку особистості школяра не є новою. Значний внесок у теоретико-методологічне та психолого-педагогічне забезпечення навчально-виховного процесу зробили: Я. Коменський, Й. Песталоцці, В. Сухомлинський, К. Ушинський, які схарактеризували сензитивність молодшого шкільного віку до творчості, зокрема, художньо-образної; Л. Виготський, В. Давидов, С. Діденко, А. Щербо та інші довели,





що молодший шкільний вік є періодом найінтенсивнішого креативного становлення; Б. Ананьєв, Н. Брюсова, Т. Шпікалова дійшли висновку, що хореографічне мистецтво – унікальний навчальний предмет, який надає учням багато можливостей для творчого самовтілення, розвитку образно-асоціативного мислення, уяви, фантазії, художнього сприйняття тощо [3, с. 4–5].

Проте дослідження в галузі формування в учнів творчих здібностей ще не набуло належного розвитку. Так, у спеціальній літературі не визначено конкретні умови та методи роботи, спрямовані на розвиток творчого потенціалу в діяльності дитячих хореографічних гуртків, не розглянуто формування їх репертуару, не запропоновано підходи до моделювання програм розвитку творчого потенціалу дітей.

В результаті аналізу наукової, методичної літератури, узагальнення практичного досвіду науковцями було визначено основні риси творчої діяльності, якими необхідно оволодіти учасникам хореографічного гуртка: по-перше, творчий процес передбачає самостійне перенесення знань і умінь в нову ситуацію; по-друге – бачення нової функції знайомого об'єкта; по-третє – введення нових проблем у знайомі ситуації; по-четверте – бачення структури об'єкта, що підлягає вивченню. Таким чином, творча діяльність передбачає висування різних сторін, вміння створювати оригінальні, незвичайні засоби розв'язання [2, с.132–134].

Результати узагальнення передового досвіду сприяли виявленню значних недоліків в навчально-виховній творчій діяльності дитячих хореографічних гуртків України, а саме: недостатньо уваги приділяється розвитку творчого потенціалу дітей, навичкам перетворення в образ, творчим завданням (імпровізаційній та етюдній роботі); недооцінюються інтереси молодших школярів, їх фізичні та творчі можливості. Нерідко в дитячу самодіяльність переносяться методи роботи дорослих професійних ансамблів. В таких умовах хореографія втрачає можливість розвивати творчі здібності дітей, створюють переобтяжений режим вимог і умов роботи для них. Захоплюючись розвитком у дітей тільки технічних навиків, педагоги втрачають можливість розвивати внутрішній світ дитини, що неминуче впливає і на виконавчу культуру. В деяких гуртках мало уваги приділяється виховній роботі. Діти рідко відвідують балетні вистави, театри, концертні майданчики [1, с. 54-70].

Отже, виникає необхідність у глибшому вивченні сучасної вітчизняної і зарубіжної практики педагогіки мистецтва, теорії творчого розвитку молодших школярів, педагогічного досвіду навчання, виховання і розвитку особистості молодшого школяра засобами хореографічного мистецтва.





Ураховуючи здобутки теоретичних досліджень вчених та аналізуючи практичний досвід, зазначимо, що проблема виховання творчого потенціалу молодших школярів у процесі хореографічної діяльності ще не знайшла достатнього висвітлення в науковій літературі та педагогічній практиці. У зв'язку з цим виникає необхідність подальшого вивчення естетично-виховних можливостей хореографічної діяльності [4, с. 185-186].

Хореографія сформувала цілу систему специфічних засобів і прийомів, що сприяють розвитку творчого потенціалу, тобто виховання мистецтвом орієнтоване на всебічний розвиток особистості, що розширює можливості для активного формування і вдосконалення творчих якостей. Тому, на нашу думку, хореографічне мистецтво можна, безумовно, розглядати як один з найбільш дієвих факторів формування гармонійно розвинутої, духовно збагаченої, творчої особистості.

Хореографічне мистецтво виступає соціокультурним чинником творчої діяльності і розвитку особистості людини. Процес засвоєння хореографічної культури вимагає гармонійного поєднання у діяльності педагога специфіки образної мови танцювального образу, інтерпретації змісту та імпровізації форми на підставі принципів навчання і виховання: наочності як основи удосконалення хореографічних рухів; системності викладання з використанням різноманітних форм роботи з дітьми; доступності як вирішення проблеми «бар'єру» психологічних навантажень; послідовності як основи поступального засвоєння хореографічної культури і усвідомлення синтетичної основи хореографічного мистецтва [5, с. 56-60].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Курило Л. С. Развитие творческого потенциала дошкольника / Курило Л.С. // Культура і розвиток особистості: міфи та реалії в психології та педагогії : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (24-25 червня 2009 р.) / за ред. І. Ю. Філіпової. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 54–57.
2. Марченко С. Е. Роль педагога-хореографа в эстетическом воспитании подростков / Марченко С. Е. // Омский научный вестник : научный журнал. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2010. – № 5 (91). – С. 132–134.
3. Моляко В. О. Творчий потенціал людини як психологічна проблема / Моляко В.О. // Психологічна газета. – 2005. – №6. – С. 4–5.
4. Паршук С. М. Роль хореографии в гармоничном развитии младших школьников / Паршук С. М., Драган А. О. // Успехи современного естествознания. – 2011. – № 8. – С. 185–186.
5. Яковлева Е. А. Психология развития творческого потенциала личности / Яковлева Е. А. – М., 1997. – 224 с.



Секція III.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

УДК 373.2.015.31:793.31](477)»1945/1991»
О. Г. ВІЛЬХОВА, кандидат педагогічних наук,
асистент кафедри дошкільної освіти Полтав-
ського національного педагогічного універси-
тету імені В. Г. Короленка

ФОРМИ І МЕТОДИ ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ (1945-1991 рр.)

Розглянуто основні форми і методи, які використовували керівники дитячих хореографічних колективів у своїй роботі (1945 – 1991 рр.). Проаналізовано специфіку роботи педагогів з дітьми дошкільного віку, схарактеризовано особливості народної хореографії як потужного чинника виховання і розвитку особистості.

Ключові слова: форми виховання, методи хореографічного впливу, народна хореографія, діти дошкільного віку, танцювальні гуртки.

Хореографічна освіта за змістом і спрямованістю в сучасному світі стала однією з важливих ланок модернізації освітнього простору України й виступає потужним чинником мотиваційного розвитку, самореалізації, професійного самовизначення та формування життєвої позиції особистості. Дитяча народна хореографія є невід'ємною ланкою в системі неперервної хореографічної освіти, спрямованою на самовдосконалення дітей. Багатожанровість і масовість дитячого хореографічного аматорства в сучасних умовах зумовляє його функціонування у різноманітних організаційних формах: гуртках, хореографічних студіях, танцювальних ансамблях, творчих об'єднаннях позашкільних закладів тощо.

Аналіз наукової розробки форм і методів виховання дітей засобами народної хореографії засвідчує, що упродовж радянського та сучасного періодів нагромаджено чимало архівних





джерел, історичної, психолого-педагогічної, науково-мистецької літератури, що стосується різних аспектів цього складного поліфункціонального явища.

Спираючись на розробки науковців обраного періоду (Г. Березова, Л. Бондаренко, К. Василенко та ін.) [1; 2; 3], вивчаючи значний масив документів, нами виокремлено методи хореографічного виховання дітей дошкільного віку в Україні у 1945-1991 рр.: пояснення, показ, гра, імпровізація, власний приклад, вивчення танцювальних композицій, метод використання музичного супроводу тощо. Протягом обраного історичного періоду основними формами виховної діяльності дошкільників були масові, групові та індивідуальні.

У досліджуваній період (1945-1991 рр.) одними із педагогічних центрів хореографічної роботи з дітьми 3 – 6 років були позашкільні та заклади дошкільної освіти. Проблема організації і раціонального використання дозвілля дітей завжди була досить актуальною. Зважаючи на це, під час наукового аналізу, ми встановили, що зазначена проблема мала ефективне вирішення у результаті регулярного відвідування дошкільниками танцювальних гуртків, які діяли в дитячих садках, позашкільних закладах, будинках культури, сільських клубах тощо. Хоча в роботі вчителів хореографії спостерігалися певні недоліки, однак такі танцювальні гуртки були одними із найпопулярніших і найулюбленіших дітьми видів виховної роботи. Використання у цьому процесі різноманітних форм і методів дозволяло дошкільникам з користю проводити свій вільний час, залучатися до світу народного танцювального мистецтва [2, с. 118].

Особливо варто зупинитися на хореографічній підготовці дітей у позашкільних навчально-виховних закладах, які були важливою ланкою у системі виховання підростаючого покоління. Протягом аналізованого періоду відбувався стрімкий розвиток змісту роботи позашкільних дитячих хореографічних установ, розширення їхнього впливу на школу і заклади дошкільної освіти, охоплення гуртковою хореографічною діяльністю значної кількості дітей. Така хореографічна діяльність спрямовувалася на розвиток творчих здібностей, нахилів та інтересів дошкільників і, у зв'язку з цим, на удосконалення роботи гуртків, дитячих об'єднань за інтересами, на залучення значної кількості дітей до системи індивідуальних і колективних форм роботи [1, с. 62].

Однією з найдієвіших масових форм виховної діяльності із старшими дошкільниками в тогочасній Україні були виступи перед широкою аудиторією, а саме – упорядкована система організації і проведення звітних концертів, оглядів, конкурсів, олімпіад, фестивалів дитячої художньої самодіяльності. Наслі-





дуючи, засвоюючи та розвиваючи найкращі традиції національної культури, хореографічна творчість дітей віку була органічною частиною суспільного життя країни і яскраво розкривалася під час міських, районних, обласних, республіканських оглядів, конкурсів та фестивалів, виступала могутнім фактором естетичного і культурного виховання особистості.

Таким чином, вивчення шляхів розвитку теорії та практики виховання у різні історичні періоди дає можливість прослідкувати генезу багатьох педагогічних проблем сучасності, допомагає виробити критично-творче ставлення до педагогічних надбань минулого, забезпечує оволодінням кращими мистецькими здобутками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Березова Г. – К. : Муз. Україна, 1977. – 272 с.
2. Бондаренко Л. А. Ритміка і танець у 1-4 класах загальноосвітньої школи / Бондаренко Л. А. – К. : Муз. Україна, 1989. – 232 с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. для інститутів культури / Василенко К. Ю. – К. : Мистецтво, 1996. – 494 с.





УДК 378.011.3-051:793.3]:37.013.32:7

О. А. ЖИРОВ, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри хореографії Полтавського на-
ціонального педагогічного університету імені
В.Г. Короленка

НЕФОРМАЛЬНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Висвітлено окремі аспекти функціонування неформальної мистецької освіти в закладах вищої освіти, визначено її місце та розкрито діяльність танцювальних колективів як одного з напрямів реалізації неформальної мистецької освіти в системі підготовки майбутніх хореографів.

***Ключові слова:** неформальна мистецька освіта, формальна освіта, танцювальний колектив, творча особистість, професійна підготовка, професійна компетентність.*

Глибинні перетворення, що відбуваються в нових соціально-економічних умовах, зумовлюють зростання соціальної ролі творчої особистості, актуалізують наукове обґрунтування педагогічних умов, які забезпечують успішне її формування. Лише творча особистість, спроможна створювати, управляти, пропонувати нові теорії, нові технології, нові напрямки розвитку, знаходити шляхи виходу зі складних нестандартних ситуацій. Тому забезпечення кожній людині можливості використання свого творчого потенціалу на різних етапах життя є одним із пріоритетних завдань сучасної мистецької освіти.

Різні аспекти неформальної мистецької освіти висвітлено в працях О. В. Аніщенко, Н. Г. Василенка, С. Г. Вершловського, В. М. Горленка, Л. Б. Лук'янової, Н. С. Мартинової, Н. П. Павлик, О. В. Просіної, Л. Є. Сігаєвої, Н. В. Суласвої, О. В. Шапочкіної та інших. Водночас питання професійної підготовки майбутніх хореографів у контексті досліджуваної проблеми ще недостатньо вивчене.

Мета публікації полягає у визначенні впливу неформальної освіти на процес поглиблення професійної компетентності майбутніх учителів-хореографів.

В умовах реформування освітньої галузі сучасна формальна освіта не дає стовідсоткової гарантії інтеграції на ринку праці. Очевидно, що якісна та доступна освіта – фундамент для роз-





виту будь-якого суспільства. В останні роки в Україні все більше культивується думка, що основною характеристикою освіти має стати її безперервність, тобто навчання впродовж усього життя. Конкурентоспроможний фахівець повинен уміти змінюватися відповідно нових потреб суспільства і пристосовуватися до реалій життя. Важливим складником таких змін є активне залучення громадян до неформальної освіти, яка пропонує альтернативні форми навчання і новий зміст, що допомагають людям пристосовуватися до постійних трансформацій суспільства. Сьогодні одним із головних завдань неформальної освіти є підготовка молоді до самостійного життя. І якщо формальна освіта створює «загальну базу», то неформальна освіта швидше розвиває її, поглиблюючи компетентність у сферах, що представляють інтерес для самих учнів, або ж формує вміння, що виходять за межі цілей формальної освітньої системи (вміння справлятися з проблемами і стресовими ситуаціями, уміння критично мислити і брати участь у суспільно-політичних процесах, уміння жити в умовах різноманіття і динамічних змін у суспільстві, уміння вчитися і т.д.) [1, с. 39-40].

Неформальна освіта розуміється нами як будь-яка добровільно організована освітня діяльність поза межами формальної освіти, яка доповнює її, забезпечуючи освоєння тих умінь і навичок, які необхідні для соціально та економічно активного громадянина країни. Вона відбувається в мистецьких колективах (хорі, вокальному ансамблі, хореографічному колективі, драматичному гуртку) і не супроводжується видачею документа [2]. Така освітня діяльність структурована, має освітню мету, певні часові рамки, інфраструктурну підтримку і відбувається усвідомлено.

Коли йде мова про неформальну мистецьку освіту в галузі хореографічного мистецтва, то для більшості людей – це процес навчання у гуртках у позашкільних навчально-виховних закладах. Саме вони, на думку багатьох, і є тими широкодоступними установами, що відповідають інтересам молоді, забезпечують потребу особистості у творчій самореалізації. Проте більш глибокий аналіз цієї проблеми засвідчує вузькість такого стереотипного мислення, адже неформальна освіта передбачає додаткове навчання, задоволення найрізноманітніших духовних і освітніх потреб, поглиблення компетенцій за межами формальної освітньої системи впродовж усього життя. У контексті цього вагомого значення набуває безперервність освітнього процесу, яка має бути продовжена після школи у закладах вищої освіти. Тому створення у вищих неформального соціокультурного середовища є запорукою самореа-





лізації та подальшого становлення креативної особистості, здатної неординарно мислити і втілювати свої задуми в житті. На глибоке переконання вчених і педагогів, метою неформальної мистецької освіти є задоволення соціокультурних і освітніх потреб майбутнього педагога, розвиток здатності жити в сучасному соціумі, зберігаючи індивідуальні особливості, проведення з користю та захопленням вільного часу [3, с. 396].

З огляду на це, у процесі навчання у закладах вищої освіти важливою умовою поглиблення професійної компетентності майбутніх учителів-хореографів є продовження систематичного відвідування студентами художньо-творчих танцювальних колективів або творчих лабораторій, у яких відбувається стимулювання творчої активності студента, вдосконалення їхньої колективної та індивідуальної технічної майстерності, знайомство з досвідом і творчістю видатних майстрів сцени та хореографічними постановками вітчизняних та зарубіжних хореографів, формується балетмейстерські навички, здійснюється залучення до мистецтва, до національної культури і традицій. Багаторічний досвід функціонування вищої хореографічної освіти показав, що в кожному виші є такі танцювальні колективи, які з часом стали візитівкою не тільки закладу освіти, але й міста й області в цілому і в яких відбувається неформальна мистецька освіта. Так, у Харківській державній академії культури – це театр народного танцю «Заповіт» і ансамбль сучасного танцю «ЕСТЕТ», у Київському національному університеті культури і мистецтв – Ансамбль народного танцю «Київ», Шоу-балет «Shadows», «Київ модерн-балет», у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв – Ансамбль бального танцю «Грація» і Ансамбль народного танцю «Колоски», у Харківському національному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди – Народний ансамбль народного танцю «Зорицвіт», Народний ансамбль бального танцю, у Національному університеті фізичного виховання і спорту України – Клуб спортивного танцю НУФВСУ «Супаданс», у Херсонському державному університеті – народний ансамбль танцю «Сузір'я», народний ансамбль танцю «Ладовиця». Не виключенням є і Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, творчі досягнення якого репрезентовані в діяльності Народного ансамблю спортивного бального танцю «Грація», Народного ансамблю танцю «Весна», Народного ансамблю сучасного балету «Марія». Кожен студент має можливість продовжити своє навчання в одному з танцювальних гуртків за відповідним напрямом діяльності. Слід зазначити, що головна мета діяльності





таких колективів полягає не стільки в набутті професійних, знань, умінь і навичок, необхідних для танцюристів-виконавців, скільки у вихованні почуття колективізму, любові до праці, високих моральних якостей громадянина і патріота своєї держави, залученні до творчості.

Отже, одним із напрямів реалізації неформальної мистецької освіти в системі підготовки майбутніх хореографів є діяльність танцювальних колективів, робота яких спрямована на поглиблення професійної компетентності студентів. Головне завдання педагога – організувати процес освіти як навчально-дослідну діяльність учнів, спрямовану на виявлення і розвиток індивідуальних особливостей і можливостей до адаптації в соціумі, на активне освоєння постійно розширюється освітнього простору, на інтеграцію формальної та неформальної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ермакова Т. Ф. Принципы неформального образования при обучении иностранным языкам / Т. Ф. Ермакова // Среднее профессиональное образование. – 2012. – № 2. – С.39-40.
2. Литвиненко І. М. Неформальна освіта (визначення) [Електронний ресурс] / І. М. Литвиненко. – Режим доступу : <https://vseosvita.ua/library/neformalna-osvita-viznacenna-31773.html>
3. Сулаєва Н.В. Неформальна мистецька освіта студентів вищих педагогічних навчальних закладів України / Н. В. Сулаєва // Педагогічні науки : теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал. – Суми : Вид-во СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2013.– № 7 (33). – С. 394-405.





УДК 792.8.08:[738.147:739.3-051]

О. В. ЄРЕМЕНКО, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ЕТЮД: ОСОБЛИВОСТІ ТА ЗНАЧЕННЯ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ- ХОРЕОГРАФІВ

Висвітлено особливості та охарактеризовано різновиди хореографічних етюдів (навчальний, танцювальний, орнаментальний, тематичний) та їх композиційну побудову (експозиція, зав'язка, розвиток дійства, кульмінація, розв'язка). Доведено значення хореографічного етюд у підготовці майбутніх фахівців-хореографів.

Ключові слова: етюд, хореографічний етюд, фахівці-хореографи, навчальний етюд, танцювальний етюд, орнаментальний етюд, тематичний етюд.

У перекладі з французької мови етюд означає – вивчення. Поняття етюд зустрічається у всіх жанрах мистецтва. У хореографічному мистецтві під етюдом ми розуміємо маленький закінчений твір, який за своїм змістом, за якістю наближається до самостійного сценічного номеру. У підготовці майбутніх фахівців-хореографів етюди відіграють особливу роль.

Вважаємо за необхідне відзначити, що в хореографії етюд має два різновиди, зокрема навчальний та танцювальний. Навчальний етюд включає в себе рухи, манеру та характер тієї або іншої національності. Навчальний етюд передбачає вивчення рухів, які в подальшому будуть включені до постановки. Натомість, під танцювальним етюдом розуміємо невеликий танцювальний твір, що відзначається закінченою формою. Більш того, він включає лексику та композиційний малюнок [2, с. 18].

На основі аналізу та систематизації джерелознавчої літератури нами було встановлено, що етюди бувають:

- на розвиток техніки виконання;
- на композиційний малюнок;





- на акторську майстерність;
- на пластику [2, с. 1].

Доцільно охарактеризувати кожну позицію. Так, в етюдах на розвиток техніки виконання хореографічний матеріал виконується у варіаціях, в поєднаннях, від простого до складного. Означені етюди обов'язково передбачають техніку, манеру та характер виконання тієї народності, чиї рухи використані. В основі етюдів на малюнок лежить сам композиційний малюнок і його розвиток. Етюд на акторську майстерність передає окремий образ чи характер персонажа. Включення роботи рух, корпусу, голови характеризують етюд на пластику.

Доведено, що етюди підрозділяються на орнаментальні та тематичні. Так, орнаментальні етюди, які не передбачають змісту, включають велику кількість хореографічного матеріалу, що подається від простого до складного. Натомість, тематичні – відзначаються наповненням певної тематики, окремого образу та змісту.

Як і будь-який хореографічний твір, етюд має свою композиційну побудову. Кожен етюд складається з 5 частин, а саме:

- експозиція – у цій частині відбувається знайомство глядача з виконавцями, з національністю, епохою, музичним матеріалом і т.д.;
- зав'язка – в цій частині зав'язуються взаємини між виконавцями;
- розвиток дійства – найбільша частина етюдів, в якій використовується велика кількість лексики, найяскравіше розкривається зміст самого етюдів;
- кульмінація – найвища точка хореографічного етюдів, що характеризується динамікою розвитку дійства, взаємовідносин між героями;
- розв'язка – завершення хореографічного етюдів, де відбувається прощання виконавців з глядачем; розв'язка буває як миттєвою, коли різко обривається дійство, так і поступовою [2, с. 19-20].

У роботі над етюдами майбутні фахівці-хореографи опановують на практиці прийоми і методи постановочної роботи, проявляють режисерську, педагогічну, а також акторську майстерність. Хореографічні етюди розвивають у майбутніх фахівців-хореографів вміння працювати з виконавцями, розширюють їхню уяву, розкріпають та надають можливість виявити творчу індивідуальність кожного учасника освітнього процесу [1, с. 28].





Отже, хореографічний етюд є невеликим танцем, за допомогою якого вирішується конкретне завдання. Етюдна робота, з одного боку, спрямована на розвиток і вдосконалення техніки танцю й акторської майстерності, з іншого боку – допомагає закріпленню отриманих знань і умінь шляхом створення і творчого застосування комбінацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю / Є. Зайцев, Ю. Колесниченко. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. – 416 с.
2. Мелехов А. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца / А. Мелехов. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
3. Хореографічний етюд [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://pan4en.livejournal.com/10143.html>.





УДК [796.412:796.015.134]793.3-055.2

П. М. КИЗИМ, доцент кафедри гімнастики, танцювальних видів спорту та хореографії Харківської державної академії фізичної культури

Ю. В. ЧУБАРОВА, студентка кафедри сучасної та бальної хореографії Харківської державної академії культури

ВДОСКОНАЛЕННЯ ТЕХНІЧНОЇ ПІДГОТОВЛЕНOSTІ ГІМНАСТОК ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАПРАВЛЕННЯ КОНТЕМПОРАРІ

Розглянуто результати досліджень з технічної підготовленості гімнасток. Зосереджено увагу на завданнях та методах вдосконалення технічної підготовленості гімнасток засобами хореографічного напрямлення контемпорарі.

***Ключові слова:** художня гімнастика, змагальна програма, спортсменки, контемпорарі.*

У сучасній художній гімнастиці однією з важливих вимог до програми змагання є технічна майстерність спортсменів, де виникає необхідність у вдосконаленні техніки виконання труднощів тіла (стрибки, повороти, рівноваги) і виразності виконання цих рухів, оскільки одним із способів підвищити вартість композиції змагання можливо за рахунок виконання складних і «дорогих» елементів труднощів тіла.

Підвищення виконавської майстерності гімнасток на основі вдосконалення хореографічної підготовки розглянуті в дослідженнях Гевара Перез Хорхе Енріке (1994) і С. І. Борісенко (2000). Дослідження С. І. Борісенко (2000), пов'язані з підвищенням виконавської майстерності гімнасток на основі вдосконалення хореографічної підготовки. Вона показала, що пріоритет вітчизняної гімнастики обумовлений не лише високою спортивно-технічною майстерністю, але і особливою естетичністю, яка відбивається у виступах.

***Мета дослідження** – експериментально обґрунтувати методику удосконалення технічної підготовленості гімнасток засобами хореографічного напрямлення контемпорарі.*

Контемп (Контемпорарі, Contemporary) – це сучасний, що постійно формується стиль танцю, в якому продовжуються пошуки виразних форм. Контемп – це не єдиний однозначний





стиль, а об'єднання танцювальних методик із західного (класичний танець, джаз-модерн) і східного (цигун, тай цзі цюань, йога) мистецтва руху [2].

Стрімкий розвиток світового спорту постійно вимагає невинного пошуку все більш ефективних засобів, методів і форм підготовки спортсменів [1]. Зважаючи на це наше дослідження, що до впливу контемпорарі на рівень технічної підготовленості спортсменок з художньої гімнастики, є актуальним.

На початку педагогічного дослідження були отримані статистичні показники експертних оцінок виконання змагальних програм юних спортсменок з художньої гімнастики віку 10-12 років (експериментальна група (ЕГ, $n = 8$), контрольна група (КГ, $n = 8$)).

Визначені оцінні бали компонентів критерій змагальної програми.

У всіх компонентах змагальної програми контрольна група (КГ) виявилась однорідною. Різниця результатів юних гімнастів в компонентах: *складність елементів* від 6,9 балів до 8,5 балів ($V = 6,2\%$); *різноманітність рухів тіла* від 7,9 балів до 8,7 балів ($V = 3,5\%$); *оригінальність елементів і з'єднань* від 8,2 балів до 8,6 балів ($V = 2,2\%$); *техніка виконання елементів* від 7,8 балів до 8,6 балів ($V = 3,3$); *музичність виконання* від 7,7 балів до 8,9 балів ($V = 5,1\%$); *амплітудність рухів* від 7,8 балів до 8,5 балів ($V = 3,0\%$); *переміщення по майданчику* від 6,9 балів до 8,6 балів ($V = 6,6\%$).

Малий коефіцієнт варіації (V) показав, що експериментальна група (ЕГ) однорідна. Різниця результатів юних гімнастів в компонентах: *складність елементів* від 7,8 балів до 8,7 балів ($V = 3,5\%$); *різноманітність рухів тіла* від 7,8 балів до 8,6 балів ($V = 3,3\%$); *оригінальність елементів і з'єднань* від 7,9 балів до 8,8 балів ($V = 3,8\%$); *техніка виконання елементів* від 7,9 балів до 8,9 балів ($V = 3,9$); *музичність виконання* від 7,8 балів до 8,5 балів ($V = 2,7$); *амплітудність рухів* від 7,7 балів до 8,9 балів ($V = 4,6\%$); *переміщення по майданчику* від 7,8 балів до 8,6 балів ($V = 3,4\%$).

На підставі проведеного педагогічного дослідження нами була розроблена методика вдосконалення технічної підготовленості спортсменок з художньої гімнастики віку 10-12 років засобами хореографічного напрямлення контемпорарі. До неї були включені вправи виконання ан лер (в безопорному русі) та вправи виконання партерного положення.

Методику удосконалення технічної підготовленості спортсменів художньої гімнастики віку 10-12 років ми застосували в експериментальній групі (ЕГ, $n=8$). Навчально-тренувальний процес в контрольній групі (КГ, $n=8$) проходив за традиційною методикою підготовки спортсменок з художньої гімнастики. Вправи контемпорарі використовувались в експериментальній групі у підготовчій та заключній частині тренувального заняття.





Показники оцінки компонентів виконання змагальної програми до та після педагогічного дослідження в ЕГ показали динаміку змін: компонент «Складність елементів» в групі у відсотковому співвідношенні виріс на 3,5 % ($tp = 2,31, p < 0,05$); компонент «Різноманітність рухів тіла» – на 6,2 % ($tp = 4,29, p < 0,01$); компонент «Оригінальність елементів і з'єднань» – на 7,2 % ($tp = 3,07, p < 0,05$); компонент «Техніка виконання елементів» – на 4,8 % ($tp = 2,67, p < 0,05$); компонент «Музичність виконання» – на 3,6 % ($tp = 2,77, p < 0,05$); компонент «Амплітудність рухів» – на 5,3 % ($tp = 2,39, p < 0,05$); компонент «Переміщення по майданчику» – на 6,1 % ($tp = 3,68, p < 0,01$).

В той же час динаміка змін оцінки компонентів виконання змагальної програми до та після педагогічного дослідження в контрольній групі показала результати: експертна оцінка компоненту «Складність елементів» в групі у відсотковому співвідношенні виросла на 1,3 % ($tp = 0,46, p > 0,05$); компоненту «Різноманітність рухів тіла» – на 1,2 % ($tp = 0,71, p > 0,05$); компоненту «Оригінальність елементів і з'єднань» – на 1,1 % ($tp = 0,77, p > 0,05$); компоненту «Техніка виконання елементів» – на 2,5 % ($tp = 1,28, p > 0,05$); компоненту «Музичність виконання» – на 1,2 % ($tp = 0,54, p > 0,05$); компоненту «Амплітудність рухів» – на 1,2 % ($tp = 0,57, p > 0,05$); компоненту «Переміщення по майданчику» – на 1,2 % ($tp = 0,44, p > 0,05$). У порівняльній характеристиці середньостатистичної оцінки компонентів виконання змагальної програми спортсменками з художньої гімнастики встановлено позитивну різницю на користь експериментальної групи. Відсоткове співвідношення становить: ЕГ – 5,2 %; КГ – 1,4 %

Дослідження з даної теми визначило динаміку змін показників виконання змагальних програм спортсменками з художньої гімнастики у відсотковому співвідношенні по групах (ЕГ – 5,2 %; КГ – 1,4 %), що свідчить про ефективність запропонованої у навчально-тренувальному процесі методики вдосконалення технічної підготовленості засобами хореографічної направленості контемпорарі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Муллагильдина А. Совершенствование артистичности у квалифицированных спортсменок в художественной гимнастике / Алла Муллагильдина // Слобожанський науково-спортивний вісник. – Х. : ХДАФК, 2016. – № 4(54). – С. 79–83. – doi:10.15391/snsv.2016.4.014
2. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. / [О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батеева]. – К. : Видавництво Ліра-К, 2016. – 264 с.





УДК 159.9:316.47

С. В. КОНОВЕЦЬ, доктор педагогічних наук, професор, академік Академії міжнародного співробітництва з креативної педагогіки, головний науковий співробітник лабораторії громадянського та морального виховання Інституту проблем виховання НАПН України

СОЦІАЛЬНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА У ПАРТНЕРСЬКОМУ СПІЛКУВАННІ

Розглянуто актуальність проблеми актуалізації соціального інтелекту як важливої складової у партнерському спілкуванні. Обґрунтовано сутність понять «інтелект», «соціальний інтелект» та «партнерське спілкування». Презентовано визначення їх основних складових, вимірів та цінностей саме як важливого мисленнєвого процесу в поглядах вчених різних історичних періодів загалом та сучасних теорій зокрема.

Ключові слова: інтелект, соціальний інтелект, спілкування, міжособистісне спілкування, соціальне партнерство.

Сучасні умови розвитку педагогічної науки характеризуються помітною активізацією досліджень з проблем міжособистісних комунікативних процесів. Зацікавленість учених цим феноменом зумовлена зростанням його практичної значущості для розвитку взаємодії особистості й суспільства в умовах динамічного розгортання інфосфери та інтенсифікації використання людського інтелекту в партнерському спілкуванні. Таким чином, сьогодні особливо актуальним є визначення сутності партнерського спілкування у контексті його наповнення просоціальним змістом (гуманістичним, моральним, аксіологічним, духовним тощо) та подальшої реалізації за допомогою транзакційного аналізу інтелектуальних засобів [1].

Важливим у розумінні сутності зазначеного феномену є твердження про необхідність проявів партнерського спілкування. Так, акцентуючи увагу на його соціальному характері, Б. Паригін визначив сутність цього феномену в декількох смислових значеннях, а саме, як: інструменту нормативної регуляції взаємин між людьми; історичного типу взаємодії людей; рівне-





вої характеристики спілкування людей, що визначається з погляду адекватності (обґрунтованості, раціональності) усіх комунікативних функцій індивіду в ситуації його взаємодії з іншими; видової характеристики тих чи інших елементів у структурі спілкування або сферах його прояву (культури мовленнєвого контакту, культури невербальної поведінки тощо), що дозволяє конкретизувати його типологічні характеристики; способу регуляції людських відносин відповідно до створених еталонів, правил, принципів комунікативної поведінки [5, с. 228-232].

У зв'язку з цим, розгляд такого поняття як «інтелект» (від лат. «intellectus» – розум) уявляється винятково важливим у визначенні закономірностей мисленнєвого процесу саме в ході партнерського спілкування. Вчені називають інтелектом загальну здібність до оволодіння і застосування знань, котра різною мірою притаманна усім людям. Більшість дослідників схильні до думки, що загалом інтелект являє собою спроможність індивіду формулювати і використовувати абстрактні поняття й адаптуватися в оточуючому середовищі та допомагає йому в будь-якій проблемній ситуації.

Відповідно до тлумачень сучасного філософського словника відносно сутності поняття «інтелект», то цей феномен характеризується, як: «Розумовий потенціал людини, що використовується для адаптації до оточуючого середовища. У цьому сенсі рівень чи ступінь інтелекту можна пов'язати з рівнем пристосування до середовища. Інтелект можна розуміти як здатність обробляти інформацію, на відміну від ерудиції, що означає усього лише наявність інформації в пам'яті» [7, с. 96-97].

Основою, навіть стрижнем розвитку особистості, називав інтелект Ж. Піаже, автор широковідомої операціональної концепції інтелекту, котра хоча і була вибудована ним ще у першій половині минулого століття, усе ж дотепер визнається сучасними вченими однією з найпродуктивніших теоретико-експериментальних та лабораторно-практичних розробок окресленої проблематики. Для прикладу, Ж. Піаже вважав ідеї, положення та принципи цієї концепції ключовими для розуміння еволюції мислення у різні історичні періоди й для різних наукових галузей. На його думку, інтелект, як будь-яка інша жива структура, не лише реагує на подразники, але й змінюється, розвивається, адаптується [6]. І хоча деякі з поглядів Ж. Піаже стосовно інтелекту полемізувалися його сучасниками, ця концепція попри усе досі залишається однією з основних та впливових теорій розвитку інтелекту, на якій базувалося і надалі базується чимало нових наукових досліджень.





З-поміж них варто виділити такі, що присвячені вивченню проблем використання інтелекту в міжособистісному спілкуванні, а саме: актуалізації інтелектуальної активності (Д. Бого-явленська); суперінтелекту та соціального, духовного і творчого інтелекту (Т. Б'юзен); інтелекту й геніальності (І. Вагін); інтелекту та уяви (Л. Виготський); розвивального навчання (Д. Ельконін); інтелектуального і творчого розвитку особистості (І. Зязюн); синергетики (С. Капіца); інтелекту, практичного розуму та загальних людських здібностей (Б. Теплов); творчого інтелекту (Е. Торренс); виникнення мислення у проблемних ситуаціях (С. Рубінштейн); інтелекту в міжособистісному спілкуванні (В. Куніцина); мислення у соціальному партнерстві (В. Горбатенко); зумовленості процесу спілкування чинниками соціокультурного середовища (Л. Орбан-Лембрик) й інших.

Окрім зазначеного, необхідно додати, що сучасні дослідники визначають такі важливі різновиди інтелекту, як: практичний, соціальний та емоційно-ціннісний. Зокрема, практичний інтелект пов'язаний з рішенням повсякденних проблем та задач; соціальний – впливає на міжособистісну взаємодію і тому важливий для адаптування людей до вимог суспільства; емоційно-ціннісний – характеризує спроможність кожної особистості розуміти власні та чужі цінності й почуття, вникаючи до їх сутності [4].

Доцільно згадати і про те, що всевітньо відомий дослідник теорії «суперінтелекту» Т. Б'юзен запропонував розглядати інтелект передусім у таких його різновидах, як: особистісний інтелект; соціальний інтелект; вербальний інтелект; духовний інтелект; творчий інтелект; фізичний інтелект; сенсорний інтелект, просторовий інтелект, цифровий інтелект та інші. Автор зазначеної теорії був цілковито переконаний у тому, що за сприятливих умов розвитку цих різновидів інтелекту кожна особистість буде спроможна не лише розкривати, але і адекватно реалізовувати ресурси власної талановитості та навіть природної геніальності [2].

З огляду на сучасні потреби, на увагу заслуговують і дослідження Т. Б'юзена, присвячені власне розгляду проблеми використання соціального інтелекту в міжособистісному спілкуванні. Вчений вважав, що сутність феномену «соціальний інтелект» полягає в спроможностях та уміннях індивіду спілкуватися з іншими людьми як в ситуаціях «один на один», так і в маленьких, великих та дуже великих групах. Тому для спілкування з іншими особами (партнерами), люди, які наділені такою важливою якістю, як соціальний інтелект, мають передусім застосовувати могутність власного розуму. Окрім





цього, вони повинні засвоїти такі психологічні установки, які можуть сприяти духовному розвитку оточуючих, їхньому творчому самовираженню, а також партнерському спілкуванню і налагодженню найкращих взаємин та позитивно мотивованому наданню іншим дружньої підтримки і допомоги [3, с. 10-11].

Підсумовуючи зазначене вбачається необхідним підкреслити, що людина (партнер) з розвиненим соціальним інтелектом має бути вправним співбесідником, уважним слухачем, спроможним успішно спілкуватися з особами різного типу й підтримувати безпосередні соціальні контакти у сучасному світі, маючому для цього без перебільшення значні можливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди : психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры : психология человеческой судьбы / Эрик Берн; [пер. с англ.]. – Минск : ПРАМЕБ, 1992. – 384 с.
2. Бьюзен Т. Суперинтеллект / Тони Бьюзен; [пер. с англ.]. – Минск : Попурри, 2007. – 400 с.: ил. 123, с.24.
3. Бьюзен Т. 10 способов быть общительным / Тони Бьюзен; [пер. с англ.]. – Минск : Попурри, 2012. – 208 с.: ил. + вкл.8с.
4. Горбатенко В. Соціальне партнерство / Горбатенко В. // Політична енциклопедія; редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. – К. : Парламентське видавництво, 2011. – 679 с.
5. Парыгин Б.Д. Анатомия общения / Б.Д. Парыгин. – СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 1999. – 301 с.
6. Пиаже Ж. Психология интеллекта / Жан Пиаже; [под ред. Е. Строганова]. – СПб : Питер, 2003. – 191, [1] с.
7. Хамітов Н.В. Філософський словник. Людина і світ / Н.В. Хамітов, С.А. Крилова. – К. : КНТ, Центр навчальної літератури, 2007. – 264 с.





УДК 378.011.3-051:793.3

О. В. МАРТИНЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ДО ЗАСТОСУВАННЯ ПРОБЛЕМНО-ПОШУКОВОГО НАВЧАННЯ В МАЙБУТНІЙ ПРАКТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Визначено важливість підготовки висококваліфікованого фахівця хореографа здатного сприймати і творити зміни, спроможного осягнути проблеми в інноваціях та їх продовжувати. Розкрито досвід застосування проблемного навчання в роботі хореографічного колективу.

Ключові слова: дитячий хореографічний колектив, метод проблемного навчання, класичний танець, вправи групи *battements*, математика.

У сучасному українському суспільстві велике значення приділяється підготовці кваліфікованого фахівця відповідного рівня та профіля, «конкурентоспроможного на ринку праці, компетентного, відповідального, який вільно володіє своєю професією, здібного до самостійного усвідомлення й творчого трактування художніх процесів, здатного до постійного особистісного росту, соціальної та професійної мобільності» [1].

Однією з першочергових завдань підготовки здобувачів I рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія) є формування готовності до викладання хореографії в закладах шкільної та позашкільної освіти. Важливою дисципліною циклу професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії є «Теорія і методика роботи хореографічного колективу», яка має на меті підвищення загального культурно-освітнього та професійного рівня майбутніх педагогів-хореографів, засвоєння змісту традиційних та сучасних методик роботи, набуття навичок і досвіду здійснювати педагогічно-хореографічну діяльність у позашкільних закладах.

Теоретичні та методичні аспекти роботи дитячих хореографічних колективів висвітлені в працях науковців українських вишів (Б. Колногузенко, Н. Корисько, О. Мартиненко, Л. Сав-





чин, П. Фриз, С. Шалапа та ін.), які займаються підготовкою майбутніх учителів хореографії. Аналіз змісту навчальних посібників показав, що авторами розкриваються традиційні підходи до методики навчання дітей хореографії, висвітлюються загальні питання організації та управління колективом тощо.

Аналіз наукових досліджень з питань навчання дітей хореографії дозволив з'ясувати, що вченими найбільш активно розглядається проблема естетичного виховання та творчого розвитку дітей засобами танцювального мистецтва (А. Брусніцина, Ю. Гончарова, К. Нестерова, О. Риндіна та ін.).

Вивчення досвіду роботи керівників хореографічних колективів, який висвітлено в періодичних виданнях України, дозволило виділити основні напрями роботи педагогів-практиків: формування здоров'язберігаючої компетентності засобами хореографії та танцювальної терапії; національно-патріотичне виховання дітей на основі стилізації українського танцювального фольклору. Актуальність визначених напрямів безперечна, відповідає завданням роботи танцювальних гуртків і соціальним потребам суспільства. Разом з цим важливим залишається пошук інноваційних розвивальних технологій, які б задовольняли не лише фізичні та естетичні потреби дитини, а й сприяли розвитку її пізнавального інтересу, інтеграції змісту шкільної та позашкільної освіти, більш активній соціалізації[3].

Вивчення інноваційних технологій навчання в дитячих хореографічних колективах дало можливість констатувати, що проблемне навчання учнів залишається поза увагою, що і стало метою п'ятирічної дослідницької діяльності педагогів ансамблю естрадного танцю «Мар'єн», який є творчою лабораторією для студентів-хореографів БДПУ і базою їх практик.

Мета роботи – поширення досвіду застосування проблемно-пошукових завдань в роботі з учнями основного рівня навчання (на прикладі ансамблю естрадного танцю «Мар'єн» ЦДЮТ м. Бердянськ).

Традиційно в хореографії проблемно-пошукове навчання розглядається з позиції пошуку нових сучасних стилів шляхом взаємовпливу різних танцювальних шкіл, поєднанню різних напрямів танцю, інтеграції різних видів мистецтва. Тому, дітям під час хореографічних занять рекомендують творчі завдання, імпровізаційні вправи, які сприяють розвитку індивідуального виконавського стилю, пошуку нестандартної танцювальної лексики, креативного пластичного вирішення музичного матеріалу.

Для експериментального дослідження педагогічний склад колективу «Мар'єн» обрав класичний танець, який закладає основу правильної постави, розвиває відповідні групи м'язів,





виховує естетику руху. Вислів автора першого в історії трактату про танці давньогрецького філософа Лукіана: «Мистецтво це ... не з легких і швидко подоланих, але вимагає підйому на найвищі щаблі всіх наук: не однієї тільки музики, а й ритміки, геометрії і особливо ... філософії» [2], допоміг визначитись з проблемно-пошуковою задачею, яка полягала в поєднанні, на перший погляд, не сумісних видів діяльності – класичного танцю та математики.

Для вирішення проблемно-пошукової задачі було обрано дітей основного року навчання, які вже протягом 7-8 років займаються в колективі і вивчають класичний танець. Експеримент проходив поетапно, мав індивідуально-груповий характер і орієнтував вихованців на добровільну участь у вирішенні поставленої проблеми.

I етап – створення проблемної ситуації, яка полягала в пошуку спільного між математикою та хореографією. На основі тривалих дискусій, учасниками експерименту було визначено чотири позиції, за якими можна простежити зв'язок точної науки математики і мистецтва танцю: 1) рахунок, який відповідає музичному розміру і допомагає танцівникам краще орієнтуватися в музиці; 2) простір танцювального класу (частина тривимірного простору) і сцени (частина двовимірної площини), які визначені декартовою системою координат; 3) танцювальні рухи, які можуть виконуватися в різних ракурсах, відповідно до точки, яку приймає танцівник відносно глядача для виконання певного емоційно-рухового завдання; поняття кута і його градусної міри, на які спираються визначення таких вправ класичного танцю, як *battements* (кидок ноги вперед, убік або назад на певний кут) *pirouettes* (обертання навколо себе на одній нозі на певну кількість градусів) *arabesque* (поза з однією піднятою ногою) та ін.

II етап – ознайомлення з навчальною літературою з теорії та методики класичного танцю (Г. Березова, А. Ваганова, С. Головкина, Л. Зіхлінська, Н. Тарасов, Л. Цветкова) з метою визначення вправ класичного танцю, в яких зустрічається найбільший перелік градусних мір кутів у порівнянні з іншими. Ними виявилися вправи групи *battements*.

Цікаву пропозицію висунула учениця 8-го класу Г. Красильникова, яка запропонувала виконати математичний розрахунок рівнів підйому ноги на певний кут з урахуванням пропорцій людського тіла. З цього моменту пошукова робота прийняла індивідуальний характер, а всі учасники проблемної групи спостерігали і визначали її ефективність. У результаті





Красильникова Г. захистила роботу «Геометрична складова вправ класичного танцю» і посіла I місце в обласному конкурсі наукових робіт МАН України.

Отже, ознайомлення студентів з досвідом роботи хореографічних колективів, які апробують інновації спираються на теоретичні та методологічні основи навчання хореографії, сприятимуть не лише підвищенню їх професійних знань, а й можуть мотивувати до пошуку та проведення власних дослідницьких проєктів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кремень В. Г. Проблеми якості української освіти в контексті сучасних цивілізаційних змін / Кремень В. Г. // Український педагогічний журнал. – 2015. – № 1. – С. 8-15.
2. Лукиан. Трактат «О пляске» / Лукиан [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://librebook.me/lukian_samosatskii_soc-hineniia/vol45/1.
3. Мартиненко О. В. Впровадження методів проблемно-пошукового навчання в роботу дитячих хореографічних колективів / Мартиненко О. В. – VIRTUS: Scientific Journal / Editor-in-chief M.A. Zhurba. February #21, 2018. p.140-145.





УДК378.147:78.085

Л. В. ПЕСОЦЬКА, концертмейстер кафедри хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка

ЗАСТОСУВАННЯ ЖАНРОВО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МЕТОДУ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ У РОБОТІ НАД ТВОРАМИ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ЖАНРУ

Розкрито сутність жанрово-інтерпретаційного методу формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва, продемонстровано специфіку його застосування у навчальному процесі на прикладі роботи над творами танцювальної музики.

Ключові слова: жанрово-інтерпретаційний метод, танцювальний жанр, виконавські уміння, жанровий підхід, музично-виконавське навчання, творчо-комунікативний блок методів навчання.

Важливою складовою виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є вміння художнього виконання музичних творів перед слухацькою шкільною аудиторією. Майбутній бакалавр музичного мистецтва має доносити до дітей художній образ твору шляхом створення власної оригінальної виконавської інтерпретації з урахуванням усіх стилєвих та жанрових характеристик музичного образу. В усьому різноманітті музичних жанрів, які має опанувати студент у процесі виконавського навчання, важливе місце належить творам танцювальної музики.

Ми вважаємо важливим продемонструвати жанрово-інтерпретаційний метод формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на прикладі роботи над творами танцювального жанру.

Необхідним при цьому є: розкриття сутності жанрово-інтерпретаційного методу формування виконавських умінь майбутніх учителів музики; визначення його місця серед інших способів музично-виконавського навчання студентів на засадах жанрового підходу; окреслення особливостей танцювального жанру; визначення виконавських умінь студентів, необхідних для створення відповідної інтерпретації музичних творів танцювального жанру.





Процес формування у майбутнього учителя музичного мистецтва умінь художнього виконання музичних творів відбувається за допомогою використання декількох груп методів, серед яких ми вважаємо доцільним зосередити увагу на творчо-комунікативній групі (блоці) методів. «Творчо-комунікативний блок методів навчання спрямований на розвиток здатності студентів до відтворення знань у виконавській практиці» [3, с. 81]. У цій групі ми виділяємо два методи формування виконавських умінь, один з яких полягає у самостійному відтворенні студентами музичних образів шляхом створення оригінальної виконавської інтерпретації музичних творів (жанрово-інтерпретаційний метод), а інший передбачає здатність студентів виконувати музичний твір зі зміною його жанру (жанрово-імпровізаційний метод).

Жанрово-інтерпретаційний метод формування виконавських умінь майбутніх учителів музики «...передбачає залучення майбутніх педагогів-музикантів до таких видів виконавської діяльності, що сприяють формуванню вміння вільно застосовувати отримані знання про музичні жанри у процесі виконання твору» [3, с. 81].

Окрему увагу у формуванні виконавських умінь майбутнього учителя музичного мистецтва ми приділяємо питанню виконавського глумачення танцювальних жанрів, що зумовлено усвідомленням значення цих творів, які, за свідченнями вчених, протягом тривалого часу були основою для формування інструментальної музики взагалі, а також розумінням синтетичної природи образів танцювальної музики, яка поєднала у собі риси двох видів мистецтва. О. В. Плохов підкреслює складність інтерпретації танцювальних жанрів, оскільки «...інваріантом виконавського відображення жанрової інтонації конкретного танцювального жанру є пластичний патерн, структурно-руховий шаблон танцю: його основний крок і характер виконання...» [4, с. 106].

Застосування жанрово-інтерпретаційного методу формування виконавських умінь у практиці виконання музичних творів (зокрема, творів танцювального жанру) вимагає наявності у майбутніх учителів музичного мистецтва глибокого розуміння художнього образу твору на основі знань студентів щодо його жанрових особливостей; передбачає володіння майбутнім учителем музики комплексом технічно-виконавських засобів (знаннями щодо особливостей інтонування різних жанрів, прийомами для їхнього виконавського втілення), які забезпечують яскраве відтворення музичного образу; означає наявність у студентів інтересу до визначення і відтворення жанрової ос-





нови художнього образу твору а також здатність майбутніх учителів музичного мистецтва до трансляції музичних образів відповідного жанру у дитячій аудиторії та зацікавлення дітей власним виконанням, заохочення їх до слухання музики.

Подальші дослідження в позначеному нами напрямку можуть бути пов'язаними з питанням специфіки застосування жанрово-інтерпретаційного методу формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на прикладах роботи з різними стилевими напрямками в межах танцювального жанру. Можуть бути перспективними роботи, присвячені порівняльним характеристикам особливостей інтерпретації творів конкретного жанру представниками різних національних музичних шкіл. Доцільним може стати розгляд різних інтерпретацій музичних жанрів виконавцями, які належать до визначеної музичної культури та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Падалка Г. М. Інтерпретація музики: проблемний аналіз / Падалка Г.М. // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. – К., 2012. – Вип.13. – С.16-23.
2. Песоцька Л. В. Застосування жанрового підходу у виконавській діяльності майбутніх учителів музики (на прикладі танцювального жанру) / Песоцька Л. В. // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 18 трав. 2018р.). – К., 2018. – С. 142-145.
3. Песоцька Л.В. Методи і прийоми формування виконавських умінь на жанрових засадах / Песоцька Л. В. // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. – Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. – К., 2015. – Вип. 17 (22). – С.79-82.
4. Плохов А. В. Синтез искусств и инвариантность в исполнительстве в сфере взаимодействия музыки и танца : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Плохов А. В. – М., 2002. – 161с.





УДК 378.016:792.83]:001.895

Л. Б. ПРИГОДА, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ»

Висвітлено шляхи використання сучасних інноваційних освітніх технологій у навчальному процесі вищої школи з метою підвищення його ефективності.

Ключові слова: навчальний процес, хореографічно-педагогічна освіта, інноваційні технології, навчальна дисципліна, народно-сценічний танець.

Навчальна дисципліна «Народно-сценічний танець» сьогодні є обов'язковою дисципліною в системі хореографічної освіти професійних танцівників і майбутніх учителів хореографії як в Україні, так і у всьому світі.

Сучасний учитель хореографії – це вчитель-професіонал, що має ґрунтовну загальнокультурну, фахову, психолого-педагогічну і методичну підготовку. Саме тому майбутнім фахівцям хореографії потрібно досконало володіти методиками викладання народно-сценічного танцю та використовувати в навчальному процесі сучасні інноваційні освітні технології.

Інноваційні освітні технології активно увійшли в наше професійне життя. Сучасні науковці та дослідники розглядають це питання під різним кутом: підготовку майбутніх учителів до інноваційно-педагогічної діяльності у сучасних вищих навчальних закладах України досліджує К. Б. Авраменко, упровадження інноваційних технологій у навчальний процес як шлях модернізації вищої освіти аналізує Н. В. Кобзей, науково-методичні засади впровадження курсу інноваційних технологій в мистецькій освіті розглядає О. М. Бордюк, інноваційний розвиток хореографічно-педагогічної освіти просліджує Г. Ю. Николаї та інші.

Уперше у науковий обіг термін «інновація» ввів австрійський та американський економіст Йозеф Алоїз Шумпетер у значенні нововведення в галузі техніки, базованого на викорис-





танні новітніх досягнень науки і передового досвіду людства. Інноваційні технології зараз використовуються у всіх сферах нашого життя [1, с. 342]. Інновації в галузі освіти спрямовані на вирішення педагогічних завдань сьогодення, вони безпосередньо пов'язані із загальними процесами у суспільстві. Розвиток системи освіти сьогодні змушує впроваджувати нові інноваційні методи навчання та виховання. Саме відбором, теоретичним обґрунтуванням, визначенням класифікації інновацій у педагогіці займається нова галузь педагогічного знання – педагогічна інноватика (лат. Innovatio – оновлення, зміна) [2, с. 3].

Перед освітянами сучасності стоїть завдання створити необхідні умови для успішної інтеграції інформаційних ресурсів Інтернету у навчальний процес. В умовах тотальної комп'ютеризації, вільного доступу до мережі Internet, студенти-хореографи мають можливість вільно отримувати професійну інформацію. Десять, двадцять років тому назад неможливо було уявити проведення занять з народно-сценічного танцю за допомогою мережі Internet. У хореографічному класі завжди була необхідна жива присутність викладача і студента. До віртуального формату взаємодії викладача зі студентами потрібно бути готовим. Створення особистого сайту викладача є досить активною формою інноваційних освітніх технологій сучасності. Саме поява подібного сайту є необхідною умовою для ефективною реалізації професійної діяльності викладача. Якщо деякі педагоги ще не готові відкривати власні сайти, можна почати зі створення групи по навчальній дисципліні у будь якій Internet мережі. У створених групах, наприклад мережі Viber, розповсюджується інформація для будь-якого виду самостійної роботи, студенти виконують завдання і відправляють на перевірку. Під час практичних занять час на перевірку домашніх завдань не витрачається, а використовується на пояснення нового матеріалу.

У зв'язку зі збільшенням обсягів навчального матеріалу виникає потреба в базовій, ґрунтовній системі організації самостійної навчально-пізнавальної діяльності студентів, яка б сприяла підготовці кваліфікованих фахівців. Самостійна робота студентів сприяє поглибленню та розширенню їх знань; формуванню інтересу до навчальної діяльності; оволодіння прийомами та засобами процесу пізнання; розвитку пізнавальних здібностей [3, с. 64]. Організація самостійної роботи з використанням інноваційних технологій має низку переваг: забезпечує оптимальну для кожного конкретного студента послідовність, швидкість сприйняття матеріалу, формує навички аналітичної і дослідницької діяльності, забезпечує можливість





самоконтролю якості здобутих знань. Крім цього їх використання впливає на характер навчально-пізнавальної діяльності студентів [4. с. 261].

Серед різноманіття інноваційних педагогічних технологій найбільш цікава особистісно орієнтована технологія навчання. Особистісно орієнтоване навчання спрямоване на активізацію у студентів процесів саморозвитку, самовдосконалення, формує стійку мотивацію до отримання якісної професійної освіти. Традиційна система навчання змінюється під впливом використання інноваційних технологій, що дозволяє створити іншу освітню реальність, яка підвищує індивідуалізацію освітнього процесу.

Отже, упровадження у навчальний процес у вищій школі інноваційних освітніх технологій є об'єктивним процесом розвитку освіти, а також пріоритетним напрямком її реформування. Освітні інноваційні технології змінюють схему передачі знань і методи, тому позитивно впливають на процес навчання і виховання. Свобода доступу інформації, вільний обмін та поширення знань є ознакою інноваційного розвитку сучасного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : зб. наук. праць. – Випуск 41. – Київ-Винниця, 2015. – 505 с.
2. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології : навч. посіб. / Дичківська І. М. – К. : Академвидав, 2004. – 352 с.
3. Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний та національний виміри змін : зб. матеріалів доп. учасн. II Міжнар. наук.-практ. конф. – Суми : СумДПУ, 2015. – 392 с.
4. Фіцула М. М. Педагогіка вищої школи : навч. посіб. / Фіцула М. М. – К. : Академвидав, 2010. – 456 с.





УДК 378.011.3-051:73[76]:316.647.5

Т. В. САЄНКО, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва По-
лтавського національного педагогічного універ-
ситету імені В. Г. Короленка

ФОРМУВАННЯ ТОЛЕРАНТНОГО ВІДНОШЕННЯ ДО КУЛЬТУРИ ПАРТНЕРІВ ПО КОМУНІКАЦІЇ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

*Висвітлено проблеми формування толерант-
ного відношення до культури партнерів по кому-
нікації у майбутніх учителів образотворчого
мистецтва. Запропоновано шляхи вирішення про-
блеми у процесі підготовки фахівців за спеціальністю
014.12 Середня освіта (Образотворче мистецтво).*

Ключові слова: полікультурне суспіль-
ство, толерантність, культура партнерів, ко-
мунікація, формування, майбутні учителі
образотворчого мистецтва.

Набуття високого рівня толерантності є складовою та стратегічним пріоритетом сучасної державної культурної та освітньої політики України.

У сучасному світі толерантність розглядається як цінність і норма цивілізованості, що проявляється у праві всіх індивідів і окремих груп бути різними. Вона є основною умовою взаємовідносин і діяльності у полікультурному суспільстві, ефективної міжкультурної комунікації (А. Гордієнко).

Вивченню проблеми міжкультурної комунікації присвячено велику кількість наукових досліджень вітчизняних і зарубіжних вчених. Соціально-філософські аспекти проблеми висвітлено в роботах П. Донця, К. Мацик, І. Мязової, І. Наместнікової та інших. Лінгвістичні аспекти проблеми вивчають Е. Голл, С. Тер-Мінасова, М. Бергельсон, А. Вежбицька та інші. Проблему полікультурної освіти, міжнаціональних відносин, виховання толерантності досліджували А. Авксентьєв, Ю. Варфоломєєва, З. Гасанов, О. Грива, О. Гуренко, Я. Довгополова, Б. Євтух, В. Заслуженюк, В. Кузьменко, І. Кушніренко, В. Присакар, П. Саух, Т. Стефаненко, І. Тишик, В. Тугай, Ю. Яценко та ін. Питання виховання міжетнічної толерантності стосовно майбутніх учителів і старшокласників вивчали О. Березюк, Г. Назаренко.





У теорії сучасного наукового знання мають місце різні підходи до розуміння феномену «толерантність». Філософський аспект пропонує розгляд толерантності як готовності постійно і з гідністю сприймати особистість, річ або подію, як терпіння, терпимість, витримка, примирення. У політичному контексті толерантність центрує увагу на повазі до свободи іншої людини, її поглядів, думок, поведінки. Соціологія розглядає толерантність як милостивість, делікатність, прихильність до іншого тощо [5]. У загальнопедагогічному контексті толерантність трактується як готовність прийняти інших такими, якими вони є, і взаємодіяти з ними на засадах згоди і порозуміння [2].

Розвиток освіти в Україні [1] відбиває знання і розуміння культури інших народів та сприяє вихованню таких якостей, як взаємоповага, солідарність, толерантність. Здатність проявляти толерантність є однією із головних якостей фахівців у галузі образотворчої освіти. Саме вчитель образотворчого мистецтва має можливість вплинути на виховання поваги, сприйняття й розуміння різноманіття культур світу учнями загальноосвітньої школи.

Толерантність передбачає уміння комунікантів сприймати певні факти з іншої культури, особливо якщо вони відрізняються від норм і звичаїв власної культури, що призводить до прагнення зрозуміти і безконфліктно прийняти відмінну точку зору [3]. Як зазначає М. Соколова однією з головних умов успішної міжкультурної комунікації є ставлення до партнера по комунікації не як до суперника, а прагнення до уникнення нав'язування ідей, до гармонізації діалогу, що є основою розвитку культур [4].

Освітньо-професійна програма спеціальності 014.12 Середня освіта (Образотворче мистецтво) для підготовки бакалавра в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка передбачає вивчення образотворчого та декоративного мистецтва країн світу у структурі таких навчальних дисциплін як «Історія образотворчого мистецтва», «Історія декоративно-ужиткового мистецтва», «Сучасне декоративно-ужиткове мистецтво», «Орнамент», «Писанкарство», «Вишивка», «Розпис дерев'яних виробів», «Кераміка», «Лялькарство».

Отже, це створює ефективні умови для формування толерантного відношення до культури партнерів по комунікації у майбутніх учителів образотворчого мистецтва і забезпечує їхню повноцінну участь у світовому культурному процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакальчук В.О. Тенденції етнокультурної толерантності в українському суспільстві / В.О. Бакальчук // Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 4(5). – С.69-75.





2. Бех І. Д. Почуття цінності іншої людини як моральний пріоритет особистості / І. Д. Бех // Початкова школа. – 2001. – № 12. – С. 32-35.
3. Инглхарт Р. Культура и демократия / Инглхарт Р. // Культура имеет значение. Каким образом ценности способствуют общественному прогрессу / Под ред. Л. Харрисона и С. Хантингтона. – М., 2002. – С. 106-128.
4. Соколова М. В. Роль туризма в кроскультурной коммуникации и факторы, его определяющие / М. В. Соколова // Современные проблемы сервиса и туризма. – 2008. – № 4. – С. 42-48.
5. Хомяков М. Б. Толерантность: парадоксальная ценность / М. Б. Хомяков // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2003. – № 4. – Т. VI. – № 4. – С. 98-112.



Секція IV

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ПРАКТИКИ ВИКЛАДАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

УДК 159.922.76-056.34:616.896

IRYNA DEMCHENKO, pomoc nauczyciela w klasie autystycznej, Szkoła Podstawowa nr 38 im. Wojska Polskiego w Chorzowie.

WYBRANE METODY NIEDYREKTYWNEJ TERAPII OSÓB DO- TKNIĘTYCH AUTYZMEM

Celem artykułu jest przedstawienie wybranych metod niedyrektywnej terapii, jakie stosowane są w pracy z osobami autystycznymi. Pomimo wielu lat badań i poszukiwań nie udało się odnaleźć jednej skutecznej metody terapii. Obecnie istnieje ich bardzo wiele i choć trudno jest jednoznacznie ocenić efekty każdej z nich, nie ulega wątpliwości, iż każda posiada swoją specyficzną wartość. Przedstawione poniżej metody terapii zostały wybrane z uwagi na ich popularność oraz stosunkowo bogatą i szczegółową dokumentację.

Słowa kluczowe: *autyzm, metody niedyrektywne, metody dyrektywne, muzykoterapia, Metoda Dobrego Startu (MDS), Metoda Weroniki Sherborne.*

Autyzm dziecięcy, autyzm wczesnodziecięcy (*autismu-sinfantum*), zespół Kanner'a – należące do spektrum zaburzeń autystycznych, złożone zaburzenie rozwoju i funkcjonowania ośrodkowego układu nerwowego charakteryzujące się zakłóceniami zdolności komunikowania uczuć i budowania relacji interpersonalnych, zaburzeniem i stereotypowością zachowań oraz trudnościami z integracją wrażeń zmysłowych [1].

Autyzm to całościowe, rozległe zaburzenie rozwoju, występuje częściej u chłopców niż u dziewczynek (w relacji 3:1) i ujawnia się u 15 na 10 000 dzieci.





Obecnie programy terapeutyczne dla poszczególnych dzieci mają charakter globalny – obejmują różne obszary rozwoju [2, str. 13].

Autyzm poddaje się różnym formom terapii (zwłaszcza oddziaływaniom behawioralnym, edukacyjnym), które mogą istotnie poprawić funkcjonowanie chorych, ale nie jest uleczalny – zaburzenie to utrzymuje się do końca życia. Rozpoczęcie terapii w bardzo wczesnym okresie życia dziecka stanowi bazę dla późniejszych efektów. Im wcześniej dziecku uda się wiele osiągnąć, tym szybciej w przyszłości będzie mogło zacząć opanowywać złożone umiejętności.

Metody terapeutyczne reprezentują dwa kierunki.

- Pierwszy kierunek to metody niedyrektywne, w których terapeuta powstrzymuje się od wpływania na poczynania pacjenta, od dawania mu rad i jakichkolwiek wskazówek.

- Drugi kierunek to metody dyrektywne, w których terapeuta kieruje pacjentem w celu wywołania w nim zgodnych z założeniami zmian.

Do grupy terapii niedyrektywnych metod można zaliczyć muzykoterapię. Przed rozpoczęciem pracy z dzieckiem należy dokonać wstępnej diagnozy określającej wskazania i przeciwwskazania do stosowania muzykoterapii, jej cele i zadania, rodzaj (indywidualna lub grupowa), środki oddziaływania, okres stosowania oraz szczegółowy program do realizacji.

W swym działaniu terapeuta stara się u pacjenta znaleźć nie tylko zaburzenia, opóźnienia, trudności, ale także mocne strony: umiejętności, zdolności, zainteresowania, na bazie których będzie mógł prowadzić działania usprawniająco-korekcyjne [3, str. 15-25].

Każdy utwór muzyczny, oprócz zawartej w nim treści emocjonalnej, jest dziełem niezwykle dokładnie uporządkowanym według pewnych reguł kompozytorskich. Być może właśnie to „królestwo porządku», gdzie każdy dźwięk, każdy wyraz muzyczny i zdanie ma swoje miejsce, tak fascynuje i przyciąga uwagę dziecka autystycznego [4, str. 40].

Dźwięki w różnych swoich kombinacjach pozwalają dziecku autystycznemu nie tylko na przekazanie swoich uczuć, stanów wewnętrznych, pragnień, lecz jednocześnie dają mu wiele satysfakcji z wykonywanych manipulacji dźwiękowych, ponieważ dźwięk dość często jest przedmiotem wykorzystanym w stereotypiach sensorycznych. Również wiele osób pracujących z osobami autystycznymi uważa szczególne zainteresowanie tych osób rytmem [4, str. 41].

Bardzo ważnym elementem terapii jest dobrze dobrany repertuar muzyczny, ponieważ muzyka sama w sobie może stać się dla osoby autystycznej obsesją, mogącą wywołać lub wzmocnić proces cofnięcia się i samoizolacji.

W muzykoterapii autyzmu niezmiernie ważne jest przestrzeganie poniższych zasad:





- Indywidualizacji: każde dziecko powinno mieć opracowany oddzielny program terapeutyczny;
- Kontroli i strukturalizacji całego procesu terapii muzyką. Terapeuta na podstawie diagnozy winien wyszczególnić przebieg każdej konkretnej części terapii. Powinien być gotów na szybkie reagowanie i natychmiastowe zmiany w terapii dziecka;
- Uzgodnienia programu muzykoterapeutycznego z innymi programami terapeutycznymi, ponieważ do każdego dziecka podejście musi być indywidualne.

Każde dziecko, nawet w małej grupie, będzie się różnić czy to na poziomie zdolności wysepkowych preferencji, różnic kulturowych czy poziomu intelektualnego i emocjonalnego [4, str. 45].

Muzykoterapia pozwala na stworzenie dziecku autystycznemu warunków do samorealizacji, umożliwiających zmniejszenie napięć psychofizycznych, dających odprężenie, radość, wyzwolenie i rozładowanie zablokowanych energii. Zajęcia terapeutyczne uczą czerpania satysfakcji ze współdziałania w grupie: pomagają w rozwijaniu postaw niezależnych, kształtują świadomość.

Inną formą terapii jest Metoda Dobrego Startu (MDS). Jej pierwowzorem była metoda Le Bon Depart opracowana we Francji przez Theę Bugnet. Metoda Dobrego Startu to polska modyfikacja tejże metody, którą opracowała Marta Bogdanowicz. W porównaniu z oryginałem wprowadzono nowe elementy: formę i układ ćwiczeń, nowe zestawy wzorów z polskimi piosenkami ludowymi i dziecięcymi [5, str. 40].

Metoda Dobrego Startu ma dwojakie zastosowanie: w rehabilitacji i profilaktyce. Może być stosowana w pracy zarówno z dziećmi o prawidłowym rozwoju psychomotorycznym i aktywizować ten rozwój, jak i z dziećmi, których rozwój jest zaburzony – usprawniając nieprawidłowo rozwijające się funkcje.

Program realizowany przy zastosowaniu tej metody obejmuje:

1. Zajęcia wprowadzające – celem tych zajęć, jak sama nazwa sugeruje, jest przygotowanie dzieci do ćwiczeń właściwych. Są to ćwiczenia dyscyplinujące i koncentrujące uwagę.

2. Zajęcia właściwe – w skład których wchodzić ćwiczenia ruchowe, będące pierwszym ich etapem, usprawniające analizator kinestetyczno-ruchowy. Ćwiczenia ruchowo-słuchowe kształcą agnozę palców, precyzję i elastyczność ruchów, koordynację ruchów obu rąk, angażują analizator kinestetyczno-ruchowy i słuchowy. Kolejne stosowane ćwiczenia – ruchowo-słuchowo-wzrokowe, kształcą analizator kinestetyczno-ruchowy, słuchowy i wzrokowy.

3. Zajęcia końcowe mają charakter ćwiczeń wokalnie-rytmicznych. Zabawowa forma usprawnia jednocześnie motorykę i percepcję słuchową [6, str. 42-43].





Podstawowym warunkiem podjęcia pracy tą metodą z dzieckiem autystycznym jest osiągnięcie przez nie takiego poziomu funkcjonowania emocjonalnospołecznego, który umożliwi mu nawiązanie kontaktu chociaż z jedną osobą. Następnie ważny jest właściwy wybór grupy. Grupa musi być mała, ponieważ konieczna jest obecność dorosłych podczas zajęć. Należy znacznie zindywidualizować program ćwiczeń pod kątem potrzeb, możliwości i ograniczeń danego dziecka, kładąc nacisk na budowanie świadomości własnego ciała, poczucie tożsamości i kontaktów z jednym partnerem, a następnie z grupą [7, str. 155-156].

W pracy z dzieckiem autystycznym wykorzystuje się również Developmental Movement (Ruch Rozwijający). Jako metoda został on opracowany przez Weronikę Sherborne [8, str. 7- 8].

W Polsce metoda znana również pod nazwą: Metoda Weroniki Sherborne. Do podstawowych zadań tej metody zaliczyć należy: kształtowanie poczucia tożsamości, rozwój obrazu siebie, rozwój umiejętności nawiązywania kontaktu, kształtowanie autoorientacji i orientacji przestrzennej, usprawnianie ruchowew zakresie możliwym do osiągnięcia przez dziecko, kształtowanie koordynacji wzrokowo-ruchowej, dostarczanie radosnych przeżyć związanych z aktywnością ruchową dziecka, rozwijanie pewności siebie i odwagi [9, str. 29].

Autorka tej metody wyróżnia następujące grupy ćwiczeń, wspomagające rozwój dziecka:

I – ćwiczenia prowadzące do poznania własnego ciała (np. czołganie, wykonywanie różnorodnych ruchów podczas leżenia, siedzenia);

II – ćwiczenia pomagające zdobyć pewność siebie i poczucie bezpieczeństwa w kontakcie (np. „tunel» – dziecko przechodzi pod tunelem, który tworzą inne osoby);

III – ćwiczenia ułatwiające nawiązywanie kontaktu i współpracy z partnerem i grupą:

– ćwiczenia „z» w parach (przeciąganie, kołysanie się z partnerem w różnorodny sposób);

– ćwiczenia „przeciwko» (np. „paczka» – dziecko zwija się w kłębek, a współćwiczący stara się rozwiązać paczkę);

– ćwiczenia „razem» (obaj partnerzy są aktywni);

IV – ćwiczenia twórcze – rozwijanie aspektów ruchu proponowanych przez członków grupy [10, str. 11-12].

Zajęcia terapeutyczne tą metodą powodują obniżenie lęku u dzieci, wpływają na rozwój społeczny, intensyfikują pozytywne reakcje na bliski kontakt z partnerem. Ponadto polepsza się koncentracja uwagi oraz znajomość orientacji i własnego ciała. Wzrasta aktywność ruchowa dzieci. Niestety, nie istnieje aktualnie żadna





metoda, która byłaby skuteczna we wszystkich przypadkach autyzmu, wiąże się to prawdopodobnie z ogromnym zróżnicowaniem tego zaburzenia. Mimo to należy wciąż próbować ją odnaleźć. Cierpliwość i miłość są sprzymierzeńcami w drodze do celu.

Bibliografia

1. Autyzm dziecięcy https://pl.wikipedia.org/wiki/Autyzm_dziecięcy.
2. D. Danielewicz, E. Pisula, *Terapia i edukacja osób z autyzmem*, Warszawa 2003, s.13.
3. P. Cylulko, *Rola muzykoterapii w procesie usprawniania niepełnosprawnych pacjentów*, Muzykoterapia Polska 2003, nr 1 (5), s. 15-25.
4. E. Jutrzyzna, *Dziecko autystyczne w kręgu muzyki*, w: J. Błęszyński (red.), *Wspomaganie rozwoju osób z autyzmem*, Kraków 2004, s. 40.
5. A. Frączek, *Metoda Dobrego Startu jako jedna z form terapii dzieci z autyzmem*, *Dziecko Autystyczne* 2001, t. IX, nr 2, s. 40.
6. *Zdolność do rozpoznawania na przykład: kształtów, wielkości, temperatury danych przedmiotów. U osób niewidomych tzw. „widzenie ręczne»*.s.42-43.
7. M. Bogdanowicz, *Dostosowanie metody dobrego startu do potrzeb dzieci autystycznych – efektywność tej metody*, w: *Autyzm kontrowersje i wyzwania*, red. W. Dykcik, Poznań 1994, s. 155-156.
8. M. Bogdanowicz, B. Kisiel, M. Przasnyska, *Metoda Weroniki Sherborne w terapii i wspomaganiu rozwoju dziecka*, Warszawa 1992, s. 7-8.
9. Z. Szot, *Aktywność ruchowa w terapii dzieci autystycznych*, Gdańsk 1997, s.29.
10. E. Jaworska, T. Gałkowski, D. Kocyłowska, *Rozwój ruchowy i dojrzałość społeczna dziecka z autyzmem*, *Dziecko Autystyczne* 2001, t. IX, nr 2, st.11-12.





УДК 378.011.3-051:793.3

Г. В. КАБАРУХІНА, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Жиров О. А.)

ЗАСТОСУВАННЯ НЕФОРМАЛЬНИХ ТА ТВОРЧИХ ЗАСОБІВ ОСВІТИ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Проаналізовано застосування неформальних та творчих засобів освіти майбутніх викладачів-хореографів у вищих навчальних закладах освіти, наведені приклади таких засобів та розглянуто певні переваги щодо їх застосування.

Ключові слова: хореографічна освіта, навчальні завдання, творчість, творча активність.

На сучасному етапі в європейському науковому просторі актуалізуються проблеми розвитку хореографічного мистецтва та вдосконалення професійної підготовки майбутніх танцівників та учителів танцю. Шлях європейської та світової інтеграції зумовлює необхідність інтенсивних змін в освітньому просторі. Ідеї підвищення статусу мистецької освіти, у тому числі і хореографічної, належать і Міжнародній асоціації експертів та практиків із питань зв'язків освіти й мистецтва, створеної при ЮНЕСКО. Саме тому останніми роками відбуваються модернізаційні процеси в хореографічній освітній галузі. Зміни, що відбуваються в освітній галузі, ставлять нові вимоги до підготовки студентів, здатних творчо застосовувати набуті знання та уміння у ситуаціях, наближених до життєвих, які мають розвинути увагу, яву, інтуїцію й сміливість у прийнятті рішень.

Сучасні науковці Г. Васянович, М. Лещенко, М. Солдатенко досліджували різні аспекти професійного становлення майбутнього вчителя. Н. Сулаєва розкрила методологічні, теоретичні й методичні засади неформальної мистецької освіти майбутніх учителів у художньо-творчих колективах вищих педагогічних навчальних закладів. В. Бутенко, Г. Падалка, Т. Рейзенкінд, О. Ростовський, О. Шевнюк, Г. Шевченко визначали в своїх дослідженнях сутність та механізми впливу мистецтва на особистість. Аналіз наукових джерел засвідчує, що в теорії й практиці вищої освіти України існує значний досвід, який





може стати основою модернізації й удосконалення професійної підготовки майбутніх учителів з використанням у навчально-виховному процесі різних видів мистецтв. Водночас питанням впливу неформальної освіти студентів педагогічних навчальних закладів на розвиток їхньої здатності використовувати творчий потенціал мистецтва в майбутній професійній діяльності досліджень недостатньо.

Мета статті полягає в тому, щоб довести, що підготовка майбутніх учителів-хореографів у закладах вищої освіти має носити творчий характер і орієнтуватися на розвиток творчої активності студентів, яка є важливою характеристикою особистості та її діяльності. Поштовхом до її вияву є творчий пошук. Для його створення у навчальному процесі пропонується використовувати різні види завдань, які є необхідною передумовою самовираження студентів. Це забезпечує оволодіння знаннями та вміннями, необхідними для здійснення освітньої діяльності безпосередньо на практиці. «Навчально-творче завдання – це така форма організації змісту навчального матеріалу, за допомогою якого педагог створює творчу ситуацію, прямо чи опосередковано визначає мету, умови, вимоги до навчальної творчої діяльності, у процесі якої суб'єкти навчання активно оволодівають знаннями та вміннями, розвивають власні творчі здібності», – зазначає С. Сисоєва [1, с. 293]. Однак, як показує практика, під час вивчення хореографічних дисциплін часто поза увагою залишається творча складова. Викладачі намагаються передати необхідну кількість знань, практичних навичок, без урахування особистісного ставлення студента, його власного підходу до різних явищ. Це зумовлено обмеженою кількістю часу, незначним застосуванням нетрадиційних та неформальних форм і методів роботи творчого спрямування, інерцією традиційної педагогіки, орієнтуванням переважно на стимуляцію зовнішніх мотивів (скласти успішно іспит тощо), відсутність перебудови від стереотипу «вчитель навчає» до «студент навчається». Для стимулювання творчої активності студентів у ході вивчення хореографічних дисциплін пропонуються різні навчальні завдання творчого характеру, які можна виконувати як індивідуально, так і всією групою. Зокрема, можна застосовувати «хореографічно-імітаційні» завдання, що спрямовані на засвоєння необхідних понять у сфері постановки виховних шкільних заходів. Їх виконання також успішно реалізується в ігровій формі. Студенти мають ідентифікувати себе зі сценаристами, режисерами-постановниками або ж із глядачами і написати сценарний план виховного заходу будь-якого виду й жанру, його сценарну розробку, тематику для школярів різного віку, скласти хореографічні завдання тощо. У ході роботи над певними завданнями педагог виступає в ролі консультанта. При цьому ці завдання повинні





сприйматися майбутніми фахівцями не просто як абстрактні вправи, а мати реальну перспективу практичного втілення, що буде сприяти зацікавленості, кращій «включеності» студента в роботу.

Важливим засобом стимулювання творчої активності студентів є колективні навчально-творчі завдання у вигляді розробки, організації та постановки виховних шкільних заходів або їх фрагментів. Їх мета – сприяти самовираженню студентів, вияву їхнього творчого потенціалу, формування мотивації до вивчення курсу хореографії, виховання самостійності, ініціативності та відповідальності. До цього виду належать «театралізовано-ситуативні» завдання. Їх реалізація здійснюється у вигляді рольових ігор. Між студентами розподіляються ролі режисерів, сценаристів, виконавців, ведучих, учасників заходу тощо. З метою творчого змагання той самий сценарій чи план заходу може втілюватись кількома «авторськими» командами. Їхні трактування порівнюються, обговорюються переваги й недоліки. Роль викладача при цьому зводиться до тактовної корекції ходу виконання завдань та участі в обговоренні отриманих результатів. Студентам же надається якомога більший простір для фантазії, уяви, вираження індивідуальності свого мислення, творчості. «Отримання неформальної мистецької освіти також є потужним джерелом для засвоєння й закріплення соціальних норм, що лежать в основі соціально прийнятної й рекомендованої суспільством поведінки» [2, с. 241].

Отже, педагогічна та творча активність студентів у процесі вивчення хореографічних дисциплін зумовлюються застосуванням навчальних завдань творчого характеру. Їх виконання сприяє переходу від пасивного засвоєння інформації до активного включення у діяльність, вияву творчих ініціатив студентів, розвитку мотивації до оволодіння професією. Ці завдання мають бути професійно спрямованими, мати стимулюючий характер, бути доступними. Серед різновидів завдань, які застосовуються у ході вивчення хореографічних дисциплін, необхідно надавати перевагу тим, що спрямовані на розкриття індивідуальних творчих можливостей студентів у процесі виконавської та режисерсько-постановчої діяльності, виявляють навички роботи в команді, передбачають формування знань щодо функцій вчителя хореографії у якості виконавця, сценариста, актора й режисера-постановника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості : підручник / С. О. Сисоєва. – К. : Міленіум, 2006. – 346 с.
2. Сулаєва Н. В. Підготовка вчителя в педагогічному просторі неформальної мистецької освіти : монографія [Текст] / Наталія Сулаєва. – Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2013. – 408 с.





УДК 792.57:792.73

Т. М. КРЮЧКОВА, магістрантка кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка

ІННОВАЦІЙНІ ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ

Розглянуто традиційні та інноваційні методи роботи для підвищення якості хореографічної освіти в початкових мистецьких закладах. Доведено цінність феномену дослідження, як в особистому розвитку учнів, так і в ефективності роботи педагога.

Ключові слова: інноваційні методи, хореографія, форми організації, педагогіка, технології.

Розробка інноваційних технологій в хореографії є відповіддю на багато питань, що виникають в процесі пошуку методів стимулювання і підтримки постійного інтересу учнів. Під таким кутом зору, ми розглянемо педагогічні інновації в хореографічній освіті, а саме: створення та реалізація типів програм, вступ в освітній процес додаткових розвиваючих дисциплін, застосування ігрових технологій, використання технологій «проектного навчання» (впровадження додаткових освітніх програм), застосування інформаційних технологій, інтеграція змісту занять хореографії з шкільними предметами, використання нетрадиційних методів педагогічного процесу, що характеризується бінарним підходом у викладанні хореографії для успішного функціонування танцювального колективу (особливо змішаного типу) [1, с. 229].

Зазначимо, що педагогічні інновації в хореографічній освіті передбачають використання тренінгів (навичковий, психотерапевтичний та соціально-психологічний), нетрадиційних форм організації навчального процесу (урок-гра, урок-фантазія, урок-змагання, урок-вікторина, урок-спектакль, урок відкритих думок). Доцільно наголосити і про технологію «навчання у співпраці», яка включає в себе індивідуально-групову роботу та командно-ігрову. Основною перевагою даної технології є виховання у підростаючого покоління почуття толерантності, колективізму [1, с. 56].





Інноваційні технології в хореографії мають свої закономірності в розвитку. Початковий етап полягає в розумінні педагогом необхідності вдосконалень в освітньому процесі, що проходить по конкретній програмі. Далі йде теоретичне обґрунтування самої інновації та необхідності її впровадження на основі наявних психолого-педагогічних теорій і створення методологічної бази, що забезпечує даний інноваційний процес. Третій етап пов'язаний із початком введення інноваційних технологій в процес навчання. Четвертий етап полягає в аналізі результатів проведеної роботи, необхідної для коригування і доведення процесу запровадження інновації до стабільного результату [2, с. 47].

Отже, впровадження нових технологій є активним інноваційним процесом в хореографічній освіті, що активізує особистісний потенціал учасників процесу і сприяє розвитку їх індивідуальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каминская Е. Ю. Инновационные технологии как явление и их особенности при обучении хореографии / Е. Ю. Каминская // Образование и воспитание. – 2018. – № 2. – С. 54-58.
2. Никитин В.Ю. Инновационные формы обучения в хореографическом искусстве / В. Ю. Никитин // Вестник МГУКИ, 2016. – №. 1 (69). – С. 45-48.
3. Саранов А. М. Функции методологии педагогики в инновационном поиске развивающейся школы / А. М. Саранов // Методологические и мировоззренческие основы научно-исследовательской деятельности. – Волгоград : Перемена, 1998. – С. 226-234.





УДК 378.011.3-051:793.3]:811'24

Т. В. САЄНКО, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Д. С. ПРУСАКОВА, студентка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ВОЛОДІННЯ ІНОЗЕМНОЮ МОВОЮ ЯК УМОВА ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЇН СВІТУ МАЙБУТНІМИ УЧИТЕЛЯМИ ХОРЕОГРАФІЇ

Висвітлено проблеми вивчення хореографічної культури країн світу майбутніми учителями хореографії. Обґрунтовано, що однією із ефективних умов в цьому аспекті є володіння студентами англійською мовою.

Ключові слова: іноземна мова, англійська мова, хореографічна культура, країни світу, вивчення, майбутні вчителі хореографії

Сучасна педагогічна освіта характеризується значними змінами, зумовленими новими концептуальними підходами до її реформування, зростанням вимог до рівня професійної підготовки вчителя. Це повною мірою стосується й професійної підготовки майбутніх учителів хореографії.

Загальним аспектам професійної підготовки учителів хореографії присвятили дослідження: Л. Андрощук, Т. Благова, О. Бурля, Ю. Громова, О. Жиров, Л. Зязюн, О. Реброва, Ю. Ростовська, Т. Сердюк, О. Таранцева, Т. Чурпіта, Д. Шариков та ін.; питанням теорії та методики класичного танцю: Н. Базарова, Г. Березова, А. Ваганова, В. Мей, В. Писарев, М. Тарасов, Л. Цвєткова та ін.; народно-сценічного танцю: Г. Гусев, Є. Зайцев, К. Зацепін, Т. Ткаченко, Ю. Чурко та ін.; українського танцю: К. Василенко, В. Верховинець, Р. Герасимчук, А. Гуменюк, С. Забрєдовський, С. Зубатов, А. Нагачевський, Б. Стасько, М. Степовий та ін.; історії хореографічного мистецтва: Ю. Бахрушин, Г. Боримська, М. Загайкевич, В. Красовська, В. Пасютинська, Ю. Станішевський та ін.; мистецтва балетмейстера: П. Білаш, Р. Захаров, Б. Колногузенко, А. Кривохижа, В. Нікітін, Ж-Ж. Новер, Т. Павлюк, І. Смирнов, В. Шевченко та ін.





На наш погляд, у процесі становлення особистості майбутнього вчителя хореографії вагоме місце посідає рівень володіння ним іноземною мовою.

У сьогоднішній одній із «світових мов» є англійська. Статус англійської мови в контексті світової глобалізації розглядається в науковій та публіцистичній літературі (В. Алпатов, К. Артем'єва, В. Нестеренко, О. Хоменко, І. Пантелєєва, Д. Крістал, Б. Качру, Г. Лисак, Т. Макартурта ін.).

На думку дослідників, в континентальній Європі англійська мова все менше стає «іноземною» мовою, так як вивчається не тільки з метою її використання за кордоном. В країнах-членах ЄС англійська мова виконує наступні внутрішні функції: вона є або обов'язковим, або основним для вивчення предметом у школі; володіння англійською мовою є необхідною умовою набуття вищої освіти та подальшого підвищення професійного рівня. У демографічно невеликих європейських країнах підручники англійською мовою широко використовуються у вищій освіті практично з усіх предметів; володіння англійською є в багатьох випадках необхідною умовою працевлаштування; англійська мова є надзвичайно вживаною в медіа, попкультурі, суспільному та приватному житті [1; 2; 4].

Володіння англійською мовою, на нашу думку, є однією із умов вивчення майбутніми учителями хореографічної культури країн світу.

Вагомий внесок у розвиток теорії хореографічної культури зробили праці відомих дослідників: Ю. Станішевського Т. Чурпіти, Т. Ахеян, С. Зубатова, В. Володько та ін.

Аналіз творчості видатних балетмейстерів дозволив сучасним дослідникам підійти до наукового розуміння хореографічної культури й осмислити нерозривний зв'язок між творчістю і технологією хореографічного мистецтва [3, с. 49].

На думку П. Фриза, хореографічна культура проникає у духовну атмосферу суспільства, в обставини життя, і тим самим може мати різноманітний смисловий контекст [3].

Майбутні вчителі хореографії, які володіють англійською мовою, мають можливість ознайомитися в оригіналі з історикоаналітичним (історичними аспекти становлення та розвитку хореографічного мистецтва в різних країнах світу, різні підходи до сутності поняття «танцю», творчість відомих мистців минулого та сучасності); проблемнотеоретичним (погляди науковців на різні аспекти в теорії та практиці хореографічної культури); фольклорно-етнографічним (традиції хореографічного мистецтва країн світу) та освітньо-методичним напрямками (навчально-виховний потенціал хо-





реографічної культури) розвитку хореографічної культури. Майбутні фахівці також мають можливість безпосередньо та структуровано обмінюватися досвідом із зарубіжними фахівцями на інтернет-конференціях.

Отже, викладене вище підтверджує, що володіння англійською мовою, є однією із умов вивчення майбутніми учителями хореографічної культури країн світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Лисак Г. О. Поширення англійської мови у світі в контексті глобалізації / О. Г. Лисак // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. – 2018. – Вип. 14. – С. 91-101.
- Пелагеша Н. Є. Мовна політика як інструмент розвитку комунікативного простору європейського союзу / Н. Є. Пелагеша // Стратегічні пріоритети. – №3(16). – 2010. – С. 28-39.
- Петро Фриз. Хореографічна культура в контексті теорії і практики сучасного суспільства / П. Фриз // Молодь і ринок. – 2012. – №8 (91). – С. 46-49.
- Хоменко О. Роль англійської мови в умовах глобалізації / О. Хоменко // Вища школа. Гуманізація навчального процесу : збірник наукових праць. – 2013. – Вип. LXI. – С. 203-217.



Секція V

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ

УДК 793.3

Ю. В. БЕЗРУЧЕНКОВ, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, доцент туризму готельної і ресторанної справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

Д. А. ТОПОРКОВ, студент кафедри культурології та кіно-телемистецтва інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

ТЕАТР ТАНЦЮ «ВІДЛУННЯ» м. ЛЬВІВ

Розглядається діяльність «Театру танцю» в контексті синкретичного мистецько-естетичної площини, що являє собою невід'ємну частину загальнолюдського хореографічного надбання. Дана мистецьке явище досліджується і аналізується в мистецтвознавчому просторі України з позиції його значення для розвитку хореографічного мистецтва, збереження культурної спадщини українського народу. Досліджено значення діяльності в Україні на початку XXI століття театрів танцю на прикладі Театру танцю «Відлуння» Центру творчості дітей та юнацтва Галичини м. Львів.

Ключові слова: хореографія, мистецтвознавство, театр танцю «Відлуння», творча діяльність, танець, стиль, жанр, фестиваль-конкурс, культурологічний аспект.

Театр танець як явище культурно-мистецького спрямування бере свій початок ще з часів античності, за даний час розвивається та виконує свою соціальну та естетичну задачу в контексті популяризації хореографічного мистецтва. На з початку XXI століття в Україні повстають цілий ряд хореографіч-





них театральних осередків, що розвиваються за своїми законами, правилами організації з новими сучасними підходами, рішеннями, баченнями. Все це потребує мистецтвознавчого аналізу і оцінювання науковцями.

Театр танцю – це не просто мистецький термін, це у вищому ступеню синкретична мистецько-естетична площина, що обов'язково являє себе невід'ємною частиною загальнолюдського хореографічного надбання. Дане мистецьке явище потребує дослідження і аналізу в мистецтвознавчому просторі України в контексті значення для розвитку хореографічного мистецтва, збереження культурної спадщини українського народу.

Танцювальне мистецтво має виключну властивість – його не можна вкласти в одну мить, увіковічити якусь матеріальну його форму та демонструвати її нащадкам, як наприклад полотна талановитих живописців, записані на кіноплівці класичні кінострічки або пластичні зразки скульптури, що навіки втілені у камені... Бо, як відомо, матеріалом для танцю слугує виключно людське живе тіло зі своїми емоціями, неповторною харизмою та переконливою грою.

Ці всі високі принципи та засади і були закладені до фундаменту створеного Олександром Плахотнюком у 2013 році Театру танцю «Відлуння». Мотивом започаткування саме театру танцю послужила гостра потреба в форматному, стилістичному та репертуарному реформуванні існуючого на той час танцювального колективу, що Олександр Анатолійович створив Театр танцю «Відлуння» на базі Спортивно-танцювального клубу «Карменс» Центру дитячої та юнацької творчості Галичини «Погулянка» [1, с. 72-75].

Ідея створення хоч і відходить на більший проміжок часу, ніж існує сформований танцювальний колектив Театр танцю «Відлуння», проте його хронологія становлення та розвитку починається саме з 2013 року [2, с. 8].

Театр танцю неодноразово демонстрував свою високу творчість у найрізноманітніших міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях, на яких ставав володарем гран-прі та перших премій (за статистикою: у 93% своїх виступів). Не зважаючи на свій молодий вік, з перших днів Театр танцю «Відлуння» проводить активну концертну діяльність в Україні, та неодноразово гастролював у Польщі, Чехії, Угорщині, Німеччині, Австрії [1, с. 122-128].

Відтак, за результатами стильового та жанрового коригування, оформився певний репертуар Театру танцю «Відлуння», в якому, серед іншого, представлені: одноактний балет «Майстер і Маргарита»; одноактний балет Літературно-хореографічна картина «Свіча»; одноактний балет Хореографічна фантазія «Sinfonia estraganza» на музику О. Козаренка; концертна програма з хореографічними номерами





рафічних мініатюр та танцювальних композицій різноманітних напрямків сучасного хореографічного мистецтва: джаз-танець (classic jazz dance), джаз-модерн (jazz-modern), контемпорарі джаз-танець (contemporary jazz dance), афро-джаз-танець (afro-jazz), стріт-джаз-танець (street jazz), фольк-джаз-танець [3, с. 154-155].

Яку зазначає кандидат мистецтвознавства Денис Шаріков: «Хореографія Олександра Плахотнюка та Володимира Пантелеймонова наскрізь пронизана всіма нотами, і звуками музичного супроводу. Складність рухів, комбінацій, геометрії танцювальних малюнків, повітряних підтримок, синтезу технік джаз-танцю, модерн-танцю, контактною імпровізації чітко і прозоро передають всі емоційні хвилювання, динаміку, характер та емоції музики створюють новий напрям сучасної хореографії контемпорарі джаз-танець» [4, с. 38-39].

Отже, ознайомившись з мистецькою діяльністю Театру танцю «Відлуння» з дати його заснування по сьогоднішні дні, вважаю за потрібне акцентувати увагу на наступному. В культурологічному аспекті винятковою є добірна творчість сформованого у 2013 році танцювального колективу. В першу чергу звертає на себе увагу зрілість новітніх ідей, що почали втілюватися на самих початках, засвідчивши свою актуальність у поточному розвитку сучасної української культури активною концертною діяльністю колективу як в Україні, так і за її межами, з перших днів його заснування. А також індикатором популярності запропонованих молодими танцівниками тематик та ідей є дуже високий коефіцієнт беззаперечних перемог Театру танцю «Відлуння» у всеукраїнських та міжнародних хореографічних конкурсах. Крім того, поза увагою не може залишатися новітній прогресивний напрямок у мистецтві сучасної хореографії, курс на який було взято з самого початку заснування колективу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Plakhotnyuk O. The maintaining Questions of Research of Choreographic in Ukraine started of the 20-th Century / Plakhotnyuk O. // Молодий вчений. – 2017. – Вип. № 5(45). – С. 72-75.
2. Яскравий. Журнал для юних талантів. № 17. травень. Дніпровська обласна громадська організація «Яскрава країна». – Дніпропетровськ, 2015. – 24 с.
3. Плахотнюк О. А. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Плахотнюк О. А. – Львів, 2016. – 295 с.
4. Шаріков Д. Аналіз твору «Sinfonia estravaganza» та сучасних жанрів хореографії сьогодення / Шаріков Д. // Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді. – Львів : ЦТДЮГ, 2014. – С. 37-50.





УДК 792.241.054 «Чайка»(043.2)

А. А. БЕЛЬДЕЙ, магістрантка Харківської державної академії культури зі сценічного мистецтва (науковий керівник - кандидат педагогічних наук, доцент Тополевський В. Ю.)

СУЧАСНА «ЧАЙКА» А. ЧЕХОВА НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

Проналізовано особливості п'єси А. Чехова «Чайка». Визначено свіже бачення п'єси молодого режисера у новому просторі Харківського державного академічного театру ім. О. Пушкіна.

Ключові слова: А. Чехов, театр, режисер, персонаж, сучасний.

Актуальні нововведення сучасного театру – це експериментальні жанри, що зародилися на початку ХХ століття. Але деякі риси класичного театрального мистецтва залишилися незмінні і в театрі ХХІ століття, так незмінним залишається звернення до класики драматургії Антона Чехова. А. П. Чехов був майстром психоаналізу та письменником, якому близькі існуючі соціальні проблеми. Чехов абсолютно органічний свідомості людини початку ХХІ століття, якого як і раніше хвилюють загальнолюдські проблеми.

У драматургії А.Чехова «Чайка» займає особливе місце. У ній немає центральних персонажів - всі герої рівноправні, побічних і головних доль не існує, тому основної діючої особи в ній немає. Назва цього твору дуже символічна. У жодній написаній раніше п'єсі, подібний мотив – заголовок, не грав такої активної (хоча і прихованої) визначальної ролі. Працюючи над «Чайкою», Чехов визнавався в одному з листів: «Пишу її не без задоволення, хоча страшно проти умов сцени, багато розмов про літературу, мало дії, п'ять пудів любові». Закінчивши цю п'єсу, А.Чехов зізнавався в листі О. Суворину, що написав її «всупереч усім правилам драматичного мистецтва». Сюжет туг – не одноколійна стежка, але, скоріше, лабіринт захоплень, фатальних уподобань, з нього немає виходу [1, с. 65].

Кожен театр і режисер відкривають в п'єсах А.Чехова новий сенс. У наш час чеховські п'єси не втратили своєї актуальності, практично у всіх українських і найбільших зарубіжних театрах вони включені до постійного репертуару.

Сучасний український театр також не втрачає інтересу до п'єс Чехова, його твори ставлять у стилістиці і класичних і авангардних напрямках.





Внаслідок цього Харківський академічний російський театр імені О. С. Пушкіна у березні 2017 року відкрив Малу сцену «Портал на Гоголя, 8» для нових експериментальних ідей та втілень. Це абсолютно новий формат театрального простору, який не властивий виставам класичного театру. Сама сцена і зал оформлені мінімалістично, у дузі «чорного кабінету», де весь робочий простір сцени затягується чорною тканиною. Звичною глядачеві сцени-помосту тут немає - актори перебувають на одному рівні з публікою, де створюється прямий контакт між сценою та залом і можливості для участі глядача у творчому процесі.

Першою виставою стала «Чайка» А. Чехова режисером якої стала Ольга Турутя-Прасолова.

«Коли ми вирішили ставити «Чайку» – я просто сіла і перчитала п'єсу свіжим поглядом, ніби раніше ніколи не вивчала цей матеріал, забувши всі стереотипи сприйняття Чехова», – розповідає Ольга Турутя-Прасолова. І таким свіжий погляд, безумовно, позначився на отриманій виставі [3].

Сцени з класичної п'єси звучать по-новому, режисер дала своє свіже бачення: «Взагалі мені, коли я читала п'єси Чехова, здалося, що всі персонажі немов запаралелені: є персонаж, а є його протилежність в іншому персонажі. І саме в «Чайці» це дуже чітко простежується. Пара Дорн-Сорін – це варіант того, як по-різному може старіти людина. Сорін постійно занудний і мертвий вже за життя, тому його персонаж манекен в кріслі, а Дорн навпаки насолоджується життям. Треплев в «Чайці» теж парний персонаж, де один маленький та примхливий, а інший дорослий та серйозний. Поки немає пари у Ніни, але це тому, що вона зупинилася на переломному моменті. Або вона не буде розвиватися як актриса і стане згодом, як Аркадіна, або зрозуміє, якою актрисою вона може стати по-справжньому і буде розвивати свій талант [2].

Персонаж Тригорін танцював під сучасну електронну музику, а одну зі сцен О. Турутя-Прасолова перетворила у зловісний зомбі-апокаліпсис. При цьому постановка «Чайки» не виглядає як занадто екстремальний виклик або навіть особливо сміливий спектакль – творцям вдалося зберегти всі логічні зв'язки і майже не міняти чеховський текст [3]. Але незважаючи на нове прочитання чеховської «Чайки» кожен персонаж п'єси, як ми бачимо, залучений в орбіту мистецтва. У виставі говорять про те, як народжуються таланти, як стають великими і чим доводиться жертвувати. Про зіткнення поколінь, про те, як потрібно писати і що потрібно ставити.





Таким чином і харківська сцена театру імені О. С. Пушкіна не боїться експериментувати з новими формами і глядачами. Очевидно, що сучасний театр створює неоднозначну перспективу прочитання драматургії А. П. Чехова, але сучасна проблематика ХХІ століття дійсно відображається в експериментальних виставах українського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова / Т. Г. Ивлева. – Тверь : ТвГУ, 2010. - С. 64.
2. Куличенко И. «Чайка»: новое пространство, новый театр, новые формы / Ирина Куличенко // Харьковские известия. – 2017. – 27 февраля [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1234107.html> . – Загл. с экрана.
3. Сазонова Н. Раздвоение личности и зомби-апокалипсис: малая сцена харьковского театра откроется экспериментальной «Чайкой» / Надежда Сазонова // Новости Харькова. – 2017. – 3 марта [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://kh.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/322308-razdvoenye-lychnosty-y-zomby-apokalypsys-malaja-stsenakharkovskoho-teatra-otkroetsia-eksperimentalnoi-chaikoi . – Загл. с экрана.





УДК 792.97.071.2.027(44)(043.2)

О. І. БЕЛЬДЕЙ, магістрант Харківської державної академії культури зі сценічного мистецтва (науковий керівник - кандидат педагогічних наук, доцент Тополевський В. Ю.)

ТВОРЧИСТЬ Ф. ЖАНТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Розглянуто роботу французького режисера, а саме етап його становлення, як він прийшов до театру ляльок, та взагалі який вплив мав на нього французький театр ляльок середини двадцятого віку.

Ключові слова: Ф.Жанті, театр ляльок, гіперболізована комічність, сюрреалістичні вистави.

На теренах українського театрознавства творчість французького режисера Ф. Жанті досліджена не була, перш ніж перейти одразу до становлення цього режисера, треба проаналізувати основні тенденції розвитку французького театру ляльок третьої чверті ХХ ст., як вони вплинули на Ф. Жанті, так як, спочатку він був режисером театру ляльок, необхідно ознайомитися з національними традиціями французького театру ляльок, оскільки, саме вони формулюють основу та специфіку театру будь-якої країни протягом усієї історії його розвитку.

У Франції були сформовані міцні традиції ярмаркового театру, який своїми витокami сягає середньовічних вистав на релігійні теми, які, доречі, дали назву одному з різновидів ляльок – маріонетці, що збереглася до сьогоднішніх днів. Також у Франції був створений власний самобутній театр. У 1960–70-х рр. театральне мистецтво усієї Європи зосереджувалося в багаточисельних кабаре, кафе-театрах, мюзік-холлах, не була виключенням і Франція [4, с. 44].

Філіп Жанті – у дитинстві він пережив доволі важкі потрясіння: Другу світову війну, та втрату батька, який зірвався з гори, катаючись на лижному спуску. Ці події наклали відбиток на психіку хлопця – довго він був вкрай замкнутим і відчував великі проблеми в спілкуванні з людьми, - головною проблемою для мене було спілкування. Мені було важко жити. У мене були параноїдальні напади. Мені здавалося, що я проходжу через щойно збудоване місто, і як тільки я піду звідти, його демонтують» [2].





У 1961 р. він взяв участь в конкурсі, організованому комунікаційною групою «Publicis», в якому брали участь талановиті люди з в різних галузей мистецтва. Він виграв захід під назвою «Обмін професіями», завдяки своїй майстерності лялькаря. Під патронатом ЮНЕСКО в рамках масштабного проекту «Схід-Захід» Ф. Жанті зі знімальною групою здійснив кругосвітню подорож по 47 країнах – «L'Expédition Alexandre» («Експедиція Олександра») (1962–1965). Таку назву подорож отримала через те, що Ф. Жанті виступав з маріонеткою на ім'я Олександр і знімав місцеві лялькові вистави. Під час цієї подорожі режисер зняв документальний фільм «Обряди та ігри» про лялькарів з різних країн. Зустрічі, партнерські відносини, нові враження від театрів ляльок різних країн, а головне – пейзажі та ландшафти, що побачив Ф. Жанті в Олександрівській експедиції, потім істотно вплинуть на його творчість та оформлення вистав.

Подорож та створення декількох маріонеток стали для Ф. Жанті серйозним приводом нарешті позбутися власних психічних проблем та налагодити нормальний контакт з людьми. Режисер зовсім не планував пов'язувати життя з театром ляльок, проте обставини склалися таким чином, що він продовжив свої пошуки у цьому напрямі, адже ті відкриття, знання та знайомство з різноманітними практиками, пов'язаними з театром ляльок та анімації, здобуті упродовж експедиції, глибоко змінили ставлення художника до ляльок та неживих предметів.

Після закінчення Олександрівської експедиції Ф. Жанті оселився в Парижі. Це був період сплеску мюзик-хольного напрямку, що створювало ґрунт для розвитку і вдосконалення лялькарських технік, експериментів в області музикальності й темпо-ритмічності, оптичних ілюзій, світлових ефектів та інших сценографічних елементів, з яких складається художнє оформлення вистав.

Дійсно, спочатку Ф. Жанті творив у межах класичного театру ляльок, хоча й з властивими тільки його творчості особливостями. Як правило, він влаштував лялькові вар'єте: вистави, що склалися з декількох окремих номерів – естрадних ескізів, мало або взагалі між собою не пов'язаних, з різними героями. Виконувалися такі вистави як у невеликих, так і в великих залах, або як окремі номери, або в якості повноцінних вечірніх вистав. Для ранніх описів Ф. Жанті характерна гіперболізована комічність, що взагалі охоплює більшу частину лялькового театру. Його ляльки поводилися нарочито напружено, часом неврівноважено [1, с. 336].





Переламним періодом у житті й творчості Ф. Жанті була зустріч з хореографом Марі Андервуд у 1967 р., з якою він у наступному році заснував театральну компанію «Compagnie-PhilippeGenty» («Компанія Філіппа Жанті»), після чого починається довгий період творчих пошуків. Режисер постійно говорив, що партнерство з М. Андервуд повністю його змінило: до неї він був гранично закритою людиною, відповідно камерними були його вистави, вона ж зі своїм досвідом хореографії відчутно зрушила його в напрямку живих перформерів і більших просторів [3, с. 240].

Таким чином, якщо ранні твори Ф. Жанті були призначені для кабаре й мюзик-холу, то з часом лялькар вирішує більше не виступати в кабаре, а намагається, зберігаючи мюзик-хольну стилістику, розробити більш складні сюжети, орієнтовані на короткі гумористичні сцени.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вилисов В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов. – М. : Издательство АСТ, 2019. – 336 с.
2. Годер Д. Лабиринты Филиппа Жанти. Как вернуться из путешествия в подсознание // Итоги. – №40. – 14.10.1997. – Режим доступа : <https://stengazeta.net/?p=10001649>
3. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи : Очерки визуального театра / Дина Годер. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 240 с.: ил.
4. Голдовский Б. Истории драматурги театра кукол / Б. Голдовский. – М. : Галерея Анастасии , 2007. – 44с.





УДК 378.016:793.3:37.091.39:004

О. О. ГЛАДІЛІНА, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Погребняк М. М.)

МОЖЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ПРОЦЕСІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Проаналізовано можливості використання технологій віртуальної та доповненої реальності у процесі хореографічного навчання у вищій школі, їх вплив на психічні процеси студентів та на рівень засвоєння знань.

Ключові слова: віртуальна реальність, аватар, хореографія, навчання.

Система освіти є динамічною, бо її зміст має відповідати рівню розвитку культури та науки в цілому. Актуальність питання корелює зі стрімким розвитком технологій та їх інтенсивного впровадження у навчальний процес. Наразі вже існує багато прикладів практичного використання технологій віртуальної реальності (VR – virtual reality) та доповненої реальності (AR – augmented reality). У ситуації швидкого росту можливостей, які технології надають людині, одночасного спрощення інтерфейсів користувачів, спроб виробників знайти нові мотиваційні фактори для масового поширення VR-технологій, можна говорити про стрімке закріплення останніх у життєдіяльності людства.

Слід зазначити, що VR-технології вже широко використовуються у хореографічному мистецтві, навіть на пострадянському просторі. Так, влітку 2019 р. у Санкт-Петербурзі у межах фестивалю Open Look відбувся проєкт Look@dance VR у Олександрійському театрі, де швейцарський хореограф Жиль Жобан поєднав танець з VR-технологіями. Восени 2019 р. на сцені Маріїнського театру Д. Вишньова представила високотехнологічний балет «Сны Спящей красавицы», де у балет тісно вплетено використання можливостей VR. Так, наприклад, у балеті на сцені глядачі поряд із артистами балету спостерігають за танцями віртуальних аватарів, які за допомогою спеціальних датчиків та програмного забезпечення відтворюють рухи артистів балету [5].





Тобто, наша культура разом із наукою змінюється, набуває нових граней, невід'ємною складовою у цьому процесі трансформування має бути й система освіти.

Проблемами застосування новітніх інформаційно-комунікативних технологій, у тому числі VR та AR, займаються як вітчизняні (А.Е. Войскунский, А. Андреев, М. Бухаркін, С. Сисоева та ін.), так і зарубіжні дослідники (С. Байер, Д. Кранц, С. Сакрал, Т. Монахан та ін.). Впровадженню VR-технологій у процес навчання надають велике значення. Так, наприклад, Монахан Т. (Monahan T.), Сакрал С. (Thakral S.) зазначають ефективність використання VR-технологій у процесах E-learning (електронне навчання), M-learning (мобільне навчання) та Blended learning (змішане навчання — поєднання очного та дистанційного навчання) [7, 8].

Метою публікації є аналіз та систематизація існуючих можливостей застосування VR та AR-технологій у системі хореографічної освіти.

Зазначимо, що VR-технології з успіхом використовуються для проведення дистанційних хірургічних операцій, у психологічній практиці, також відбувся запуск першої VR соціальної мережі vTime [6], у якій за допомогою аватарів відбувається спілкування з кількома друзями у обраній локації тощо. Цей же принцип наразі лежить у системах VR для дистанційного навчання: через створення віртуального простору для групових занять та управління своїм аватаром для активної участі у процесі навчання.

Парадоксальність сучасної картини системи вищої педагогічної та хореографічної освіти полягає у істотному відставанні від соціальної ситуації розвитку: у тотальній орієнтації на культуру минулих віків та слабкому використанні сучасних науково-технологічних розробок. Таким чином, у процесі набуття хореографічної освіти учні усвідомлюють різницю між сучасною культурою та мистецтвом, яке складається. Однією з причин такої ситуації можна вважати ігнорування значущості інформаційної та комп'ютерної культури як закономірного етапу розвитку цивілізації [1, с. 16-17].

Проте щодо застосування VR-технологій у навчальному процесі — перспективи видаються дуже великими. Визначено, що використання мультимодальної подачі навчального матеріалу сприяє кращому його розумінню та засвоєнню. Беззаперечною перевагою є й використання VR-технологій у якості тренажерів на основі 3D моделей при набутті спеціалізації, формуванні професійного світогляду тощо. VR середовище здатне запобігати відволіканню на інші стимули, виокремлювати потрібний стимул та створювати полімодальну стимуляцію [3, с. 54-57].





Загалом, при використанні VR-технологій у системі освіти відбувається стрімке підвищення суб'єктності обох сторін процесу навчання (вчителя та учня), посилюється зв'язок знань, що набуваються, із життєвим досвідом (через наближення змодельованих предметів до реальних), що, звичайно, підвищує й рівень засвоєння знань. Технології VR дозволяють реалізувати конструктивистський підхід в освіті [4, с. 67]. Студент отримує наочну можливість вивчати, наприклад, наслідки перенесення центру ваги при виконанні танцювальних рухів та інші.

Використання VR-технологій у хореографічному навчанні є відносно новою галузю досліджень, проте вона стрімко розвивається та вже існують дані про позитивні результати використання VR-технологій у танцювальному навчанні. Використання VR-технологій стосовно навчання викладачів хореографічних дисциплін є менш розробленим напрямком. Вчені порівнюють навчання викладачів хореографічних дисциплін з навчанням на медичних спеціальностях та наголошують на необхідності підвищення наочності навчання, що досягається впровадженням VR-технологій та, відповідно, імітування у процесі навчання ситуацій майбутньої професійної діяльності при набутті спеціалізації.

Ще одним перспективним напрямком використання VR-технологій у вищій школі є формування віртуальних бібліотек по типу інформаційних інтерактивних баз даних, що виступає джерелом самоосвіти. Так, наприклад, відтворення та моделювання балетів минулого часу, виступів видатних танцівників, їх промов та лекцій та подання їх у наочному вигляді завдяки використанню VR-технологій підвищуватиме рівень зацікавленості та рівень знань студентів-балетмейстерів.

Упродовж 2015-2018 рр. розроблявся проект з хореографічного навчання WhoLoDancE за використанням VR-технологій, де основний упор зроблено на те, щоб учень краще розумів свою танцювальну практику, а також вивчав теоретичні відомості про певні стилі танцю за допомогою імерсивного середовища, отримуючи таким чином нові рефлексивні переживання [9]. У рамках даного навчального проекту було реалізовано 6 інструментів: бібліотека рухів (систематизована за жанрами), пошук схожого, «хореоморфія» (візуалізація за допомогою аватарів імпровізаційних рухів у інтерактивному режимі), створення ескізів рухів, механізм змішування рухів та сегментування (можливість вивчати танцювальну виставу та робити деталізовані нотатки). Система передбачає інтерактивні режими взаємодії з кожним інструментом.





З іншого боку, велику увагу варто також приділити впливу, який VR та AR технології чинять на розвиток самої людини. Зокрема, під впливом масового застосування Інтернету, науковці вже говорять про перегляд поняття Л.С. Виготського щодо зони найближчого розвитку, нині відмічають меншу значимість ролі досвіду дорослого, а більше вказують на «діалог дитини зі своїм майбутнім» [2].

Зрозуміло, що у системі освіти VR-технології мають не відволікати увагу від основного матеріалу, бути лише засобом пізнання, а не центром уваги чи розваги. Проте, наразі ми не можемо навести дані про лонгітюдне вивчення досвіду «занурення» у віртуальний світ, про регулярний вплив середовища з високим ступенем імерсивності на психологічну структуру особистості студента тощо.

Системи VR у рамках освітніх проєктів мають враховувати особливості студентських груп та індивідуальні особливості учнів, нерівномірність здібностей та рівнів хореографічної підготовки студентів, надавати можливість одночасної роботи кількох студентів та викладача, мати високий рівень інтерактивності, а отже потребують розробки істотно нової методологічної навчальної бази.

На даний момент можна констатувати значно більший розвиток технологічних можливостей при відставанні психолого-педагогічного підґрунтя для проєктування, реалізації та експлуатації засобів хореографічної освіти з використанням VR-технологій.

У результаті аналізу та систематизації існуючих напрямків застосування VR та AR-технологій у системі хореографічної освіти було встановлено перспективність впровадження та використання вказаних технологій у процесі хореографічної освіти, необхідність розробки методологічного підґрунтя впровадження вказаних технологій, урахування вікових та індивідуальних особливостей учнів та виокремлення певних функціональних можливостей у віртуальному середовищі для вчителів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева О. И. Виртуальная реальность и педагогика искусства / Андреева О. И. // Виртуальная реальность современного образования: идеи, результаты, оценки : материалы VII Международной научно-практической интернет-конференции «Виртуальная реальность современного образования. VRME 2017» : сборник статей и тезисов. – М. : МПГУ, 2017. — С. 16-19. – URL: https://lomonosov-msu.ru/file/event/4428/eid4428_attach_3be308a340bf2071e371792c19a43bfe39c0a11e.pdf (дата звернення: 01.10.2019)





2. Войскунский А. Е. Интернет – новая область исследований в психологической науке / Войскунский А. Е. // Ученые записки кафедры общей психологии МГУ. – 2002. – № 1. – С. 82-101.
3. Технологии виртуальной реальности: методологические аспекты, достижения и перспективы / А. Е. Войскунский, Ю. П. Зинченко, Ю. М. Баяковский, Г. Я. Меньшикова и др.; Национальный психологический журнал. – 2010. – № 1(3). – С. 54-62.
4. Технологии виртуальной реальности: методологические аспекты, достижения и перспективы / А. Е. Войскунский, Ю. П. Зинченко, Ю. М. Баяковский, Г. Я. Меньшикова и др.; Национальный психологический журнал. – 2010. – № 2(4). – С. 64-71.
5. Прем'єра балету «Сны Спящей красавицы». – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2019/9/14/2_1900 (дата звернення: 01.10.2019).
6. The VR sociable network. – URL: <https://vtime.net/vtime> (Last accessed: 01.10.2019).
7. Monahan T. Virtual Reality for Collaborative E-learning. Computers and Education. 2006. – URL: https://www.researchgate.net/publication/222401089_Virtual_reality_for_collaborative_e-learning (Last accessed: 01.10.2019).
8. Thakral S. Virtual Reality and M-Learning. International Journal of Electronic Engineering Research. – 2010. – Vol. 2. – No. 5. – P. 659-661. – URL: https://www.researchgate.net/publication/310442359_Virtual_Reality_M_learning (Last accessed: 01.10.2019).
9. Rosemari E. Ciseros, Kathryn Stamp, Sarah Whatley, Karen Wood. WhoLoDancE: digital tools and the dance learning environment. Research in Dance Education. – URL: <https://www.tandfonline.com/eprint/YZvdSibT5faxJkp8yaKd/full> (Last accessed: 01.10.2019).





УДК 379.8.091.217-053.4/6:37.015.31:7

В. С. ІРКЛІЄНКО, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У ДИТЯЧОМУ ЗАКЛАДІ ОЗДОРОВЛЕННЯ ТА ВІДПОЧИНКУ

Висвітлено значущість мистецької освіти для розвитку особистості, підкреслено можливості дитячих закладів оздоровлення та відпочинку у залучення дітей до неформальної мистецької освіти, розкрито варіативність залучення дітей до мистецької діяльності.

Ключові слова: мистецька освіта, дитячий заклад оздоровлення та відпочинку, неформальна мистецька освіта.

Реформування мистецької освіти сьогодні набуває важливого значення. Тому збереження ефективних освітянських традицій і водночас розробка і впровадження новітніх технологій викликає дискусії щодо змісту, форм, принципів, методів та прийомів її розробки та реалізації. У Законі України «Про освіту» зазначено, що мистецька освіта передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва [1].

Видатні науковці, зокрема І. А. Зязюн, Г. М. Падалка, О. П. Рудницька, О. М. Олексюк, О. П. Щолокова у своїх педагогічних дослідженнях розкривають методологію мистецької освіти та роль мистецтва у формуванні і вдосконаленні особистості. Вони вбачають зв'язок мистецької освіти із загальною і не виділять при цьому окремо професійну мистецьку освіту. У царині мистецтвознавства (С. М. Волков, І. Ф. Ляшенко, О. Г. Майорова, О. І. Малозьомова, С. І. Нікулєнко, О. В. Овчарук, Л. Д. Соколюк, Л. Л. Савицька) розглядаються питання історії мистецької освіти, здійснюється аналіз діяльності мистецьких навчальних закладів, акцентується увага на підготовці мистецьких кадрів тощо.





У контексті реалізації права дитини та молоді на оздоровлення, відпочинок, розвиток, що є одним із основних показників ставлення держави до власного майбутнього, важливим є безперервність освітнього мистецького процесу. Такі умови можуть бути створені у дитячих закладах оздоровлення та відпочинку, які є складовою позашкільної освіти і дозволяють підвищити ефективність виховних дій. Функціонування різних гуртків, творчих майстерень, мистецьких студій дають можливість запропонувати дитині різні види мистецької діяльності. Залучення дітей до неформальної початкової мистецької освіти (за Н. Сулаєвою) через участь у різних мистецьких заходах, гуртках тощо відбувається з урахуванням їх потреб, інтересів і талантів. Керівник пропонує дитині обрати вид, форму і темп здобуття неформальної мистецької освіти, розробляє програму з урахуванням індивідуальних і вікових особливостей дитини, обирає методи і засоби навчання. Це сприяє в набутті компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва.

Кожен дитячий заклад оздоровлення та відпочинку відповідно до спеціалізації закладу, матеріальних умов функціонування, наявності мистецько-педагогічних кадрів пропонує роботу гуртків за напрямками видів мистецтва, зокрема хореографічні, музичні, театральні, образотворчі, кіно і фото студії тощо.

Таким чином, багаторічний досвід залучення дітей до неформальної мистецької освіти у дитячих закладах оздоровлення та відпочинку з метою розвитку творчих особистостей дає підстави стверджувати про життєздатність і ефективність такої системи мистецької освіти. У цьому процесі важливим є врахування власних мистецьких традицій, національної специфіки, найкращих вітчизняних здобутків у підготовці мистецьких кадрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. – Режим доступу : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/stru>
2. Волков С. М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років ХХ століття / С. М. Волков. – К., 2006. – 208 с.





УДК 379.8.091.217-053.4/.6:793.3

В. В. МИРОШНИЧЕНКО, аспірант кафедри загальної педагогіки та андрагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ ДІТЕЙ ДИТЯЧИХ ЗАКЛАДІВ ОЗДОРОВЛЕННЯ ТА ВІДПОЧИНКУ ДО ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Важливим аспектом функціонування інформаційного суспільства є кроки педагогічної та мистецької спільноти щодо збереження смислових життєвих цінностей людини, розвитку її почуттєво-емоційної сфери. Функціонування хореографічних творчих лабораторій, арт-студій, гуртків в умовах дитячого закладу оздоровлення та відпочинку дає підстави стверджувати, що залучення дітей до мистецької, зокрема хореографічної діяльності сприяє їх духовно-естетичному та фізичному розвитку. Висвітлено особливості хореографічної роботи з дітьми у дитячих закладах оздоровлення та відпочинку.

Ключові слова: дитячий заклад оздоровлення та відпочинку, хореографічна діяльність, особливості хореографічної діяльності.

Зміни соціокультурного виміру сучасної цивілізації зумовлюють зміни людської життєдіяльності під впливом інформаційно-технічних засобів. Для інформаційного суспільства стають характерними розмитість традиційних смислових життєвих цінностей, вимірів людської життєдіяльності як основи соціального буття особи. Людина зіштовхується з проблемою збереження себе в мінливому світі, бо гнучкість, мобільність, вміння пристосовуватися до змінних обставин є основою соціальних вимірів особи в інформаційному світі.

Важливого значення у розвитку особистості в інформаційному суспільстві набуває мистецтво, за допомогою якого передається цілісна картина світу в єдності почуттів, емоцій та думок. Воно формує систему емоційних образів, є каталізатором усіх творчих потенцій особистості, розвиває особистісні якості.





Хореографія є синтетичним видом мистецтва, поєднує музичне, театральне образотворче мистецтво і має великий потенціал у розвитку творчих здібностей особистості. Не випадково хореографія в нашій країні набуває все більшої популярності, стає одним із найдієвіших чинників формування гармонійно розвиненої, духовно багатого особистості.

Різноманітні підходи і трактування певних проблем хореографічного мистецтва знаходимо у теоретичних та практичних напрацюваннях Г. Березової, В. Верховинця, П. Вірського. Розвиток хореографічного мистецтва в Україні представлений у роботах А. Гуменюка, А. Нагачевського, В. Пасютинської, Т. Пуртової, Ю. Тертичного, В. Уральської, А. Шевчука. У кінці ХХ століття з'являються дослідження, що відображають сутність масової хореографії, новий погляд на значення і можливості цього виду мистецтва для творчого розвитку молодого покоління (С. Акішев, Н. Євстратова, О. Михайлова); виховання молоді засобами хореографічного мистецтва (В. Данилейко, В. Дунаєвський, В. Коломієць).

Зазначимо, що дитячий заклад оздоровлення та відпочинку – це постійно або тимчасово діючий, спеціально організований або пристосований заклад, призначений для оздоровлення, відпочинку, розвитку дітей, що має визначене місце розташування, матеріально-технічну базу, кадрове забезпечення та технології для надання послуг з оздоровлення та відпочинку дітей відповідно до державних соціальних стандартів надання послуг з оздоровлення та відпочинку [2]. Можемо констатувати, що у дитячому закладі створюється середовище, яке дає можливість тут і зараз дитині визначитися зі своїми уподобаннями, інтересами і брати участь у тому виді мистецької діяльності, який їй до вподоби. Зазвичай у структурі закладу представлені творчі лабораторії, арт-майстерні, мистецькі гуртки, які пропонуються дітям для відвідування.

На сьогодні в країні активно розвивається хореографічне мистецтво. Телебачення, соціальні мережі та інші види комунікації рекламують і висвітлюють хореографічні шоу-програми, конкурси, фестивалі, у багатьох містах та населених пунктах створена велика мережа хореографічних гуртків, хореографічних колективів різного спрямування, стилю та жанру. Тому зрозуміло, що одним з найпоширеніших видів мистецької діяльності у дитячому закладі оздоровлення та відпочинку є хореографічний.

Запорукою ефективної діяльності цього мистецького напрямку роботи дитячого закладу оздоровлення та відпочинку є певні особливості цього процесу. На нашу думку, це є врахування:





вікових та психофізіологічних особливостей розвитку дитини;

різної хореографічної підготовки або її відсутність; наявність попереднього досвіду хореографічної діяльності дитини у різних хореографічних стилях та напрямках.

За твердженням О. Мартиненко [1], важливим є індивідуально-диференційоване навчання дітей хореографії, яке має спиратися на індивідуальні показники розвитку кожної дитини, зокрема, фізичний розвиток (рухова координація та анатомо-фізіологічні дані – пропорції тіла, особливості постави, виворотність у тазостегнових та гомілкостопних суглобах, форма підйому, «танцювальний крок», гнучкість); музично-ритмічний розвиток (музичне сприймання, відчуття ритму, уміння відображати у рухах характер музики); розвиток творчих здібностей у танцювальній діяльності (виконавська творчість у вільному танці та артистичність – мінливість міміки, чуття пози та жесту).

Відмінність хореографічної підготовки визначає рівень складності використовуваної хореографічної лексики з метою формування рухових навичок та підбір завдань з урахуванням варіантів ускладнень.

Спершу керівник хореографічної майстерні, лабораторії, гуртка може запропонувати прості пантомімічні рухи (виразні рухи, пози, жести, міміка) Далі – музично-ритмічні завдання на емоційне сприйняття музики, музично-рухову координацію рухів та розвиток уваги, передачу ритмічного малюнка. Наступними стануть танцювальні рухи народно-сценічного, класичного, елементарного бального та сучасного танців); згодом – колективно-порядкові фігурні та композиційні перешикування; корекційні партерні та коригуючі рухи. Найскладнішими стануть творчі завдання – використання імітаційних рухів, творчих ігор.

Застосування вищеназваних рухів у репетиційній роботі здатні допомогти дитині передати свій настрій, переживання, почуття; розкрити художній образ танцю. Важливим є розвиток танцювальної творчості з урахуванням здібностей дитини до створення нових рухів, варіантів ускладнення та комбінування знайомих елементів, уміння самостійно імпровізувати в процесі музично-рухової діяльності, відповідно до особливостей музичного твору. Можемо стверджувати, що організація хореографічної діяльності дітей в умовах дитячого закладу оздоровлення та відпочинку дає можливість залучати дітей різного віку, здібностей, інтересів, фізичних можливостей з метою розвитку особистості.





СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мартиненко Олена Володимирівна. Педагогічні умови формування хореографічних умінь дітей 5-6 річного віку у дошкільних закладах : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Мартиненко Олена Володимирівна. – К., 2005. – 246 с.
2. Постанова Кабінету Міністрів «Про затвердження Типового положення про дитячий заклад оздоровлення та відпочинку» від 28.04.2009 N 422 // Офіційний вісник України. – 2009 р. – № 33, ст. 1138 Із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ N 656 (656-2018-п) від 22.08.2018.





УДК 793.3.07

З. В. ОМЕЛЬЯНЕНКО, аспірант, викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ФУНКЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Висвітлено основні функції танцювальної діяльності. Обґрунтовано особливості естетичної, комунікативної, корекційно-розвиваючої, соціокультурної функцій та їх значення у житті підростаючого покоління.

Ключові слова: функція, танець, діяльність, танцювальна діяльність, підростаюче покоління, танцювальне мистецтво.

Особливе значення у розвитку підростаючого покоління належить танцювальній діяльності. Для вихованців танцювальна діяльність є грою, спілкуванням, працею, навчанням, відпочинком тощо. Танцювальна діяльність виконує ряд важливих функцій, зокрема естетичну, комунікативну, корекційно-розвиваючу, соціокультурну, навчальну.

Нами було встановлено, що формувати художні смаки, здібності і потреби особистості допомагає естетична функція. Гармонійне поєднання різних видів художньо-естетичної діяльності в танці сприяє вирішенню проблеми розвитку мистецького смаку і творчої активності підростаючого покоління. Саме участь у концертних програмах стимулює формуванню ціннісно-естетичного ставлення до мистецтва.

Танцювальна діяльність допомагає встановити зв'язок як між педагогами та дітьми, так і між самими дітьми. Повноцінне спілкування в процесі танцювальної діяльності допомагає розвивати у дітей вміння і навички соціальної взаємодії. Означений процес забезпечує саме комунікативна функція.

Натомість, корекційно-розвиваюча функція сприяє формуванню і розвитку психічних процесів і особистих якостей підростаючого покоління. Більш того, означена функція стимулює розвиток інтелектуальних, художніх та соціокультурних здібностей.

Соціокультурна функція передбачає засвоєння багатства та різноманіття культури. За допомогою танцювального мистецтва, фольклору відбувається залучення підростаючого по-





коління до національної та світової культури. Засвоюючи багатство культури і мистецтва діти отримують знання щодо побуту, способу життя людей, виховається почуття ціннісного ставлення.

Засвоєння системи знань, умінь і навичок передбачає навчальна функція. Так, саме в процесі занять танцювальною діяльністю підростаюче покоління пізнає світ, набуває нові знання у галузі хореографії.

Отже, танцювальні діяльності є багатоаспектним явищем в житті підростаючого покоління, засобом задоволення їх потреб, вмінь та навичок. Виконуючи ряд функцій танцювальна діяльність формує художній смак, розвиває творчі здібності, музичний слух, прищеплює любов до національного та світового багатства танцювального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончаренко Ю. Естетичне виховання учнів початкових класів у процесі хореографічної діяльності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання» / Ю. Гончаренко. – Луганськ, 2009. – 22 с.
2. Харченко І. Педагогічні аспекти виховання особистості дитини дошкільного віку засобами хореографічного мистецтва / І. Харченко // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. – 2011. – № 37. – С. 216–225.
3. Горшкова Є. Про музично-рухову творчість / Є. Горшкова // Дошкільне виховання. – 2015. – № 5. – С. 45–57.





УДК 7:061.2-055.2(477)

О. І. ПЕЧЕРИЦЯ, магістрантка кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – доктор педагогічних наук, доцент Сулаєва Н. В.)

НЕФОРМАЛЬНІ ЖІНОЧІ МИСТЕЦЬКІ ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ В УКРАЇНІ

Визначено поняття «мистецькі громадські організації», представлено статистичну інформацію щодо жіночого руху в Україні, на прикладі конкретних неформальних жіночих мистецьких громадських організацій схарактеризовано напрями їхньої діяльності.

Ключові слова: мистецькі громадські організації, неформальні жіночі мистецькі громадські організації, жіночий рух.

Після проголошення незалежності Україна стала на шлях побудови громадянського суспільства. Складником демократичної держави є розвинута система громадських об'єднань. На сьогодні в Україні органами юстиції зареєстровано понад 5 000 громадських мистецьких формувань і спостерігається тенденція до зростання їхньої кількості. Актуальність теми дослідження полягає в тому, що з розвитком держави употужнюється роль і значення громадських об'єднань і організацій, які відкривають нові перспективи в усіх галузях сучасної культури, мистецтва, науки, освіти, політичної та економічної стабільності.

Громадські об'єднання та організації досліджували А. Головатюк, Л. Кормич, В. Кубійович, О. Марченко, О. Реєнт, В. Ткаченко та ін.; роль мистецьких громадських організацій розкрили Я. Затенацький, І. Крип'якевич, М. Лабінський, В. Мурза, Д. Степовик та ін.; освітню діяльність неформальних мистецьких організацій висвітлено в роботах А. Гончарук, Н. Павлик, Н. Сулаєвої та ін.; особливості діяльності жіночих мистецьких громадських організацій в Україні висвітлено недостатньо (С. Айвазова, В. Бесчасний, Т. Мельник).

Мета повідомлення – схарактеризувати багатогранну діяльність неформальних жіночих мистецьких громадських організацій в Україні.





Згідно з Конституцією громадяни України мають право на свободу об'єднання у громадські організації для здійснення й захисту своїх прав і свобод та задоволення інтересів, за винятком обмежень, встановлених законом. У загальному значенні мистецькі громадські організації – це добровільні формування, що виникають у результаті вільного волевиявлення громадян на основі спільних інтересів і завдань. Відносна відстороненість від політики пов'язана насамперед із тим, що держава безпосередньо не втручається в їх діяльність, а лише регулює її відповідно до чинного законодавства [5, с. 144].

На сьогодні в Україні нараховується понад 700 жіночих організацій (34 мають статус міжнародних і всеукраїнських). Так, в Україні діє Міжнародний благодійний фонд «Український жіночий фонд», який опікується консолідацією жіночого руху як невід'ємної частини громадянського суспільства України. Провідна мета фонду – підготовка та підтримка лідерів жіночого руху [4].

Найбільш поширеними мистецькими громадськими організаціями є творчі спілки (наприклад, Всеукраїнська музична спілка, Спілка композиторів, Спілка майстрів народного мистецтва, Спілка письменників, Спілка театральних діячів, Спілка художників, Всеукраїнська спілка кобзарів та ін.) як добровільні об'єднання митців, які належать до одного фахового напрямку культури та мистецтва, мають органи самоврядування, визнають авторські права, не втручаються у творчий процес, передбачають вільний вибір форм і методів творчої діяльності, співробітництво. Серед громадських організацій є низка жіночих мистецьких об'єднань, таких як:

1. Київське міське відділення Всеукраїнського жіночого товариства імені Олени Теліги (керівник Ольга Андріївна Фіщук). Сфера діяльності – здійснення освітньої, наукової та культурно-просвітницької роботи, організація виставок кращих досягнень професійної та самодіяльної творчості жінок. Спілка жінок м. Києва (керівник – Галина Миколаївна Менжерес) покликана сприяти залученню жінок до управління справами суспільства і держави, соціальному захисту жінок, дітей і сімей, а також підготувати та видрукувати серію книг із нарисами про видатних жінок Києва. Київська місцева організація міжнародної громадської організації Міжнародна Ліга «Матері і сестри – молоді України» (керівник – Зоя Михайлівна Миронова) впроваджує програму духовного розвитку молоді, влаштовує найрізноманітніші мистецько-просвітницькі заходи [1].





2. Районне відділення Союзу Українок в м. Городенка Івано-Франківської області спільно з жіночою організацією «Оберіг» (керівник Марта Тарасівна Дячук). Сфера діяльності – освіта, психологічна і соціальна допомога, мистецтво. Протягом двох останніх років за участі організації було проведено ряд таких мистецьких заходів: «Городенківська Гостина», «Покутські візерунки», «Стрітенські зустрічі»; виставки відомих художників краю; зустрічі з цікавими особистостями; літературно-мистецька світлиця «Берегиня» тощо [3].

3. Громадська організація «Мрії збуваються» заснована 22 червня 2010 р. в с. Новогорівка, Баштанського району Миколаївської області (керівник Марина Сергіївна Даценюк). Вона є незалежною організацією, яка сприяє розвитку громадянського суспільства (розвитку соціального добробуту, безпеки та захисту культури, мистецтва, науки та освіти, відродженню благодійності, активізації та об'єднанню громади), втіленню соціальних, екологічних та економічних програм. Одним із провідних завдань організації «Мрії збуваються» є сприяння молодіжному дозвіллю, жіночому руху, розвитку багатонаціональної культури, мистецтва, науки, освіти, впровадженню інноваційних технологій [2].

4. Макошинська селищна благодійна організація (МСБО) «Нащадки АРАТТИ» заснована 10 березня 2004 р. у селищі міського типу Макошино Менського району Чернігівської області (керівник Наталя Іванівна Колесник). Основні цілі організації – сприяння практичній реалізації власних, загальних, державних, регіональних, місцевих програм, що спрямовані на поліпшення соціально-економічного становища сім'ї та жінки, забезпечення здорового розвитку дітей та їх виховання, зокрема мистецьке. Згідно з програмою діяльності організації працюють творчі дитячі та дорослі колективи: фольклорний ансамбль «Надвечір'я», драматичний гурток, група взаємодопомоги [3].

Отже, неформальні жіночі мистецькі організації впливають на вдосконалення механізмів поліпшення становища жінок, прагнуть суспільного визнання жіночого руху як важливого державотворчого чинника. Проте слід визнати, що ця соціальна сила ще молода, багато в чому не сформована. Перед нею постає низка завдань, серед яких першочерговими є формування ідеології жіночого руху України та його утвердження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жіночі громадські об'єднання [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://dsk.kyivcity.gov.ua/content/zhinochi-gromadski-obiednannya.html>. – Назва з екрану.





2. Журенок Т. В. Правовий статус та види громадських об'єднань / Журенок Т. В. // Форум права. – 2012. – № 4. – С. 356.
3. Інформаційний вісник. – 2013 (травень) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.tlu.org.ua/wp-content/uploads/2013/07/Visnyk_2013_051.pdf. – Назва з екрану. Мова укр.
4. Міжнародний благодійний фонд «Український жіночий фонд» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.uwf.org.ua/about/us>. – Назва з екрану.
5. Політологія : підручник / за ред. О. Бабкіної, В. Горбатенка. – 2-е вид., перероб. і допов. – К. : Академія, 2001. – 368 с.





УДК 78.071.1(477):37.015.31:111.852-053.6

А. С. ПРЯДКА, магістрантка кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Дем'янюк Н. Ю.)

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДІ В ДІЯЛЬНОСТІ ТА СПАДЩИНІ В. М. ВЕРХОВИНЦЯ

Розкрито зміст музично-естетичного виховання молоді в діяльності та спадщині видатного українського педагога, музикознавця, етнографа, хореографа, диригента і композитора В. Верховинця (1880-1938), визначено та схарактеризовано зразки різножанрового пісенного фольклору як його дієві засоби.

Ключові слова: музично-естетичне виховання, молодь, ліричний український фольклор, пісня.

У діяльності та спадщині видатного українського музикознавця, педагога, етнографа, хореографа, диригента і композитора Василя Миколайовича Верховинця (1880-1938) чільне місце посідає проблема музично-естетичного виховання молоді. Одним із його дієвих засобів педагог уважав український ліричний фольклор.

Гносеологічною особливістю лірики є чуттєве сприймання об'єкта, естетична оцінка якого виявляється у сфері емоційного, експресивного. Ліричний фольклор фокусує увагу на особі виконавця, відображаючи його внутрішній стан, характер, темперамент, світовідчуття. Через нього розкривається духовний світ українського народу, його високі моральні й естетичні ідеали. Вічні теми ліричних творів знаходять емоційний відгук у слухачів, забезпечуючи їх потужний виховний потенціал.

У процесі музично-естетичного виховання молоді педагог широко використовував пісенну лірику, яка характеризується яскравим національним колоритом, інтонаційним багатством мелодій, різноманітністю ритмічних малюнків, виразністю поетичних текстів. У педагогічній роботі він звертався до українських трудових пісень, які виражають емоційне ставлення до будь-якого виду праці, до її умов або результатів. Як один із найдавніших, цей жанр пісенної лірики супроводжував колективну





працю людей. Але у своєму історичному розвитку він поступово відійшов від безпосередньо виробничої діяльності та модифікував у інші жанрові різновиди. З музичного боку трудові пісні характеризуються чітким метро-ритмом, куплетною побудовою, ладовою усталеністю. Прикладом трудових у творчості педагога є пісні «Ой ми поле оремо», «Вийшли в поле косарі», «Женчичок» [1, с. 199, с. 232, с. 173], «Ой піду я та по Дунаю» [2, с. 83], які увійшли до репертуарно-методичного посібника «Весняночка» та етнографічної праці «Українське весілля».

В. М. Верховинець застосовував ліричні заклиральні пісні, зміст яких ширший за тематику трудових, бо охоплює не лише заклинання продуктивних сил природи, але й поширюється на різні моменти життя людини. Їх виникнення пояснюється вірою первісної людини в магічну, чудодійну силу слова, «його здатність однією своєю появою творити те, що ним означено» [3, с. 110]. Художня і виховна цінність заклиральних пісень полягає в образно вираженому, узагальненому в них бажанні щастя, здоров'я, добра, достатку. Вони здебільшого найпростіші за своєю музичною будовою, обмежуються невеликим діапазоном, мають регулярно-чітку метро-ритміку. Прикладом є веснянки «Розлилися води», обжинкові «Іди, іди, дощику», коліскові «Ой люлю, люлю», «Котику сіренький» [1, с. 108, с. 110, с. 85, с. 87]; весільні «Благослови, Боже» [2, с. 81] тощо.

У ліричних гімнових піснях, які відзначаються соковитим національним колоритом, народ виражає почуття радості, захоплення, вдячності, поклоніння, що звернені до природи, людини чи будь-якої важливої події в житті. З урочистих, хвалебних співів вони перетворилися на обрядові вітальні пісні: щедрівки, веснянки, весільні, величальні та інші. Прикладом у спадщині педагога є щедрівка «Ялина», гагілка «Ой зійшло три зірочки» [1, с. 284, с. 184], весільні пісні «Хміль лугами», «Ой у садочку гілчастім» [2, с. 131, с. 122].

З метою музично-естетичного виховання молоді, розвитку творчих здібностей особистості педагог використовував українські елегійні пісні. У них типізовані почуття журби, туги, горя, що викликані різними обставинами життя людей: соціальним положенням, роздукою, невдачами, нещасливим коханням та іншим. Наскільки різноманітні приводи, що їх породжують, настільки різноманітні й зміст, форма, структура елегійних пісень. Вони відзначаються мелодійністю, зворушливістю, виразністю та зустрічаються серед родинно-побутових, соціально-побутових, хороводних, в обрядових циклах. Чимало елегійних пісень зібрано в етнографічній праці педагога «Українське весілля» – «Кісоньки мої», «Віночку мій пер-





ловий», «А в неділеньку рано» [2, с. 105, с. 109, с. 116], посібнику «Весняночка» – «Шумить, гуде сосононька», «Ой гілля-гілочки», «Ой летіла зозуленька» [1, с. 147, с. 164, с. 157].

Педагога приваблював веселий характер українських жартівливих пісень, у яких народний гумор виражається з приводу різних обставин життя, відхилень від норм народної моралі, етики, естетичних уявлень і смаків. Вони відзначаються активною динамікою, перевагою дрібних тривалостей, симетричною будовою мелодій, зіставленням паралельних ладів, завдяки чому створюється їх жвавий, рухливий характер. Наприклад, «Шум», «Гей ви, хлопчики», [1, с. 140, с. 294], «Зять тещеньку просить» [2, с. 145].

Все жанрове розмаїття українського ліричного пісенного фольклору було предметом багаторічних етнографічних досліджень педагога та застосовувалось ним з метою музично-естетичного виховання молодого покоління в теоретичній і практичній діяльності. Так, лише у науковій праці «Українське весілля» В. М. Верховинець зібрав понад сто сорок різножанрових ліричних пісень, до репертуарно-методичного посібника «Весняночка» включив двадцять шість українських народних пісень. Пісенний матеріал він упроваджував у процес підготовки майбутнього вчителя у вищих навчальних закладах, хорових колективах. Актуальність педагогічного досвіду В. М. Верховинця з проблем музично-естетичного виховання молодого покоління зумовлює необхідність його впровадження в сучасний навчально-виховний процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – К. : Муз. Україна, 1989. – 342 с.
2. Верховинець В. М. Українське весілля / Верховинець В. М. // Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка. – Вип.1. – К.,1912. – С. 71-168.
3. Бисикало С. К. Український фольклор: критичні матеріали / Бисикало С. К., Борщевський Ф. М. – К. : Вища шк.,1978. – 287 с.





УДК 792.2.071.2(438)(043.2)

В. І. СІМАНЬКО, магістрант Харківської державної академії культури зі сценічного мистецтва (науковий керівник - кандидат педагогічних наук, доцент Тополевський В. Ю.)

СЛАВОМИР МРОЖЕК – «МАЙСТЕР АБСУРДУ»

Розглянуто роботу польського драматурга Славомира Мрожека, його незвичайність створення п'єс і взагалі жанр абсурду.

Ключові слова: С. Мрожек, абсурдистські п'єси, «антилітературний рух», театр абсурду.

Дослідження розвитку сучасного театрального мистецтва залишається однією з головних задач театрознавства та режисури. На сьогоднішній день помітно зросла актуальність дослідження проблеми театру абсурду (безглуздість, нісенітниця) – одне з модерністських напрямків театрального мистецтва ХХ століття, що виникло у Франції в 1950-60-х рр. У абсурдистських п'єсах світ представлений як безглузде, позбавлене логіки нагромадження фактів, вчинків, слів і доль.

На практиці театр абсурду заперечує реалістичні персонажі, ситуації і всі інші відповідні театральні прийоми. Час і місце невизначені й мінливі, навіть найпростіші причинні зв'язки руйнуються. Безглузді інтриги, у яких повторюються діалоги і безцільна балаканина, драматична непослідовність дій, – все підпорядковано одній меті: створення казкового, а може бути і жахливого, настрою [1, с. 448].

С. Мрожек безсумнівно належить до числа найбільш затребуваних драматургів післявоєнного польського театру. Його тексти середини 1970-х змусили переглянути поширене уявлення про нього як про дотепника і пародиста. У своїх п'єсах він став говорити прямо і всерйоз. Про своє нове ставлення до театрального мистецтва і до життя в цілому він висловлювався, зокрема, у «Маленьких листах» і в фейлетонах-есе, які друкувалися на початку 1970-х в журналі «Dialog». Усе важче було підібрати ключ до його нових текстів, які в своїй літературній формі несли зміст, що руйнують колишні рамки, куди їх заганяли театральні режисери [2, с. 30].

Театр абсурду – частина «антилітературного» руху нашого часу, вираженого в абстрактному живописі, яка відмовилася від «літературних» елементів в картинах; в «новому французь-





кому романі», який спирається на предметне зображення та відмовився від емпатії та антропоморфізму. Аж ніяк не випадково збіг, що, як і багато руху, спрямовані до створення нових форм, театр абсурду повинен був сконцентруватися в Парижі.

Це не означає, що театр абсурду за своєю суттю є французьким явищем. Він широко використовує старі західні традиції, і драматургія абсурду є в Англії, Іспанії, Німеччині, Італії, Швейцарії, Сполучених Штатах. Більш того, провідні представники театру абсурду, що живуть в Парижі і пишуть французькою мовою, не французи [4, с. 42].

Творчість видатного письменника-драматурга С. Мрожека являє собою синтез театрального мистецтва, кінематографічного мистецтва та літературознавства.

Одна з етапних п'єс польського драматурга С. Мрожека під касовим, але вельми оманливою назвою «Стриптиз», написана в 1961 році, інтерес до неї нестабільний, начокуч хвилями. Перед виставою директор Театру «На Чайної» Олександр Онищенко передає для публіки дійство таким вступом: «Для мене творчість Славоміра Мрожека подібно погляду на людство під мікроскопом. Його сюжети – це схеми, де герої мають порядкові номери або позначені «плюс» і «мінус», «ікс» і «ігрек».

Особливістю С. Мрожека, як майстра абсурду полягає в тому, що форма та зміст структури наштовкується на проблематику поєднання адекватної форми зі специфічним змістом. «Будь-який розвиток планів змісту й будь-яке новаторське пізнання дійсності породжують таку форму, яка адаптується до потреб передачі змісту», – як писав сам Славомір Мрожек [2, с. 35].

Є. Васильєв, кандидат філологічних наук в статті «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології доводить, що незважаючи на такий новий – філософський зміст поняття «абсурду», саме словосполучення «театр абсурду» містило (а подекуди й досі містить) в уявленні драматургів і критиків, читачів і глядачів явно негативний відтінок, а часом і засуджуючий. Термін «театр абсурду» перетворився на категорію оціночну, а не понятійну.

Сценічний дебют С. Мрожека відбувся в Драматичному театрі, котрий поставив п'єсу «Поліція». Потім на театральних афішах з'явилися його «Індик» (перша постановка відбулася в Старому театрі, режисер Лідія Замків, 1961), а також «Кароль», «У відкритому морі», «Стриптиз» і «Забава». Найзнаменитіший твір С. Мрожека – «Танго» – глядач вперше побачив в 1965 році в Польському театрі у Бидгощі в постановці Терези Жуковської. У цьому ж році в столичному Театрі Вспулчесном





п'єсу поставив Ервін Аксер. Ця постановка стала одним з найбільш пам'ятних вистав повоєнного театру в Польщі. Е. Аксер, фахівець з логічної інтерпретації літературної структури твору, безпомилково вловив гротесковий і трагічний тон п'єси, створивши твір, максимально близьке не тільки духу, але і букві тексту, що для драматургії С. Мрожека часто мало ключове значення.

Таким чином, драматург Славомір Мрожек відображує у своїх п'єсах зміст, у якому руйнуються колишні рамки, щоб люди подивилися на цей світ зовсім по-іншому, з іншої точки зору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абсурд и вокруг : сборник статей / [отв. ред. О. Буренина]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 448 с.
2. Болотян И. О драме в современном театре : verbatim / И. Болотян // Вопросы литературы. – 2005. – №4. – С.23-42.
3. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг : сборник статей / [отв. ред. О. Буренина]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7-74.





УДК 793.31.071.2:793.3(477)

І. В. СЛІПЧЕНКО, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Благова Т. О.)

ВНЕСОК В. АВРАМЕНКА У РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розкрито життєвий та творчий шлях В. Авраменка, його вплив на розвиток українського хореографічного мистецтва та неоціненний внесок у надбання хореографії.

Ключові слова: український народний танець, патріотизм, балетмейстер, школи народного танцю.

Сучасний прогрес розвивається в дуже швидкому темпі, тому так важливо зберігати те, що передається століттями нашими предками, а саме, наше українське танцювальне мистецтво. Впродовж розвитку українського народного танцю багато знавців займалися дослідженням шляхів розвитку української народної хореографії, серед них і В. Авраменко, який доклав чимало зусиль задля формування української народної хореографії.

В. Авраменко народився 1895 р. в оспіваному І. Нечуєм-Левицьким м. Стеблеві на Черкащині. Чотирирічним Василько залишився напівсиротою. Батько одружився вдруге, але мачуха не дуже дбала про пасинка. У дев'ять років хлопець уже став наймитом у тітчиній родині, а з десяти років наймитував підпасичем. Заробляючи на життя, був робітником на шахтах у Донбасі, а згодом у м. Владивостоку, куди переїхали його старші брати. Одночасно навчався на вечірніх учительських курсах і через три роки склав іспит на народного вчителя. Велике враження на юнака справили вистави мандрівної російсько-малоросійської трупи артистів, особливо «Наталка-Полтавка» за участю М. Садовського. Ці спектаклі розбудили в душі В. Авраменка національне почуття та його справжнє поклонання – стати танцюристом та служити рідному народові [2, 4].

Під час Першої світової війни в Мінську В. Авраменко зустрічається з С. Петлюрою. Ця зустріч стала доленосною й певною мірою навіть визначила подальше Василеве життя – він





стає справжнім апологетом української ідеї та захисником усього українського. Він часто виступає перед солдатами з патріотичними промовами, намагаючись розбудити в серцях віру в перемогу власного народу.

У 1917 р. молодий В. Авраменко приїжджає до м. Києва, де за порадою С. Петлюри поступає до Київської державної школи ім. М. Лисенка, де під керівництвом М. Верховинця вивчає український танець, який здавна хвилював його душу. Під впливом лекцій видатного балетмейстера В. Авраменко задумує відродити український танець, вивести його на ту височінь, до якої б повернулася його первозданна, кришталево чиста краса та естетичність. Від В. Авраменка починається ренесанс українського хореографічного мистецтва. Він виокремлює український танець у самостійний жанр культури. Після інституту працює в театрі стадника в м. Станіславі, згодом в театрі М. Садовського в м. Кам'янець-Подільську. Саме у театрах від акторів записує стародавні танці.

В. Авраменко перший, хто задумує створити школу українського народного танцю. Але трагічні дні в Україні не дозволили Авраменку здійснити задумане. Український уряд змушений покинути Україну. У 1921 р. В. Авраменко потрапив до табору інтернованих вояків УНР у м. Каліш Познанського воєводства у Польщі, де його танцювальний талант розгорнувся на повну силу. Тут він заснував Школу українського танцю та Товариство відродження українського танцю, яке вже в перший рік свого існування мало 123 учасники.

В. Авраменко розумів, що полоненим необхідно підняти дух непокори, дух завзяття, віру у воскресіння своєї держави. Будучи великим патріотом, людина великої мужності з вольовим характером, він робить неймовірне: залишає театр і за колючими дротами табору серед українських полонених у надзвичайно важких умовах організовує школу українського танцю.

Почалися перші гастролі на території Польщі. Перед кожним концертом В. Авраменко або хтось із трупи обов'язково виступав із доповіддю про український народний танець. А далі презентували створені хореографом танці, які мали величезний успіх у глядачів. Та артистові хотілося успіху на рідній землі. Навесні 1922 р. він прибуває до м. Львова. З великими труднощами організовує тут школу народного танцю і влаштовує низку вечорів. В. Авраменко відроджує прадавні гуцульські *коломийки*, *аркани*. Зі своїми артистами хореограф іде з концертами по західноукраїнських містах (м. Тернопіль, м. Станіслав, м. Коломия, м. Дрогобич, м. Бережани).





В. Авраменко і його артисти об'їхали майже всі міста, містечка і багато сіл Волині. Їх радо вітали там, де серед малоосвіченого люду не мали успіху ніякі культурні заходи «Просвіти». Для балетмейстера невдачі не були страшні. Він зі своїми товаришами не раз ходив на виступи в далекі села пішки, часто не обїдав, щоб тільки купити необхідний реквізит.

Виступаючи на концертах, В. Авраменко паралельно працює над створенням шкіл народного танцю. Перша така школа була заснована ще у 1922 р. у Львові, пізніше, в 1923 р. – у Луцьку, Рівному, Кременці, Олександрії та Межиріччі, в 1924 р. – у Холмі та інших містах [3,4]. Школи мали цілком сталу теоретичну і практичну програму. Кожна із них підготувала чимало фахівців з народної хореографії. У Луцьку таку школу закінчило 100 учнів, Рівному – 60, Олександрії – 30, Кременці – 50, Межиріччі – 40. Іспити зазвичай проводила спеціальна комісія в складі членів «Просвіти», місцевого вчителя і В. Авраменка, як директора школи. Всім учням, що закінчили курс і склали іспити, видавалися спеціальні свідоцтва, а особливо обдарованих було іменовано інструкторами і згуртовано в «Товариства відродження національних танців», котрі входили до місцевих «Просвіт» на правах секцій [4].

В. Авраменко зумів прищепити любов до українського танцю не лише українцям, але й представникам інших національностей, що жили в «Східних кресах» Польщі. Серед них – волинський чех Володимир Лібовицький, який завдяки школі В. Авраменка став одним із найвідоміших чеських балетмейстерів [3].

Вершиною сценічного мистецтва В. Авраменка можна вважати концерт 1931 р. в Метрополітен-опері (м. Нью-Йорк). Ця сцена по праву вважається найпрестижнішою в світі. У грандіозній постановці взяли участь понад 500 танцюристів та близько 100 хористів. Зазвичай сценічні дійства В. Авраменка поєднували в собі балет, музику, театр, хоровий спів, а згодом і кіномистецтво. Прогресивний хореограф використовував найрізноманітніші форми народно-танцювальної, а також сценічної пластики, умів майстерно поєднати різні танці в цілісній балетній драматургії. Саме за кордоном він отримує найвище своє – народне! – звання: «батько українського танцю».

Одним з напрямків творчої діяльності видатного хореографа було створення перших звукових фільмів на теми українського мистецтва. Серед них: «Наталка-Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Маруся Богуславка». Ґрунтовною роботою в цій галузі був виданий у 1954 р. звуковий фільм «Тріумф українського танцю», матеріал для якого він збирав і





монтував протягом 25 років. Цей фільм-енциклопедія висвітлював сторінки з історії народної хореографії в Україні [1, 2].

Сила характеру В. Авраменка була в тому, що він за жодних обставин не розчаровувався і не припиняв своєї праці. Хоч в пам'яті багатьох людей Василь Авраменко залишився диваком.

Українське хореографічне мистецтво є гордістю нашого народу, одним з найяскравіших виявів його національної самосвідомості та духовного багатства. Піднесення професійного рівня розвитку всіх форм і видів танцювального мистецтва України, що має славні багатотисячолітні традиції і визначні художні здобутки, є важливим складником національного культурного відродження України. «Український танок не пустоці, він основний вияв нашої культури, це – національна зброя!», – казав В. Авраменко [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василь Авраменко – хореограф, який зробив український танець відомим на весь світ [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://amazing-ukraine.com/vasyl-avramenko-khoreohraf-iakyi-zrobyv-ukrainskyi-tanets-vidomym-na-ves-svit/>
2. Василь Авраменко: « Український танець – це національна зброя» [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://ukrainianpeople.us/>
3. Український танцюрист та хореограф Василь Авраменко [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/biograf/24063/>
4. Василь Авраменко і Волинь [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://docplayer.net/76545389-Avramenko-vasil-ki-rilovich.html>





УДК 793.31(8=134):008(6)

Р. О. СЛІПЧЕНКО, магістр хореографії, керівник хореографічного колективу «Веселка» Полтавського ліцею №1

ВПЛИВ АФРИКАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ ТАНЦІВ

Висвітлено вплив африканської культури на розвиток латиноамериканських танців, акцентовано увагу на поєднанні і взаємопроникненні різних культур – корінного населення, європейських поселенців та поневолених африканців.

***Ключові слова:** латиноамериканський танець, ритуальний танець, колонізація, соціальний танець, імітація, традиція, культура.*

Латинський танець має багату культурну історію, що корениться в традиційних танцях корінних народів Латинської Америки. На ці танці сильно впливали європейські колоністи та африканські раби під час і після європейської колонізації Латинської Америки. Танці, які ми знаємо сьогодні, подорожували Європою та США, де їх популяризували музиканти та танцювальні колективи. Через цю багату і різноманітну історію багато латинських танців мають кілька різних форм. Ті, хто сьогодні виступає на бальних змаганнях, є лише вершиною айсберга.

Латинський танець зародився в традиційних танцях корінних культур Мексики, Південної Америки, Центральної Америки та Карибського басейну. Як і багато культур у всьому світі, танець був важливим для спільного ритуального життя. Вони виконувалися під час ритуалів та свят, як символічне зображення культурних вірувань [2].

За старих часів, під час плавання з Африки, рабів змушували танцювати на кораблі, щоб зберегти себе здоровими. Перш ніж дістатися до Америки, багато хто ввібрав у себе щось із європейських танцювальних форм. З 1800 року танці для кортів та вишуканих салонів Європи, Іспанії, Франції та Англії стали популярними і наслідували рабів. «Кожен Карибський острів» має певну форму кадрили, катушки, джиги [3].

Поневолені африканці становили значну частину населення на всій території Карибського басейну і в інших регіонах з економікою, заснованою на плантаціях (особливо цукрова





тростина і кава); їх вплив був менший в Мексиці і Андах. Культура африканського походження в таких космополітичних портах, як Гавана і Ріо де Жанейро, поширилася і вплинула на національну самобутність Куби, Бразилії, Колумбії, Венесуели та інших країн. Для африканського танцю було характерним: оберти стегнами та згинання колін; рух, що виникає в центральній частині тіла і хвилеподібний рух до рук і ніг; ізолювані рухи плечей, грудної клітини або стегон; нахил вперед верхньої частини тулуба; використання плоскої ступні, а не п'яти або пальця ноги; поліритмічні рухи різних частин тіла (тобто одночасні контрастні малюнки); і винахідлива спонтанність. Західноафриканський танець був зосереджений на «низхідному» і розслабленому тілі (тобто на вигляд піддається гравітації, зігнутих колін, нахиленого вперед тулуба і т. Д.) На відміну від вертикального і більш жорсткого стилю танцю форми з Піренейського півострова.

Африканський вплив поширився на танці Латинської Америки, особливо в додаванні рухів стегна і більш сексуальної манери виконання. В ансамблі арфи, скрипки і гітари були додані ударні інструменти. Африканські поліритмія і синкопа зробили танець ритмічно складнішим. Соціальні танці придбали гумор і більш явний флірт.

У межах африканських спільнот ритуальні танці були способом виживання в умовах пригнічення, жорстокості та расизму. У деяких афро-латиноамериканських практиках - особливо з Сантерією на Кубі, Кандомбле в Бразилії та Воду на Гаїті - танець отримав особливе значення. Танець був механізмом втечі від емоційного стресу та одним із способів відновити емоційне та фізичне благополуччя особистості та громади.

Багатство іберійської спадщини, поєднане з африканськими манерами руху та традицією корінного фестивалю, пропонувало відкриту арену для розвитку латиноамериканських танців. Коли вони прагнули і здобули незалежність, нові республіки використовували музику і танець як символи непристойності та солідарності. Танці заохочували єдність і допомагали створити нову колективну ідентичність. Хоча танці були різноманітними, більшість були парними, при чому в них не можна було торкатися один одного.

У Дімі *zamacuecas* стає пануючим метисо танцем 19 століття. Його іспанські впливи включали вертикальну поставу тіла, виразне використання хустки, супровід інструментів сімейства гітар чи арфи (або обидва) та використання іспанської мови в текстах пісні. У музиці, що супроводжує *zamacuecas*,





корінний вплив був помічений у використанні мінорного режиму, який нагадував корінні масштаби. Афро-перуанські впливи включали розмахування та кружляння стегон, скорочення та розтягування грудної клітини, використання сајон (інструмент, схожий на дерев'яний ящик, по якому били долонями) як супровідного ударного інструменту.

Поки андські республіки позбулися від іспанського правління і сформували власну ідентичність, танець *zamacuecas* набув нових імен. У Чилі та Болівії його називали *lazuca*, а в Аргентині його називали *lazamba*. У Перу назву було змінено на *lamarinera* на честь військово-морського флоту Перу (марина) та героїв, які загинули в жадливих битвах на кордоні між Перу та Чилі у Війні за Тихий океан (1879–83). У більшості варіантів *zamacuecas* чоловіки та жінки танцівниці використовували хустинку, щоб прикрасити ритмічні жести рукою та відправити повідомлення своєму партнерові. Якщо жінка хотіла відмовити партнерові, вона тримала хустку перед обличчям. Якщо чоловік хотів звабити партнерку, він клав хустку їй на плече і повільно знімав її.

Zamacuecas розвивався далі під час великих подорожей, пов'язаних із каліфорнійським золотим поривом (1849 р. та кілька років після цього). Мексиканські тихоокеанські порти були зупинками для суден з чілі під час подорожі на північ. Чилійські моряки представили в штаті Оахасаі *Guertegociasachilena*, яку в Мексиці просто називали *lachilena*. Мексиканська версія, серед інших, запропонувала любовне завоювання півня над куркою; чоловіча червона хустка символізувала гребінець півня. По мірі того, як танець прогресував, чоловік вказував на зміну напрямку своїй партнерці, перевернувши хустку однією рукою. Інша його рука була низько представлена крилом півня, коли він кружляв навколо курки, щоб взяти її під своє крило (обійняти її). Танець закінчився кроком *zarateado*, який імітував півня, що дряпав землю за клопів. Цей рух мав переконати свого партнера просунути ближче до нього, щоб він міг завершити завоювання.

В інших районах Мексики протягом середини 18 ст. *sonecitosdelpais* перетворився на *sonesijarabes*, найвідомішим з яких став *jarabenacional* (який став офіційним національним танцем Мексики в 1921 році). Це танець, відомий багатьом північноамериканцям як «мексиканський танець капелюхів», але його ім'я належним чином перекладається як «національний танець Мексики». Після того, як Мексика отримала незалежність від Іспанії в 1810 році, її регіони самостійно розвивали стилі танцю *sones*, які класифікуються як регіональні танці.





Під час фієст на haciendas (велике приватне приміщення) і ранчо була побудована tarima (дерев'яна платформа) для танцюристів. У Мехіко та Пуєблі таверни стали ще одним контекстом для ігор і танців; проте Римо-католицька церква одразу засудила таку відверту чуттєвість [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Latin American dance [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.britannica.com/art/Latin-American-dance>
2. Origins of Latin Dance [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://arthurmurraystudios.com/the-origins-of-latin-dance/>
3. Latin Dance History [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.latinballet.com/dance-history-1>





УДК 378.016:793.3

Н. М. СТЕПАНЧЕНКО, аспірант, викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ЗАНЯТЬ В КОНТЕКСТІ ВИЩОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Розкрито основні принципи оформлення занять в контексті вищої хореографічної освіти за допомогою методу музичного супроводу. Цей метод має допомогти студентам, майбутнім педагогам-хореографам, методично правильно засвоїти навчальний матеріал, розвинути музичні здібності і навчити працювати з музичним матеріалом на практиці.

Ключові слова: музика, музичне оформлення, музичність, концертмейстер, класичний танець.

Заняття з хореографії від початку і до кінця будуються на музичному матеріалі. Музичне оформлення повинне прищеплювати студентам усвідомлене відношення до музичного твору – уміння чути музичну фразу, орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку, динаміці. Вслухуючись в музику, викладач порівнює фрази по схожості і контрасту, пізнає їх виразне значення, стежить за розвитком музичних образів, складає загальне уявлення про структуру твору, визначає його характер. Лише після цього можна визначити, яка музика відповідає тій чи іншій вправі біля станка або на середині хореографічного залу.

Роль музичного супроводу на заняттях з класичного танцю розкриває у своєму підручнику «Классический танец. Школа мужского исполнителя льства» Н. Тарасов, де підтримує ідеї та принципи музичного оформлення занять, викладені Л. Ярмолевич [2, с. 22-33]. Вагомий внесок у напрямку роботи концертмейстера зробив вітчизняний митець-хореограф О. Голдрич у праці «Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю». Він докладно, з доступними прикладами, наданими концертмейстером Львівського училища культури С. Хитряком, описує музичний супровід на заняттях з народно-сценіч-





ного танцю. Головна мета хрестоматії полягає у тому, щоб викладач та концертмейстер ретельно підбирали вправи та музичний супровід до них, поступово ускладнювали вправи згідно з музичним оформленням, що має привести до вершини майстерності та здатності цінувати прекрасне в музиці.

Концертмейстер повинен володіти необхідними знаннями специфіки предмету. Такими специфічними знаннями може бути структурна побудова занять – це екзерсис біля станка та посеред зали, алегро, адаждо, пор де бра, програмні оберти, тощо, які склалися та закріпилися практикою і мають свої певні ознаки та характер виконання. Тому музичний матеріал уроку, окрім своєї глибокої причетності до специфіки предмету, повинен подаватися за допомогою особливих виконавських прийомів [5, с. 59].

Неодноразово виникає ситуація, коли зручний музичний супровід не підходить для виконання тих чи інших рухів. Досить часто при музичному оформленні занять з класичного танцю застосовується метод пристосування музичних творів чи уривків з них. Таким методом складніше зрозуміти мету класичного тренажу. Можливо, але дуже складно відібрати музичні мініатюри, які цілком відповідають не тільки загальному характеру заданого руху, а й характеру всіх komponуючих його елементів. Цей метод вимагає постійного поповнення репертуару концертмейстера новим музичним матеріалом для повторення одних і тих самих рухів. Відповідь треба шукати у манері подачі музичного матеріалу, де неодмінний музичний супровід своїми акцентами повністю підкреслював би наголосами рухи тіла та допомагав виконавцям.

Викладач – концертмейстер – студент – співдружність, у якій сторони не можуть існувати одна без одної. Одночасно кожна володіє певним здобутком, знаннями, об'єктивними творчими інтересами. У тандемі (концертмейстер – викладач) проглядаються дві тенденції – прагнення до злиття й самоствердження, без чого неможлива ніяка творчість.

Від концертмейстера та вдало підбраного й виконаного ним музичного матеріалу залежить не тільки професійність виконання студентами-хореографами, але й емоційний рівень уроку. Щоб досягнути значного результату, концертмейстер повинен володіти знаннями основи хореографії та сценічного руху, аби правильно підібрати музичний супровід, який покликаний не відволікати, а допомагати танцівнику вмінням одночасно грати й бачити танцюючих, умінням імпровізувати, володіти знаннями не тільки в музичному мистецтві, але й у галузі музичної психології, музичної педагогіки.





Концертмейстер класичного танцю має чітко усвідомити для себе, як виконується той чи інший рух, у якому темпі, характері, і, відповідно до цього, підібрати такий музичний супровід, який вдало передасть його інтонаційно-ритмічні та темпові характеристики. Одним з важливих аспектів концертмейстерської діяльності на уроках класичного танцю, на нашу думку, є музичне виховання студентів, учнів. Завдання викладача й концертмейстера під час творчої співпраці створити умови, що сприятимуть розвиткові музичальності студентів, яка залежить від задатків, здібностей, уваги, уміння слухати твір, що в сукупності дозволить сформувати в них розуміння необхідності тісного й нерозривного зв'язку музики та хореографії.

Виховання музичного естетичного смаку на заняттях хореографії у студентів відбувається шляхом від простих, зрозумілих на слух музичних прикладів, поступово переходячи до складних музичних форм, де студент знайомиться з такими поняттями, як ясність, доступність, завершеність мелодії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдріч О. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю / Олег Голдріч, Станіслав Хитряк. – Львів : Край, 2006. – 232 с.

2. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Николай Тарасов. – СПб. : Издательство «Лань», 2005. – 496 с.

3. Ярмолевич Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Любовь Ярмолевич. – Л. : Издательство «Музыка», 1968. – 144 с.

4. Підпорінова К. В. Специфіка роботи концертмейстера в класі класичного танцю у вищій школі: педагогічний аспект / К. В. Підпорінова // Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦПП, 2007. – С. 47-50.





УДК 378.147.091:793.3(430)

І. О. ТКАЧЕНКО, кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ВИЩОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В НІМЕЧЧИНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК XXІ СТОЛІТТЯ)

Висвітлено етапи розвитку вищої хореографічної освіти в Німеччині в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Виокремлено контрверсійний, об'єднувальний та модернізаційний етапи. З'ясовано мету та завдання «Танцювального плану Німеччини», а також його значення у системі вищої хореографічної освіти на модернізаційному етапі.

Ключові слова: етап, хореографія, вища освіта, вища хореографічна освіта, підготовка фахівців-хореографів, «Танцювальний план Німеччини».

Особливе місце в культурно-освітньому просторі країн ЄС посідає вища хореографічна освіта. Її стрімка розбудова, зокрема у Федеративній Республіці Німеччині, розпочалася в останні десятиліття, що було зумовлено приєднанням країни до Болонського процесу та створенням Єдиного простору вищої освіти. Проте, становлення вищої хореографічної освіти в Німеччині характеризується кількома етапами, які відрізняються один від одного суттєвими особливостями.

Застосування окремих методів наукового дослідження, як-от історико-генетичного та ретроспективного аналізу, надало нам можливість констатувати, що основи вищої хореографічної освіти в Німеччині започатковуються на початку ХХ століття. Означений процес було пов'язано зі стрімким розвитком танцю модерн, проведенням трьох танцювальних конгресів (1927 – 1930), відкриттям Школи танцю Грет Палуки в Дрездені (1925) та Школи танцю «Фолькванг» (1927) в Ессені, а також діяльністю видатних педагогів-хореографів. Вважаємо за доцільне зазначити внесок останніх,





а саме: автора власної системи танцю, яка сприяє втіленню та розвитку рухового потенціалу особистості Рудольфа фон Лабана; засновниці експресивного танцю в Німеччині Марі Вігман; основоположника Школи танцю «Фолькванг» Курта Йосса; зачинательки власної школи танцю в Дрездені Грет Падуки [3, с. 27].

Суспільно-політичні зміни та події Другої світової війни стали причиною закриття провідних шкіл танцю та виїзду майстрів танцювального мистецтва за кордон. Поділ Німеччини на дві республіки: на Сході – Німецька Демократична Республіка (НДР), територія якої була під контролем у влади Радянського Союзу та на Заході – Федеративна Республіка Німеччина (ФРН), ознаменував зміни у сфері вищої хореографічної освіти країни.

На основі методу періодизації нами було виділено три етапи вищої хореографічної освіти в Німеччині. Перший етап – контроверсійний, який розпочався в 1950 році і тривав до 1989 року та характеризується кардинальними змінами в країні – появою двох республік НДР та ФРН. Протягом зазначеного етапу здійснювалося оновлення нормативно-правової бази. Так, владою Західної Німеччини було прийнято Основний закон (Конституція) (1949) та Рамковий закон «Про вищу освіту» (1976), натомість на теренах Східної Німеччини – Закон «Про єдину соціалістичну систему освіти» (1965). Зауважимо, що вказані документи детермінували структурно-змістові розбіжності у системі вищої хореографічної освіти республік.

Другий, об'єднувальний етап (1990 – 1999) став відправною точкою в утворенні єдиної держави Федеративна Республіка Німеччина. Об'єднання Західної та Східної Республік зумовило запровадження нероздільної монолітної системи освіти. Як наслідок, вища хореографічна освіта зазнала структурних та змістових змін [1; 2].

Входження Федеративної Республіки Німеччини до Боннського процесу характеризує третій етап – модернізаційний (2000 – 2010). Доведено, що інноваційна політика Німеччини в галузі хореографічної освіти була зумовлена розробленням та запровадженням «Танцювального плану Німеччини» (2005 – 2010), який мав на меті модернізацію структури та змісту вищої хореографічної освіти на території федеральних земель країни. Відкриття нових закладів вищої освіти, які здійснюють підготовку фахівців хореографії та вдосконалення бакалаврських і магістерських програм стали ключовими завданнями плану [4].



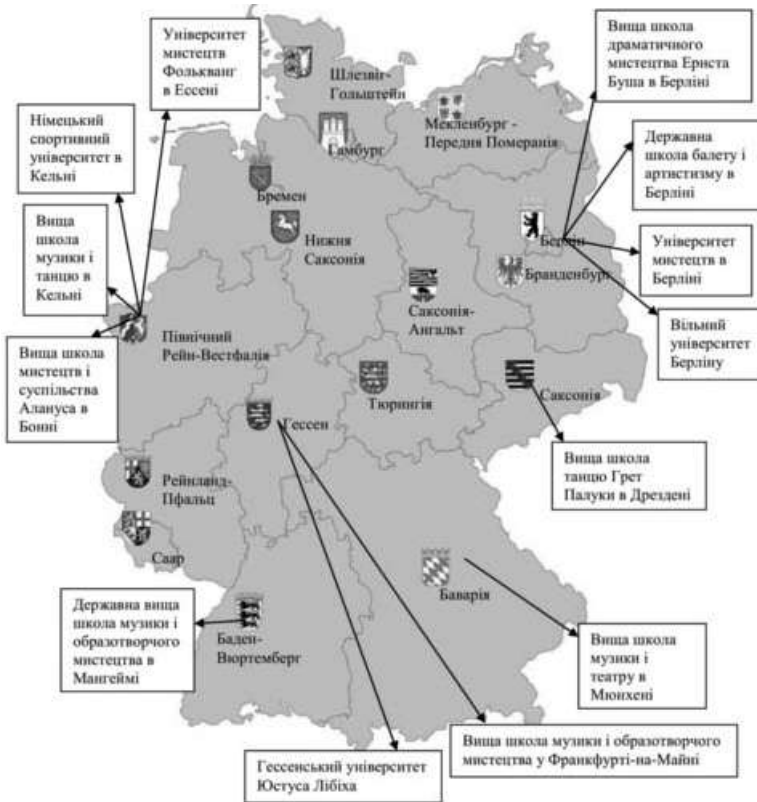


Рис. 1. «Карта вищої хореографічної освіти Німеччини на початку XXI ст.»

Потужна дія плану та результати його реалізації засвідчують збільшення фінансування вищої хореографічної освіти в країні, відкриття нових закладів та структурних підрозділів вишів, вдосконалення та розроблення низки бакалаврських і магістерських програм, проведення танцювальних конгресів (Берлін, 2006; 2009) і т. д. Так, на початку XXI століття (модернізаційний етап) в Німеччині підготовка фахівців хореографії здійснюється у тринадцяти закладах вищої освіти, які розташовані в шести федеральних землях (Саксонія, Гессен, Берлін, Баварія, Північний Рейн-Вестфалія, Баден-Вюртемберг) (див. рис. 1 «Карта вищої хореографічної ос-





віти Німеччини на початку ХХІ ст.»). Концепція зазначених вишів в межах шести федеральних земель була зумовлена їх ініціативою та активною участю в «Танцювальному плані Німеччини».

Отже, вища хореографічна освіта Німеччини відзначається трьома хронологічними етапами, зокрема контрверсійний, об'єднувальний та модернізаційний. Суттєве вдосконалення хореографічної ланки ФРН відбулося саме на останньому, модернізаційному, етапі коли в дію вступив «Танцювальний план Німеччини».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ніколаї Г. Ю. Моделі підготовки фахівців-хореографів у німецькомовних країнах / Г. Ю. Ніколаї, І. О. Ткаченко // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. –2018. – № 1 (11). – С. 23–36.
2. Ткаченко І. О. Розвиток вищої хореографічної освіти в Німеччині (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) : дис. ... канд.. пед. наук : 13.00.01 / І. О. ткаченко. – Суми, 2018. – 305 с.
3. Primavesi P. (2015). Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur / P. Primavesi // Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. – 2015. - № 14. – S. 9–44.
4. Tanzplan Deutschland [Die elektronische Ressource]. – Das Regime des Zugriffs: <http://www.tanzplan-deutschland.de/>.





УДК 793.3.071.1 :39

А. Ю. ХМАРА, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Благова Т. О.)

АСПЕКТИ ЕТНОГРАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАТНОГО ХОРЕОГРАФА ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ

Висвітлено один із напрямів педагогічної й мистецької діяльності В. Верховинця – етнографічну діяльність, яка зумовила формування теоретичних засад українського хореографічного мистецтва, створення музично-ігрового репертуару для дітей, сценічного жанру – театралізованої пісні, хорових і вокальних творів, а також професійних та самодіяльних творчих колективів.

Ключові слова: хореограф, педагог, етнографія, фольклор, обряд, народна культура

В умовах розбудови української державності, змін у сферах суспільного життя, входження України до Європейського освітнього простору стають важливими проблеми формування національної культури серед молоді, вивчення, збереження духовної спадщини українців, національної самосвідомості, етнічності, що актуалізує вибір обраної теми.

Особливе місце у плеяді талановитих діячів національної культури й науки в Україні, що стали жертвами сталінських репресій, належить професору Василю Миколайовичу Верховинцю (Костіву) (1880-1938 рр.), музикознавцю, хореографу, диригенту, композитору, педагогу, етнографу, основоположнику дитячого музично-ігрового репертуару, сценічного жанру, національного балету, організатору художнього колективу нового типу жіночого хорового театралізованого ансамблю, автору хорових творів, романсів, аранжувань.

Окремі аспекти діяльності В. Верховинця висвітлюють публікації М. Боровика [1], Н. Дем'янка [7], М. Фісуна [11], В. Золочевського [9], А. Гуменюка [6], Г. Дзюби [8], М. Оніпка [10].

Ярослав Верховинець, син Василя Миколайовича, представив біографічний матеріал, позиції митця у галузі народної хореографії, етнографії, теорії українського танцю [4; 5]. Дух





любові і шанобливого ставлення до народного мистецтва, літератури й музики, що панував у родині Костівих, позитивно впливав на виховання Василя Костіва, який захоплювався танцями і піснями, співав у шкільному і церковному хорах, виявляв музичні здібності, що визначило його майбутнє [1].

Система педагогічної й творчої діяльності Василя Верховинця з формування національної культури має чотири етапи. Обґрунтовану періодизацію діяльності В. Верховинця представлено у дослідженні Н. Дем'яно [7]. Перший етап – вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності (1899-1904 рр.) характеризується формуванням національної культури молоді засобами фольклору, хореографічного мистецтва. Другий етап (1904-1919 рр.) – відзначається активними етнографічними дослідженнями і поділяється на два періоди: 1) 1904-1912 рр. – театральна й етнографічно-дослідницька діяльність; 2) 1912-1919 рр. – створення науково-теоретичної бази для розвитку українського хореографічного мистецтва, обрядової пісенної творчості. Третьому етапу – музично-педагогічній діяльності у вищих навчальних закладах Києва, Полтави, Харкова (1919-1930 рр.) властиве впровадження наукових, мистецьких досягнень в практику навчання і виховання, диригентсько-хорову, хореографічну творчість. Четвертий етап – культурно-просвітницька робота з професійними мистецькими колективами (1930-1938 рр.) збігається у часі з утіленням його новаторських ідей до розвитку національного мистецтва.

Поштовхом до етнографічної діяльності В. Верховинця стала суперечність між потребами національного виховання та його повною відсутністю в системі освіти того часу. Вчений провів дослідницьку роботу в царині народної хореографії, застосовував хореографічний матеріал у роботі з театральними колективами. Він писав: «Збирати танцювальний матеріал – це наш спільний обов'язок, бо тільки спільними зусиллями зможемо показати, яка красива, різноманітна й багата змістом ця галузь народної етнографії» [2, с. 142]. Василь Миколайович стверджував, що «веснянки, купальські, весільні пісні краще збереглися з іграми, танцями й хороводами» [8, с. 44]. Танці поділяв на дві групи: під пісню і під музику незалежно від характеру супроводу. Побутові танці (гопак, козачок, метелиці, коломийка, гуцулки) виконувались на вечорницях. В. Верховинець досліджував епічні прозаїчні жанри – казки, які віддзеркалюють традиційну культуру різних епох, морально-етичні норми, світогляд українців [2, с. 125]. Мандруючи по Галичині, педагог зібрав 15 ікон, які передав до історичного відділу, а





різьблену інкрустовану скриню до етнографічного відділу Київського художньо-промислового і наукового музею (записи в інвентарних книгах від 12 червня 1914 р. Д. Щербаківським) [4].

Особливе місце у дослідженнях етнографа належить ігровому фольклору, образно-драматургічній природі в побуті народу. Необхідність збирання етнографічного матеріалу була зумовлена, тим, що фольклорні зразки «непомітно вшухають, ніким не схоплені, записані» [9, с. 10]. Василь Верховинець описав ігри-сценки, у яких відображені трудові процеси, природні явища, побутові ситуації. Зібраний і систематизований етнографічний матеріал став основою праць: «Українське весілля» [3], «Теорія українського народного танцю» [2]. У книзі «Українське весілля», хореограф подав запис весільного обряду з 150 весільними мелодіями, здійснено їх класифікацію, розподіливши їх на три групи з нотними прикладами, даючи характеристику кожній з них, розглядаючи їх ритмічну структуру [3].

Етнографічні дослідження В. Верховинця не припинилися в період музично-педагогічної діяльності у вищих України (1919-1930 рр.). Влітку 1922 р. В. Верховинець узяв участь в комплексній експедиції науковців Полтавського краєзнавчого музею на чолі з М. Рудинським до села Ярьськи на Полтавщині, де зібрано археологічний, геологічний, пісенний матеріал, здійснена обробка, систематизація й узагальнення народознавчого матеріалу.

Отже, фундаментом педагогічної й мистецької діяльності Василя Верховинця є власні етнографічні дослідження, які зумовили створення педагогом українського музично-ігрового репертуару для дітей («Весняночка»), формування науково-теоретичних засад розвитку українського хореографічного мистецтва («Теорія українського народного танцю»), праці про весільну обрядовість («Українське весілля»), сценічного жанру /театралізованої пісні художнього колективу («Жінхоранс»), хорових і вокальних творів; професіональних, самодіяльних хорових і хореографічних колективів. В. Верховинець здійснив вагомий внесок у збереження традиційної культури українців. Його багатогранна творчість, наукова і педагогічна діяльність проникнула ідеєю національного відродження України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боровик М. Видатний радянський музикант: до 80-річчя з дня народження В. М. Верховинця / Боровик М. // Радянська культура. – 1960. – № 3. – С. 16–17.
2. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / Верховинець В.М. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна. – 1990. – 152 с.





3. Верховинець В. М. Українське весілля : Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка / Верховинець В.М. Кн. 1. – К., 1912. – С. 71–68.
4. Верховинець Я. В. Василь Верховинець – етнограф / Верховинець В.М. // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 5. – С. 82–91.
5. Верховинець Я. В. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця / Верховинець В.М. // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 40–47.
6. Гуменюк А. Хореографічна діяльність В. М. Верховинця / Гуменюк А. // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 1. – С. 31–32.
7. Дем'янюк Н. Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця : монографія / Дем'янюк Н. Ю. – Вид.-2-е, випр. та допов. – Полтава : АСМІ, 2012. – 268 с.: іл., фото.
8. Дзюба Г. Фольклористична діяльність В. М. Верховинця / Дзюба Г. // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 1. – С. 44-45.
9. Золочевський В. Українська народна музика у творчості В. М. Верховинця / Золочевський В. // Народна творчість та етнографія. – 1960. – №3. – С. 9-10.
10. Оніпко М. З усіх епох / Оніпко М. // Культура і життя. – 1981. – 13 вересня – № 3. – С. 12.
11. Фісун М. А. Коли і ким був створений жіночий театралізований хоровий ансамбль? / Фісун М. А. // Наш рідний край. – Полтава. – 1990. Вип.4. – С. 5–8.





УДК 793.31(477)

Л. Б. Щур, асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Розглянуто стан вивченості та збереження танцювальної традиції Західного Поділля. Визначено основні жанри танцювальної традиції досліджуваного регіону та охарактеризовано їх стильові особливості.

Ключові слова: танцювальна традиція, Західне Поділля, жанрово-стильові характеристики.

Сучасні етнохореологічні дослідження активно спрямовані на вивчення генези та еволюції регіональних танцювальних традицій, що є невід'ємною частиною українського народного хореографічного мистецтва загалом.

Однак, питання становлення та розвитку танцювальної традиції Західного Поділля досі ґрунтовно не досліджено.

Нотації та словесні описи танців, а також зразки інструментальної музики окремих танцювальних жанрів Західного Поділля зустрічаємо у працях Б. Водяного, Р. Гарасимчука, В. Гнатюка, В. Губ'яка, А. Гуменюка, П. Медведика, А. Підлипського, О. Смоляка, С. Стельмашука, М. Хая.

У різні роки велику роль у збереженні танцювальної традиції Західного Поділля відіграла робота керівників аматорських та професійних танцювальних колективів, серед яких: Заслужений артист УРСР Олександр Данічкін, Заслужені працівники культури України Василь Починок, Ігор Николишин, Зіновія Бирда, Наталія та Володимир Гудові, Відмінники освіти України Галина Александрович, Анатолій Поліщук та ін.

Танцювальна традиція Західного Поділля сформувалась у процесі тривалого історичного та соціально-економічного розвитку регіону. Опираючись на попередні дослідження мистецтвознавців, фольклористів, етнографів та звичайних поціновувачів, які збирали та описували окремі автентичні танцювальні зразки, а також оперуючи власними експеди-





ційними матеріалами, танцювальну традицію Західного Поділля поділяємо на такі жанри: *обрядові, побутові, сюжетні та напливові танці*.

Танці у Західному Поділлі супроводжували майже всі свята календарно-обрядового року. Починаючи із різдвяно-новорічного періоду «танцюристи, а тоді їх називали «плясунями» з музикою, на бажання дівчат, входили до хати і відтанцювали з ними по кілька танців /... / ходили і з «Маланкою». За «Маланку» звичайно переодягали доброго танцюриста, а чотири танцюристи переодягалися за козаків, які також танцювали з зібраними в якійсь хаті дівчатами» [2, с. 66].

Найбільш збереженим у Західному Поділлі є Великодній обряд, невід'ємною частиною якого є дівочі гаївки («Жучок», «Коструб» і «Жельман»), дитячі гаївки («Бузько», «Зайчику, зайчику», «Котик і Мишка») та парубочі ігри та забави «Щупак», «Ремінець», «Грушка», «Пекар», «Віл», «Дзвіниця».

О. Смоляк зауважує, що на даний час у Західному Поділлі в основному збереглися гаївки, що представлені трьома типами танкового малюнка: круговим (за формою хореографічного орнаменту він представлений трьома різновидами: колом без дійових осіб та з дійовими особами в ньому, колом-спиралькою та колом-черепашкою), ключовим (підковка, вісімка та кривулька (змійка), що символізують зміни пір року, народження, життя та смерть, безкінечність людського буття) та дворядним (представлені двошареновою ходою, імітацією будівництва мостів та воріт символізують рух весняних явищ природи – хмар, дощу, вітру, ріст злакових та городніх культур, прихід з неба на землю Весни). Найбільш поширений у досліджуваному регіоні круговий тип гаївок [3, с. 33].

Найбільш вживаним та найстарішим жанром танцювальної традиції на Західному Поділлі є *побутові танці*, без яких не обходиться жодне святкування чи гуляння. За спільними ознаками стилістичних особливостей музики та хореографії їх можна розділити на: козачки, вальси, польки (ігрові, під інструментальний супровід, під спів та інструментальний супровід, за локальними назвами), пісні-танки, коломийки. Хореографічний малюнок побутових танців є доволі простим. Тут переважають такі танцювальні рухи, як простий танцювальний крок, приставний крок, перемінний крок, притупи, прості кроки з притупом на місці та в повороті, крок польки на місці та в повороті, крок вальсу і т. д.

Невід'ємною складовою виконання традиційного танцю є музичний супровід, який часто відповідає кожній танцювальній фігурі, тобто змінюється мелодія – змінюються рухи або





малюнок танцю. До складу традиційного інструментального ансамблю входили такі музичні інструменти як скрипка, цимбали, басоля та бубон, що є типовими під час виконання традиційного музичного супроводу до танців західноподільського регіону.

Окремий жанр танцювальної традиції Західного Поділля становлять *сюжетні танці*, які різноманітні за своїми назвами, тематикою та манерою виконання. До цього жанру відносимо такі танці, як «Каперуш», «Швець», «Василиха», «Марися», «Гандзя», «Чабан» та ін. Особливістю цих танців є наявність та зміст танцювальної пісні, текст якої розкривається за допомогою хореографічної лексики. Хореографічний малюнок сюжетних танців збагачується за рахунок танцювальних рухів та пантомімічних жестів, які найбільш точно та повно передають зміст самого танцю.

Напливові танці. Територія Західного Поділля у різні часи перебувала у політичній залежності від інших держав, а найбільше Польщі та Росії, що спричинило суттєвий вплив як на становлення та подальший розвиток регіональної танцювальної традиції, так і культури загалом.

За словами Б. Водяного: «Внаслідок тісного спілкування з музичними культурами сусідніх народів та етнічних груп у репертуар традиційної танцювальної музики увійшли: польський «Оберек» та «Краков'як», угорський «Чардаш», російські «Яблочко» та «Коробейники», французька «Кадриль», єврейські «Сім сорок» або «Танець з хустинкою», молдавські «Молдавеняска» і т. д. [1].

Слід зауважити, що на території Західного Поділля у місцевій танцювальній традиції міцно вкорінилася і чеська «Полька». Свідченням цього є широке побутування польок у багатьох місцевостях зазначеного регіону, які вирізняються за локальними назвами, для прикладу: «Тернопільська», «Йосипівська», «Трибухівська», «Подільська» та ін. За стилевими особливостями музичний супровід польок є запальним та ритмічним, що вказує на характер та манеру їх виконання, з боку хореографії - полька є парним танцем, кількість пар є довільною та не обмеженою, виконується парами по колу або на місці, переважно складається із двох танцювальних фігур, які повторюються між собою. Хореографічна лексика складається із кроку «польки», притупів, кружляння дівчат під рукою хлопців, кружляння парами по колу та місці.

Отже, дослідження танцювальної традиції Західного Поділля сприяє збереженню та розвитку народної хореографічної культури як регіону, так і українського народного





хореографічного мистецтва загалом. Найперше даючи можливість реконструкції танцювальної традиції в умовах сучасного функціонування танцювальних і фольклорних колективів. На даний час активними репрезентантами автентичних танців є народно-аматорські обрядово-фольклорні, народно-аматорські фольклорно-етнографічні та зразкові аматорські фольклорні колективи Західного Поділля.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Водяний Б. О. – СПб., 1993. – 156 с.
2. Скоропад В. Мої спогади. Літопис Борщівщини : Істор.-краєзнав. зб. / Скоропад В. / [ред. І. Сkochияс, М. Сохацький]. – Борщів, 1993, 98 с. – Вип. 3.
3. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Теорія і методика виховання». – К., 2005. – 40 с.





УДК 792.82.071(477):7.091.8

А. М. ЯВОРСЬКА, магістрантка кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Благова Т.О.)

ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА АЗАРІЯ ПЛІСЕЦЬКОГО

Розглянуто творчу діяльність танцівника, хореографа, педагога, представника театральної династії Плісецьких-Мессерерів Азарія Плісецького. Проаналізовано його праці та внесок у розвиток світового хореографічного мистецтва.

Ключові слова: хореографія, хореографічне мистецтво, Азарій Плісецький, гастролі, хореографічні школи.

До теоретичних надбань хореографічного мистецтва великий вклад внесла родина Плісецьких-Мессерерів, а саме наймолодший А. Плісецький. Його гастрольною діяльністю цікавилися В. Красовская, Н. Лейкин, Е. Мессерер, В. Пасютинская, Е. Суриц. Відомі теоретики цікавилися викладацькою діяльністю А. Плісецького.

Мета статті: проаналізувати гастрольну діяльність балетмейстера та виявити вплив закордонної хореографічної культури на творчі пошуки А. Плісецького.

А. Плісецький, судячи з мемуарів, які оприлюднені в роботі «Семейные хроники Плисецких и Мессереров» [3], людина кременевої твердості і абсолютної непохитності. Інакше А. Плісецькому було б не витримати лавину всіх прикростей, які звалилися на хореографа як «сина ворога народу» буквально при народженні. Навіть дивно, як в одній сім'ї могли співіснувати два таких різних за темпераментом і характером особистості! І все ж в житті цієї сім'ї було щось, що об'єднувало найсильніше, – це балет та мати, Рахіль Михайлівна Мессерер.

Азарій Плісецький – танцівник, хореограф, педагог з міжнародним ім'ям, представник театральної династії Плісецьких-Мессерер. Закінчив Московське хореографічне училище (1956 р.) і театрознавчий факультет ГПТУ (1969 р.). Брав участь у створенні Кубинського національного балету, багато працював з балетними труппами в Японії і США.





А. Плісецький дуже багато подорожував, жив довго за кордоном. Вже на початку 60-х рр. побував на гастролях в багатьох містах США. Перед Америкою гастролював в Туреччині, що вплинуло на формування його світогляду, а багато артистів з «Большого» виявилися зовсім не підготовленими. Гастролю почалися в серпні, «...усіх тоді вразила неймовірна міць Нью-Йорка. Він оглушав і засліплював. Сирени поліцейських і пожежних машин – коли ми вночі в страху кидалися до вікон, подивитися, що відбувається, не розуміючи, що це було в порядку речей цього міста. Гуркіт підземки, пар, що виривався з люків, а на Таймс-сквері – з величезного праски на рекламному щиті, сліпуча ілюмінація і, звичайно, всі ці магазини з технічними новинками, розглядаючи які ми, як то кажуть, носом протирали вітрини...» [3, с. 195-198], – так описує перше враження про Америку А. Плісецький. Танцювали радянські артисти у старому метрополітені, спектаклі виявилися останніми в цьому театрі. Оскільки росіяни для американців були тоді в дивину, їх раз у раз запрошували на всілякі зустрічі з артистами, бізнесменами і з родичами.

На західному узбережжі танцювали артисти трупи разом з А. Плісецьким в театрі «Шрайн Аудіторіум», у залі в східному стилі, і майже після кожної вистави артистів запрошували до себе відомі зірки кіно, такі як Шерлі Маклейн, Уоррен Бітті. «Мабуть, це були перші і останні гастролю, коли нас випустили вчотирьох: Майю, Аліка, Асафа та мене. Асафу було тоді 60, і він був сповнений творчих сил. Наприклад, він буквально за два дні поставив для мене і Наталії Філіппової чудовий номер на музику Дунаєвського, з неймовірно ефектними підтримками, типу «рибки», коли балерина, розбігшись, майже через всю сцену стрибає в руки партнера. У США Асаф Мессерер завоював величезну популярність преси своїм клас-концертом. Цей балет відкривався вправами біля верстата початківців танцівників. Щоб дітей не возити, відриваючи їх від школи, в кожному місті доводилося набирати нових, і це викликало неймовірний ажіотаж у батьків, які сиділи на авансцені і стежили за тим, як відбирали їх і готували до вистави. Нещодавно цей балет з великим успіхом був відновлений на сцені «Большого» театру Михайлом Мессерером» [3, с. 124-126]. Після цих гастролей А. Плісецький почав намагатися потрапити в Америку, щоб збагатити свою творчість.

Через рік йому запропонували поїхати на Кубу працювати, він спочатку сумнівався, але, подумавши, що Куба зовсім поруч з Америкою, погодився. У 1963 р. А. Плісецький, соліст «Большого» театру, погодився поїхати на Кубу. В порядку на-





дання технічної допомоги братній країні, танцівнику належало виступати в якості партнера прими-балерини Алісії Алонсо, викладати і ставити власні балети. У нього ще свіжі були в пам'яті враження від недавніх тримісячних гастролей по містах США. І хоча американці покинули Кубу, він очікував побачити сліди їх півстолітнього присутності. Завдяки Кубинському балету в 1964 р. А. Плісецький відвідав Китай. Після гастролей в Китаї були незаплановані гастролі в Монголії. З Улан-Батора всі повернулися до Москви.

У 70-і рр. А. Плісецький працював в балеті Ролана Петі. До Марселю приїхав міністр культури Демічев, а на прийомі мер міста Гастон ДеФер на прийомі дуже хвалив А. Плісецького, дякував за внесок у франко-радянський співробітництво. Демічев тоді сказав А. Плісецькому, що радий був почути таку високу оцінку. А. Плісецький хотів би свій досвід застосувати у «Большому» театрі. У «Большому» театрі А. Плісецький міг продовжити роботу як артист балету до ранньої пенсії, а педагогом там працювати разом з Григоровичем не міг.

З великим хореографом М. Бежаром А. Плісецький познайомився ще на Кубі, коли його труппа «Балет ХХ-го століття» приїжджала на гастролі. А. Плісецький дав тоді кілька уроків танцівникам М. Бежара. Великий хореограф і балетмейстер запропонував йому постійну роботу, але А. Плісецький був пов'язаний кубинським контрактом і залежав від чиновників радянського міністерства культури. Навряд чи він міг собі уявити, що коли-небудь стане найближчим помічником М. Бежара протягом більше 20 років. Вони знову зустрілися в 1978 р., коли М. Бежар приїжджав до Москви. Гастролі мали тріумфальний успіх. Москвичі вперше побачили оригінальний балет «Айседора», поставлений М. Бежаром для М. Плісецької, де вона не тільки танцює, а й читає зі сцени вірші Єсеніна. В інтерв'ю для журналу «Ровесник» він сказав, що найбільше цінує в артиста хорошу класичну підготовку. За його словами, артист, вихований на модерні, може танцювати тільки модерн, а М. Плісецька, вихована на класиці, може танцювати все [4].

У професійній діяльності А. Плісецького була маса невикористаних можливостей. Особливо в постановках нових балетів. Можливо, він занадто високо піднімав планку, працюючи з найвидатнішими хореографами, такими як М. Бежар, Р. Петі, К. Голейзовський. Їх авторитет в якійсь мірі придушував його. З іншого боку, віддавши 50 років педагогіці, А. Плісецький зрозумів, що викладання хореографії погано поєднується з виконавською діяльністю. Недарма видатні хо-





реографи не хотіли витратити себе на педагогіку. Якщо серйозно займаєшся педагогікою танцю, то весь час прагнеш робити все правильно, за канонами. Виробляється в характері якийсь консерватизм, а ця риса протилежна творчості хореографа, якому необхідна внутрішня свобода, повна відсутність самоцензура. Даремно вчили на балетмейстерському факультеті в ППІСі як ставити балети: навчити неможливо, особливо коли обмежують тебе рамками дозволеного, тоді люди робляться зашореними [2].

На протипагу старим академічним школам, М. Бежар створив свою школу в Лозанні, щоб виховати у молодих людей бажання і вміння творити. У цій школі «без правил» з індійською назвою «Рудра» А. Плісецький пропрацював більше 20 років. У школі не було навчальної програми, іспитів, оцінок. При прийомі М. Бежар приділяв особливу увагу класичній підготовці. Але найбільше його цікавила індивідуальність. Часом йому були зовсім не важливі фізичні дані, і коли А. Плісецький говорив на іспитах: «Моріс, дивись які гарні ноги, який підйом», – він відповідав – «Ти в очі, в очі краще дивись!» [1]. Це вміння побачити індивідуальність завжди і відрізняло М. Бежара. Головний сенс його школи – розвинути у студентів креативність, тобто здатність творити. Крім класичного балету, вони вивчали танець модерн, у них були співи, ударні інструменти для ритміки, можливість серйозно вивчати за вибором індійський або іспанський танець.

Зараз у школі навчаються представники 16 національностей, а в групі працюють всього 36 танцівників. Це справжній «балет об'єднаних націй». Учні знають, що приєднатися до трупи у майбутньому досить нелегко але все ж таки вони наполегливо працюють. Зараз навіть важко підрахувати, скільки провідних хореографів, директорів труп світу закінчило цю школу [1]. Саме «балет об'єднаних націй» допомагає зробити класичну хореографію зрозумілою і доступною для багатьох національностей одночасно.

Отже, аналізуючи праці А. Плісецького, ми можемо спостерігати за грандіозним стрибком класичної хореографії, що було зумовлене завдяки сім'ї Плісецьких-Мессерерів, а саме Азарію Плісецькому та Майї Плісецькій. Продуктивні подорожі А. Плісецького допомогли зробити культурно насиченим репертуар знаменитого «Большого» театру. Школа М. Бежара стала останнім пристанищем А. Плісецького, де він втілював у життя свої педагогічні методи і прийоми для розкриття у студентів фантазії, індивідуальності та креативності.





СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарій Плісецький ділиться секретами майстерності [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://nuz.uz/kultura-i-iskusstvo/26899-azariy-pliseckiy-delitsya-sekretami-masterstva.html>
2. Лучше обмениваться опытом, чем жить в изоляции [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://iz.ru/800927/svetlana-naborshchikova/luchshe-obmenivatsia-opytom-chem-zhit-v-izoliatcii>.
3. Плисецкий А. М. «Жизнь в балете : Семейные хроники Плисецких и Мессереров / Азарий Плисецкий; предисл. Сергея Николаевича; послесл. Сергея Юрского». – М. : Видання АСТ : Редакція Олени Шубіної, 2018. – 384 с.
4. Азарій Плісецький – артист без границь [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.chayka.org/node/3108>
5. Азарій Плисецкий. Танцовщик, хореограф, педагог – история Швейцарии через кинематограф [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://theoryandpractice.ru/seminars/89123-azariy-plisetskiy-tantsovshchik-khoreograf-pedagog-istoriya-shveytsarii-cherez-kinematograf>.





УДК 376-056.264-053.5:78

К. О. ЯРМУЛА, магістрантка кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Лобач О. О.)

ЛОГОРИТМІКА НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ

Розглянуто питання використання логоритміки на музичних заняттях, підкреслюється значення комплексного підходу для вирішення корекційних завдань, розкрито особливості методики логоритміки задля усунення відхилень у мовленнєвому розвитку дитини.

Ключові слова: логоритміка, комплексний підхід, поєднання музики, слова та руху, мовленнєві порушення.

Логопедична ритміка займає особливе місце в системі комплексного методу корекційної роботи з дошкільниками. Вона має на меті нормалізувати рухові функції й мовлення. Музична логоритміка поєднує музику, слово й рух і є засобом впливу, що сприяє вирішенню корекційних і оздоровчих завдань, виправленню мовленнєвих порушень у дітей. Тому актуальною є проблема використання логоритміки на музичних заняттях.

Питання музично-ритмічного виховання розробляли Н. Ветлугіна, В. Грінер, Е. Жак-Далькроз, Н. Збруєва, О. Кенеман, Є. Конорова, К. Орф, М. Румер, Є. Шепулін; ритмопластику в логопедичну роботу ввела А. Розенталь, її ідеї розвинули О. Золотарьова, М. Картушина, О. Кузнецова, О. Федій, Л. Чеснокова та ін.

Мета статті – розкрити значення логоритміки на музичних заняттях у ЗДО, обґрунтувати позитивний вплив логоритмічних вправ на загальний розвиток дошкільників і корекцію в них відхилень у мовленні.

Логоритміка – це вправи, завдання, ігри, що поєднують у собі музику і рухи, музику і слово, музику, слово і рухи. Вони спрямовані на вирішення корекційних, освітніх і оздоровчих завдань.

За результатами логопедичних обстежень ми бачимо, що серед дошкільників значно зросла кількість мовленнєвих порушень (30%). Щоб досягнути високих результатів у корекційному навчанні, слід залучати до процесу всіх педагогів дитячого садка: учителя-логопеда, вихователів, музичних керівників та інструктора з фізичного виховання. Найяскравіше та найефективніше така співпраця втілюється на музичних заняттях.





Заняття з логоритміки необхідні насамперед дітям, які заважаються, є гіперактивними, занадто швидко розмовляють, занадто важко й повільно формують слова, мають затримку в розвитку мовлення, мають порушення в координації рухів, у вимові окремих звуків або мовленні загалом [1].

Основними завданнями логоритмічного впливу є: розвиток слухової уваги, фонематичного і музичного слуху, відчуття ритму і співочого діапазону; загальної і тонкої моторики, кінестетичних відчуттів, міміки і пантоміміки, просторової організації, виразності і грації рухів; вміння визначати характер музики та погоджувати її з рухами; мовної моторики для формування артикуляційної бази звуків, фізіологічного і фонаційного дихання; формування і закріплення навичок правильного вживання звуків у різних формах і видах мовлення, у всіх ситуаціях спілкування; формування, розвиток і корекція слухо-зорово-рухової координації; правильної осанки та м'язового апарату [1; 3].

Особливістю методики логоритміки полягає в тому, що у вправах вагомим значення має слово. Уведення слова дає можливість застосовувати вправи, побудовані на музичному ритмі та віршах (наприклад, скоромовки для дітей), а також дотримуватися принципу ритмічності в рухах. Логоритмічні вправи побудовано так, щоб мовні, музичні та зорові сигнали викликали швидкі дії, що сприяє загостренню уваги, формує швидку рухову реакцію, розвиває вміння переключатися з одного завдання на інше.

До видів вправ логопедичної ритміки вчені відносять: ходу, стрибки; вправи на розвиток дихання й голосу; вправи на розвиток м'язового тону; вправи, які активізують увагу і пам'ять; рахункові вправи; вправи на розвиток чуття темпу й ритму; мовні рухливі та пальчикові ігри. Так, пальчикові ігри розвивають дрібну моторику, оскільки мовлення формується під впливом імпульсів, які посиляють рухи рук. Вправи на міміку та логопедичні вправи зміцнюють м'язи органів артикуляційного апарату. Гімнастика для очей, різноманітні види ходьби і рухів під музику, активні та релаксаційні ігри викликають у дітей емоційне задоволення, розвивають фантазію, виразність у невербальному спілкуванні та емпатію.

Включати елементи логоритміки можна в різні види музичної діяльності. У спів – вправи та поспівки, що тренують периферичний відділ мовленнєвого апарату, а також вправи для розвитку дрібної моторики (ігри зі співами, спів і рухи). Під час сприйняття (слухання) музики доречні вправи й ігри для психологічної релаксації або активізації, елементи психогімнастики. Музично-ритмічні рухи мають включати ігри зі співами й рухами, інструментальні ігри для розвитку уваги, пам'яті, координації, орієнтації у просторі. Гра на музичних інструментах розвиває відчуття ритму та дрібної моторики,





можна поєднувати зі співом, ритмічним виконанням жартівливих віршиків, скоромовок тощо.

Музичний керівник, що стає на шлях «майстра логоритміки», має нормалізувати рухові й мовленнєві функції дітей із порушеннями, а отже, корегувати: мимічну моторику – якість та об'єм рухів м'язів лоба, очей, щік (підняти брови – «Здивування», примружити – «Яскраве сонце», щільно зімкнути повіки – «Стало темно»); мовленнєву моторику – силу, точність, об'єм, переключення рухів губ, язика, щік (рот відкрити, закрити; почергово надути щоки; висунути «широкий», «вузький» язик; покусати кінчик язика; підняти язик угору; облизати верхню губу – «Смачне повидло»); загальну моторику – статичну й динамічну координацію, одночасність, чіткість рухів (стояти рівно протягом 15 секунд із заплющеними очима; торкнутися із заплющеними очима вказівним пальцем правої й лівої руки почергово до кінчика носа; міцно та слабко стискати руку другу; влучати м'ячем у ціль; перескакувати через мотузку; марширувати в будь-якому темпі); дрібну моторику – пальцями рук стиснути пальці в кулак; зігнути кожен із пальців почергово то правою, то лівою рукою – «Пальчики ховаються»; поєднати пальці однієї руки з пальцями другої – «Пальчики вітаються»); предметами (вкласти візерунки з мозаїки, самостійно застіпати гудзики, креслити олівцем вертикальні риси, нанизувати намистинки); відчуття ритму (проплескати ритмічні малюнки відомих пісень).

Підібраний музично-ритмічний і мовленнєвий матеріал має бути різного рівня складності, насичений ігровими прийомами, сприяти ефективному вирішенню корекційних завдань, враховуючи структуру мовленнєвих і рухових порушень у дітей.

Все, що нас оточує, живе за законами ритму, тому з самого раннього дитинства рекомендується розвивати почуття ритму в доступній для дошкільнят формі – ритмічних вправах і іграх. Музичний керівник, який знає основи логопедії та зацікавлений у навчанні дітей, які мають вади мовлення, повинен допомагати фахівцям ЗДО у корекційній роботі з дошкільнятами. Отже, завдяки введенню логоритміки в музичні заняття ми попереджаємо та усуваємо відхилення в мовному розвитку дитини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Картушина М. Ю. Логоритмические занятия в детском саду / Картушина М. Ю. – М. : Сфера, 2004. – 126 с.
2. Кузнецова Е. В. Логопедическая ритмика в играх и упражнениях для детей с тяжелыми нарушениями речи / Кузнецова Е. В. – М. : ГНОМид, 2004. – 127 с.
3. Чеснокова Л. В. Заняття з логоритміки для дітей із вадами мовлення / Чеснокова Л. В., Золотарьова О. І. – Х. : Основа, 2018. – 160 с.



Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

**V Всеукраїнської науково-практичної
конференції**

**ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ТА МИСТЕЦЬКА
ОСВІТА У КРОСКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ**

7-8 жовтня 2019 року

Комп'ютерна верстка – *А. І. Тимощук*
Відповідальний за випуск – *О.А. Жиров*

Підписано до друку 29.11.2019 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Palatino Linotype. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 12,1. Тираж 100. Зам. № 1925

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.